

FILM KULTÚRA 83|3

Az 50-es évek ábrázolása magyar filmen

Mérlegen a magyar animáció

Pályakép: Paolo és Vittorio Taviani

Koncertfilm vagy Illés-koncert?

Nyugat-Berlin '83

Kritikák: Hatásvadászok, Adj király katonát!

Elveszett illúziók, Jézus Krisztus Szupersztár

FILM KULTŪRA 83|3

Szerkesztőség

Kőhádi Zsolt főszerkesztő

Bányai Gábor

Ember Marianne

Erdélyi Z. Ágnes

Sebestyén Lajos

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsí

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

1983. május—június

XIX. évfolyam 3. szám

TARTALOM

Eszmecsere

- 5 Fábíán László: A történelmiség látszata
Az 50-es évek ábrázolása magyar filmekben
- 14 Köhāti Zsolt: Filmjeink az ötvenes évekről

Kritikák

- 20 Mészáros Tamás: Morális vákuum
Szurdi Miklós: Hatásvadászok
- 27 Mátyás Győző: Textilgyári és más történetek
Erdőss Pál: Adj király katonát!
- 31 Sneé Péter: Új Sárdiász
Gazdag Gyula: Elveszett illúziók
- 36 Molnár Gál Péter: Mozi-passió
Norman Jewison: Jézus Krisztus Szupersztár
- 41 Bányai Gábor: Klasszikus modernség
Jancsó: Budapest, Tarr: Macbeth, Bódy: Hamlet

Alkotóműhely

- 47 „Beleszerettem a filmcsinálásba...”
Beszélgetés Szurdi Miklóssal (Gervai András)
- 51 A hátrányos helyzet nyomában
Beszélgetés Erdőss Pállal (Erdélyi Z. Ágnes)

Mérleg

- 54 Hirsch Tibor: Játék és állítás
A Pannónia Filmstúdió új terméséről
- 59 Állókép színes filmszalagon
Beszélgetés Gémes József: Daliás idők című filmjéről (Köhāti Zsolt)

Pályakép

- 67 Marx József: Paolo és Vittorio Taviani
- 76 Az átalakulás jegyében
Beszélgetés Paolo Tavianival (Elena Maticena)
- 84 Szent Lőrinc éjszakája

Kitekintés

- 89 Ember Marianne: Filmszemle Nyugat-Berlinben
Jegyzetek az idei fesztiválról

Film és társadalom

- 98 Barna Márta: Koncertfilm vagy Illés-koncert?
Koltay Gábor filmjének utóélete

Könyvekről, folyóiratokból

- 105 Szilágyi Gábor: A szamuráj és a gengszter
Japán filmkritikus könyve a japán film irányzatairól
- 108 Oscar-díjas Gandhi
Contents

E számunk munkatársai

Barna Márta, a FÖMO munkatársa
Breuer János zenetörténész, a Magyar Zene szerkesztője
Fábián László író, kritikus, a Film, Színház, Muzsika rovatvezetője
Gervai András szerkesztő, a Színházi Intézet munkatársa
Hirsch Tibor, a Filmtudományi Intézet tud. munkatársa
Keresztury Dezső író
Marx József kritikus, stúdióvezető
Elena Maticena kritikus (Olaszország)
Mátyás Győző újságíró, kritikus
Mészáros Tamás kritikus, a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese
Molnár Gál Péter újságíró, kritikus
P. Szűcs Julianna kritikus
Sneé Péter kritikus, a Mokép munkatársa
Szilágyi Gábor, a Filmtudományi Intézet tud. munkatársa
Trancsényi Imre újságíró

Következő számaink tartalmából

Filmszemle Miskolcon
Újabb népszerű-tudományos filmjeink mérlege
A 60-as évek a magyar filmben
Pályakép: Lindsay Anderson
Kritikák: *Vidéki színészek*, *Együttélés*, *A kutya éji dala*, *Az utolsó metró*, *A csónak megtelt*
Forgatókönyv: Antonioni: *Személyleírás egy nőről*

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015—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 102,—Ft, fél évre 51,—Ft.

A történelmiség látszata

Az 50-es évek ábrázolása magyar filmekben

„A szocialista világ ma a marxizmus reneszánszának előestéjét éli; ez az újjászülés nemcsak a Sztálin által eltorzított módszerek helyreállítására lesz hivatva, hanem főként arra törekszik majd, hogy a valóság új tényeit az igazi marxizmus régi-új módszereivel adekvát módon ragadja meg. Az irodalomban a szocialista realizmussal hasonló a helyzet. Reménytelen volna folytatni azt, amit a Sztálin-korszakban mint szocialista realizmust dicsértek és tüntettek ki. De azt hisszük, azok is tévednek, akik a szocialista realizmust időnek előtte el akarják temetni, és mindazt, ami az expresszionizmus és a futurizmus óta Nyugat-Európában született, realizmusnak keresztelik át és még a „szocialista» jelzőt is el akarják tüntetni. Ha a szocialista irodalom ismét önmagára ébred, ha ismét művészi felelősséget érez kora nagy problémái iránt, akkor hatalmas erők szabadulhatnak fel, amelyek egy időszerű szocialista irodalom irányában hatnak majd.”

A majdnem optimista hangú idézet Lukács György egy kevésbé citált munkájából van, s noha nem a filmről beszél, amit az irodalom kapcsán hoz szóba – úgy tetszik – általánosítható lehetne (sőt, lehet is) egyéb művészeti ágakban, amennyiben ábrázoló jellegű művészetek kerülnek szóba. Másfél évtizede már, hogy Lukács e sorokat

papírra vetette, s azóta az idő részint igazolta megsejtéseit. E sorok írója, természetesen, nemhogy dönten, mégcsak állást foglalni sem kíván abban a kérdésben, vajon „szocialista realista”-e az a művészet, amely az említett korszak problémáit föl tárja, sőt, annak a gyanújának ad kifejezést, hogy a több aspektusból folytatott vizsgálat cizelláltabb eredményt hozhat. (Elképzelhető akár az is, hogy a pártpolitikai szempontból konvertitának minősülő Koestler regényei egy nagyobb történelmi rálátásból bizonyos adalékul szolgálhatnak, ha mégannyira vitatható akár esztétikai színvonaluk is.) Nos, azt nem lehet mondani, hogy az elmúlt évtized nem tett volna kísérletet a Lukács által emlegetett problémák bolygatására. Várhatóan azonban a félreérthetetlen tisztázások változatlanul csak jámbor óhajok, jöllehet néhány esztendeje már a történelmi esszé műfajában – tehát egy kevésbé áttételezett formában is – jelentkezett az igény. Kimondattak fontos igazságok, elhallgatott a szó jelentős momentumok előtt, találkoztunk *helyettes művekkel*, amelyek feladata sokkal inkább a *szelek kifogása*, mint a kockázatos vitorlázás volt. Ezzel, persze, nem kívánjuk azt mondani, hogy bőviben voltunk az olyan művészi vagy csupán félig-meddig művészi alkotásoknak, amelyek közel



Sára Sándor: *Feldobott kő*

múltunk legsarkalatosabb kérdéseinek elemzésére vállalkoztak, de hogy volt ilyen kezdeményezés (van is), azt igen. Mind az irodalom, mind pedig a film fölmutatott jelentékeny műveket.

Ezeknek az alkotásoknak a többsége ellen – számos egyéb mellett – az a kifogás is fölhozható, hogy szinte kizárólag az értelmiség helyzetét firtatja, szinte kizárólag értelmiségi aspektusból. Ugyanakkor tudjuk, a sloganok tömege sulykolta belénk, hogy a vezető osztály a munkásság, hogy a dolgozó osztályok szövetsége a hajtóereje mindennemű társadalmi mozgásnak. (Ha dolgozó osztályokat mondunk, akkor abban a parasztság is bennfoglalt, és az igazsághoz hozzátartozik, hogy vele mégiscsak többet törődött a művészet.) Hogy azonban az értelmiség evidenciaképpen válik regények, filmek körüljárt témájává, azt objektív okok is támogatják. Mindezekelőtt az például, hogy idetartozónak

véljük azt a hivatalnok réteget, amely végső soron az egész államapparátus létezését lehetővé teszi, tehát szükségképpen azzal szorosan összefonódik. A Rákosi-féle állami és pártapparátus adminisztratív is jócskán tett azért, hogy ezt az összefonódást minden hivatalnok – úgyszólván – eltéphetetlennek érezze. Továbbá a nem-hivatalnok értelmiségi, tehát itt már akár a szellemi szabadfoglalkozásig elmehetünk (ha egyáltalán nem látszik blaszfémianak „szabad” foglalkozásról beszélni), ugyancsak számos ponton, már-már ontikusan kötődött az említett apparátushoz. Közelíthetünk azonban a jelenséghez a reakció felől is, akkor szintén azt látjuk, hogy az értelmiségi jobban és gyorsabban látja át a történeteket, társadalmi szenzibilitása szembeötlőbb, mint a társadalom egyéb alkotó elemeié. Ezt nem érdemes misztifikálni, elég, ha megállapítjuk: annak a helyzetnek a következménye, amelyet a

társadalomban elfoglal. Mármost hogyan lenne vonzóbb egy író, egy filmes számára a töprengő, gondolkodó ember, aki minden pillanatban képes történelmi-társadalmi koordinátáinak viszonylag pontos meghatározására?! Amely aztán egy bizonyos ponton akár arra is kényszerítheti, hogy hőssé váljék, ha mégannyira vonakodnék is ettől a szereptől.

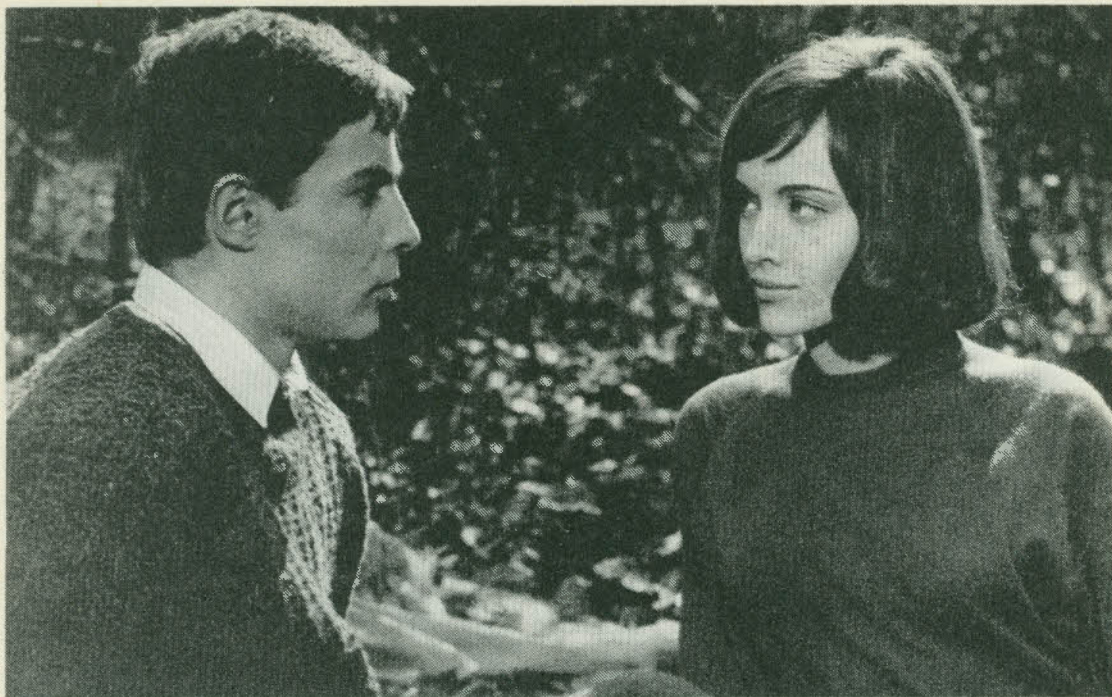
Az ötvenes évek reálisan szigorú megítélését azonban többnyire egyetlen látványosra fogalmazott hazugsággal szokás leinteni, hogy ti. „akármilyen történet is, az ország, a szocializmus épült”. Meglehetősen hitvány érvelés, ha meggondoljuk, hogy háború után (mindig és minden háború után) mindenütt, bármilyen társadalmi formációban az újjáépítés következik. A dolgot értékelésekor inkább ennek az építésnek az eredményességét, a hatékonyságát kell megvizsgálni, mi több, a jövő perspektívájába belehelyezni. Ez az elemi dialektika követelménye. Ha pedig így cselekszünk, akkor hamarosan érzékeljük, hogy ez az ún. építkezés fölösleges áldozatokkal járt, hogy máig érzékelhető károkat okozott, hogy közönséges büntettek egész sorát tette lehetővé, megnyomorított egyént és közösséget stb. Mindezek figyelembe vételével ha mégis ragaszkodunk a fönti ravaszkodó elkenéshez, akkor azt kell kijelentenünk, hogy mindez az építés csak úgy volt lehetséges, hogy a munkás dolgozott, igyekezett saját dolgára figyelni; elviselte az egyre szorítóbb normákat, elfogadta a sztahanovizmus hamisságait és egyéb hazugságokat is, s a vékonyan csordogáló filléreket hajlandó volt munkabérnek tekinteni. (A folyamatról elmélyülten beszél Andrzej Wajda *Márványember* című filmje, de megkockáztatjuk a megállapítást, hogy a lényeg kiolvasható a korabeli, különben jogosan „lakkozónak” titulált filmekből, irodalmi alkotásokból is.) Noha a légkör – enyhén szólva – nem kedvezett a kritikának, s az önkényeskedés, a



Sára Sándor: *Feldobott kő*

komédiává fajult törvénykezés félelmetessége is árnyékolta a mindennapokat, a munkás sokkal kevésbé tett lakatot a szájára, mint az értelmiségi. A napirenden lévő gyűlések emlékezetekbe fotografált jegyzőkönyvei tudnának itt számos adalékkal szolgálni. A bérház – teszem azt – a nyolcadik kerületben, amelynek gangjain kinn támaszkodnak minden emeleten a lakók, és rendre-másra fennszóval cáfolják az udvari „szónokok” kitételeit. Mert arra hamar ráérezett a munkás is, hogy a hatalom nem őrá vadászik, a rabomobil éjszakai fékjei nem neki jeleznek. Félreértés ne essék, korántsem voluntarista módon kikövetkeztetett osztályöntudatában bíztak (hiszen éppen ők tudák a legjobban, mennyire labilis építmény az) önjelölt vezetői, csupáncsak szükségük volt munkájára ahhoz, hogy legalább az egyszerű újratermelés révén biztosítsák fennmaradásukat.

Mindennek számos furcsa és tragikus kö-



Gaál István: *Zöldár*

vetkezménye közül az egyik legérdekesebb mutatója, hogy akkor, amikor már ráébredt, mert rá kellett ébrednie, hogy beszélhet nyíltan, túlzásképpen érzékelte az értelmiség reakcióját, ami ismét csak az elhümmögött félszavak közé szorította viszsa. Ez történt 1956-ban, s ez folytatódott 1956 után. S a voluntarista beidegződések fénytörése ezt megintcsak osztályöntudatnak tüntette föl. Ennek a nemzeti létezés szempontjából is igen lényeges folyamatnak ábrázolásával művészetünk mindmáig adós maradt, és a látványos túlintellektualizálódásban egyre kevesebb az esély is arra, hogy valamiféle pótlási szándék kifejezésre jusson.

Természetesen senki nem akarja vitatni, hogy a művészetnek, az alkotónak joga, hogy olyan kitüntetett szituációkat, hőseket, csoportokat állítson vizsgálata fókuszába, amelyekből az általánosítható művészi gondolat pregnánsabban tűnik elő, ugyanakkor az árnyalásnak is szélesebb lehetőségeit kínálják. Az értelmiségi kitün-

tetett szerepe – minden bizonnyal – indokolható; el lehet azonban játszani a gondolattal, hogy a társadalmi tudattalan föl-szabadítása is hozhat látványos és lényeges eredményeket. Csak éppen meg kell keresni az elfojtás okait, módjait és mélységét. Hiszen azt azért könnyű átlátni, hogy egy fontosnak ítélt (egyenesen vezetőnek aposztrofált) társadalmi osztály rezignált hallgatása akkor, amikor ez ellentétesnek látszik a józan kimondás igényével (alkalmasint lehetőségével), legalábbis föltűnő, de szociológiailag gyanús. És amikor korábban arról esett szó, hogy máig érezhető károkat okozott az ötvenes évek politikai-gazdasági gyakorlata, erre szintén gondoltunk. Ilyeténképpen ismétcsak tételünknel vagyunk: indokolatlan a munkásság ilyen mérvű mellőzése közelmúltunk történelmének elemzésekor.

Könnyű lenne visszadobni a labdát, és a korszakról szóló filmek egyik legpikánsabbát fölhozni ellenvetésül: Bacsó Péternek *A tanúját*. Mondván, hogy annak főhőse

mégiscsak egy gátör, tehát – ha akarom – munkás. Igen ám, csak hogy a szatira igényével készült filmben ennek a gátörnek éppen az a funkciója, hogy hordozza az ún. apparátus hierarchiájának legalsóbb rétegét, s egyúttal annak túlhangsúlyozott jelentőségét is megmutassa. Magyarán: hogy egy gátör lényeges államérdekek, sőt, államtitkok részese lehet, s ha nem elég „éber”, ennek felelősségét nem érzi át, akkor ellenséggé válhat. Bacsó ennek a botcsinálta (bár csak bot csinálta volna és ne egy iszonyatos hatalmi örület!) ellenségnek a békaperspektívához nagyon hasonló szemszögéből mutatja be az egész bonyolult struktúrát. Ezzel mintegy visszaigazolhatja azt is, miért csak amolyan kedély- és fől színborzoló az elemzése. Mindenesetre a film sorsa bizonyítja, mekkora ellenállással találkozott akár a legjámborabb tisztázási óhaj is. Az igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy Bacsó filmjével a legfőlső vezetési szintet is érinti, és itt bizony jópár ellhallgatást ismerhetünk föl. Ma egyre inkább olybá tűnik föl, hogy helyettesi funkciója volt, hiszen szolid csipkelődéseivel – úgy tetszik – jó időre kifogta a szeleket a szigorú és elemző bírálat vitorláiból. Nem csoda hát, ha másik, ezzel a korrall foglalkozó filmjében, a *Tegnapelőttben* ő is az értelmiségi kiscsoport irányába orientálódott, quasi önleletrajzi elemekből rakta össze talán cizelláltabb, ám az előbbinél semmivel sem lényegre törőbb vizsgálatát. Filmje érzékelteti ugyan a mechanizmus működését, dramaturgiailag agyongyötört drámaisága viszont éppen a lényegyet mossa el azzal, hogy a kérdést a moralizálás vakvágányára taszítja. Holott tudván tudja, hogy egy hipokrita hatalmi rendszer antihumánus szerkezetét kellene föltárnia, nem pedig megelégedni a látványos, ám hamis közhellyel, hogy ti. a forradalom fölfalja saját gyermekeit. Hiszen éppen akkor szűnik meg forradalom lenni, amikor étvágya eb-

be az irányba fordul: az uralomra jutott kiscsoport államraisonként tüntetve föl magát védi önös érdekeit. Ennek kimondását azonban az egyfelől-másfelől mérícskélés nem engedi meg. Bacsónak sem, másoknak sem.

Gábor Pál, aki szintúgy kétszer is elszánta magát a korszak vizsgálatára, nagy hirre jutott filmjével, az *Angi Verával* – megítélésünk szerint – ugyancsak a moralizálásban reked meg. Igaz, ő is lényeges mozzanatonál keresgél: a predesztinált funkcionárius világát közelíti meg. Nem a vakhit föl (holott tehetné azt is, ha nem tudná, hogy a butaság azért mégsem csak egyetlen kor szimptomája), hanem a hétpróbás karrierizmus irányából, a rendszer által naponta tálcán kínált (sőt, többnyire kikényszerített) alkalom föl. Azonban ez is azt erősíti föl – jóllehet, ennek nem kellene szükségképpen így lennie –, hogy az etikai vétség teszi „közös bűnné” az ötvenes évek történéseit. Ez viszont vagy nagyon naiv történet szemlélet, vagy pedig rafinált manipuláció.

A *Kettévált mennyezet* eltávolodik a káderproblémától – a sematizmus irányába. Itt – úgyszólván – minden közhely: közönséges halandó még csak nem is közlekedhet az utcának azon oldalán, amelyiken – föltehetőleg – a super-káder lakik, az értelmiségi vívódik, a munkáslány (itt tehát megjelenik, amit korábban hiányoltunk) önfeláldoz. A sablonok között egyetlen ember sincsen, a törvényszerűségek közül kitapinthatóan legfőllebb az apriori dramaturgiáé vannak jelen. Miként Kósa Ferencnél is *A mérkőzésben*, ahol azonban ez sokkal indokoltabb, elfogadhatóbb, hiszen – csaknem bevallottan – tanmeséről van szó (igaz, nem éppen gyerekcsitító meséről, ám ilyenek vannak a népmesék között is), amelyben a realitás minden mozzanata át van stilizálva ebbe a mesei szférába, csak hogy elhangozhassék, kimondassék a megoldó dikció – Bessenyei Ferenc szájából.

Ilyen értelemben ez is naiv film: megoldó képlete nem annyira a filmi helyzetet, sokkal inkább a benne tételezett történelmi-társadalmi konfliktust kívánja tisztázni. Tartok tőle, hogy ezzel nemcsak a művészet társadalmi lehetőségeit becsüli túl, de hamis illúziókat is támaszt egy olyan probléma szétszalazása felől, amely hatékonyabb cselekvést igényel.

Az említett filmek közös vonása, hogy amolyan quasi-bírálatoknak tekinthetők (még Kósáé is), véleményük a korról annyiban autentikus, amennyiben kimondják egy ahumánus időszak embertelenségét. Ez azonban túlságosan általános megállapítás ahhoz, hogy ennek a történelmünkre oly döntő hatást gyakorló történelemsornak a differentia specificáit fölmutathatná, valós színében föltüntethetné. A legföltűnőbb számunkra az, hogy Kósa Ferenc, aki olyan érzékeny a nemzeti tudat kérdéseiben, mégcsak kísérletet sem tesz a rezsim történelemhamisításainak leleplezésére, annak a szembeötlő kérdésnek a vizsgálatára, amely éppen ennek a nemzeti tudatnak a sorsát firtatja. Ebben a problémakörben történészeink egy része jóval előbbre jutott. Elegendő itt talán Szücs Jenő egyetlen mondatát idéznünk: „Az 1930–40-es évek kommunistáit valóban joggal éltethette Dózsa, Rákóczi, Petőfi példája, mert a szimbólumok – mint szimbólumok – helyükön voltak; amikor azonban, mondjuk, a katonaságnál 1950 táján a századparancsnok melléjük Farkas Mihály alakját iktatta, e szimbólumok devalválódtak.” Annyit azonban még itt is legyen szabad gyanakodva megkérdeznünk, valóban csak egy-egy századparancsnok ízetlen önkényeskedéséről volt-e szó – tegyük föl – a Gábor Áron nótával?

Ezúttal kívánjuk azt a sejtésünket is megemlíteni, hogy az elősorolt filmek sikertelensége vagy félsikere netán abból is fakadhat (sok egyéb ok mellett), hogy bennük az egyén háttérbe szorul személyiség-

jegyeivel, hogy helyet adhasson a tézisnek, amelyhez őrá csak mint kaptafára van szükség. Cselekvései nem öntörvényűek, nem a karakterből fakadóak, hanem ab ovo a torzítások hordozói. Ebből következik az is, hogy reflexiói könnyen kiszámíthatók, azaz sablonosak. Viselkedési normái közé csak olyanok vétettek föl, amelyek pontosan illeszkednek a direkt mondandó kifejezési kényszerébe. Ennek ellenére az említett filmek között lehet értékkülönbségeket találni, ezek vizsgálata azonban nem tárgya jelen dolgozatunknak.

Ebben a korszakban játszódik Makk Károly remekműve, a *Szerelem* is. Lényegében egy kamaradarabról van szó, amely jószerivel két szereplőt mozgat. Amit a Rákosi-korszakról el akar mondani, az még csak staffázként sincs jelen, hanem a lélektani miliőt adja. A téma, természetesen, a két asszony várákozása arra a férfira, akit koncepció perben börtönbüntetésre ítélték. Makk azonban nem mutatja sem a férfi elítélését, sem szenvedéseit, szinte alig valamit magából, indirekt módon azonban következtetni tudunk a légkörre. Ehhez azonban szükségünk van saját történelmi tapasztalatainkra, és ebből a szempontból, bármily remekmű is a *Szerelem*, magát a személyi kultuszos mechanizmust nem mutathatja föl. Persze, nem is nagyon valószínű, hogy egyetlen mű képes lesz átfogó és autentikus képet rajzolni. Ilyen munka nálunk az irodalomban sem született. (Nem született – mondjuk – olyan nagyregény, mint a román Toiu Vadszólólugasa, amely már-már a nagyrealizmus igényével, eszközeivel ábrázolja az ottani párhuzamos eseményeket.) Egyre valószínűbb, hogy több filmből (könyvből) fog majd érvényes rálátás kialakulni, s ezek között Makk munkája valószínűleg nagyon előkelő helyen marad. Mert a lélek meggyalázásáról eddig is ő mondta a legtöbbet, a legsúlyosabbat és egyúttal a legárnyaltabbat is.

Két olyan filmet ismerünk, amelyek –



Gaál István: Zöldár

véleményünk szerint – magas művészi szinten, úgyszólván széles társadalmi átfogásban képesek fölrajzolni az ötvenes évek képét, az elidegenedett hatalom (mondjuk ki egyszer egyenesen: nem volt néphatalom, bármennyire annak akarta is magát föltüntetni; Rákosi és bandája éppen hogy a magyar nép, a nemzet ellen követte el legocsmányabb bűneit) mechanizmusát. Mindkét film olyan aspektusból közelíti meg a kérdését, amely lehetővé is teszi ezt a megoldást: hőseik a pályájukra induló új értelmiségi generációból kerülnek ki, akiknek azonban még minden kapcsolata megvan azzal a világgal, amely kinevelte őket, azzal az érzelmi és intellektuális (miért ne használjuk ilyen értelemben is ezt a kifejezést?) közeggel, amely eszmélésüket elindítja s normáit, erkölceit átörökíti rájuk. Gaál István *Zöldár* című filmjéről és Sára Sándor *Feldobott kő* című munkájáról beszélünk. Ennek a dolgozatnak nem is titkolt szándéka, hogy erre a két filmre még egyszer ráirányítsa a figyelmet. B. Nagy László ugyan leírta Sára filmjéről a legfontosabbat: „...többet tudunk meg... arról, hogy mi történt a néppel és a népben az elmúlt negyedszázad alatt, mint bármelyik eddigi filmünk-ből”. Azt azonban már ő is elfogadta, amit a napi kritika is verklizett, hogy Gaál *Zöldárja* nem ér föl a *Sodrásban*hoz. Ezzel mintegy helyet is kínálva a kevésbé figyelmes, sőt, egyenesen fölületes megközelítéseknek.

Gaál és Sára azonban (vajon véletlen-e, hogy korábban többször is együtt dolgoztak?) a szándékosan vállalt önéletrajzi ihletettségben megtalálta az ítékezés erkölcsi alapjait is: önnön életük, sorstársaik nevében mondtak bírálatot arról, amiről egy egész nép nevében kellett és kell továbbra is beszélni. Természetesen erkölcsi ítéletet, de hát műalkotásokról van szó, bennük csakis ilyen jellegű ítélet fogalmazódhat meg – esztétikai érvényességben.

Ezzel együtt sem moralizálnak: a szigorú konkrétság erre nem is ad módot. Pedig hogy van ilyen hajlandósága, azt Gaál István több filmjével is bizonyította, sőt, éppen a gyöngébben sikerültek fulladtak bele az elvont moralizálásba. Mindkettejük filmje cáfolja azt a már említett tételt, miszerint voltak hibák, de – úgymond – a szocializmus épült. Mindkettejükénél éppen az cáfolja, hogy az alapvető társadalmi osztályok is végletesen kiszolgáltatottak, ha a fizikai megsemmisítés kevésbé fenyegeti is tagjaikat. A terrorisztikus erőszak azonban nem kerüli el őket, hátborzongató példa rá a *Feldobott kő*ből a cigányok megkoppasztása. Azért van akkora érvénye, mert keserves igazság ez a mondandó direkt szintjén, ugyanakkor azonban tágra nyitható szimbólum is lehet egy általánosabb értelmezésben. Gaálnál is találunk hasonlókat. Például rögtön a film kezdetén, amikor Marci megtudja, hogy egyszerűen átirányították egyik egyetemről a másikra. Vagy groteszk módon: az uszodai tornaórán, amikor Jakab – bár nem tud úszni – fontolgtatás nélkül vízbe ugrik a tanárnő fölszólítására.

Gaál és Sára ezekben a filmekben nem keresett parabolisztikus ürgyvet, nem akartak modellálni, s ezzel elkerülték a későbbi megközelítések buktatóit, a tézises megfogalmazást is. A *Zöldár* vagy a *Feldobott kő* nem pusztán önéletrajzi kommentár, hanem maga a megélt élet, annak expresszív megjelenítése. Elgondolkodtató, hogy ez a két film a 60-as években készült (*Zöldár* – 1965, *Feldobott kő* – 1969), s az azóta történt – nem túl nagyszámú – próbálkozások máig nem haladták meg eredményeiket, a megfogalmazás bátorságában pedig egyenesen elmaradnak tőlük. Még akkor is, ha első látásra-hallásra verbálisan erősebbeknek tűnnének föl. Mi több, az utánuk keletkezett filmek esetleg jobban fölkeltik a történelmiség látszatát is, ami megintcsak megtéveszthet az ítékezésben. Mert



Kósa Ferenc: A mérkőzés

ez jobbára valóban csak a látszat. A művészi alkotás nem szorul rá, hogy csak a történelem logikájával operáljon. (Az éppen nem szerencsés, ha ezt a logikát kívánja illusztrálni.) A *Zöldáron* és a *Feldobott kőn* is átszüremlik a történelem, de – mint utaltunk rá – a sorsokon keresztül. Ettől szenvedélyesebbek és mégis nagyobb hitelűek a történetet érintő kijelentéseik-

ben is. Következésképpen az ő eredményeik tudnak leginkább beépülni a jövőbe is. És ez a lényeg.

Vagyis, hogy kimondjuk, a kár, amelyet egy rossz erkölcsű diktatúra okozott, nem mismásolható el néhány csúsztatással operáló slogannal. Vérről, életről, erkölcsről van ugyanis szó.

Fábián László

Filmjeink az ötvenes évekről

Sok-e vagy kevés az ötvenes évekről (mindig úgy kell értenünk: azok első feléről) szóló film? A gúnyképrajzoló mindenestre azonnal „ráharap” a témára, és kedvtelve tréfálgozik a Rákosi-szobrok filmgyári kelendőségén. S megfogalmazódik – nemcsak hazai véleményként –, hogy vajon „nem húzódik-e el túlságosan” az a folyamat, amelynek során – úgymond – „leszámolunk” az ötvenes évek első felével?

Valóban, az utóbbi néhány esztendőben egész sor film készült e tárgyban: talán az *Angi Vera*, Gábor Pál filmje volt egy ilyen „új hullám” legnagyobb közönséghatású darabja (Vészi Endre kisregényéből született a film; Vészinek egyébként is kiemelkedő szerepe van a közelmúltunkkal való szembenézés határozott ösztönzésében); Kovács András viszonylag hosszabb időszakának legjobb filmjét ennek a periódusnak a kezdetéről alkotta meg – Gáll István jelentékeny regénye nyomán – (*A ménészgazda*). Aztán Kósa Ferencet említhetjük – ő, találó kifejezéssel, a szocialista építés „nyers” korszakaként, a *centralizmus* időszakaként tartja számon az adott kort –; *A mérkőzés* című filmje meglehetősen nagy vihart kavart. S ismét megszólal a tárgyban Bacsó Péter, aki az 1969-ben készült s tíz esztendőig kényszerű Csipkerózsika-álmot alvó filmje, *A Tanú* tragikomédiája után *Teg-*

napelőtt címmel egyértelműen tragikus hangvételű filmalkotásban „mondta tovább” a véleményét (az egyik megyei lap korrektnek aligha minősíthető cikkben vádolja meg Bacsót „két bőr lenyúzásával”; hát még ha tudná a cikkíró, hogy ez a két bőr – voltaképpen három, hiszen az 1967 őszen bemutatott, s máig eleven hatású *Nyár a hegyen* is e vonulatba sorolható!). Nem először nyúl a témához – ahogyan Kósa sem – Fábri Zoltán; legutóbb a *Requiem*-ben. Örkeny novellájából indulva ki, a faszálódás korszakával ütköztette a személyi kultusz gyötrelmes éveit, ez alkalommal az ábrázolás kevésbé meggyőző eszközeivel.

Szerves összefüggésben a megéledő érdeklődés e jelenségsorával, a televízió is egyre-másra mutatja be az ötvenes évekről szóló műveket. Nemere László a formailag is érdekes – bár korántsem hibátlan – *Profil*film után a *Hetedik év* című tévéfilmjében idézte meg – hasonló igényességgel – az ötvenes évek társadalmivá összegeződő egyéni konfliktusait. Zsurzs Éva Örkeny művéhez fordult e tárgyban *Glória* című tévéfilmjének elkészítésekor, de nem sikerült kiaknáznia a pompás lehetőségeket. Ellentmondásos visszhangot keltett a tehetséges, fiatal, de arányérzékét illetőleg bizonytalan Molnár György rendezésében a *Ló-*

denshow, mely immár parodisztikus esztádműsorrá oldotta a többnyire tragikus mozzanataiban tovább élő korszak hangulatát.

A példák sorolhatók még a mozifilm s a televíziózás szférájában egyaránt.

Máig eleven kérdésekről, nemzeti sokkhatást keltő dolgokról van itt szó – még mindig. Mutatja ezt egy-egy mű fogadtatása, így – például – a kritikai recepció. Érdemes szemügyre venni a *Talpra, Győző!* című film kritikáit. A legnagyobb befolyású napi- és hetilapok, szakfolyóiratok nyolc közleményéből pontosan négy fejez ki egyértelmű elutasítást – a legváltozatosabb hangnemben és módszerekkel: a szókimondó, olykor nézők tömegeire veszélyesen apelláló félresöprés (Magyar Hírlap, Népszava, Élet és Irodalom) sajátosan társul az aprólékos álelemzés rejtettebb gúny-effektusaival (Népszabadság). A Magyar Nemzet, a Film Színház Muzsika, a Filmvilág s – ne tűnjék a magunk lova dicséretének – a Filmkultúra szerzői veszik maguknak a fáradságot, hogy Szörényi Rezső nehezen „kapituláló”, művészi fogyatékoságoktól terhelt, útkereső filmalkotásának bonyolult értékrendszerében megkíséreljenek eligazodni. Fenntartásaikat, sőt ellenvetéseiket megfogalmazva jutnak odáig, hogy helyet lássanak a nap alatt az ilyen típusú műalkotás számára is.

Sok-e tehát vagy kevés az ötvenes évekről szóló film? Ezt a kérdést tették föl találya egy szűk nyilvánosságú, szakmai kerekasztal-beszélgetésen is, nem sokkal a pécsi játékfilmszemle után. S született ezen is olyan álláspont, amely megfelel a *Talpra, Győző!* kritikai visszhangjából lesűrhető tanulság egyik változatának: csakis a műesztétikai színvonala döntheti el a választ. Nem a témaválasztás minősít. Rossz film az ötvenes évekről: kárt okoz, mert izlésromboló; jó film az ötvenes évekről: általában véve is gyarapítja a filmművészet értékeit.

Ami pedig a kérdésnek azt a mozzana-

tát illeti, hogy „túlságosan elhúzódik” az ötvenes évek politikai, szellemi s egyéb örökségeivel való kritikus szembenézés művészi folyamata: csak azt válaszolhatjuk, hogy ez az „elhúzóadás” nem csupán s nem is elsősorban a művészet területére jellemző, hanem társadalmi-gazdasági életünk egészére. Ami persze olykor éppen valamely műalkotás fő tanulságaként elemezhető meggyőzően. Gondoljunk Makk Károly szenvedélyesen vitatott, s gyakran, sok helyütt félreértett alkotására, az *Egymásra nézve* című filmre. Ez – számomra – éppen arról szól legfőképpen, hogy az MSZMP vezető erőként való politizálásának több mint negyedszázados korszaka a dogmatizmus, a centralizmus, a személyi kultusz leküzdésének ellentmondásokkal teli periódusa, s különösen a kezdeti szakaszt jellemezte, hogy nagyobb hibákat olykor kisebbek árán próbáltunk kiigazítani (a tsz-szervezés 1956 előtti elfogadhatatlan módszereit némely esetben a „meggyőzés” nem egészen kifogástalan változatai követték stb.). Aki az *Egymásra nézve* bíráló szenvedélyét sokkalja, az az utóbbi 25 esztendő eredményeit is hamis, megszépítő tükörben látja; nem érzékeli: *honnan* jutottunk idáig?

Némileg más a helyzet *A mérkőzés* című Kósa-filmmel, mely 1956 nyarának hatalmi viszonyait, a (hamis) kompromisszum lehetőségeit történelmileg aggályos pontossággal, de művészi erő híján, romantizáló-leegyszerűsítő „szövegösszefüggésben” ábrázolja. Főként ezért szabadult a filmre azoknak az indulata, akik ma is hajlamosak rossz kompromisszumokat kötni. Az áthalás iránti fogékonyság a történeti gondolkodás afféle „örök” sajátossága („a történelem az élet tanítómestere”), ám a művészettől mégis sokan veszik zokon a történelemből kibontott, időszerűként fölmutatott tanulságokat; parabola, üzengetés, allúzió címén utasítva el a művész felelős szándékú figyelmeztetését. (Nem kétlem: van, aki visszaél az ilyen típusú ábrázolás művészi le-

hetőségeivel, de ezek miatt maga a megközelítésmód nem kérdőjelezhető meg.) Tudomásul kellene vennünk: az ötvenes évekről szóló művek a máról, a mához is szólnak – másképp mi szükség volna rájuk. Mindaddig, amíg az ötvenes évek hibáit előidéző okok, magatartásformák léteznek bennünk (gondoljunk a gazdasági s más reformokhoz fűződő ellentmondásos viszonyra), hatnak környezetünkben, kellenek az ötvenes évekről szóló (jó) filmek.

Az ötvenes évek „elhúzódó” politikai-művészi földolgozása összefügg az eszmei harc természetével is. Noha az MSZMP már 1956 decemberében helyesen vette számba az ellenforradalomhoz vezető okokat – s elsőként a Rákosi-féle klikket tette felelőssé ezekért –, hat esztendőbe tellett, amíg a párt központi bizottsága a megtisztulási folyamat első szakaszára pontot tehetett, s „az 1956. november 4-e óta pártjogaik gyakorlásában felfüggesztett” Rákosi Mátyást és Gerő Ernőt kizárta a párt soraiból.

A magyar filmművészet – megítélésem szerint – hamar reagált a politikai tisztázás folyamatára. 1963-ban, Herskó János filmje, a *Párbeszéd* volt az első, amely – egyetlenül, nem csekély művészi fogyatékos-sággal, de – szimbolikus érvénnyel, korszerű formanyelven összegezte az ötvenes évek első felének tanulságait, hogy ezzel egész folyama induljon meg a művészi számvetésnek, a legkülönbébb társadalmi osztályok, rétegek helyzetét ábrázolva, s persze: nagy nyomattékkal fejezve ki az értelmiség állásfoglalását (Sánta Ferenc regénye nyomán Fábri Zoltán *Húsz órája*; Gaál Istvántól a *Zöldár*, Kósa Ferencről a *Tízezer nap*, Sárától a *Feldobott kő* stb.).

Külön – és fontos – hely illeti meg az ötvenes évek filmes ábrázolásában a néhány esztendeje elhunyt Rényi Tamást: voltak tragikusan sötét színei e kor hangulati megidézésére (*Sikátor*), volt tehetsége a konfliktusok, veszendő értékek fölmutatásához (*Makra* – ugyancsak Kertész Ákos

regénye nyomán), s volt hite és meggyőződése a felszabadulás után születő új társadalom nekibuzdulásainak megörökítéséhez (*Az idők kezdetén*).

Viszonylag későn, 1970-ben született – Déry konszolidálódott helyzetével is nyilvánvaló összefüggésben – a *Szerelem*, Makk Károly filmje, amely az ötvenes évek valóságát megidéző „első hullám” klasszikus darabja. Mai szemmel nézve: főként a hangulati megjelenítés, a lélekelemzés, a mikrorészletek fölillantása avatja klasszikussá ezt a művet, s persze a Darvas Lili–Töröcsik Mari–Darvas Iván hármasként korszaknyitó jelentőségű filmszínészi teljesítménye. „Új” dolgot nemigen tudunk meg az ötvenes évek első feléről; minthogyha magának a filmes – tehát viszonylag nagy számú közönséget illető – témaválasztásnak a bátorságát szemléltetné elsősorban ez a vonulat, amelyből méltán „ritt ki” Bacsó Péter keményen és szenvedélyesen tragikomédiázó műve, *A Tanú*, mely egyébként a jancsói *Igy jöttem* (1965) történelemláttatásának tanú-motívumát vezette egy másik pólusig.

Ez a tanú-motívum határozza meg a hetvenes évek végén induló „második hullámot”. Nem elsősorban azért, mintha olyan fiatalok jelentkeznének ekkoriban, akik az ötvenes évek első felében történekeért nem vállalhatnának – legalábbis részleges – felelősséget. Az „első hullám” generációi nyúlnak másodszor (vagy harmadszor is) ehhez a témához. Morális alapállást fejez ki a tanú-magatartás; tanúságtételt. Tanúból válik cselekvő – bár rosszul döntő – hőssé Angi Vera, tanúként szenved önkéntesvértanúságot az Angi Verák vétkeiért Jakab Júlia a korfestő elemekkel túlsúfolt *Kettévált mennyezet* – Gábor Pál e másik, témánkba vágó filmjének – hősnője, tehetetlen tanúja a politikai-morális torzulás előrehaladó folyamatának Gönczi Dorottya Bacsónál, a *Tegnapelőttben*. Tanú *A mérkőzés* rehabilitált főszerkesztője, 1956 nyarán – s ezért próbálják meggyerni, majd

megsemmisíteni –, tanú a *Requiem* „köz-törvényes” szabadultja, aki a börtönben megismert kommunista, Hannover István típusát az életben mozgó, testté vált eszményképpen, Nettivel veti össze, tanú – mert az eseményeket képtelen befolyásolni, s ily módon irányítóból irányítottá, elsodorttá válik maga is – *A ménesgazda* Busó Janija (Gáll István regényében és Kovács András filmjében). Az eszmények elárulása: ez a legnagyobb bűn, amit e „második hullám” alkotói az ötvenes évek első felének történetéből kiolvasnak. Fölerősített hangú figyelmeztetés ez, de még – úgy vélem – az üres moralizálástól jócskán innen.

Nem tapasztalatlan fiatalok, hanem az ötvenes évek szóban forgó időszakában már eszmélő, esetleg számottevő cselekvési térhez is jutó rendezők (Bacsó, Fábri, Kovács, Makk) szólalnak meg. „Azt hiszi, az ötvenes években akarták az ötvenes éveket?” – körülbelül ezt kérdezi Szalánczky Éva az *Egymásra nézve* című filmben Erdős főszerkesztőtől. Igen, ezek az alkotások valóban azt fejezik ki, hogy nem első- s nem is másodszorban személyes rosszakarat, aljasság, örültség vezetett a több mint három évtizede létrejött torzulásokig, hibákig, hanem egyén és történelem bonyolult, nemzetközi körülményektől is meghatározott összjátéka. Mégsem volt egyedüli alternatíva, szükségyszerűség mindez, hiszen akkor a művészetnek sem lehetne érdemleges játéktere a múlt földidézésében.

A tanúságtevés József Attila-i szenvedélye hatja át ezeket a filmeket. Például a Bacsó Péterét, a *Tegnapelőttet*, s nemcsak a mottó szintjén (*A Tanúhoz* is József Attilától választott idézetet). S – legyen megint Bacsó a példa ebben – jelen van az önkritika mozzanata is, hiszen a sematizmus hajdani elterjedéséhez neki is köze volt. Aki nem veszi észre, hogy Bacsónál a kritika: önkritika is, súlyosan téved. S ilyen tévedők akadnak egynéhányan; szakmai körökben hallottam – igaz, magánvéleményként

–, hogy a *Tegnapelőtt*: „szemét film”. Hogy miért? Csak. Az érvelés elmaradt. S vajon ezek a „kritikusok” a *Tegnapelőttnek* *A Tanúhoz* viszonyítható önkorrekcióját fölfedezik-e? Talán még kevésbé. Persze ez utóbbi – a *Tegnapelőtt* részben önkritikus jellege – csak feltételezés a részemről: Bacsó maga nem erősített meg benne. Mindamellett úgy vélem: nem lehet merő esetlegesség, hogy *A Tanú* tragikomikumának differenciálatlan „össztüzét” itt egy hitelesebb, gondosabban kiépített hősrendszerben kifejeződő, önbíráló bírálat váltja föl. Éppen Gönczi Dorottya öngyilkossága bizonyítja ezt – valamint a mai szemléletünkhöz képest szokatlanul érzelmes, gyöngéd zárókép, melyben a sérült nemzedék felnőtt tagja a vétlen, tiszta generáció elárvult, csöpp képviselőjének a kobakját támasztja meg védőn és óvón, egy értelmesebb cél felé utazva a vonaton.

S legyen példa Bacsó az említett „új hullám” még egy vonatkozásában. Az ötvenes évekről beszélő legújabb magyar filmek történelmileg is gyarapítják a tudásunkat. A *Tegnapelőtt* félreérthetetlenül állást foglal – egyebek között – a hajdani „kék cédulás” választás szükségtelen, káros, immorális mozzanataival kapcsolatban. A „nagy politika” s a személyközi viszonyok torzulása között épp e morális bicsaklás érzékeltet nyilvánvaló összefüggést. Ezért nem hat moralizálásnak a filmnek az 1947-es választással kapcsolatos jelenetsora.

Nos: történettudományunk legfeljebb szűkebb körhöz szóló publikációkban tárgyalta ezt a kérdést. Én e filmen kívül csak Vas Zoltán Akkori önmagunkról című könyvére (önéletrészének 2. részére) hivatkozhatom mint olyan forrásra, amelyből megtudhatok valamit 1947 később feledésbe merített eseményeiről. S említhetem Gyurkó László kommentárját Kádár-életrajzának egyik pontján, ahol – nyilvánvalóan a könyv tárgyául szolgáló személyiség véleményétől megerősítve – szintén kritikusan



Bacsó Péter: A Tanú

esik szó a kommunista párt egyes akkori vezetőinek e rossz ízű, taktikai lépéséről. (Íme: Nemes Jánosnak a Társadalmi Szemlében ez év elején megjelent – sok szempontból útjelölő, kritikus és önkritikus – tanulmánya Rákosi Mátyásról nem tér ki a „kék cédulás” választás kérdésére, bár szó esik benne az 1947-es választásokról.)

A kortárs magyar film tehát gyakorta – az irodalommal szövetkezve – olyasmit vállal föl, amit a történeti kutatás, főként pedig a történelemoktatás elmulaszt vagy nem tesz meg kellően, s amiről négy fal között, a családban is kevés szó esik. Valamiféle torz szemérem ez, a „jaj, csakhogynélkülük” rövidlátó megkönnyebbülése, mert az ötvenes évek első fele: a szocialista építés szakasza is volt, s ezt a vonását nem lenne szabad elfelednünk, szem elől tévesztenünk.

Legjobb filmjeink nem is tévesztik szem elől. Nem kevés esztétikai áldozat árán: ugyanis a rendezők nemigen számolhatnak tudottnak vehető ismeretekkel, így aztán megnő a szájbarágás, agyonmagyarázás veszélye, szükségtelenül sok az évszám-inzert, a direkt korjelölés. (Bódy Gábornak a budapesti játékfilmszemlén bemutatott – fölöttebb problematikus, bár nem érdektelen – filmjében, *A kutya éji dalában* például vajon hányan ismerik föl: kicsoda is az a generalisszimusz a Művelt Nép vagy talán a Szovjet Kultúra hajdani számának címlapján; ki fejtí meg, hogy a – bizony, semati-

kus, de drámai erőt sem nélkülöző – szovjet festmény-reprodukció Lenin holttestének egy havas-fagyos vasútállomásra való megérkezését ábrázolja?)

Legjobb filmjeink e tárgyban másrészt nem pusztán történelmi filmek, hanem megszívlelendő, mának címzett mondanivalójuk van. *A ménesgazda* – például – anélkül, hogy tagadná az osztályharc szükségességét egy kiélezett hatalmi küzdelem viszonyai között, ha tetszik, a szocialista káderpolitika fontos kérdéseire irányítja a figyelmet, a haszontalanul elherdált értékért emel szót, a vezetői alkalmatlanság pusztító és önpusztító voltáról gondolkodtatja el nézőjét.

Az ötvenes évek első feléről szóló filmek megítélésére tehát ugyanaz vonatkozik végül is, mint a kortárs magyar filmtermés elbírálására általában. Vannak persze divatmozzanatok is e téma gyakori földolgozásában. Hat a nosztalgia is, amely nem a valós értékrend, hanem önkényes szubjektív szempontok alapján működik, s olykor valami furcsa mazochizmussal az átélt rosszat vonja a megbékélés hamis fényébe. Ez azonban nem a *valóban* művészi látásmód sajátossága, s így nemcsak az ötvenes évek ábrázolásában kerülendő. S mihelyt a társadalom egyéb területén is végleg túljutunk az ötvenes éveken, a filmes tükrözés e tárgyú konjunktúrájának is vége szakad.

Kőhátí Zsolt

Morális vákuum

Szurdi Miklós: Hatásvadászok

Megvallom, engem a *Hatásvadászok*ból végül is legkevésbé a *miliő* érdekel – noha e jellegzetes teátrumi belvilágban szerzett szerény, ám az átlagos nézőéhez képest mégiscsak elevenebb élményeim talán még élvezetesebbé tették számomra a film első rétegét. Magyarul: a vidéki színészet „állapotának” korhű rajzát. Igen, bölintok-nevetek rá már a bevezető képsorokra; ez a meddő ingerültségekbe fulladó színpadi próba, ez a fiatalon is rezignált rendezői tekintet, ez a bágyadt-szenvtelen dramaturg, aki egy unott rezonőr pimaszságával kóricál a színházban, ez mind pontos és remek, mint a színésztársalgó megannyi villanása, és sorolhatnám valamennyi oly jellemző tárgyi és alanyi részletet. Minden a helyén van, kiválóak az elejtett mondatok, megjegyzések – ugyanakkor ebben a lelkiismeretes környezetleltárban nincsenek l’art pour l’art sziporkák, és a rendező Surdi Miklós azt is tudja, miből mennyi elég.

Mindez tehát messzemenően elismerendő, ám nem abszolutizálandó, mert mind ezt megteremteni a vásznon – még nem „kunszt”. És ha a *Hatásvadászok* megmaradna színházi atelier-történetnek, akkor éppen hogy nem lennének fontosak ezek az erények. Paradoxonnak tetszhet: a nüanszírozó technika, a realista hűség, a törté-

net „belső életének” lelkiismeretes feltárása, a ragaszkodás a *couleur locale* minél érzékletesebb valódiságához csak azért lesz több a filmen tarka, de hamar feledhető diszletnél, mert általános *drámai közegként* jelenik meg.

Számomra a *Hatásvadászok* azért *kiemelkedően* jó film, mert az általa megjelenített emberek sorsa egy *morális vákuum* által meghatározott, s ezek az emberek mégis egy talpalatnyi etikumot, ha úgy tesszük, magát a pillanatnyi emberi méltóságot védelmezik.

Játszanak érte. Sőt, csalnak. Becsapnak, átejteneik, hazudnak. Kamuflálnak. Tehetik: színházat csinálnak. (Mi több, színházat a színházban.) De ez mégis másodlagos. A téma bármilyen más közegben érvényes volna – legfeljebb más adottságok mellett. S jóllehet, szinte ugyanúgy játszódhatna le a történet. Mint tudjuk, színház az egész világ.

Ezt a filmet nem az „egy az egyben” színházi sztori élteti. Tessék megpróbálni a cselekményt – mint modellt – gondolatban átplántálni más környezetbe. Egy kutatóintézetbe, egy gyárba, egy minisztériumba, egy szerkesztőségbe. Érdemes folytatni a próbát: az alaphelyzet és a figurák mindenütt „szervülnének”. Legfeljebb a halálán lévő írók egy feltalálóval,



egy mérnökkel vagy egy főosztályvezetővel kellene behelyettesíteni. A letiltott drámát pedig valamely találmánnyal, gyártási technológiával, átszervezési javaslattal.

Az igazán teherbíró drámai szituációk egyik jellemzője mindig az, hogy elvonatkoztathatók. Színház ide vagy oda, Szurdi (aki Várkonyi Péter Endrével és Verebes Istvánnal együtt írta a forgatókönyvet) rátalált egy különösségében is rendkívül *elasztikus* alapszituációra. Pontosabban: az ötletre, amit aztán nagyszerűen lehetett motiválni. Súlyos beteg, jeles író úgy tudja, hogy közeledik drámájának ősbemutatója. Amely ráadásul élete első színházi premierje lesz. Orvosai szerint már nincs mit kockáztatni: közvetlenül halála előtt legalább annyi öröme legyen, hogy megnéz egy próbát. Csakhogy a darabot levették a műsorterről, próbák sincsenek. A szerző viszont megérkezik a színházba.

Ebből a *vázlatból* még minden lehet. Hollywoodi vígjáték és chaplini burleszk, franciás melodráma és csehes groteszk. Attól függ, *hová* ágyazzuk be a témamagot. Szurdiék Magyarországon, ma, s egy vidéki színházban gondolkodtak. Ezek a paraméterek azután megszabták a „felépítményt”, s mintegy automatikusan kiadták a válaszokat bizonyos kérdésekre.

Mikor íródott a mű, miről szól? Végül is miért nem játssza a színház, ha egyszer vállalta a bemutatót? Mért nem tud a megváltozott helyzetről maga a szerző? És ami a legfontosabb: a társulat tagjai miért bonyolódnak bele a kegyes hazugságba, miért vállalják egy számukra idegen emberért az ál-próbák kinkeserves cirkuszát?

A válaszok határozzák meg a film műfaját is. Tehát: Gaál Szabó 1951-ben írta a Jakobinusokat, amely a francia forradalom, közelebből Robespierre forradalmi



terrorja idején játszódik. Nyilvánvaló, hogy ez az a darab, aminek bemutatását szerzője is csak az utókortól remélhette. Amely eljött ugyan, a darab „mindmáig” mégsem került színre. Horkai, a fiatal rendező előássa. A színház felterjeszti műsortervében a minisztériumnak. Az elutasítás egyik sablonformája: a nagyszínházban nem javasoljuk, a stúdióban mehet. Mindenki tudja, hogy ez, vagyis bemutatni „a negyven szereplős drámát a hatvan személyes nézőtér előtt” – képtelenség. De a fordulatról senki sem tájékoztatja a Kút-völgyiben fekvő nagybeteg Kossuth-díjast. Sem a minisztérium, sem a színház igazgatója, és persze Horkai sem, aki már a Három a kislányt próbálja, amikor a televízióban meginterjúvolt szerző ország-világ előtt bizakodva bejelenti, hogy nemsokára részt vesz a premieren.

És az események meglódulnak. Gaál Szabó meg akar nézni egy próbát. Orvosi szerint maximum két hete lehet hátra, embertelenség volna megtagadni a kérését. S a humánus jegyében kocsit ad alá a minisztérium.

Az ostor a vidéki színházon csattan. Egyetlen éjszakájuk marad, hogy eldöntés: mi történjék másnap reggel, ha megérkezik Gaál Szabó. Az igazgató mossa kezét: közölje a tényállást Horkai. Elvégre ez az egész az ő „ügye”. Horkai megpróbál elmenekülni. De az élet kegyetlen. Trabantja bedöglik, az utolsó vonat már elment, a zuhogó esőben autóstoppal sem tud kereket oldani.

Ez a fiatalember tehát nem erkölcsbajnok – csak azért marad, mert *nincs választása*. De nem is gyilkos. Nem vállalja, hogy ő ölje meg másnap Gaál Szabót. Az

éjszaka kellős közepén becipelteni a színházba a mit sem tudó színészeket – reggelre celebrálniuk kell egy próbát az elvetélt Jakobinusokból.

Mindez a film első harmada csupán. S mondhatni, van annyira *kihegyezett*, hogy legalábbis szatírárt ígér. Ám az igazán „ördögi” a dologban az, hogy idáig ebben a történetben voltaképp semmi elképzelhetetlen nincs, semmi túlzás, semmi mégoly szerény abszurditás. Éppen az alapötlet *jelen idejű motiváltsága* az, ami kegyetlenül valószínűvé teszi a cselekményt. Mert bármilyen sarkítottnak tűnik is az eset – odáig, hogy a beteg író, nem értesülve darabja sorsáról, betoppan a színházba –, bizony megeshet. A forgatókönyv nem túloz; a magát emberi tapintatnak álcázó hivatali „nem a mi asztalunk”-magatartás, vagyis a felemás döntésekért felelősséget nem vállalók piruettjei ennél cifrább szituációkat is előállítottak már. Szurdi ezért higgadt realizmussal exponálja a drámát – ami csak ezután veszi kezdetét. Amolyan *középfajú* dráma ez persze; korántsem lesz belőle tragédia, s jókat lehet rajta nevetni is, miközben mindvégig megőrzi szorongató hitelességét.

A forgatókönyv nagy erénye, hogy a bevezető húsz-harminc percben, lényegében tehát Gaál Szabó megérkezéséig, egy „analitikus drámatechnikával” tökéletesen informál a körülményekről, a szóban forgó Jakobinusok és a szereplők közelmúltjáról, de ezeket a tudnivalókat jelen idejű helyzetekben képes közölni, olyan rövid, feszült dialógusokban, amelyek egyszerűsmind tartalmazzák az adott szituáció „előéletét” is. Ilyen például Horkainak a direktorral, majd a dramaturggal folytatott szóváltása, és ebbe a körbe ügyesen kapcsolódik a zavaros „magánszféra” is; a rendező és az érzelmi döntésképtelenségben szenvedő színésznő, Andrea viszonyának mellékszála. Andrea férje történetesen Gaál Szabó egyik kezelőorvosa, s amikor

Horkai azt hiszi, hogy a szerelmi rivális hármójuk helyzetét jött tisztázni vele, kiderül: a doktor is Gaál Szabóról akar beszélni. Horkai ebben a dupla fenekű szituációban értesül – nemcsak az író várható jöveteléről –, hátralévő élettartamáról is.

A *Hatásvadászok* gondos, a „környülálást” alaposan, mégsem nehézkesen feltáró bevezetése magyar filmen ritka szakmai-dramaturgiai biztonságra vall. Mifelénk kevesen tudnak elindítani egy történetet, mert félve az epikusság veszélyétől, nem akarnak „mesélni”. Szurdi azonban takarékosan és filmesen mesél, beállításai tömörek és igen feszes ritmusban vágottak. Ez nyilván nem független Szalai András operatőri munkájától, aki fegyelmezetten, mégis levegősen komponál; megfigyelendő, hogy a félközeli milyen fontos szerepet szán a *háttérnek*. A színházi belvilág nem csupán átvonul a főszereplők mögött, de mindvégig történésben, színészi intenzitással „lóg bele” a képbe. Szalai felhasználja Koltai Lajos egyik ismert világítási megoldását: előszeretettel bizza rá magát az alulról feltörő neonfényekre – a színházi társalgóban sokszor előállítja ezt az effektust –, de élénkebb színvilágban és többnyire más, „szereplő” fényforrásokkal együtt alkalmazza. Képein általában különféle lámpák játszanak, minduntalan szűrt és pontfények tűnnek elő az enteriőrökben, de még a kevés külső felvételen is. Mintha egy akváriumban volnánk.

Ahol a tulajdonképpeni „fikció” kezdődik: a jelenet, amelyben Horkai éjnek évadján „lerendelkezi” a Konvent-képet a Jakobinusokból. Ez már valószínűleg nem történne meg a valóságban. Valaki valahol, prózai módon mégiscsak feltartóztatná Gaál Szabót, közölné vele, hogy a premiért legalábbis elhalasztották, és amikor az író pár nap múlva elhalálozik, senkinek se jutna eszébe erőltetett összefüggést keresni a sajnálatos eset és a darab sorsa között. Hi-



szen tudvalevő, hogy az írónak *ettől függetlenül* is csak két hetet jósoltak az orvosok.

Horvai bravúrstiklije tehát a film készítőinek egyetlen, önkényes kérdéséből következik: mi lenne, ha ebben a kedvesen link, egyszerre varázsosan és riasztóan cinikus modorú, alapjában felelőtlen és felszínességre hajlamos emberi közegben, amit a színház *sztereotípiája* jelent, valakiben mégiscsak feltámadna – ha megkésve is, egy kényszerítő véghelyzetben – a személyes felelősség igénye. Amely alapjában még akkor is morális indítékú, ha nyilvánvaló, hogy a gyávaság is táplálja. Hiszen gyakran vagyunk gyávaságból becsületesek; és olykor helyesebb a *gátlás* kifejezést használni.

Vagyis Horkai, mivel nem teljesen gátlástalan, nem képes Gaál Szabó szemébe mondani a kegyetlen igazságot – azt az igazságot, amiből egyébként „kidumálhatná” magát, mert közvetlenül csakugyan

nem felelős érte. Legfeljebb annyiban, amennyiben ő is része az adott mechanizmusnak, és ezért *végső soron* kénytelen azzal azonosulni, akaratlanul is vállalni a ráeső morális terhet. Horkait mai Muszáj-Herkulesse teszik a körülmények és a saját fásult erkölcsiségének hatalma.

Szakácsi Sándor színészi remeklésének nagy része van abban, hogy a filmet igen érzékenyen sikerült távoltartani a stiláris sablonoktól. Mert a *Hatásvadászokban* sem szokásos vígjátéki patronok, sem elnyűtt drámázások nincsenek; s ez legalább annyira köszönhető a forgatókönyvnek, mint a színészvezetésnek és maguknak a színészeknek. Mindenekelőtt pedig azért Szakácsinak, mert az ő Horkaija az, akinek „folyamata” van a filmen – hozzá képest mindenki epizodista –, mert csakugyan leginkább az ő személyes ügye ez a furcsa küzdelem. Enervált, unott, félvállról próbáló rutiniéből „indítja” a figurát; jól érzékelhető, hogy a Három a kislány számára csupán musz-feladat, de azért már itt is kiütözik belőle valami alapvető erőszakosság, amint kinjában falzettbe kényszerít egy énekest. A dolognak semmi értelme – Horkai egyszerűen tehetségtelennek érzi magát ebben a munkában, kitalál instrukciókat, és azokhoz presztizsből köti magát. Ennek a lankasztó színházi próbának a néhány perce nagyon fontos: ebből érthető meg, hogy a Jakobinusok – a nem létező s mégis átélhető *feladat* – egyszer csak hogyan kapja el a színházi üzem fásult dolgozóit.

Szakácsi második stációja, amikor megfeszítve hajt, hogy reggelre próbakész állapotba hozza a társulatot. Vezényel, de még semmi egyéb nem érdekli, csak az, hogy megússza Gaál Szabó látogatását. És még a színészek is csupán jóindulatból kamuflálnak; istenem, egyetlen délelőttöt ki lehet bírni... Ám amint az író a megyei elvtársakkal helyet foglal a nézőtérén, a csoda szele már befújdogál a színpadra. Az

imént még gépiesen kopogó, alig tudott mondatokból egyszeriben *dialógus* lesz, a színiiparosok hangja „átlelkesül” – Szakácsi–Horkai maga is döbbenten észleli a változást.

Rossz filmen ez úgy folytatódna, hogy a színészek azon mód beleszeretnek a tiltott darabba. A *Hatásvadászok* dramaturgiája a szó jó értelmében profibb ennél. Nem, itt mindenki *fellélegzik*, hogy az író elutazik, vége a komédiának. A *Jakobinusok* percnyi varázsa elillan. Újabb kényszernek kell működésbe lépnie a folytatáshoz. Gaál Szabó marad. Jól érzi magát, kíváncsi a további próbákra.

Az ötlet ismét egy panel-darabka, s mint ilyen, kiszámítható. De a motiválása megyerően antiteátrális: a kiváló Linka György szelid bölcsességéből mindinkább kiderül, hogy voltaképp Gaál Szabót *nem érdekli* a bemutatója. Alighanem tudja-érzi, hogy meg sem éri azt. Egyszerűen emberek között akar lenni, amíg lehet. Életet akar maga körül.

Szakácsi színészi feladata – és az egész film tartalmi szférája – ezzel a Gaál Szabó-beállítással jótékonyan differenciálódik. Ahogyan Horkain és színészein menthetetlenül erőt vesz a skizofrénia (tehát miközben tisztában vannak munkájuk céltalanságával, mégis elkapja őket az *igazi* dráma és a *valódi* színpadi lehetőségek hevélete), azzal párhuzamosan fedezi fel Horkai, hogy itt még csak nem is Gaál Szabó *élete* a tét; hogy már „Apónak” sem maga a darab a fontos. Hanem voltaképp ugyanaz, ami kimondatlanul mindannyiukat felemelte a helyzethez; sőt, a helyzet fölé. Az, amiért a tévészereplésről lemondani kényszerülő színész nem árulja el a csalást, amiért a többiek a színészház folyosóján még a véce előtt is szöveget memorizálnak, amiért a kis statisztalány megszenved a szerepéért, s amiért a színház dívája nem akarja tudomásul venni, hogy nem kapott szerepet a kamu-produkcióban.



Mindannyian egy cipőben járnak; az emberi méltóság még lehetséges porcióját keresik ebben a bornírt ügyben, amelyben így vagy úgy, de egyként kiszolgáltatottak. Mert őket – a színészeket, a rendezőt, az írókat – *megalázták* az elhallgatások, a manipulációk komédiájával. Egyetlen lehetőségük maradt: egy másik komédiával, immár a sajátjukkal, kifogni ezen a megaláztatáson.

A film egyik legjobb, mert talányosságában is egyértelmű jelenete, amikor Horkai és Gaál Szabó a színpadi veszekedés után, amit a rendező pótcselekvésként produkált, találkoznak a társalgóban. Az író elnézést kér, amiért belebeszél az iménti próbába, ugyanakkor megkérdi Horkait, volna-e kedve pókerezni? És *rákacsint*. Mire Horkai: „*Hányan vagytok?*” Gaál Szabó szó nélkül feltartja az egyik ujját. Horkai ugyanúgy, de már két ujjal felel. Vagyis: közös megállapodással *blöffölnek* tovább. A halálig. Egészen addig, hogy ne

kelljen beismerni a vereséget. Ne kelljen „lereagálni”, hogy egy író becsaptak, egy színházat pedig arra ítélték, hogy „elvigye a balhét” azok helyett, akik nem vállalják a saját döntéseik következményeit.

A színház a maga módján vesz elégtelt az *életen*. Színházzá maszkírozza, és ki-ből pojácát, kiből hőst csinál. A falmelléki direktor és a rutinosan svindlerkedő megyei hivatalnokok ebben a játékban kisserű, tehetségtelen bohócoknak bizonyulnak, míg az általuk lenézve irányított „ripacsok” legalábbis cyranói lélekről tesznek bizonyosságot.

Szurdi mindazonáltal egy pillanatra sem romantizálja a gesztust, ami nem több *mentsvárnál*. Végző soron illúzió. Ezzel kapcsolatban két, egymástól távol eső jelenet beszédes összefüggésére hívnám fel a figyelmet. Még Gaál Szabó érkezésekor, az igazgatói irodában megjelenik egy fotós a megyei laptól, akit beavattak, hogy a készítenő kép amúgy sem fog megjelenni. Ez a fiatalember (Puskás Tamás) a világ legtermészetesebb dolgának tekinti a „fal”-felvételt, és takarékos könnyedséggel kiveti a filmet a gépből. Aztán minden zavar nélkül villogtatni kezd. Mindennapjaink aggálytalan, civil komédiása.

Később, már a film második felében, amikor Horkait annyira elragadja a Jakobinusok rendezése, hogy szuggesztív lesz, tehetséges és őszinte, s félelmetes intenzitást, teljes odaadást, kiborulást követel a fakó „csoportos” színésznőtől (Töreky Zsuzsa), akkor, a közös, felkorbácsolt transzban Szakácsi elragadtatottan kiáltja: „Ez

az! Szét fogják verni érted a házat!” Mire halk nyomatékkal megszólal az egyik színész: „Ki és mikor fogja szétverni?” És oda a bűvölet. Mert a hivatásos játékos – hiszen *átéli* a szerepét – nem képes túlnéni magát a hiábavalóság tudatán.

A *Hatásvadászok* előadásnyelvének mesterségbeli eleganciája roppant lényeges – ide sorolandó például Döme Zsolt frappáns zenéje is –, számomra azonban mindez azért minőségi tényező, mert egy korántsem idealizált *közösség* morális drámájának, az önbecsüléséért folytatott utóvédharcának történetét segít perfekt módon ábrázolni. Ha ez a formai „jölfésültség”, ha úgy tetszik, bizonyos könnyedség, hiányozna a filmből, a tartalom kevésbé volna meggyőző. A pontos-szikár szerkesztés és a rendezői arányérzék megóvjá ezt a „mozi” a csábító patetizálástól.

És persze finoman, indirekten mégis belelopja. „Mi ez most? A Jakobinusok vagy a Három a kislány?” – kérdi a színésznő a színésztől, amikor az egyik próbán összekeverednek a két darab jelenetei. „Nem mindegy? Te úgyis ott állsz, én meg úgyis innen jövök.” – hangzik a cinikus válasz.

Am a film egésze arról szól, hogy *nem mindegy*. Hogy kell lennie bennünk valami dacos vágynak az össze nem tartozó dolgok szétválasztására, egy emberi-erkölcsi értékrend megóvására. Még akkor is, ha az csak amúgy *mellesleg* sikerül, netán objektív tét nélkül, egy Gaál Szabó halálának árnyékában, tíz nappal a Három a kislány könyörtelenül közelgő premierje előtt.

Mészáros Tamás

HATÁSVADÁSZOK színes, magyar, Dialóg Stúdió, 1983.

R.: Szurdi Miklós; F.: Szurdi Miklós, Várkonyi Péter Endre, Verebes István; O.: Szalai András; Z.: Döme Zsolt; D.: Vayer Tamás; J.: Szakács Györgyi; Sz.: Szakácsi Sándor, Udvaros Dorottya, Linka György, Eszenyi Enikő, Végvári Tamás, Bodnár Erika, Töreky Zsuzsa.

Textilgyári és más történetek

Erdöss Pál: Adj király katonát!

A filmművészet fejlődésén belül megfigyelhető egy olyan oszcilláló mozgás, melynek során hol a valóság realiztikus, eszköztelen tükrözési módja kerül előtérbe, hol pedig a metaforikus, költőien „megemelt” kifejezési módok válnak uralkodóvá. Ez a váltakozás azonban korántsem mechanikus, mindig fellelhetőek annak konkrét okai amiért egy stílusirányzat (s amiért *éppen az*) egy adott társadalmi-történelmi periódusban dominánssá válik. Így annak is megvannak a jól körülírható indokai, hogy nálunk miért éppen a hetvenes évek elejétől-közepétől bontakozott ki az a markáns filmes áramlat, mely a mindennapi valóság közvetlen, dokumentumszerű bemutatására vállalkozott. E helyütt nincs mód ezen okok mindegyikének elemzésére, egyet közülük azonban mégis szükségesnek látszik kiemelni. A hetvenes évek elején-közepén válságba került a reprezentatív szerepet addig szinte teljes egészében magára vállaló fikciós ábrázolás, formai elemei kánonná merevedve kezdtek kiüresedni, s a különböző parabolisztikus-metaforikus vagy lírizáló kifejezési eszközök alkalmatlannak látszottak arra, hogy a napi valóság ellentmondásait, éles konfliktusait adekvát módon jelenítsék meg.

Éppen ezért az élet által produkált, mindennapiságukban is megrendítő konfliktu-

sokra, sőt a lét deformáltságának képtelenségére felfigyelő alkotóknak ki kellett alakítaniuk azt a sajátos formanyelvet, melynek révén ez a valóság revelatív erővel jelenhet meg a filmben. Ekként bontakozott ki nálunk az az irányzat, mely szakítva a filmnyelvi trükkökkel, magát az életet „tette meg” a mű kompozíciós centrumává, vagy úgy, hogy egyszerűségében megleste azt, vagy úgy, hogy törvényszerűségei, meghatározottságai alapján reprodukálta a valóságot.

Az évek során ennek a realiztikus, dokumentáló filmkészítési módszernek mennyi változata alakult ki, aszerint, hogy az alkotók dokumentum-játékfilmet, dokumentarista filmi fikciót, szociofilmet stb. hoztak létre, ezzel párhuzamosan azonban az is megfigyelhető volt, hogy paradox módon ezen filmek különböző elemei is kiüresedhetnek, ha pusztán *eszközként*, bejártott *megoldásként* kerülnek át egyik alkotásból a másikba. Paradox dolog ez azért, mert az ilyen ábrázolásnak éppen az eszköztelen közvetlenség a sajátja, s mégis, mint nem egy film példája mutatja, e karakterisztikus elbeszélői *technika* különböző eljárásai éppúgy manírrá válhatnak, mint mondjuk a metafora enervált önismétlései.

Mindez azért látszik fontosnak, mert Er-



döss Pál *Adj király katonát!* című filmjének hitelét eléggé lerontja, hogy az ábrázolt életanyagra rátelepszene azok a sablonok és minták, melyek steril absztrakció útján, más, a valóságot dokumentumigénnyel tükröző alkotásokból vonattak el. Találhatunk itt „idézetet” Schiffer Páltól, Tarr Bélától, Rózsa Jánostól, sőt még Mészáros Mártától is. Mintha ebbe a filmbe mindaz bezsúfolódott volna, amit egy – természetesen – hamis tételezés szerint egy ilyen alkotásnak tartalmaznia *kell*. Mindez ennek a filmnek az esetében azért különösen zavaró, mert az *Adj király katonát!* a dokumentarista ihletű játékfilmek azon fajtájából való, melyek a nézőt az élet egy darabjával akarják szembesíteni, látszólagos impassibilité révén fel akarják tárni és egyben „leleplezni” a valóság egy szeletét, amely szinte önmaga felett mond kritikai ítéletet azzal, hogy olyan, amilyennek a

filmben megmutatkozik. Márpedig éppen az ilyen „kíméletlen” alkotások tűrik legkevésbé a rendezői prekonceptió *balszerencsés* beavatkozását az ábrázolt anyagba. Természetesen nem arról van szó, hogy az alkotó ne alakíthatná „teljhatalmú” szuverenitással a témát, hanem arról, hogy az ábrázolás tárgyául választott anyagnak megvannak azok az immanens törvényszerűségei, melyek bizonyos értelemben behatárolják a rendezői invenció mozgásterét, s egyszerűen kivetik magukból a tőlük idegen elemet.

Erdöss Pál alkotása a rendező tíz évvel ezelőtt készült, *Valami más* című dokumentumfilmjének részletével kezdődik, s az *Adj király katonát!* éppen azt vizsgálja, hogy mi történik azokkal, akik a jobb kereset, s a boldogulás reményében a városba jöttek dolgozni, ahogyan azt a dokumentumfilm tanúsága szerint valaha elter-

veztek. Ekként az alkotás fókuszába egy többszörösen hátrányos helyzetű lány kerül, aki intézetben, majd vidéki nevelő szülőknél nőtt fel, a fővárosba érkezve pedig egy textilgyárban helyezkedik el, ahol tizenhatodik születésnapja „alkalmából” már beosztják három műszakba, és sok társnőjével osztja meg ő a munkásszállás „tömeges” magányát.

A kezdő képeken az egykori *dokumentumfilm*ből idézett részben körülményesen és nehézkesen bár, de megfogalmazódnak azok a vágyak, melyeket a lányok a városba kerülés iránt éreztek, s melyek tulajdonképpen a társadalmi mobilitás, avagy a „belföldi népvándorlás” mozgatórugóját képezik, – s ami mindebből megvalósul, azt pontosan és illúziók nélkül mutatja be az *Adj király katonát!*: az ember alkotó részvételét nem igénylő, nehéz munka monotóniáját, az otthon hiányát, a kocsmában vagy játékautomaták mellett agyonütött „szabad” időt, vagyis a létezés e peremének sivár kilátástalanságát. S ebből a nyomasztó létszituációból nemcsak hogy ezek a félig gyereklányok nem képesek kitörni, de tartalmi kapcsolatok „gyümölcsként”, az apát alig is ismerve készülnek világra hozni az utódot, aki majd minden bizonnyal bejárja a „jutkák” útját, s az intézetből a munkásszállásra áttelepülve biztosítja a munkaerő-utánpótlást, s aki által „újratermelődik” az egész nyomorúság.

Az *Adj király katonát!* sokatmondó és rendkívül fontos film lehetett volna, ha e szinte lét alatti szituáció, majd minden perspektívát nélkülöző valóságdarab bemutatását szigorú következetességgel vitte volna végig. Jutka alakján keresztül éppen akkor bontakozhatott volna ki teljes mélységében a városba menekülő, szakképzetlen fiatalok vegetációja, ha az alkotók, mintegy a *Valami más* fikciós „meghosszabbításaként”, szikár, szociografikus tömörséggel „leplezték volna le” a távlattalan lét dermesztő idegenségét. De mintha

Erdőss Pál és a forgatókönyvíró Kardos István „nem elégedtek volna meg” azzal, amit a valóság produkálni képes, s így kívülről bevitt, más filmekből már megismert recept szerint készült effektusokkal toldották meg az anyagot. S mindennek az alkotás szempontjából leghátrányosabb következménye az, hogy működni kezd valamely érthetetlen dramaturgiai kényszer, ami szinte „felfüggeszti” a főszereplő meghatározottságait, s konkrét, egyedi, főként az alkotói „leleményesség” által teremtett figurává változtatja őt.

Jutka kapcsolata a gazdag autószerelő csemetével, majd barátnője gyermekének ideiglenes „örökbefogadása” a kitörési lehetőségek és irányok vélt alternatíváiként szerepelnek a filmben. Csakhogy éppen e kimódolt helyzetek és konfliktusok miatt bicsaklik meg az alkotás szociológiai hitele, hiszen ezek nem a hősnő helyzetéből, élettörténetéből *tipikusan* adódó „kiutak”, hanem az ábrázolt társadalmi réteg szempontjából véletlenszerű, szerzői „kitalációk”. Itt sem arról van szó, hogy a konkrét, egyedi eset ne mutathatna túl önmagán, csakhogy az *Adj király katonát!* alkotói a film eddig megteremtett logikájával kerülnek ellentétbe, amikor a jellemzőt, a tipikusát, felcserélik az egyedire, sőt végletesre. Nem is igen tudnak mit kezdeni Jutkával, aki autószerelőéknél láthatólag egyre jobban érzi magát, egyre inkább *ott-hon* van. Megint működésbe lép hát a már említett dramaturgiai kényszer, hiszen a hősnőt valamiként ki kell rángatni ebből az idillből, jönnek tehát a jugoszláv (?) kamionosok és megerőszakolják, miközben Jutka fiúja részegségében igyekszik könnyíteni magán a mellékhelyiségben. Egymással nyilvánvaló összefüggésben, esztétikai és dramaturgiai csőd ez a jelenet; a naturalista megjelenítés lehet ugyanis szerves, esztétikai többletet adó része az ábrázolásnak (gondoljunk csak a „poetikus-groteszk” naturalizmus alkalmazására



Jeles András *A kis Valentino* című alkotásában), de egy dramaturgiailag amúgy is funkciótlan jelenetben a megjelenítés értékét még inkább csökkentő, szerencsétlen megoldásnak látszik. Az örökbefogadási motívum pedig ismét csak nem a „jutkák” számára kínáló jellegzetes kiút, legfeljebb az egy Jutka dicséretes, bár logikailag nehezen érthető elszánása. Mindebből következően az *Adj király katonát!* egyre távolabb kerül az önmaga által kitűzött céltól, s mindaz, amit a „kegyetlen” kamera szem egy életről és mögöttes háttéréről meg akart mutatni, már csak egyre elvontabb általánosságként van jelen a filmben.

Persze a mindennapi élethez közelítő alkotásoknak nemcsak az a fajtája létezik, amelyik rá akar döbbsíteni bennünket arra, hogy milyen is a valóság az ő primer, „leplezetlen” voltában, hanem az is, ame-

lyik amellet, hogy megeleveníti a lét egy darabját, egyúttal groteszk vagy ironikus módon láttatja azt. Ebben az esetben az alkotó, aki úgy tesz, mintha csak a kendőzetlen valóságot lesné meg, s közben kiemeli a mindennapi lét szerkezetének, lényegének ellentmondásosságát is.

Ebben a filmben is adódik ilyen lehetőség, például akkor, amikor Jutka felkeresi az anyját, de mintha a rendező a tragikum, a „sors” nevében szentségtörésnek érezte volna, hogy hagyja is ezt kibomlani. Ahogy az anya bizonygatni igyekszik „szépségét”, s ifjú szeretője kontrázik ehhez, az maga a groteszk mindennapiság; csak hogy nincs időnk erre figyelni, mert Jutka ádázul folytatja a felelősségre vonást, végül is itt – egy hibás koncepció miatt – az ő tragikus sorsának kell a középpontba kerülni. Így aztán a két hatás kioltja egymást, s úgy tűnik, mintha a hősnőt alakító Ozsda Erikának az általános igazságokba kellene életet lehelnie az adott helyszínen. De ugyanígy tanulságos lett volna, ha nem pusztán végignézzük a slágerénekesnő produkcióját, aki egy városba került vidéki lányról énekel; ugyanis éppen ő az, aki ebben a környezetben a kitörésről, boldogulásról szövegetett álmok megvalósítója, akinek valami sikerült. Mindezek tudatában akaratlan önkritikának is felfogható, hogy éppen Miloš Forman egy régi alkotásának részlete elevenedik meg Erdőss Pál filmjében: Forman tudniillik nagymestere volt ennek a groteszk filmkészítésnek.

Az *Adj király katonát!* természetesen egészen más indítatású alkotás, amelyben a szándék maradéktalan tisztessége elvitathatatlan, de ez sajnos nem feledteti a megvalósítás gyengéit.

Mátyás Győző

ADJ KIRÁLY KATONÁT! fekete-fehér, magyar, Társulás Stúdió, 1983.

R.: Erdőss Pál; F.: Kardos István; O.: Pap Ferenc, Koltai Lajos, Szabó Gábor; D.: Gyürki András; Ruhakivitelező: Pártényi Zsuzsa; Sz.: Ozsda Erika, Szendrei Andrea, Soltis Lajos, Diczházi Dénes, Tóth Árpád, Boroska Tibor.

Új Sárdiász

Gazdag Gyula: Elveszett illúziók

Gyakori ismételtetésétől lassan már tartalmát veszti előttünk a fájón igaz megálapítás: nyomasztó hiány mutatkozik a társadalomismeretben, tüzetes, alapos történeti és szociológiai helyzetfelmérésben, leírásban. Csupán a mindennapok tapasztalatán mérhető az elmúlt három évtized. Tudományos vizsgálódás vagy legalább publicisztikai igényű felmérés alig támogatja az eszmélőt. Aki felnőtt fejjel érte meg a felszabadulás utáni sorsformáló éveket, innét-onnét még tudhat, sejthet valamit tágabb összefüggésekről, de a most tizen-huszonevésesek kíváncsi szeme előtt vataszerű köd gomolyog. Mint minden nélkülözéskor – legyen bár fogyatkozás cselekvési lehetőségben, igazságkereső indulatban –, az ismeretek hiányán most is a művészet kíván segíteni. Sorra születnek történeti korszakokat felidéző alkotások. Az utolsó néhány hónap bemutatóiból kettőt említhetnék. A *Szerencsés Dániel* máig ható esemény történelmi tájain kalandozik, a *Megáll az idő* pedig már a hatvanas évek elejének világát eleveníti föl.

Művészi eredményeiktől, sikerüktől függetlenül alkotóik törekvése *pótlás jellegű* lehet csupán. Nem helyettesítheti az elmélyült tudományos elemzéseket. Feladatukore, lehetősége más. Elsősorban a couleur locale és a miliórajz megteremtésében jeleskedhet. Ha ezen túl mélyebb összefüggések megsejtetésére is vállalkozik, az az alkotók dicséretére válik ugyan, ám a szak-

történeti értelemben vett hitelesség és elemzési mélység mégsem lehet elsődleges követelmény.

A félig-meddig kényszerű feladat-átváltás, hiánypótlás igyekezete nyomán olykor kiváló művek szülehetnek. Gazdag Gyula már első dokumentumfilmjeivel bizonyította készségét, alkalmasságát. A *Sípoló macskakő* pedig, noha elkészültekor talán kevesebb figyelmet kapott, mint amennyit – ma úgy látjuk – megérdemelt volna, nélkülözhetetlenné vált a 68-at követő időszak megértéséhez. (Dokumentumértékű és egyben felettébb szórakoztató bemutatása és elemzése a sajnos, sok vonatkozásban továbbbővülő derékhajlító gyakorlatnak.)

A *kétfenekű dob* után most legújabb játékfilmjében ismét visszatér ehhez a korszakhoz. Meglepő felismerések példaként nyugtalanító kérdéseire Balzacnál vél feleletre találni. Franciás műveltségétől is irányítva rádöbben arra: mit sem változott az emberi tusa, amióta a nagy mester az *Elveszett illúziókat* papírra vetette.

Így lenne csakugyan? Tegyük bár félre a fejlődés kétségbevonhatatlan tételét, akkor sem tagadhatjuk, hogy a különféle felismerések nyomán bonyolultabbá vált a világ. A földrajzi távolság, kor, történelem különbözősége azonban meggondolkodtat a párhuzam lehetősége felől. Az emberi viselkedésformák lenyűgöző bőségével szolgáló regényekben színes és szen-



vedélyektől fűtött egyéniségek folytatnak hatalmas játszmákat pénzért, hatalomért s mindazért, amit – romantikus leegyszerűsítéssel – egyedül fontos dolognak tartanak az életben. Küzdelmük véres. A többi, a körítés: hazugság. Illúzióik lefoszlanak a polkba vetett, naiv módon teljes hőökről. Kíméletlen elszántság, erő, ügyesség és némi jószerecsse kell a diadalhoz, ami valóban elképzelhető. És a harchoz szükséges tér is kivívható. Ki mennyit bír, annyi. Adott a terep, s a lehetőség végtelen – emelkedésre és zuhanásra egyaránt.

De mit érhet el mégoly hatalmas erőfeszítéssel is a Sárdi Lászlóvá magyarosodott, kiugrott teológus? Vajon, mint az átültetés sugallja, ugyanazt a pályát futhatja be? Az elszállt idő nyomán jelentkező apró módosulások nem változtatják-e meg a történet lényegét? Balzac hőseit csodálni egy gyűlölni egyformán lehet. Az olvasó nem csupán képzelete színpadára idézi őket, de kalandjaikat éli át, mert elég hatalmasnak érzi ahhoz valamennyiüket, hogy lelkét hozzájuk felemelje vagy lealacsonyítsa. Mihez kezdjen viszont e törpékkel, kiknek kínlódását hideg szívvel és fejfel figyel? Ritka művészi lehetőség adó-

dott. Ha csakugyan saját létünkre ismer-nénk a filmben, székünkben ülve arra kényszerülnénk, hogy élmélygésünket le-gyűrve, ismételten átéljük megalkuvásainkat. Tisztára mossuk agyunkat a kábulat-tól, illúzióinkat szétrombolva katartikus él-ményben részesüljünk.

Am itt riadt-türelmetlenül hiába lessük lelkiismeretünk moccanását. Nem ismerünk magunkra a tükörben.

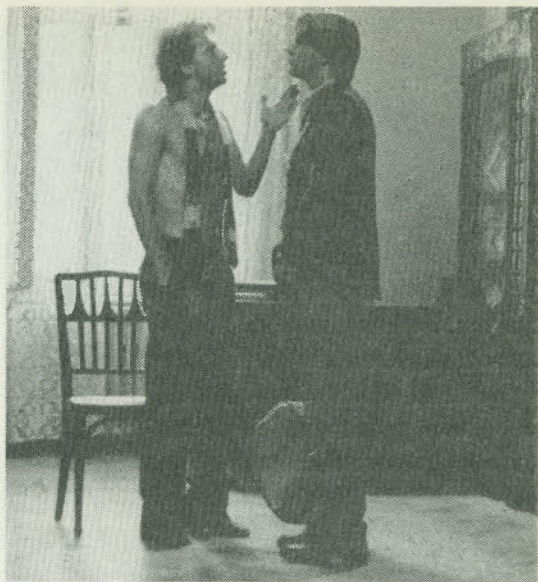
A művészi erőfeszítés, ha célba ér, minden megnyilvánulásával rokon vonásokat kölcsönöz a portrénak. Szellemesen, gazdagon, ezernyi ötlettel, pompás leleménnyel tárja föl titkolt ráncait.

De itt szüntelen meghasonlottságban leledzik helyzet és történés. A cselekvések és a reájuk adott válaszok folyamatosságának megőrzése állandó erőszaktétel az ábrázolt világon. Melynek lényegétől fogva idegen az egyéni. Masszív falként áll ellent az individuum belopása kísérletének. Nem enged, csak torzulások, torzítások árán. Nincs egyetlen vonatkozása, rétege sem a film-nek, amely ne szenvedné meg ezt. A műfaj s a körülmények igényei sokban módosítanak még a történésen is. Az már viszont töprengésre késztet, hogy a balzaci modális

viszonyt (az író közeledését anyagához) inkább stendhalinak nevezhető váltja föl. Ez ellen sem lázadoznék, korszerűbbnek, megfelelőbbnek érezve korunk szellemiségéhez, ha nem éppen Balzacot idézik az alkotók. A cseh új hullámból átmentett és a Gazdag Gyula által méltán kedvelt ironikus-groteszk távolságteremtés az ábrázolásnak nagy érdeme lehet, ám az általa képviselt szemlélet ellentétes az irodalmi műből kiolvashatóval. Ami csonkítja az írói üzenetet, s a történés szintjére szorítja le az átvétel szerepét, jelentőségét. Attól fosztja meg, ami értéke.

Az *Elveszett illúziók* elfedi a cselekvések mozgatórugóit. Miáltal a romantika és realizmus mesteri egyensúlya megbomlik. Az érdekek befolyása jelentéktelenné, alig érzékelhetővé válik. Noha mindenki róluk fecseg, szövevényük túl bonyolultnak ítélte-tik a bemutatásra. Az érdekviszonyok a maguk meztelenségében talán háromszor tűnnek elő, akkor is – véletlenül vagy szándékosan? – nőkkel összefüggésben (Báronyné szakítása, a lakásigéret; Kriszta bárárnője Kamuti kocsi-jában). Egyébként csak szó, szó, szó. És mögülük csupán a morál fogyaté-kossága hallik ki, vagy épp túlságos volta. Mert a néző előtt e „romantikus elem” állítja szembe egymással a két tábor alakjait: Doriékat és Dániel András-ékat.

A filmtörténet sajnálatos módon gazdagabb a pozitív, mint a negatív jellemek rajzában. Dicsérendő az alkotók törekvése, hogy sokszínűen, árnyaltan varázsolják elé- nek e miniatűr pokol ördögöcskéit. Csak-hogy túlmenve ezen, egyéniséget próbálnak kölcsönözni nekik. S ez megvalósíthatatlan anélkül, hogy ellentmondásba ne kerülne- nek azzal, amit bemutatni szándékoznak. Még akkor is, ha közben remek pillanato- kat teremtenek, és bravúrosan munkálkod- nak sikerükön. Dori és Finta, a vetélkedő főgonoszok olykor már vonzóan szabadok- nak tűnnek, mintha nem foglyok volnának



maguk is, foglári szerepkörben. Merész csínyjeik, tágabb levegővételük, bővebb kortyuk borból, szerelemből: valóban Balzacot idézi. Néha már hajlamos volnék el- hinni: miattuk van a rossz, melynek meg- változása egyedül rajtuk múlik. Csupán az döbrent vissza, miért fordul át a belőlük áradó szabadság saját ellentétébe. Ennek okát, folyamatát keresnök. Hiába.

Azaz, mégsem teljesen. A meseszövésen át- meg áttör a valóság. Vedres, a lap fő- szerkesztője a személyében megéreztet va- lamit ebből. Történetünk során az ő szájá- ból hangzik el az egyetlen nyílt utalás va- lós meghatározókra: „Cseh filmek, önége- tés, emberarcú, holló a hollónak” – gúnyo- lódik félig már részegen a házibulin ide- genül ácsorgó angyalokkal.

Mert a valóság sokárnyalatú szürkéjének elfeketítését szükségképpen kifehérités kö- veti a másik oldalon. Az „angyalok” létét más nem indokolja. Egységesek és megkü- lönböztethetetlenek, mivel nem egyéniségek csoportjai, hanem egyetlen ellenszegülő akarat azonos megnyilvánulásai. Mi tart- ja fönn őket dühödt erkölcsi elszántságu- kon kívül, nem tudni. Vannak, és sikere- ket akarnak ott, ahol az aggályoskodó tör-



pe „macchiavellizmus” megannyi bajnoka kudarcot vall. Megfoghatatlan módon kiadják a dánielek könyveit, noha eleve elítélt nézeteik gyanús „nyugati” szellemi irányzatokhoz köthetők.

Az egymással vetélkedő felek ilyen kijelölése talán az író hatása. De mennyire idegen mindennapjaink tapasztalataitól! Mennyire eltorzítja azt a képet, amelyet tudatunkban őrzünk saját környezetünkről! Nem ismerni e világra, hol egykor – hiába – így reménykedtek: „Véget ért az a korszak, amikor büntetlenül lehetett züllesztetni.” Mások az erővonalai. Csak ha kihántom a történet lényegét, átszűröm tudatom hálóján, s a szemléletváltozások prizmáján visszavetítve „helyreállítom” a torzult ábrázolást, akkor sejlik föl: ez az, ilyen.

Nehezíti az erőfeszítést a komoly dramaturgiai hibában elének táruló alkotói következetlenség. Sajnálván a két fiatal között szövődő értékes, szép szerelmet, inkább végeznek az ifjú színésznővel, semmint hogy kapcsolatukat silányodni lássák. Megengedhetetlen ez az ellágyulás; hazugsághoz vezet. Ahelyett, hogy a küzdelem tétnélküliségét nyomatékosítaná – mint ezt szándé-

kolták –, megtöri a nyákos, gerinclágyító környezet hatalmát. A nézőben feloldja az ébredő ellenszenvet, feszültséget. Sárdi többé nem e világot, csupán balszerencsáját okolhatja. A – bárhogy nézzük is – véletlen tragédiát, mely nap nap után megeshet bárkivel, bárhol és bármikor, bármilyen körülmények között. Elrothadt szerelmeink keserűen cáfolják ezt a „jószívűséget”.

Értéket alkothat az is, mi célját el nem érte. Féloldalas és hamis lenne tehát a kép, ha nem sorolom elő, mi oly művek közé emeli ezt a filmet, melyeket kár volna elmulasztani. Kettős keretbe illeszkedik az *Elveszett illúziók*. Egy, a történet által megbontott önálló filmetüd két része közé. Különösen az első megkapó. A rézkarc-portrék kissé már megszokott felelevenedését (a balzaci történet átlényegülését, életrekelését) nagyszerű képi ötlettel fricskázzák meg.

Még fülünkben zengenek az író mondatai a kedvesével fővárosba szökő vidéki dámáról, Bársonynéről amikor a képen már egy megrakott Trabant tűnik fel, s fékez az integető fiatalember mellett. Aztán még el sem enyészett mosolyunk e groteszk fintor láttán, s a sors iróniája vagy a végzet gonosz csele már nevetségessé is tette; elfújta a reményt.

A konfliktus fölvázolása még el sem kezdődött, a főbb szereplők még úgyszólván ismeretlenek, de már jóval túljutottunk a történet végén is. A visszatekintés bölcsességének magasából pillanthatunk le minden elkövetkezőre. Nagyszerű távolságteremtés.

A lezárás: inkább befejező kódá. Sorompó, géppisztolyos őr; fenyegető magasles erősíti meg, amiben eddig is biztosak voltunk. Kék-vörös keretben elfehérülő kép. Szomorú trikolor, csüggedt gloire. Ehhez a végkövetkeztetéshez tart, ide igyekszik valamennyi jól elhelyezett poen, ötletes megoldás. És olykor a történetalakítás kényszerén áttörő megszólalás is. Kriszta és Laci vitájában a mélyponton így szól a lány,

vigasztalólag: „De én nem adom fel!” Mire a válasz csak ennyi: „Ezen múlik? Ugyan...”

Kontúrosan megformált, kirajzolt karakterek, szellemes dialógusok dicsérik a film íróit: Gazdag Gyulát, Györffy Miklóst, Spiró Györgyöt. Kesernyész öniróniával az egyik kulcsjelenetben némelyikük felvillan, mint a gonosz engedelmes szolgája. Szerepeltetésük, akár annyi más, ismerős arcé, nem a belterjesség, a titkos összekacsintás kevéssé vonzó jele, csupán a mű egésze szempontjából másodlagos – bár helyeslendő – dokumentaritás vállalása. Hiányt pótol ez is.

A szereplők megválasztása kitűnő – mind a két, áldozatos játékkal megörvendeztető főszereplő, Udvaros Dorottya és Máté Gábor, mind pedig a melléfigurákat megjelenítő művészek népes csapata igyekszik minden tőle telhetőt megtenni a sikerért; munkájuk nyomán mégis olykor éppen a torzulások válnak éleesebbé. Annál kifogástalanabb viszont az összes hatástényezők közül első helyet kivívó zene. Pompásan idomul korhoz és kifejezéshez egyaránt. Úgy fest és értelmez, hogy közben nem tolaszik előtérbe. Az operatőri munka valamivel halványabb. Akadnak persze ragyogó pillanatai, különösen, amikor groteszk játékra nyílik lehetősége. A film képi világa nem teremt olyan erős atmoszférát, mint lehetne. Holott valamennyi elem adott hozzá. Láthatóan igyekeznek összegyűjteni a korra tárgyokban, szokásban, kifejezésben, megnyilatkozásban jellemzőket. Elégedetten regisztrálhatjuk: semmi sem hiányzik. Van itt miniszoknya, közösségi életforma, házibuli, alkohol, kölcsönös segítségnyújtás, szex, playboy, még a nagy újdonság,

a sztriptiz is föltűnik, szamizdatról már nem is szólva. Mindez mégsem rendeződik oly egésszé, ami az élet természetességét hordozná.

Annál jobbak a színházi betétek. A keret nélküli film legremekebb pillanatait a színházrendező Gazdag Gyulának köszönhetjük. Megannyi találó látélet. Így, tömören, feszesre vágva többet mondanak tucatnyi alapos tanulmánynál. Egyszerűen elképesztő a Színház- és Filmművészeti Főiskola Offenbach bemutatója mint vizsgaelőadás. És – sajnos – nagyon is valószínű... Csakugyan ilyen belépők vezethettek a remekműveket gátlástalanul tönkre silányító, unlomba fullasztó mindennapi színészi gyakorlatba.

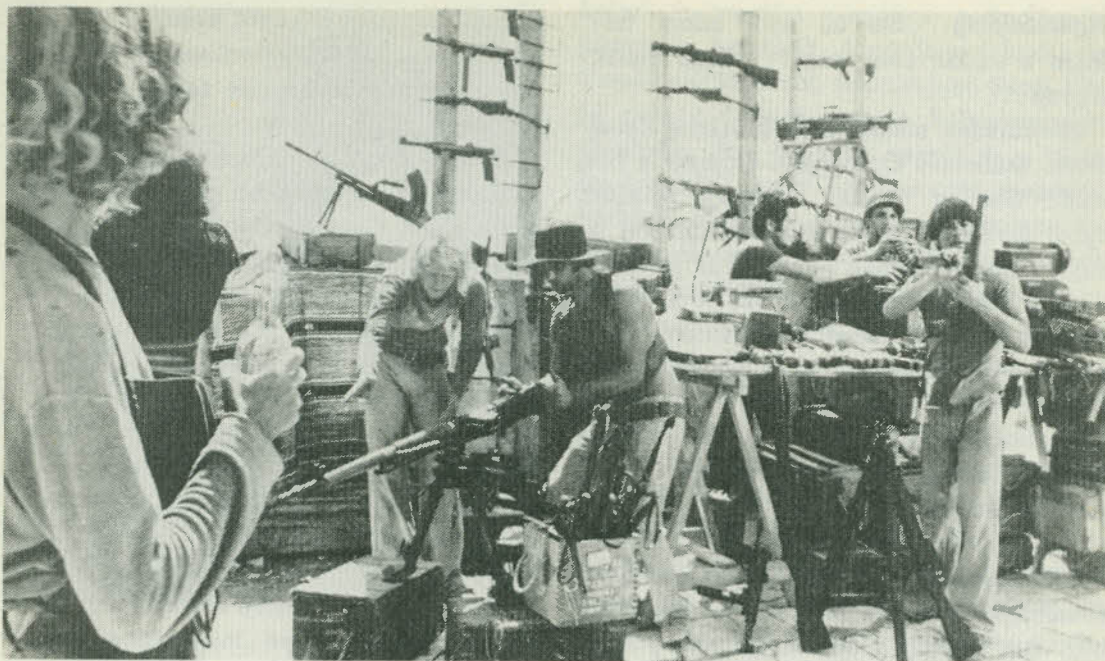
Amikor a Szentivánéji álom tündérei között a szerencse kegye „megérdemelt helyre” emeli az ifjú színésznőt, csupán borzadhatunk: mennyire sápadt az élete fénypontja e jobb sorsra érdemes léleknek. Az Egy pohár víz című opusz íróját persze már Balzac a népszerű színpadi szerzők között emlegette. Ám hogy ilyen szerepért harcolni, küzdeni kelljen, az tökéletes kudarc minden igaz emberi törekvésnek, az értékek teljes devalválódása. A hívalkodóan ügyetlen kosztüm, a hazugság színpadi gépezete önnön valóját felejtethetetlenül szép jelenetben tárja fel.

Gazdag Gyula és alkotótársai igen magasra emelték a mércét. Ha mással nem, ezzel bizonyára megérdemlik a rokonszenvet. Öröm volna tapsolni sikerükhöz. De Mikszáth, Joyce, Márai remekléseit megismételni, hozzájuk hasonlót mívelni: úgy látszik, nem lehetett. Remekmű köszöntése helyett be kell érnem szíves ajánlással.

Sneé Péter

ELVESZETT ILLÚZIÓK színes, magyar, Objektív Stúdió, 1983.

R.: Gazdag Gyula; F.: Balzac regénye nyomán Gazdag Gy., Györffy Miklós, Spiró György; O.: ifj. Jancsó Miklós; Z.: Mártha István; D.: Romvári József; J.: Szakács Györgyi; Sz.: Máté Gábor, Udvaros Dorottya, Robert East, Boguslaw Linda, Margittay Ági, Bérés Ilona, Bessenyei Ferenc, Sinkó László.



Mozi – passió

Norman Jewison: Jézus Krisztus Szupersztár

Rendőri védelmet igényelt New York-i premierje 1971. október 12-én. A Mark Hellinger Színház előtt két tüntető csoport barikádozta el magát. Táblákkal tiltakoztak a blaszfémikus bemutató ellen. A rendőrség oszlatta szét a tüntetőket. Protestánsok voltak az egyik csoportban. Katolikusok a másikonban.

A siker azonban kétségtelennek látszott.

1580 férőhelyes a Mark Hellinger Színház. Elővételben elkelt már 40 000 jegy, darabonként 15 dollárért. Feketepiacon 75 dollárt is adtak jegyéért.

Andrew Lloyd Webber és Tim Rice műve már közismert, 4 és filmmillió album kelt el a Decca duplalemezéből. Hónapokkal korábban a pittsburgi Civic Arenában tartották meg az elő-premiert 13 640 néző előtt.

Nemcsak a katolikusok és a protestánsok tiltakoztak. Az Amerikai Zsidó Bizottság

hétoldalas nyilatkozatban szögezte le, hogy „a show alkotói túlszárnyalják az oberammergaui passiójátékot is a zsidók befektetésében, ezáltal veszélyeztetik a zsidók és keresztények viszonyát”.

A dél-afrikai cenzúra betiltotta teljes vagy részleges előadását, mivel a musical „sértheti az állampolgárok vallási meggyőződését vagy érzületét”.

Ezek voltak a vallási érzékenykedések. Az esztéták finnyáskodásai túltettek panaszaiikkal.

Clive Barnes (New York Herald International): „Krisztust modernizálták, de nem újították meg”.

Az osztrák Die Bühne, beszámolván a premierről, epésen parafrázálja a hegyi beszédet: „Boldogok a lelki szegények, akik ennek a gigantikus ízléstelenségnek esténként tapsolnak.”

A Mykenae című színházi lap szerint hippí-zrí keveredik az oberammergaui stílussal.

Maksymilian Berezowski, a Trybuna Ludu amerikai tudósítója „Eretnekség-vásár” címet adja beszámolójának.

A londoni premier után (1972. augusztus 9., Palace Színház) a Guardian „szupermarket Peter Brook”-nak nevezi az előadást.

1972 áprilisában a párizsi Chaillot Palotában tüzik műsorra. Jean Daniélon bíboros a szöveget „egyházilag tökéletesen elfogadható”-nak minősíti. Maurice Rabin a Figaróban azonban „lélektelen, kriptá-hideg előadás”-nak nevezi.

A siker megállíthatatlan.

1972 februárjában Nyugat-Németországban két utazó társulat hurcolja körbe a produkciót. Angol nyelven az egyik, németül a másik. Csak az Egyesült Államokban egyetlen év alatt 62 millió dollár folyik be a színházi pénztárba.

Az év nyarán Jeruzsálem környékén forgatni kezdik az Universal produkciójában a filmváltozatot. Az Amerikai Zsidó Bizottság ismét tiltakozik. Ez alkalommal a film „katasztrofális” antiszemita jellege miatt.

Mózes ötödik könyvében így szól az Úr: „Hogy el ne vetemedjete, és faragott képet, valamely bálványféle alakot ne csináljatok magatoknak, férfi vagy asszony képére.” Mózes törvénye faragott, nem pedig lenvetített képekről beszél.

Andrew Lloyd Webber és Tim Rice amikor tehát kiűzik a kufárokat a színházi templomból – hogy maguk vegyék át a profítot –, nagyon is kegyesen cselekedtek.

Tom O'Horgan pedig, aki a New York-i előadásnak nemcsak rendezője, hanem librettistája is volt, folytatta csupán azt a folyamatot, amit megkezdett Al Carmines tiszteletes, amikor a New York-i Washington Squeren lévő Judson Memorial Church kapuit megnyitotta a színjátszók előtt (1961), mondván: „A színház a középkorban elhagyta a templomot, miért ne vonul-

hatna oda vissza?” És a század utolsó évtizedében siennai modorban épített templomban színelőadásokat hozott létre (köztük Apollinaire: Teiresziasz emlőit, Genet: Cselédek-jét travesztita-előadásban, valamint Ronald Tavel „hisztérikus” drámáját a nemi életről, meztelen-balet formájában.) Igaz: már három évvel korábban Allan Kaprow egyik legelső happeningjét templomi környezetben mutatta be. Követői is támadtak. Miközben a Judson Memorial alkalmanként politikai tiltakozó műveket mutatott be, a túloldalon lévő Washington Square Metodista templom békeharcos darabokat játszott, a St. Clement püspöki templom begyűjtötte az Off-Broadway játszóit, az East Side lakóinak pedig a St. Mark templom adott színházat hetenként háromszor a hatvanas évek elején.

Nem előzmények nélküli tehát, hogy két angol úrfiú az Újtestamentumra alapozza rockoperáját.

Tim Rice, a dalszövegíró 1944. november 10-én született a buckinghamshirei hercegségben lévő Amershamban. Az egyik legdivatosabb magániskolában végezte tanulmányait, majd fél évet a Sorbonne-on tölt. Megunja a továbbtanulást. Diákzenekart alapít. A sohobéli Wardur Streeten, David Land impresszárió irodájában összeismerkedik a nála négy évvel fiatalabb Webberrel, egy zeneszerző fiával (a papa a Londoni College of Music igazgatója). Mindketten a felsőbb rétegekből kikerülő úrfiúk, mindketten vonzódnak a popzenéhez. Webber tanulmányi versenyt nyert korábban a Westminster Schoolban. Ez megnyitja előtte Oxfordot. Hamarosan beleun ő is a felsőoktatásba. Átiratkozik a királyi Zenekollégiumba.

Első közös munkájuk: The Likes of Us (A hozzánk hasonló, 1966). A musical dr. Barnardo életét állította volna színpadra, ha valaha is bemutatták volna. 1968-ban a londoni Szent Pál katedrálisban hangzik el Józséf című rock-oratóriumuk. A Biblia szö-



vegére támaszkodó anyagból készül el gyermekoperájuk (Joseph and His Amazing Technicolor Dreamcoat), Józsefnek és testvéreinek története. Két évvel későbbi a Jézus Krisztus Szupersztár. Előadásához popzenekar kell hat zenésszel, valamint egy 85 tagú szimfonikus zenekar, 22 szereplő és három kórus: egy klasszikus, egy rock-vokál és egy karib-stílusú. A művet a Decca cégnél értékesítik, mielőtt színre kerülne.

1976-ban a New York-i Broadway Színházban *mindenki* látni akarja a Kabaré szövegírójának, Harold Price rendezésében az Evitát.

1981: Macskák (Cats) májusban Londonban, októberben New Yorkban Trevor Nunn rendezésében, Gillian Lynne koreográfiájával.

1982-ben Lloyd Webber társszerzője nélkül tart premiert a Londoni Palace-ban és a West Enden: Song and Dance (Dal és tánc). Az első rész: Tell Me on A Sunday (Vasárnap mondd meg), Marty Webb éne-

kesnőnek írott dalciklus egy balszerencsés leányról, aki szerelmi kudarcairól számol be anyjának, állítólagosan legjobb barát-nőjének. Vagy a nézőkhöz címezi panaszait. Kérése a férfiakhoz annyi, hogy ne éjjel háromkor csapják rá részegen az ajtót, hanem kedvesen és kultúráltan szakítsanak vele. Lehetőleg: vasárnap. A dalszövegeket ez alkalommal nem Tim Rice, hanem Don Black írta. A második rész címe: Variations (Variációk). Paganini-ihlette balettzene Wayne Sleep és nyolc tagú balettgyűjtése számára.

Ekkora Andrew Lloyd Webber és Tim Rice szakmai életrajza, azé a két angol fiué, akik a Broadway-n a nyolcvanas évek elejének Lerner-Loewe párosa lettek. Sike-reik háttérbe szorították a korábbi Broadway-musicalt. Új formát adtak, mert új közönséghez adresszálták munkáikat. Elsősorban zenei újítást hoztak a musicalnek. A popzenét. A rock-hangszerelést és a hozzákapcsolódó keserű kiábrándultságot. Neo-érzelmességet.

A Jézus Krisztus Szupersztár a szórakoztatóiparnak nagy fordulata utáni szakaszban jött létre. Broadway és Hollywood mindaddig a középosztály pénztárcájára építette ideológiáját. A hatvanas években fölfedezték a tizen-huszonéveseket mint lehetséges fogyasztókat. A hanglemezipar, a film-, színház-koncertek, a könnyűipar a fiatalok számára kezdett termelni.

Az új nemzedék mindig szembefordul a papák nemzedékével. Soha nem született meg ilyen széles alapokon a kívülállás. Soha ilyen áthatolhatatlan szakadék nem mutatkozott a két nemzedék ízlése között. Más zenét, más dalokat, más irodalmat, más szokásokat és élesen elváló megjelenési formát alakítottak ki a fiatalok. A hajviselet és a ruházkodás markánsan jelezte egyet nem értésüket, különbözni akarásukat. Erre az új divathullámra már érdemes volt átstrukturálni a könnyűipart. Levy Straussnak, a ceignadrág-gyárosnak ugyanakkora

szerepe van ebben a változásban, mint Claude Lévy-Straussnak, a strukturalista néprajzosnak.

A két huszonéves angol fiú művénél érdekesebb a jelenség, amit sikerük nyilvánvalóvá tett.

Amikor az Universal nekifog a mozi-paszió leforgatásának, a forgatókönyv megírásával Melvyn Braggot bízzák meg, aki a rendező Norman Jewisonnal társultan el is intézi azt. Jewison fiatal kora ellenére sem ismeretlen rendező. Kanadai születésű. Olyan sikerek fűződnek nevéhez, mint a *The Cincinnati Kid*, *In the Heat of the Night*, valamint a Zágrábban forgatott musical: a *Hegedüs a háztetőn*, a londoni előadás sztárjával, Topollal a főszerepben.

Norman Jewison keretbe helyezi Jézus utolsó napjainak történetét: egy hippi-csoport érkezik autóbusszal a bibliai sivatagba, kicsomagolja kellékeit, és lassan átvedlik az előadandó történet szereplőinek megfelelő képre, anélkül, hogy eltüntetné a történet ideje és a mai nap közötti távolságot. A légionáriusok római sisakot viselnek ugyan, de mai atlétatrikókat. Nem csupán dárdát hordanak fegyverként, hanem automata géppisztolyokat. Júdás előtt a sivatag homokjában mintha egy császárkori légiónoszlopai bukkannának föl. De nem harci jelvényeket lát, hanem közeledő tankokat. Feje fölött lökhajtásos repülőgépek zúgnak el. Mindez azonban csak formálisan közelíti a történetet a mához. Nagyon illedelmesek a film anakronizmusai. Hiányzik innen a New York-i előadás meghökkentő ingerkedése.

Ami pedig a sziklákat illeti: Douglas Slocombe-nak sikerül olyanra fényképeznie azokat, mintha papírmáséból épültek volna meg.

A film képi világát látva bizonyos sóvárással kell Josef Untersberger olajnyomatára gondolni, aki 1917-ben megfestette a Jézus az olajfák hegyén című képet, azt a bizonyos ábrázolást, amit a műtörténet so-

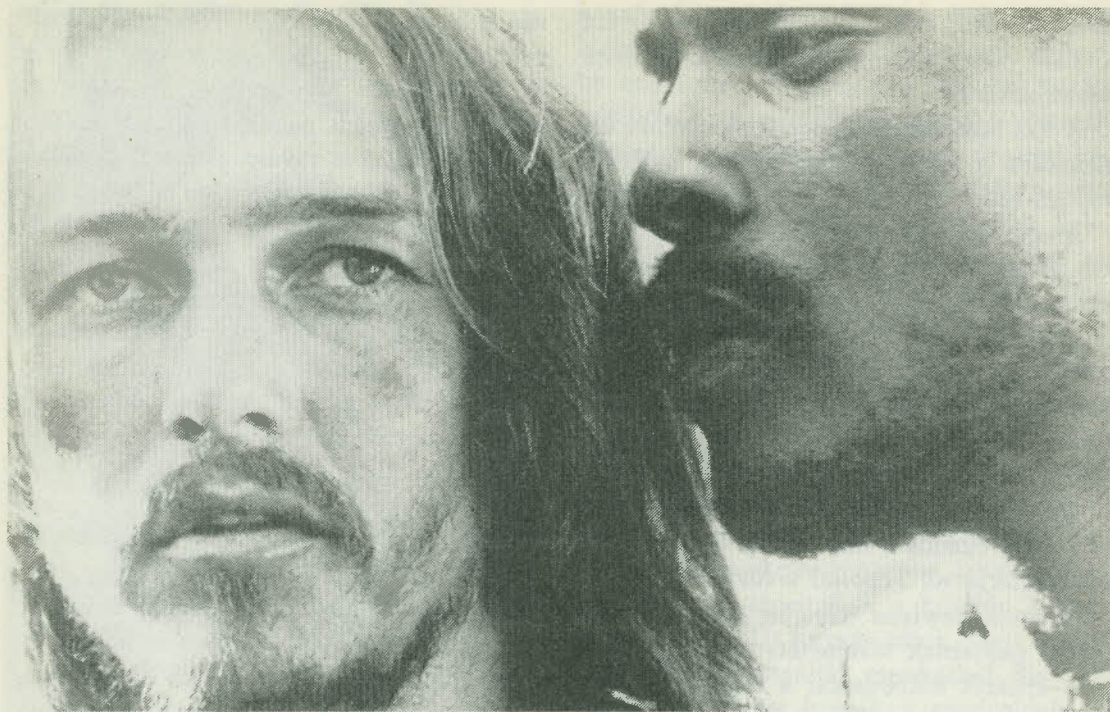
rán a legnagyobb példányszámban sokszorosítottak, és látható volt az elmúlt hat és fél évtized alatt képkeretezők kirakatában, kispolgári családi ágyak fölött. Untersberger kegyes giccse ravasz és festői látomásnak látszik ahhoz az ügyetlen és lapos képi világhoz képest, amit a film kínál.

A rendező Ted Neeley-re osztotta Jézust, egy texasi fiúra, aki életében először állt a kamera előtt. Júdás szerepét Carl Anderson kapta, egy fekete színész, akinek énekhangját szinkronizálni kellett ugyan, de színészi ereje kárpótolt ezért. Maria Magdaléna az egyetlen a filmtársulatban, aki az eredeti Decca-lemezeről érkezett a filmbe. Yvonne Elliman, az indián énekesnő nemcsak erőteljes előadónak bizonyult, hanem szerencsésen fokozta azt a hatást, amit Jewison el akart érni: különböző elnyomott népek keresik Jézusban a fölemelkedés lehetőségét.

„Jézust emberként, nem pedig istenként mutatjuk be” – közölték a szerzők. És valóban, a mű sikerének fontos tartozéka, hogy egy „emberarcú” vallást, egy köznapi használatra alkalmas misztériumot kínál föl. A Jézus Krisztus Szupersztár akkor érkezett el színpadra és mozivászonra, amikor a fiatalság újra fölfedezte a Megváltót. A fiatalok között népszerű Jesus Revolution szellemi hulláma söpört végig, kapóra jött egy passiót a rockkal összekapcsoló látványosság.

Nem szabadulhatunk attól, hogy a rock-színpadon föltámadt Jézust marxista közelítésben lássuk. A '68-as diákmozgalmakat követő kiábrándultság kora ez. A forradalmi megmozdulások leverését követő csömör szükségyszerűen szelíd és gyengéd értelmezését kívánja a világnak és a társadalmi elosztás fölött érzett elégedetlenségnek.

Tim Rice és Andrew Lloyd Webber az Újtestamentumhoz fordulva a társadalmi anomáliák megoldását a szeretetben kívánja láttatni, ez azonban nem szünteti meg Máté evangéliumának tagadhatatlan szociális vonatkozásait. Amikor a kegyes rock



ajánlatával fordulnak fiatal fogyasztóikhoz, egyben a társadalmi elégedetlenségnek is kifejezést adnak. Musicaljükben Jézus és Júdás és az apostolok a megmerevedett társadalommal szembeforduló hippi-elégedetlenek. Sőt: Jézus alakjában megjelenik egy tömegfogyasztásra alkalmas, manipulált szupersztár és annak a tragikus vonása, hogy miként csúszik ki kezéből a vezetés hatalma azután, hogy fölért a csúcsra.

A szerzőpáros már az Evitával is a társadalmi elégedetlenséget levezető hős karrierjét célozta meg. Igazi sikerük azonban a közvetlen cselekvéstől elforduló, vallásos arccal jelentkező hős alakjával következett be. Telitalálatuk nem zsenialitásuknak köszönhető. A téma a levegőben lógott. 1971. május 17-én a New York-i Cherry Lane

Színházban bemutatták az ugyancsak Máté evangéliumát követő *Godspell*t (zene és versek: Stephen Schwartz, librettó és rendezés: John-Michael Tebelak). 2124 előadást ért meg. Londonban pedig a Wyndham's-ben 1128-at. A *Godspell* a Columbia gyár produkciójaként David Green rendezésében a *Jézus Krisztus Szupersztárral* egyidőben jelent meg a mozik vásznán.

Nem volna teljes a jelenség fölvázolása, ha nem említenénk meg, hogy ugyancsak 1973-ban került a mozikba Franco Zeffirelli filmje (*Naptivér, Holdnövér*), amelyik újrameéli assisi Szent Ferenc történetét, mégpedig a tiltakozó fiatalság szemszögéből és a szelídséget sugalló folksongok zenei körítésével.

Molnár Gál Péter

JÉZUS KRISZTUS SZUPERSZTÁR (Jesus Christ Superstar) színes, amerikai, 1973.

R.: Norman Jewison; F.: Tim Rice és Andrew Lloyd Webber rockoperájából Melvyn Bragg, N. Jewison; O.: Douglas Slocombe; D.: Richard MacDonald; Sz.: Ted Neeley (Jézus), Carl Anderson (Júdás), Barry Dennen (Pílátus), Yvonne Elliman (Mária-Magdolna), Justus Mostel (Heródes).

Klasszikus modernség

Jancsó: Budapest, Tarr: Macbeth, Bódy: Hamlet

Megélénkültek az utóbbi időben a hazai (szak)sajtóban a televízió szerepét célzó viták, eszmecserék. Egyre több esztéta, szociológus és kritikus fogja vallatóra a médiát, s gyakorta maguk a műsorkészítők is megszólalnak. Eközben persze maga a televízió alig változik – akár alkotói, akár befogadói szempontból. De már nemcsak kabaré szinten beszélünk róla. Erzékeljük a szerepváltás kényszerűségét, anélkül, hogy az a gyakorlatban valóban bekövetkezett volna. A szürke összképet – bár sokan ezt erénynek, a tolerancia és a közművelődési igény működésének tüntetik föl – csak néha színesíti egy-egy bukás. Azaz: kitörési kísérlet. Hogy a kettő leginkább egybeesik, az a hazai tömegkommunikációs tevékenység tudathasadásos állapotát jelzi.

Az alább következő megjegyzések nem az egész televíziózásra vonatkoznak. Részpéldák, részeredmények.

Nem tudom, hogy művészet-e a televíziózás? Csak szeretném hinni. Szeretném többnek tudni – és most szándékosan kirekesztem talán legfőbb: hírközlő funkcióját – művészetközvetítő eszköznél. Ha e remélt önállóságát elfogadom, két tényezővel kerülök rögtön szembe. Az első: a televízió technikai újdonság volta, ami éppúgy jelentő kiforratlanságát és útkereséseit, mint másutt nem érvényesíthető eszközeit, saját

tos módszertanát, elkülönülő esztétikai hatásmechanizmusát. A második: hogy ez az egyetlen tömegkommunikációs családtag, amely mozgó képekkel, elsősorban vizuális információkkal és jelekkel képes hatást kifejteni; amelyben a verbalitás mindenképpen háttérbe kell(ene) szoruljon.

Sajátos módon éppen ez a két tényező az, ami a legtöbb zavart okozza. Az alkotók félnek élni velük, a befogadók „ránevelődés” hiányában többnyire megkérdőjelezzik és elutasítják. Legalábbis az adatszerű és statisztikusan manipulálható felmérések szerint bizonyosan. A kör hamar bezárul: az alkotó újat hoz, a néző elutasítja, az alkotó a siker reményében visszalép, a befogadó most visszaigazol, ezzel „lemond” vizuális fantáziájának gyarapodásáról, aminek reményében az alkotó újat hozhatna... És ez így folyik végeláthatatlanul annak a „felismerésnek” a tükrében, hogy végül is a tudat határozza meg a létet, tehát mindez természetes...

Ismétlem, ezúttal nem kívánok belemenni a hazai televíziózás egészének filozófiai nyúltságába, szerkesztő-centrikusságába, verbalitás-igényébe. Példáimat szándékosan az úgynevezett szabadabb, művészi területről veszem. A csőd ott is érzékelhető.

Az ellenpéldák? Jancsó Miklós *Budapest* (Budapesti muzsika) című lírája, Tarr Béla



Jancsó Miklós: Budapest

Macbeth-adaptációja és Bódy Gábor televízió-színháza, a győri *Hamlet*. Közülük kettő – a két Shakespeare – a második programban, mindennapi kenyérünkkel, a Híradóval, vagy könnyed kikapcsolódást biztosító műsorpótlékkal szembeállítva, a harmadik, Jancsóé, szombat este-éjszaka, a csupasz keblek, a bőven patakozó művér és a magas korhatárok szokott időpontjában. A félve megmutatás tisztességes-abszurd gesztusával.

Három film, három klasszikus példa: az asszociatív, képekben gondolkodó, kamerával írott mese, a képernyőre tömörített, időben és dramaturgiaiilag sűrített elbeszélés, és a televízióra alkalmazott színház példája. Három öntörvényű, szinte egységesen – nézői adatokban és kritikus megnyilvánulásokban – elutasított alkotás. Melyekben „csupán” annyi az újdonság, hogy a leg-

alapvetőbb élményekhez, kulturális adatokhoz, klasszikus hagyományokhoz nyúlnak vissza. Celluloidszalagon vagy képmagnós TR-technikával. Szokatlanságuk abból fakad, hogy a beidegződések előtti állapotot idézik meg.

A *Macbeth* esetében arra hívták fel a nézők figyelmét adás előtt és után egyaránt, hogy ez a feldolgozás egyetlen folyamatos snittben, egyetlen beállítással készült. Ha most eltekintek is attól, hogy ez a nézők kilencven százalékának semmit sem mond, nem is érdekli – azt kell mondanom, hogy képtelenség az eszközökre irányítani az érdeklődést a cél, a végtermék helyett. Olyan ez, mintha egy labdarúgó-mérkőzésen a labdáról esnék szó a játék helyett. Mert ugye a labda gömbölyű, akár egy darabból, akár kis szeletekből varrták, akár fehér, akár pöttyös, és végső soron úgyis csak a gól



Bódy Gábor: Hamlet

számít. Tarr Béla filmjében jól elbibilődött mindenki a „labdával”. Pedig nem ez volt itt sem a lényeg.

Emlékszem, amikor Ljubimov először nálunk járt, elmondta, hogy Hamlet-rendezésének plakátjára legfelülre a maga nevét akarta írni, hiszen az előadás lényege az volt, hogy ő miképp látta és láttatta Shakespeare drámáját. Honi rendezőink és színészeink felhördültek. Nem vették észre, hogy ez nem a despotikus rendezői hatalom manifestálása, hanem egy tényleges munkafolyamat megtestesülése lenne. (Aminél csak rosszabb a plakáton alulra írt, fantáziátlan rendező-kiskirályok álszerénysége.) Ljubimov egy alkotói gesztust fogalmazott meg. Tarr Béla a *Macbeth* televíziós feldolgozásában ugyanezt a gesztust tette meg – no nem, a stáblistán ő sem. Meghúzta, tömörítette az eredeti darabot, de nem a folya-

matos snitt kedvéért, hanem saját mondanójának szolgálatában. Ezúttal őt egyetlen szelet érdekelte ebből a sokrétű drámai világból: az erőszak születésének és létezésének kegyetlen logikájú mechanizmusa.

Ennek az elképzelésnek a jegyében rohantak egymás nyomában a képek. A rendező nem engedett egyetlen pillanatnyi szünetet sem, nem csillantott fel semmiféle reményt az örületnek ebben a tobzódásában. A merész újítás – sarkított fogalmazásban – tehát az, hogy szinte a francia klasszicista dráma évszázados hármasságának szabályához nyúlt vissza. Egy olyan hagyományhoz, amelyet a mindenkori nézők egyszer már szerettek, egyszer már elvetettek, egyszer már megértettek... és még folytathatnám.

Természetesen ez a szabályrendszer is csak eszköz, csak forma. De olyan, amely-

nek tartalomhordozó ereje volt és van. Ennek korszerű technikai eszközökkel való újrafelfedezését szintén tartalmi szempontból kell vizsgálnunk. (Fehér György *III. Richárd* rendezése óta divat tévéjátékokban szuperközelikkel dolgozni csak: holott akkor ez a megoldás nem újszerű volt – vagy hetven éve biztosan ismerjük –, hanem funkcióba került.)

Tarr *Macbeth*-jében a hármas egység „természetesen” képekben működött. Nem a szöveg ellenére, hanem a mondandó érdekében tömörített szöveg egyenrangú társaként. Olyat is elmondva, ami egyébként csak a szöveg mögötteseként létezik. Persze nem háttértelevíziózás ez, amiből ki lehet kapcsolni – mert egyszer csak nincs visszaút. Színész, kamera, szöveg, beállítások: nincsenek alá- és fölérendeltségi viszonyban egymással. Társak. Amint ezt – mutatis mutandis – már egy William Shakespeare nevű angol munkaközösség is jól tudta ott a Globe Színházban.

Talán még jellegzetesebb példa a győri *Hamlet*. Ami funkcióban lévő színházvezetőktől kapott gunyoros-becsmérő elmarasztalást már a színházi bemutató idején – igaz, az élmény nem zavarta az elmarasztalókat, hiszen az előadást meg sem nézték. De hallottak róla. Telmah, a nád – aposztrofálták az előadás „értelmét”, hazug kifordításnak, avantgarde örökltségnek minősítve egy mai jelzésrendszert. Bódy Gábor ugyanis abból a „katasztrofálisan újszerű” felismerésből indult ki, hogy egy ma is ható szöveget olyan képi jelek közegében érthetünk a legtisztábban, mely jelek behálózják mai életünket. Technicizálódó műanyag-világban igyekszünk megőrizni emberi méltóságunk legfőbb jelét, szuverén agyműködésünket – mindössze ennyi a közege hát Bódy előadásának is. Nem öncélúan. A felismerés, a közös nyelv okán.

Ha már az előbb a francia klasszicista dráma példájára hivatkoztam, hadd tegyek még egy utalást. Racine korában senkinek

nem okozott zavart, hogy egy római kori történet az író korának jelmezeiben és díszleteiben zajlik. A szöveget ez a megjelenítés erősítette csak. Bódy színpadán a műanyagból, fénycsövekből álló díszlet, a korszerűtlenül korszerű jelmezek, a punkosra vett fiatalok ugyanígy a szöveg felerősítését szolgálják. Közös tudatunkhoz nyúl a rendező – és paradox módon ezzel látszik elkövetni a legfelháborítóbb újítást.

A televíziós megjelenítés nem talált ki ehhez képest semmi meglepőt. Csak épp a rendező nem akarta megfosztani egy történet, egy gondolat élményétől a nézőket azáltal, hogy négy fix kamerával állóképek sorozatává züllesztí a színházi előadás dinamizmusát. Nem színházat közvetített, hanem színházat szervezett a képernyőre. Bődületesen nagy munka, melyre – sajnos, gyakorlatból tudom – csak nagyon ritkán nyílik anyagi és technikai lehetőség. Pedig megérné.

Mert például ez a *Hamlet* így működni kezdett. És a technika nem kifacsart elképzelések megvalósítását segítette. Hogy csak néhány nagyon korszerű megfigyelésre utaljak. Hamlet atyjának szelleme ebben az előadásban a címszereplő Cserhalmi György (húsz évet vártunk egy ilyen időszakos zseniális, csak a legnagyobbakhoz mérhető Hamlet-alakításra) eltorzított géphangján szólal meg: nem hiszem, hogy hosszasan magyarázni kellene ennek a megoldásnak adekvát voltát, azt, milyen átélhetővé, pszichikusan motiválttá teszi azt az írói jelzést, hogy a szellem csak Hamlethez szól. Vagy: furcsán, tompán villódzó fények semleges terében hangzik el a Lenni vagy nem lenni... monológ. Az „agy” beláthatatlan közegében. Belül, szinte kimondhatatlanul. És az agy tornácán feltűnik a külvilág, Ophélie. Aki a legközelebb van ahhoz, hogy a bejárhatatlan tartományt megismerje. De ehhez a megismeréshez ki kell lépjen a normális időből és térből. Bódy leleménye, hogy az ő Ophéliája már itt, az Ő, mely

dicső ész bomla össze itten... szöveggel lép be először a valódi örület területére. És az előbbi fények most az ő arcáról csillognak vissza.

Sorolhatni még a nagyszerű megoldásokat, melyek révén ez a *Hamlet* a legjobb magyar előadások és televíziós alkotások sorába tartozik az én ítéletem szerint. De nem a konkrét műelemzés most a célom. Inkább csak arra felhívni a figyelmet, hogy Bódy képi újítása is közös hagyományainkra támaszkodik. Egy adott kor és közösség jelzésrendszerére, a közös tudatalatti felfejtésének örök képességére, nemegyszer konkrét színházi és filmes-televíziós hagyományokra. És mégis: éppen ettől botránycó.

Úgy tűnik tehát, hogy minél ősbibb és alapvetőbb képzetekre támaszkodik egy korszerűen gondolkodó – például televíziós – rendező, annál könnyebben rásüthető az érthetatlenség, a modernkedés meg az öncélúság vádja.

A legnagyobb nekibuzdulást persze Jancsó Miklós képes kiváltani, hosszú ideje immár. Filmen és tévében egyaránt. Most, alkotói sorozata idején kiváltképp.

Természetesen játékfilmjei kapcsán is elemezhetők lennének azok a képtelenségek, hogy miért éppen azok a Jancsó-művek találtatnak a legérthetlenebbeknek, melyekben a rendező legősibb népi hagyományainkra, a néptáncra és a népzene bízsa a dramaturgiai működést, meg a képek egymásutánjára, melyek asszociálásához még úgynevezett műveltségre sincs elsőrendű szükség –, de most maradjunk a fővárost, Budapestet bemutató dokumentum-lírájánál. Melyet vagy felfoghatatlan képsorozatnak, vagy turisztikai ismeretterjesztésnek aposztrofáltak. Itthon: ahová minden kockája szól. Lehet, hogy másutt értik majd.

Csak idézetképpen néhány képsor. Rajkózenekar játssza a Rákóczi-indulót. Kinyit a kamera, a zenészek mögött feltűnik a Parla-



Tarr Béla: *Macbeth*

ment előtti Rákóczi-szobor. Elindul a kamera. A tér másik oldaláról, a Kossuth-szobor mögül látjuk, ahogy díszszemlére sorakozik egy katonazenekar. A hang átúszik az ő zenékünkbe. Napszemüveges tiszt érkezik hivatali kocsin. Ellépdel a zenekar előtt. Kettes villamos fut a megállóba. Benne ül egy fiú, övében divatos Walkman, fején fülhallgató. Valamit dúdol. Lassan megértjük: a Himnusz éneklő. Leszáll a villamosról, odabiklizik a katonazenekar mögé. Folyik a szemle. Ismét a tér túloldalán vagyunk. Egy ablakban ágyában csecsemő rugdalozik. Mamája tisztába rakja. Kettejük alakján át látunk a térre: mellettük bekapcsolt

tévé, az is az augusztus 20-i parádét közvetíti. Szól a Himnusz, a mama a kicsi fölé hajlik, csitítgatja, nyugodj meg, nem lesz semmi baj.

Miért kell ehhez magyarázat?

Vagy. A Szépművészeti Múzeum lépcsőjén emberek gyülekeznek. Lassan meghatározott rendbe állnak: egy kórus. Mindegyikük kezében egy-egy fekete esernyő. Totál: a nyitott ernyők alatt zuhogó esőben énekelik a Felszállott a páva sorait. Nagytotál: nem az eső esik, két locsolókocsi zúdítja rájuk zuhanyrózsákon át a vizet. Vége a dalnak, becsukódnak az ernyők. „Vagy ez a mi hitünk...” – rezonálnak az utolsó sorok.

Szabad ezt megmagyarázni?

Vagy. Szörényi Levente egy szál gitárral a kezében egy játszótér sarkában. Énekelni kezdi a Petőfi-verset: Európa csendes, újra csendes. Elindul. Gyerekek rajzanak körülötte. A téren világháborús tankok, fegyverek, repülők. Szól a dal, a gyerekek a repülőgépet másszák meg éppen. A szárny mögött eltűnik az énekes. Csend. Aztán sziréna szólal meg, durván kettéhasítva a nyugalmat. A repülő mögül megjelenik a dalnok. Még mindig játszik – „elzúgtak forradalmi...” – de mi csak a szirénát halljuk.

Ki nem akarja ezt érteni, érezni akár?

Gyerekek. Akiket Bartalus Ilona tanít szolmizálni. És akik a film végén egy ablak mögött állva kis kezükkel szolmizációs jeleket mutatnak. Nem hallunk semmit. Csak kezükről olvasható le: Felszállott a páva. Egy dó hangon összeszorított öklök merevednek ki. Budapesti muzsika.

Hát tényleg nem értjük?

A zenét, a tökéletes képeket (Kende Já-

nos jó operatőrből ebben a filmben vált számomra nagyon nagy művésszé), melyeknek csak parányi töredékét idéztem az imént – pedig legszívesebben leírnám az egész filmet, de már így is azt érzem, hogy a hamvát törölöm le durva, avatatlan kézzel.

Egy remekmű kapcsán nem illik profán hasonlatokkal élni, most mégis ezt teszem. Rejtő Fülig Jimmyje egy alkalommal az utcán mutatványos pofozóemberbe botlik. A felszólításra ő is pofoz. Bal kézzel üt, borzasztó nagyot. Az izompacsirta eszmélés után felháborodottan tiltakozik, hogy ő jobbról várta a pofont. Fülig Jimmy tömören válaszol: Uram, nem állíthatok minden pofon mellé közlekedési rendőrt!

Egyetértek. Mert például a hazai televíziózásban igyekszünk minden „pofon” mellé állítani egyet. Csökkenteni kellene a „rendőri állományt”. Az kellene, hogy több, sokkal több olyan filmet mutassunk be – a tolerancia szellemében –, amely a verbális készségen, a rossz paneleken túlmutat, és az igazi hagyományokat, a bennünk élő ősi jelrendszereket mozgósítja. És már előbb: úgy, hogy ezt a készséget nem kineveljük például a gyerekekből – szocializáció címen –, hanem erősítjük mindannyiunkban. Legjobb lenne egyszerre mindkét módon elkezdni.

Három televíziós bemutató egymáshoz közel – három remek példa a lehetőségekre. Hogy köztük egy remekmű is akad – dupla szerencse. De borzasztó lenne, ha hagynánk ezeket a kezdeményezéseket a semmibe veszni. Hogy ne folytatódjanak, hogy félremagyarázódnak még a hivatásos ítések által is.

Bányai Gábor

„Beleszerettem a filmcsinálásba..”

Beszélgetés Szurdi Miklóssal

A 33 éves Szurdi Miklós pályáján az elmúlt néhány hónap több fontos eseményt is tartogatott, fordulópontot jelentett: hétévi vidéki – Szolnok, Kecskemét, Miskolc – színházrendezői működés után az 1982/83-as évadtól a Nemzeti Színház tagja, ahol februárban mutatkozott be Spiró György Esti műsor című darabja színpadra állításával, márciusban pedig sor került első játékfilmje, a Hatásvadászok premierjére. Egyáltalán, mikor és hogyan került először kapcsolatba a filmmel?

– Egyrészt édesanyám révén, aki a filmszakmában dolgozott – előbb a Propaganda, majd a Dokumentum Stúdiót vezette –, másrészt filmrendező-hallgató bátyám úgy 16 éves koromban rólam készítette, az én főszereplésemmel az Öcsém című vizsgafilmjét. Ezt látva Sándor Pál rám bízta a *Bohóc a falon* egyik szerepét. Korábban is színész akartam lenni, – nem folytattam különösebben jelentős amatőr tevékenységet, egyszerűen csak szerettem verset mondani, különböző versenyeken indultam is –, de e két filmszerep még jobban és egyértelműbben megerősített az elhatározásomban. A főiskolára azonban először nem vettem fel; a filmgyárba kerültem, s vagy másfél évig ügyelőként, illetve másodasszisztensként dolgoztam Keleti Márton mellett, többek között a *Történelmi magánügyekben*, a *Szerelmi álmokban*, s egy ötrészes tv-sorozatban. Ez az időszak szakmai, morális szempontból rendkívül jó iskolát jelentett, azt hiszem, elég használható másodasszisztens lett belőlem.

– E rövid kitérő után előbb színészetet tanult, majd tanulmányai befejezése után átment a rendezői szakra. Arra nem gondolt, hogy mindjárt ide jelentkezzon?

– Nem éreztem hozzá elég bátorságot, de tulajdonképpen a főiskolára kerülésem első pillanatától foglalkoztatott a rendezés gondolata. Szerencsémre Várkonyi Zoltán mindig kiválasztotta az osztályából a rendezői feladatok megoldására is alkalmasnak tartott tanítványait, így engem is. I. és II. évben az osztályvizsgák nagy része az én felügyeletem alatt zajlott, tulajdonképpen belekóstolhattam a rendezői mesterségbe, s kiderült: szeretem csinálni és affinitást is érzek hozzá. Mindinkább arra vágytam, hogy ne csak az adott szerepben gondolkozhassak, ne csak azt ismerjem, hanem a darab egészéről legyen pontos és alapos képem; emellett egyre többet figyeltem magam kívülről, többet, mint az egy színésznek megengedhető. Választásom másik, prózaibb, szomorúbb indoka, hogy nem szerettem volna olyan kiszolgáltatott lenni, mint egy színész. A rendező is az, de nem annyira.

– A vidéken töltött évek nyilván sok mindenben megváltoztatták gondolkodásmódját, a színházhoz fűződő viszonyát...

– Kudarcaim ügyszeretőbbé, de mániakusabbá, dacosabbá, makacsabbá tettek, s rádöbbenetek a belső értékrendszer megteremtésének szükségességére is. Sokat tanultam a színházcsinálás mikéntjéből: elsősorban a színészekkel való bánásmódot illetően, amit a főiskolán nem lehet elsajátítani. Ugyanakkor sok illúzióm szertefoszlott, de – naiv lévén – helyettük újakat termeltem ki; nem adtam fel a jó színházba vetett hitemet sem.

– Rendezőként milyen problémák foglalkoztatják, vannak-e téma-rögeszméi?

– A direkt társadalmi kérdések elemzése nem vonz. Mindig hús-vér emberekből, nem pedig

eszmékből, tétélekből indulok ki. Egy ember vagy egy közösség morális, érzelmi konfliktusai – erről tudok beszélni. Hiszen, mondjuk, két ember hitelesen ábrázolt kapcsolata is tükrözi a maga módján a valóságot, a társadalmi problémákat. Ami a formát illeti: irritál az unalmas színház. Ezért is keresem állandóan a műfaj olyan szintézisét, olyanfajta, a színpadjainkon megszokottnál látványosabb, mozgalmasabb színpadi közeget, amelyben jól érzem magam, s amelyben a legjobban tudom a rendezői eszközeit érvényesíteni.

– *Hogyan látja szöveg és látvány viszonyát?*

– Nem szeretem a látványmentes teátrumot, de az esztétizáló, csak szép produkció is hidegen hagy. Szöveg és vizualitás egyensúlyának megteremtésére törekszem, mindig tisztázom, hogy az előadáson belül mikor melyik a fontosabb. Ebből a szempontból mindegyik rendezésem más és más. Verebes István nagyszerű abszurd drámája, az Üzenet, vagy például az Amerikai Elektra elsősorban a verbalításra épült. Ugyanakkor O'Neill darabjában a világítással és a térkezeléssel (egy a külső és belső tér egységét megteremtő, jól tagolt, sok mindenre alkalmas díszlet segítségével) a vártnál látványosabb megoldások születtek. A Svejka és a Három testőr színpadra állításakor pedig kifejezetten filmszerű eszközökkel dolgoztam. Mozaikszerű szerkesztéssel, s a jelenetek filmszerűen snittelve, sűrűn követték egymást, „éles vágásokkal” (hol a színpad egyik, hol a másik fele „játszott”); emellett a világítással a plánozás technikai megfelelőit kerestem. Mintegy 25 rendezésem között egyébként a felsoroltakat szeretem a legjobban.

– *Beszéljen azokról a rendezőkről és filmekről, akik és amelyek formálták, meghatározták filmes ízlését, látásmódját.*

– A legkülönbözőbb műfajokat kedvelem, a fontos számomra, hogy a film cselekményes legyen, az érzelmeimre hasson, s azon keresztül az értelmemre, – ne fordítva. A western is emocionálisan fog meg, főként humorukat a legvágósabb pillanatokban is megőrző, idealizált világban élő hősekkel. Csak néhány igazán jó westernt láttam: a *Butch Cassidy és a Sundance kölyök*, a *Hét mesterlövész*, s a *Volt egyszer egy Vadnyugat* címűeket. Furcsának tűnhet, de szerintem Jancsó stílusa is közel áll a westernéhez. Gyerekkorom nagy moziélménye az *Igy jöttem*, szerettem a *Szegénylegényeket* is, a *Fényes szelek* pedig valósággal lázba hozott, mert egy olyan időszakban, amikor a hit és a lelkesedés hiánycikknek számított, megmutatta, hogy

mennyire lehet lobogni egy ügyért. Nagyon szeretem Sándor Pál emlékezetes, szép pillanatokban gazdag filmjeit is; rendkívül tudatosan megkonstruáltak, mégis annyi érzelemmel teltettek, s pontosan mutatják fel kötődéseinket vagy azok hiányát. Aztán feltétlen Bergmant emliteném: bölcsen, s ugyanakkor bizonyos naïvitással, szinte cselekmény nélkül, eszköztelenül fogalmaz, s az emberi létezés, szenvedélyek, emóciók döbbenetes mélységeit tárja fel. Még hosszasan folytathatnám a rendezők – például: Antonioni, Forman, Bogdanovich, Truffaut, Lucas – felsorolását. Legutolsó filmélményem a tegnapi este negyedszer látott *Hair*, amely újra lenyűgözött nekem elérhetetlennek tűnő profizmusával, a pillanatonként születő csoda varázslatával.

– *S már el is érkezünk első filmjéhez: a közegváltás, a kirándulás a színházból a film világába színházrendezőink, különösebben a fiatal évfjártúak között, nem túl gyakori és megszokott...*

– Szerencsésen alakult a helyzetem, nem nekem kellett kilincselnem, árulnom magam. A bátyám első játékfilmjét, a *Transzportot* forgatta a Dialóg Stúdiónál, s annak akkori vezetője, Bogács Antal – ismervé néhány korábbi színházi és tévés munkámat – megkérdezte, dolgoznék-e nekik. S aztán – újabb meglepetés – minden vita nélkül igent mondtak az első általam javasolt témára. A vidéki színházakról és színészekről igyekeztem minél őszintébb, tárgyilagosabb képet rajzolni, elkerülni a hamis általánosításokat, a köztudatban élő előítéleteket, ugyanakkor nem akartam idealizálni sem, a valóságnál rózsaszínűbbre festeni a helyzetüket.

– *Miért, milyennek látja azt?*

– Katasztrofálisnak. Egyáltalában, a több mint három évtizede létrejött színházi struktúra a maga merevségével – elsősorban az állandó színházak létre gondolat – akadályozza a továbblépést, a bérletrendszer pedig teljességgel kiismerhetetlenné teszi a közönséggel való kapcsolatot, kiküszöböli a művészi kockázatot, kizárja a bukás és a siker lehetőségét. S ami különösen a vidéket sújtja: a tájolás (Szolnokon például 25 nagyszínházi előadásra 15–20 tájolás esett) értelmetlen nyüggé vált; alapvető kulturális funkcióját nem tudja már betölteni, s nincs rá nézői igény sem. A legtöbb hely alkalmatlan előadások tartására, a díszletek nagy része nem, csak a produkció csonkjai férnek be a színpadra, s többnyire világosításra sincs mód. Fokozott probléma, hogy a rossz anyagi helyzetben levő színészeknek vidéken nincs lehetősé-

gük mellékesre. Nem csoda, ha ilyen körülmények között – s különösen tájon – kedvetlenül, idegesen játszanak, s hogy a napi gondok felőrlik esetleges lelkesedésüket is, megkeseredetté válnak. S végül, de nem utolsósorban, a vidéki színházak és színészek nem fontosak senkinek, legkevesbé a helybeli közönségnek.

– *A mostoha körülmények, a működésüket kísérő állítólagos érdektelenség ellenére mégis vidéken – Kaposvárott, Szolnokon, Kecskeméten, s az utóbbi években Miskolcon – jöttek létre színházi életünk legfontosabb, erjesztő hatású, vitákat pezsdítő műhelyei.*

– De ez – saját tapasztalataim is igazolják – nem derült ki a látogatótságból, a nézők nem ostromolták a pénztárakat. A siker mindvégig csak szakmai ügy maradt. Mindenesetre e néhány műhely kialakulása is mutatja, hogy a vidéki lét hátrányai, a bezártság, a beszűkült cselekvési lehetőségek egyben előnyt is jelentettek – jelentenek, hiszen a színházon kívül nem lehet mással foglalkozni.

– *Visszatérve a Hatásvadászokra: hogyan alakult, változott a film története?*

– Az eredeti filmnovella mozaikszerű dramaturgiával, hétköznapi történekekből építkezett; hiányzott belőle az álbemutató s az író figurája. Hamar kiderült azonban, hogy ha főhősünket – akivel ebben a konstrukcióban nem történt semmi lényeges, csak lézengett – s a színészeket nem állítjuk valamilyen, egyéniségüket jellemző választás elé, akkor megmaradunk a semmitmondó általánosságok szintjén. Az álbemutató fikciója aztán egyrészt hatásosan kezdte működtetni a dramaturgiai gépezetet, másrészt kompozíciós rendező elvként funkcionált: a számtalan epizód közül azok maradtak meg, amelyek valamilyen laza szállal kapcsolódtak hozzá.

– *Ebben a közegben mi lehet az álbemutató tétje? Úgy ez, vagy sokkal inkább csak pótcselekvés?*

– Lehet, hogy nem derül ki egyértelműen a filmből, de Horkai jószántából, humanitárius megfontolásból kezdi el a Jakobinusok próbáit. Mikor kiderül, hogy a városba látogat a nagybeteg író, ő el akar tűnni: a kocsija azonban bedöglök, vonat már nem indul, s autóstopot sem tud kapni. Tehát maradni kényszerül. Ebben a helyzetben találja ki az újabb, a film további menetét meghatározó hazugságot, amely azonban – s ez a lényeges – végül is értelmet ad a dolgoknak, megváltoztatja őt. Felvállal valamit a következményeivel együtt, amit már nagyon régen nem tett. S ez nem pótcselekvés. Az

ember jellemfejlődése, morális érlelődése szempontjából szinte mindegy a katalizáló élmény tartalma, milyensége; a döntő: önvizsgálatra kényszerítő hatása.

– *Ha elfogadom is, hogy ez Horkainak felvállalható programot jelent, még mindig motívátlan marad, hogy a színészeket mi készteti azonosulásra, látszólagos vagy tényleges érdektelenségükből való kimozdulásra.*

– Különböző indokok, meggondolások – lelkesedés, gyávaság, kíváncsiság vagy csak a jó „balhé” –, de lassanként mindegyikükre ráragad a színházcsinálás izgalma, s megfelelkeznek vállalkozásuk tiszavirágéletűségéről (pl. a Balogh Emese és Töreký Zsuzsa alakította figurák szerep-reklamáló jelenete). Alapkérdés életünkben, hogy mit tegyünk, ha úgy látjuk, hogy nincs mit tennünk, ha nem leljük az értelmes, hasznos cselekvés lehetőségét. Keseregjünk rajta vagy pedig jelentéktelen, vagy annak látszó ügyeinket tegyük fontossá. Színész hőseink az utóbbit választják, igazi feladatok híján. A *Hatásvadászok* tehát erről, az ügyek hiányáról is szól; s a konkrét helyzetből kiindulva, annak ürügyén így és ezért nemcsak egy színtársulatról, de minden erősen egymásra utalt közösségről is.

– *Akárhogy és akárhonnan nézem is, nekem a film legfeljebb egy ember, Horkai Ádám többé, de inkább kevésbé érdekes magán- és közéleti konfliktusainak – meglehetősen anekdotikus – története.*

– A főhős egy harmincéves színházrendező; elsősorban az ő egyénisége, választásai érdekeltek, az, hogy hogyan kevererik ki az életét behálózó hazugságok, kompromisszumok szövevényéből, hogyan választja ezúttal kivételesen a nehezebb megoldást. Mivel azonban Horkai Ádám sorsa elválaszthatatlanul összefonódik a színészekével, erkölcsi problémája tükrében a többiekéről is megtudunk sok mindent.

– *Úgy tűnik nem, mert a szereplők – elsősorban a társulat tagjai – nagyon közhelyesen, sztereotípiákkal ábrázolódnak: a bölcs rezignált író; a gyáva karrierista direktor; a cinikus, de könnyen lelkesedő, kedves, bohém színészek stb.*

– Szerintem a színészeknek az álbemutatóhoz való viszonya, hozzáállása – vagyis hogy hogyan vesznek részt benne, ki mikor és miért borul vagy száll ki, válik aljassá, hogyan éli meg az író halálát stb. – minősíti őket, személyiségüket. De nem érzem sematikusnak az igazgató figuráját sem; megalkuvó, de jószándékú, a megyei vezetés és színháza között ver-

gődő összetett jellem. Nem lehet véletlen, hogy e nehéz, egyáltalán nem látványos szerep megformálásáért Végvári Tamást a filmszemlén a legjobb férfi alakítás díjával jutalmazták. Borzasztó nehéz feladat egyébként több tucat embert egyenként jellemezni, sorsukat valamilyenre is felvillantani. Egy sokszereplős filmnél mindig alapprobléma, hogy a rendezőnek hogyan, milyen eszközökkel sikerül (s sikerül-e) elérnie: a néző emlékezzen egy-egy epizodistára második vagy sokadik felbukkanásakor is, tudja azonosítani, kiről is van szó. A jó amerikai filmekben kitűnően értenek a figura karakteressé tételéhez; egy perc alatt sok fontos dolog történik vele, tucatnyi tipikus tulajdonsággal ruházzák fel. Én is arra törekedtem, hogy alakjaim ne váljanak jellegtelenné, mindegyiküknek legyen sajátos arca. Ilyen szempontból a *Hatásvadászok*at kicsit amerikai típusú filmnek tartom.

– *Adódtak-e szakmai, technikai nehézségei abból, hogy alkotását filmes előtanulmányok és gyakorlat nélkül forgatta le?*

– Nem. Az ötlet megszületésétől a film elkészültéig minden hihetetlenül zökkenőmentesen, akadályok nélkül ment. Végig kitűnő hangulatban, magától értetődő természetességgel dolgoztunk; a kudarc lehetősége egy pillanatra sem kísértett meg. Csak most utólag döböntem rá, hogy mire is vállalkoztam, s mennyi még az el-sajátítani való mesterségbeli fogás, ismeret. De akárhogy is: beleszerettem a filmcsinálásba.

– *S a folytatás?*

– Most adtam le az újabb, szintén mai témájú filmnovellámat, s már a forgatókönyvi szerződést is megkötöttük.

Gervai András

SZURDI MIKLÓS

1950-ben születtem Budapesten. Érettségi után nem vettek fel a főiskolára, így a filmgyárba mentem dolgozni. Keleti Márton mellett másfél év alatt ügyelőből másodasszisztensig küzdöttem fel magam. Ekkor szerettem meg a filmet.

1970-ben felvételt nyertem a főiskola színész szakára, melyet szerencsésen el is végeztem. Közben a színészrendezői szakra is jelentkeztem, végül két diplomát kaptam. Egy színészt 1974-ben és egy rendezőt 1976-ban.

1976-tól 82-ig négy vidéki színházban – Miskolc, Pécs, Kecskemét, Szolnok – mintegy huszonöt színházi előadást rendeztem: Gyurkovics, Shaw, Kocsis, Shakespeare, Szakonyi, Foster, Pavlovits, Szophoklesz stb. drámáit.

1977 és 1980 között a Magyar Televíziónál három ízben próbálkozhattam: Sinkó Ervin: *Optimisták*, Bereményi Géza: *Legendárium*, N. Ginsburgh: *Jókedvemben vettek el*.

1982-ben a Nemzeti Színház rendezője lettem.

1982-ben fejeztem be első játékfilmemet, *Hatásvadászok* címmel, ami az előbb felsoroltakról szól.

A hátrányos helyzet nyomában

Beszélgetés Erdöss Pállal

– Az Adj király katonát! rendezőjét, Erdöss Pált a köztudat minden bizonnyal elsőfilmes rendezőként tartja számon egy rossz beidegződés következtében, amely szerint a filmrendezők azok az emberek, akik játékfilmeket rendeznek. Erdöss Pál első filmje, az 1972-ben készült *Valami mást!* és az Adj király katonát! közötti tíz évben mintegy húsz dokumentumfilmet készített. Erről a tíz évről kérdezném először és arról, hogyan jutott el a játékfilm-rendezéshez?

– Valóban, tíz évvel ezelőtt készítettem a *Valami mást!* című filmet a Balázs Béla Stúdióban, ez volt az első dokumentumfilmem. Öt lány sorsát kísértem el benne, akik Nádudvarról Budapestre jöttek dolgozni. Az ő levelük alapján indult el a film, meg persze azért is, mert ebben az időben már érdekelt engem ez a probléma, vagyis a mindénféle szakképzettség nélküli munkavállalók helyzete. Ez tudniillik olyan helyzet, amely már önmagában hátrányos – és van az iparnak egy elég nagy része, amelyik egyszerűen az ilyen helyzetben élő emberek munkaerejére épít. Durvább megfogalmazásban azt mondhatnám, hogy ezek az emberek vendégmunkások. Ugyanúgy, ahogy a törökök Németországban, Budapestnek ezek az emberek a vendégmunkásai. Nos, ez a probléma már akkor nagyon érdekelt, s különösen érdekesnek ígérkezett, hogy egy faluból egyszerre öt lány indul el „szerencsét próbálni”; kíváncsi lettem rá, milyen motivációk indítják őket arra, hogy nekivágjanak a nagyvilágnak vagy egyszerűen az életnek. A *Valami mást!* tulajdonképpen ott fejeződött be, ahol a lányok megérkeznek és valamilyen módon elkezdik nagyvárosi életüket. Persze már a kezdet is egy csomó csalódással

volt terhes, bár ők ezt akkor még nem érzékelték.

Közben eltelt tíz év, ezalatt nagyon sok dokumentumfilmet készítettem a Balázs Béla Stúdióban és a televízióban. Azt hiszem, hogy ez a bizonyos hátrányos helyzettel való foglalkozás ezekben a filmekben is – legalábbis jó részükben – jelen volt, hiszen volt szó bennük állami gondozottakról, különböző furcsa, extrém helyzetekről – mignem eljutottam a játékfilmig, és a két film között eltelt tíz év arról győzött meg, hogy a probléma talán még élesebben létezik, mint akkor, hiszen azóta változott a világ, fejlődött a társadalom, megváltoztak a technikai, a mozgási lehetőségek, ennek a rétegnek a problémája viszont továbbra is akut. Így aztán, amikor lehetőségem nyílt arra, hogy a Társulás Stúdióban játékfilmet készítek, Dárday Istvánna, a stúdió akkori vezetőjével együtt arra gondoltunk, hogy ezt a témát lenne érdemes bővebben – a fikció adta lehetőségekkel is élve – megcsinálni. Így indult el az *Adj király katonát!* előkészítése.

Ez a film fikciós film, Kardos Istvánnal, a forgatókönyv írójával mindvégig játékfilmnek tekintettük, de úgy fikciós, hogy amíg a forgatókönyvírás meg nem kezdődött, nyugodtan állíthatom, több száz mélyinterjút csináltam különböző lányokkal jónéhány munkásszálláson, és gyakorlatilag ezekből a mélyinterjúkból szerveztük össze aztán a forgatókönyvet. Ily módon tehát a film történetének dokumentum hitelessége és alapja van, habár pontosan így senkivel nem történt meg, de megtörténhetett volna.

– Az Adj király katonát! nem a dokumentarizmus improvizatív módszerei szerint készült...

– Megírt, kész forgatókönyvet forgattunk le civil szereplőkkel, felhasználva az improvizálás minden módját és lehetőségét, de a film végső soron mégis sokkal közelebb áll a játékfilmhez, mint a dokumentum-játékfilmhez, amelynek klasszikus változata – mondjuk – a *Filmregény*. De hát talán nem is az a lényeges, hogy egy film milyen eszközökkel készül – kár lenne belemenni a ma olyan divatos dokumentarista játékfilm vagy játékfilm vitába –, én ebben a megkülönböztetésben nem hiszek. Vannak jó és rossz filmek, a jó filmek azok, amelyek hatnak a közönségre, és teljesen mindegy, hogy Lollobrigida játssza-e a főszerepet bennük vagy Oszda Erika.

– *Ez a beszélgetés tulajdonképpen rendhagyó körülmények között készül. A filmet már bemutatták, hetek óta játszáskor, már a közönség visszhangjáról is kibontakozik valamelyes kép, megjelentek a kritikák. A rendező most abban a kiváltságos helyzetben van, hogy véleményt mondhat filmje fogadtatásáról.*

– Nagyon sok jó kritikát kapott a film. Kapott rosszat is, de ez normális velejárója minden film bemutatásának. Nagyon jólesik a dicséret, de természetesen nem várom el, hogy csak jó kritikát kapjak. A legfontosabb, hogy a közönség megnézi-e a filmet vagy sem. Ha a közönség nem megy be egy filmre, akkor azt dicsérheti a szakma vagy a kritika – azzal a filmmel valami baj van. Az *Adj király katonát!* eddig szerencsére jól ment a mozikban. Nem várom el tehát, hogy a kritika dicsérje a filmet, hiszen mindenkinek más film tetszik, mindenkinek más az ízlése – de a tárgyilagossgot azt igen. Megengedhetetlennek tartom, ha valaki úgy ír kritikát, hogy nem törekszik objektivitásra, és nem készült föl az adott filmből és annak minden előzményéből. Ha pl. egy kritikus úgy véli, hogy Kardos István – a *Vasárnapi szülők*, a *Köszönöm, megvagyunk*, a *Kabala* után – csak úgy leakaszt a szögről egy hasonló témájú forgatókönyvet, azt a kritikust az *Adj király katonát!* előkészületeiről eddig is elmondottak alapján fölkészületlennek tekintem.

– *Valóban, nem tartott-e attól, amit egy-két elmarasztaló kritika szövé is tett, nevezetesen, hogy ami ebben a témában 1972-ben újdonság volt, az ma már nem az?*

Az a véleményem, hogy amíg egy probléma élő és akut, addig lehet róla filmet csinálni – és kell is. Ez a kérdés egyébként, amit fölített, jellegzetesen értelmiségi megközelítés. Abból indul ki tudniillik, hogy megjelent Mátyus Aliznak egy szociográfiája pár ezres példányszám-

ban; ezt egy vajtfülű értelmiségi réteg elolvasta; aztán jelentek meg meg különböző folyóiratokban különböző írások – de ezek mind csak egy rétegnek, s nem a nagyközönségnek szólnak. Rossz megközelítés az, amely szerint ha egy szűk réteg ismer egy problémát, akkor azzal már nem kell foglalkozni.

Ezzel szemben nagyon érdekes volt, amikor a film középiskolásokkal és egyetemistákkal találkozott, mert a vetítés után voltak sokan, akik csak hallgattak; később elmondták, fogalmuk sem volt, hogy ilyen létezik. Az ő viszonylag rendezett életkörülményeik, gondjaik mellett ezek a problémák ismeretlenek. Hogy Magyarországon mondhatni több százezres réteg él így, ahogy a filmben ez megjelenik, az számukra teljesen új volt. Tehát ha semmi másért nem készült ez a film, csak azért, hogy felhívja a figyelmet egy létező jelenségre, már akkor is megérte, hogy elkészült.

– *Volt viszont olyan kritika, amely újdonságai miatt üdvözölte a filmet, s egyes jellegzetesen mai figurák – pl. az autószerelőék fia – szerepeltetését felfedezésként értékelte.*

– Ezt inkább úgy fogalmaznám meg, hogy a munkásságon belül nagyon nagy differenciálódás indult meg. Munkás és munkás ma nem azt jelenti, mint korábban, hiszen végső soron Jutka is munkás meg az autószerelő család is munkás a szó eredeti értelmében, ugyanakkor az egyik a léthez való elemi jogáért küzd, a másik pedig...

– *Aztán ott van Jutka barátnője, aki elvben semmilyen hátrányos helyzetben nincs, hiszen házat építenek számára a szülei...*

– Hátrányos helyzetben nemcsak a materiális értelemben vett hátrányos helyzetet kell végiggondolni, hanem azt is, hogy vannak bizonyos lelki szükségletek, amelyek ha hiányoznak egy családban, akkor a hátrányos helyzet ugyanúgy létrejöhet, mint egy olyan lány esetében, akinek nincsenek szülei. Való igaz, hogy ennek a kislánynak megvan a háttere, van hova visszamennie, építik a behemót, senki számára nem szükséges házat, csak amíg építik, valószínűleg elfeledkeznek arról, hogy van egy lányuk. Ez a gyerek azért indul neki a nagyvilágnak, mert nincs gyökere, nincs olyan élménye a családról, ami vissza tudná tartani.

– *A film története látszólag teljesen banális...*

– Az élet önmagában is banális. Nem muszáj rafinált történeteket kitalálni, mert az emberek szeretnek szembesülni a maguk egyszerű életével is. A cseh új hullámnak is ez volt az egyik

nagy találmánya. Ha elmondom az *Egy szözi szerelme* történetét, hát annál nincs banálisabb – mégis óriási film. Volt valaki egyébként, aki azt mondta, hogy neki azért is jelentett újdonságot az *Adj király katonát!*, mert a cseh Forman-filmekre emlékeztette. Én ezt dicséretnek vettem és örömmel vállalom.

– Nyilván nem véletlen, hogy Forman említett filmjéből szerepel is egy részlet az *Adj király katonát!-ban*. Mi az, amit vállalni akart ezzel?

– Ez részben tiszteletadás volt, bár úgy érzem, dramaturgiailag is szükséges jelenet. A francia új hullám volt az, ami a film felé irányította az érdeklődésemet, de meghatározóvá és elkötelezetté a csehek és az angol kisrealisták tették a filmes gondolkodásomat. Forman mellett elsősorban Menzel és Chytilová, az angolok esetében Karel Reisz *Szombat este, vasárnap reggel* vagy Tony Richardsontól az *Egy csepp méz*.

– Forman korai filmjeit viszont egyértelműen olyan groteszk szemlélet hatja át, amit az *Adj király katonát!-ban* nem lehet megtalálni.

– Azt hiszem, Forman groteszkjei mindig az életből vett groteszkek, talán ilyen jelenet nálam, amikor a fiú apja akarja rábeszélni a lányt, hogy vegye rá fiát a házasságra. Mindamellet nekem ehhez a groteszk világlátáshoz nincs igazán érzékem, tehát ha a filmem valakit Formanra emlékeztet, akkor én inkább egy közös világlátásra gondolok – persze, hozzáteszem, a cseh Formannal. Nekem nagyon tetszenek az ő amerikai filmjei is, de a mi közép-európai életünk-től, gondolkodásunktól ezek már kicsit távol

vannak. Ezek számomra már a jó értelemben vett mozi kategóriájába tartoznak.

– Akkor ez egyben azt is jelenti, hogy ezt az utat választotta, hogy a továbbiakban sem a színes, kalandos filmek fogják vonzani, hanem az egyszerű történetek?

– A színes, kalandos filmeket szívesen nézem, de nem érdekelnek. A dokumentumfilm érdekel, és a játékfilmben a mai magyar élet ábrázolása.

Erdélyi Z. Ágnes

ERDŐSS PÁL

1947-ben Budapesten születtem. A Vörösmarty Mihály Gimnáziumban 1965-ben érettségiztem, majd a Televízió felvételizetőjeként kezdtem dolgozni.

1967 óta vagyok a MAFILM dolgozója, ahol rendezőasszisztens lettem.

Dolgoztam Kardos Ferenc, Gábor Pál, Rózsa János, Gyarmathy Livia, Dárday István mellett mint első asszisztens.

1972-ben a Balázs Béla Stúdióban készítettem el első dokumentumfilmemet *Valami mást...* címmel. Azóta részben a Balázs Béla Stúdióban, részben a Magyar Televíziónál több mint húsz dokumentumfilmet forgattam. *A föld nem tud futni* című filmemért 1982-ben a miskolci fesztiválon kategóriadijat kaptam.

Szintén 1982-ben készíthettem el első játékfilmemet a Társulás Stúdióban, az *Adj király katonát!*

A film 1983-ban a XV. Magyar Játékfilm-szemlén a KISZ különdíját kapta.

Játék és állítás

A Pannónia Filmstúdió tavalyi terméséről

Úgy tűnik, a magyar animációs filmgyártásban az elmúlt év valamiféle csendes felhalmozás esztendeje volt; úgy is fogalmazhatnánk, „konzervatív év” – nem egészen, de majdnem rossz értelemben –, ami a jó hírnév, magas minőség óvatos, kicsit gyanakvó őrzésének folyamatát, vagy inkább állapotát jelenti. Az érdekesség mint olyan, kiemelve az esztétikai minőségek sorából, nem tartozik a legértékesebbek közé, sőt, könnyen társulnak hozzá gyanús tartalmak.

Az az állítás tehát, hogy az animációs filmnek valamilyen okból jobban kell törekednie a „közönséges” érdekességre, mint a natúrfilmnek – önmagában is értelmezhető a rajz- és bábfilm lekezeléseként, vagy ha ez belülről hangzik el – kishitűséggént.

Mégis, azt kell mondanunk, hogy a hazai animációs filmeknek igenis vannak bizonyos, kizárólag „taktikai” kötelességei, melyek alól, ha egyenként felmenthetők is, egy stúdió éves össztermékeként már nem. Vagyis a filmeknek a legközönségesebb értelemben érdekesnek (is) kell lenniük; azt a könnyen lankadó érdeklődést, amit már egyszer fölkeltek, újra és újra föl kell támasztaniuk, a mostoha forgalmazási körülményeket, a tévé- és mozi-főműsor hangozó „alapzaját” a rendelkezésre álló néhány percben újra és újra túl kell kiabálniuk. Ha egy-egy animációs filmre vonatkozóan föltennénk azt a csak látszólag bizalmatlan, valójában természetes kérdést, hogy miért is készült – nem azt tehát, hogy miről, mit kíván mondani, hanem csak annyit, hogy minek, mi célból létezik –, a megkérdozettek valószínűleg sokszor zavarba jönnének.

Az idei termés tanulsága talán éppen az lehetne, hogy az alkotói kezdeményezések, kívánsá-

gok, sürgetések, a stúdió elfogadásainak-elutasításainak, töréseinek-biztatásainak vektor-erdejében valamilyen határozottabb rendet kellene teremteni. Félreértés ne essék: nem valamilyen korlátozó természetű stúdió-konceptióról lenne szó; éppen ellenkezőleg: az alkotókat „kemény kézzel” nagyobb szabadságra kellene kényszeríteni. Bizni kellene végre abban, hogy az animáció komoly dolog, amikor pedig mégsem az, akkor a lehető legjobb értelemben vett játék a vizualitással: anyaggal, kompozícióval, technikával, mely a viszonylag szerény költségekre való tekintettel, könnyű szívvel engedélyezhető. Egyrészt tehát olyan animációs filmeket lenne jó bátorítani, melyek állítanak valamit – ha az állítást feladatként értelmezzük, ide számítanak a gyerekeknek szóló filmek is, feltéve ha azok ténylegesen szólnak hozzájuk –, másrészt olyanokat, melyek csak magukat állítják, azaz játszanak. Ebben az esetben azonban tegyék ezt kellő nyíltsággal, tüntető, rokonszenves szertelenséggel.

Ez utóbbi típusra kevés jó példa akad. Leginkább ilyen Varsányi Ferenc-Zoltán Annamária: *Gyermekstúdió II.* című filmjében a második epizód: fésületlen, sőt morbid, se füle, se farka történet a tréfás kedvű öregasszonyról, a falánk öregemberről és vendégükről, a bugyuta legénykéről, aki egyre-másra áldozatul esik a válogatottan kegyetlen tréfáknak. Frissességében az egész egy őskorszakból való patinásan primitív burleszkre emlékeztet. Különbség, hogy a karakteresen formált, gonosz, kaján vagy ostobán egykedvű gyurmalények nemcsak tortadobálás szintű, vérszegény változatát gyakorolhatják a fizikai erőszaknak, hanem meggyújthatják, összegyűrhetik, szétkenhetik, felszele-

telhetik egymást és saját magukat. Mindezt fő-
lős leplezés nélkül, a virtuóz bábmozgató-játék
kedvéért, és általában a plasztilin lehetőségei-
nek demonstrálása érdekében. Hasonlóan önma-
gáról szóló, „dicséretesen felelősség nélküli”
jáék Varga Csaba *Aktrakciója*. Hasznos játék
egyszersmind: a natúr-kombináció, az élő sze-
replős átmenetek – különösen ha a legújabb
videotechnika majdani segítségét is beleszámít-
juk – valószínűleg az animációs film eddigi
leglátványosabb áttörésének ígérését hordozzák.
A kísérleti anyag rendszeres vagy akárcsak
mennyiségi halmozása a készülődés jelen szaka-
szában önmagában is dicsérendő tevékenység.
Varga Csaba filmje persze több ennél: könnyed,
de jól szerkesztett játék a modellel és képmá-
sával, a női test látványának metaforikus meg-
feleléseivel és metonimikus meghosszabbításai-
val.

Játszani tehát lehet, de a rajzfilmes homo lu-
dens egyetlen, azaz szükséges és elégséges fele-
lőssége, hogy az általánosan megemelt animá-
ciós érdekesség-követelményhez képest is külön-
legesen érdekes játékot találjon ki. Ennek meg-
felelően, tehetséges animációs alkotók számára
nem tanácsolható, hogy keveset állító, mégis
keveset já'zó, nem aggályosan fegye'mezett, de
mégis óvatos filmeket készítsenek. Ők azok,
akiknek föl kéne ismerni szabadságukat, ha
van, aki megmutassa nekik. Valószínűtlen pél-
dával, hogy Kaim Miklóst, a népszerű *Forgó
Morgó* alkotóját leküzdhetetlen közlésvágy sar-
kallta egy olyan film elkészítésére, mely arról
szól, hogy egy ku'ya formájú rágógumi meg-
elevenedik, és minden környezetébe kerülő gu-
mi anyagú tárgyat fölfal, és közben hatalmassá
növekszik. Gondolatmenetünk szerint ez még
nem lenne feltétlenül baj, ha a film képes lenne
sugározni azt, és csak azt, hogy alkotója a mun-
ka folyamán, az izgalmas játék közepette na-
gyon-nagyon jól érezte magát. Azonban erről
sem lehetünk igazán meggyőződve. Ezen a hiá-
nyon nem segít az egyszerre tapadós és bubo-
rékszerű gumikuttyához tervezett, jól kiszámi-
tott geg-sorozat, sem a groteszk állat fenyegető
növekedésének dramaturgiailag pontos üteme-
zése. Szinte ugyanez vonatkozik a beindíthatat-
lan autóról szóló filmre, Cakó Ferenc: *Autó-
törtúra* című alkotására. Az előbbiben a nem
kellően vérbő játék valamilyen „túlrejtett”
gyermekfilm-didaxis köré épült (gusztus'alan
dolog a rágógumit ide-oda tapasztani, buboré-
kot fújni), az utóbbiban eszköz és cél arányta-
lanságára vonatkozó halványan felskiccelt al-
legória köré, noha az autóindítás valamennyi



Varga Csaba: *Aktrakció*

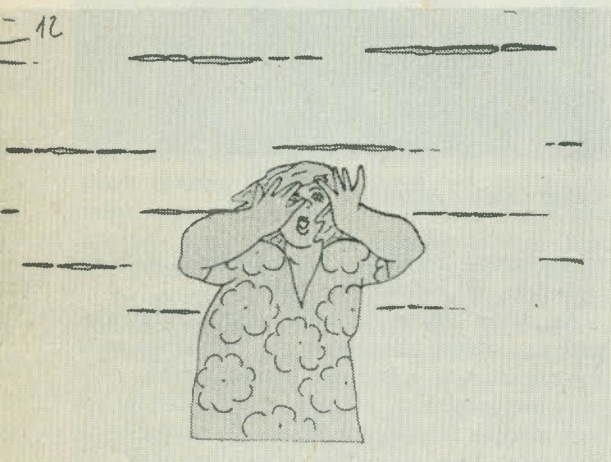
kétségbeesett kísérlete itt is megfelel egy-egy
szellemes, jól kidolgozott poénnak.

Az „állító” filmek köréből a legfontosabb cso-
port az, melyet túlságosan tág kategorizálással
dokumentum-animációnak minősíthetünk. Ígé-
retes hagyományról van szó, mely a tavalyi fil-
mek alapján folytatódni látszik, és szurkolnunk
kell azért, hogy hasonlóan a hol létezőnek, hol
nem létezőnek minősített Budapesti iskolához,
jellegzetesen magyar rajzfilmes közelítéssé kris-
tályosodjon ki. Az animációs dokumentumfilm
vagy dokumentarista film számára, hasonlóan
az ilyen típusú natúrfilmhez, a legnagyobb ve-
szélyt a különböző rétegekbe behatolni képes
durva naturalizmus jelenti, melyből egyaránt
következhet tartalmi relativizmus: idézőjelbe
tett állítások halmaza, és túlzott didaxis – ami
animációs változatában a natúrszöveg: riport,
nyilatkozat, számok, adatok képi illusztrációjá-
nak felel meg. Szerencsére, egyik végletre sem
találunk példát, mégis Lisziák Elek–Kovácsnai
György *Riportréja* közelíteni látszik az előbbi,
Hegyi Füstös László *Statisztikai zsebfilmje* az
utóbbi irányba.

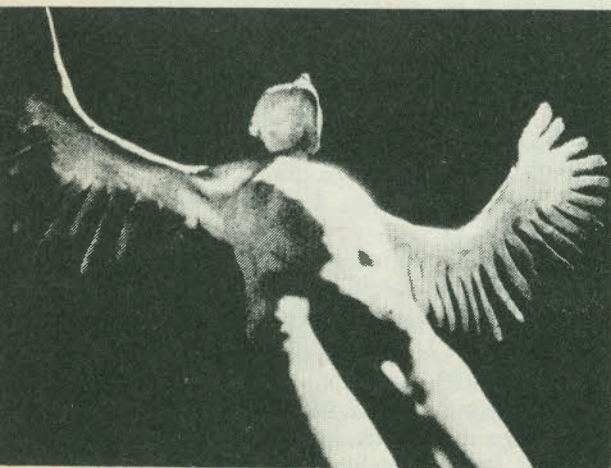
A *Riportré* rajzai nemcsak jók, hanem oly
mértékben markánsak, karakterisztikusak, hogy
állókép hatásuk, súlyos statikusságuk révén,
melyben a kis számú animált pont, mozgó száj,



Rotusz Ferenc: Holtpont



Szoboszlay Péter: Gyerekek, szürke háttér előtt



Cakó Ferenc: Ad astra

szem, apró gesztus külön jelentőséget nyer, néhány másodperc alatt, a következő képváltságig teljes pontossággal rögzülnek tudatunkban, mintha minket forgatnának erőszakos hirtelenséggel egy grafikai tárlat új és új darabja felé. Valamennyi rajz arokép; olyan rosszkedvű karikatúrák, melyek az emberi lényeket valamilyen tárgyaltan, örök leleplezés követelménye szerint keresik. A figurák szájából ilyen-olyan nyilatkozatok, vallomások hangzanak el, színvonalatlan és ellenszenves vagy kevésbé színvonalatlan és kevésbé ellenszenves vélekedések a világ állapotáról, a boldogulás útjairól, pénzről, szexről, különféle életmód-lehetőségekről. Nem állítható, hogy a riportrészletek csak valamilyen szerkesztetlen szövegfolyamat alkotnának; ugyanakkor a témák általánossága és sokfélesége, az ellenszenves és kevésbé ellenszenves, színvonalatlan és kevésbé színvonalatlan közelítésekkel együtt gyanús könnyedséggel jelölik ki azt a teret, amibe szó szerint minden belefér; hogy azután ezt a mindent a rosszkedvű, de nagyon jó rajzok mint kisszerű, szálmass egészét idézőjelbe tegyék. Az idézőjel azonban nem állítás és főleg nem magyarázat. Meggyőzően szomorú, de szomorúságát túlságosan könnyen hitelesítő film a *Riportré*.

A *Statisztikai zsebfilm* a Televízió számára készült: az ironikus távolságtartással kezelt statisztikai adatokhoz rendel jól kidolgozott animációs gegeket, melyeknek egyértelmű célja a számok szemléletessé tétele és felhívás a róluk való gondolkodásra. A film nyilvánvalóan a televíziós megbízáshoz igazodik, és azt teljesíti is. Ugyanakkor a szöveg és a hozzá akár megerősítve, akár ellenpontoszva, de közvetlenül viszonyuló képsorozat a dokumentum-animáció „legősibb” változata, melynél már izgalmasabb utak keresésére is lehetne vállalkozni.

Szoboszlay Péter filmje, a *Gyerekek, szürke háttér előtt* egy lehetséges utat példáz a dokumentum-animációban rejlő naturalizmus-veszély elkerülésére. A film Hegyi Füstös László alkotásához hasonlóan a Kecskeméti Műteremben készült.

Ha a rendező a dokumentumszöveghez rendeli látványsorozatát, azaz hajlandó rábízni a képek szervezését a szövegre, ez önmagában talán még nem feltételezi az illusztratív viszonyt, de ilyenkor az animációs képkapcsolás, tér-idő kezelés végtelenül tág lehetőségei feltétlenül a szigorúbb, szövegegységekhez kapcsolódó kép-váltásokra korlátozódnak; és az illusztrativitás mint tartalmi negatívum innen már alig kikerülhető „következő állomás”. Szoboszlay Péter la-

kótelepi gyerekekről szóló filmje valószínűleg azért sem válhatott dokumentumszöveg-illusztrációvá, mert csak a szöveg tartalmára figyel, nem szerkezetére; azaz képi világát nem szagatja meg a kisebb-nagyobb nyelvi-szintaktikai egységek élesebben tagolt rendszeréhez igazodva, hanem az animáció látványépítésének autonóm jellegében bízva, összefüggő folyamatként építi-bontja képeit, melyek ezáltal, pusztán formai okoknál fogva, feltétlenül finom érintkezésekkel, többszörös, nem merev áttételeken keresztül kapcsolódnak a szöveghez, lehetővé téve, ha nem is feltétlenül garantálva az interpretáció árnyaltságát, a tartalom rétegzettségét. A *Gyerekek, szürke háttér előtt* esetében épp ezért úgy tűnik, nem a képi állítások lehetséges mélysége, hanem éppen a szöveg, a riport-anyag érdekességének viszonylagossága jelent bizonyos korlátokat a vizuális asszociációk szabadsága, a kifejtés lehetőségei szempontjából.

Külön kell foglalkoznunk a terjedelmük vagy csak monolit jellegük, „pont köré szerkesztettségük” miatt az animációs kisfilmek kategóriáján belül is rövidfilmnek számító, száz méter hosszúság körüli-alatti produkciókkal. Noha az ilyen alkotások is a filmművészet sajátos és egyelőre keveset változó befogadástörvényei szerint „fogyaszthatók” és fogyasztandók, az elektronikus képzőművészet születésének, a video forradalmának korában el lehet játszani a gondolattal, vajon ha ezek az alkotások igazán idő-dimenziós képzőművészetnek – és nem filmművészetnek – minősülnének, egy képzeletbeli tárlaton hányszor nyomná meg a néző a képernyő előtti gombot, hányszor pergetné vissza az egyes alkotásokat, ha filmszerű, „irányított” szerkezetük miatt egyelőre nem lassíthatná vagy állíthatná is meg azokat, azaz mennyi ideig tartatható ébren kíváncsisága ilyen eszközökkel. Noha pillanatnyilag méltánytalan lenne ezt a gondolat kísérletet bármilyen értékpróbának tekinteni, mégis hasznos észrevennünk, hogy a poénra – egyetlen poénra – felfüggesztett rövidfilm ilyen közelítéssel hátrányos helyzetbe kerül. Vonatkozik ez Cakó Ferenc figuramozgatásában, de fény-, sőt hanghatásaiban is igen magas színvonalú „poén-filmjére”, az *Ad astrára*: a repülni tudó szárnyait próbálgatja, hogy a siker pillanatában a repülni nem tudók jutalmul piederstálra emeljék, és súlyos talapzattal szegezzék örökre a földhöz.

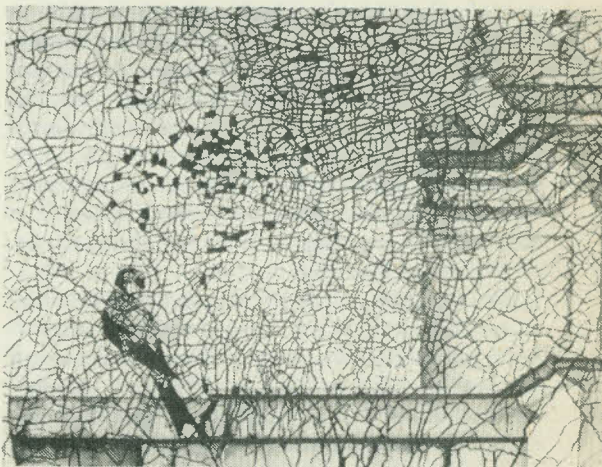
Az „újra pergetendő” film egyelőre még főlöseges ideáját legjobban Molnár Péternek sikerült megközelítenie. A *Majd a tisztáson* különös, nehezen fölfejtethető látomássor: kollázs



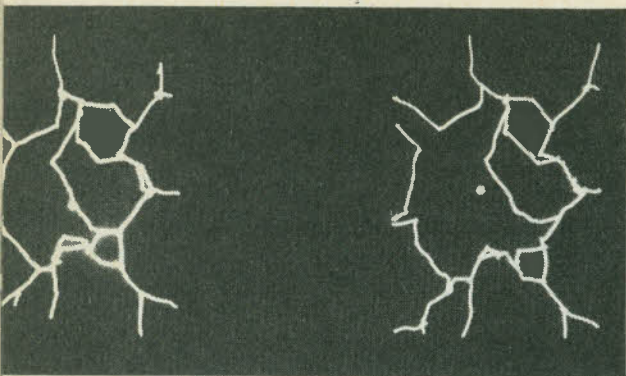
Vajda Béla: Teljesítmény és siker



Kaim Miklós: Kutyaagumi



Molnár Péter: Majd a tisztáson



Bartók István: *Dimenziók*

élességgel rajzolt, szürrealisztikus hatású képek natúr betétekkel kombinálva. A film mindenekelőtt az idő, a változás lényegét kereső-demonstráló látványos kísérlet – ugyanakkor egy másik szinten, mintha a világosságot, a jó látható lényegét lassan elfedő jelenségtömeg kuszaságára, a fáktól láthatatlan erdő növekvő homályára, a homályt követő lassú megtisztulásra, végső megvilágosodásra építene egy határozotlan zenéi – nem kockázható, nem lassítható, de – feltétlenül újrajátszható kompozíciót.

Bartók István *Dimenziók* című munkája ugyancsak „visszapörgetős” film; ráadásul újdonság a hazai rajzfilmgyártásban: komputeranimációval készült. Ez a tény feltétlenül önmagában méltányolandó, legalábbis ha ismét számításba vesszük az érdekesség kiemelt követelményét az animációs film vonatkozásában. Mégis úgy tűnik, nem valósult meg minden, amit az alkotó az új eljárás és egyben filmje céljaként kitűzött. Azokat a titokzatos világteremtő pillanatokat, melyekben a pont síkká, a sík térré változik, nem sikerült kellő érzékletességgel láthatóvá tenni a földi szem számára, noha a film ezzel érezhetően megpróbálkozott. A szerényebb részfeladatok azonban megvalósultak: megmutatkozik a térben bolyongó magányos pont kiszolgáltatottsága; a síkbeli rend összetettségének szálnalmas viszonylagossága a sokszorta bonyolultabb következő dimenzió belépésének pillanatában.

Ami a „poén-vezérlésű” filmek csoportját illeti, a túl gyorsan kisülő poén-feszültség adagolhatóvá, irányíthatóvá tételével vagy folyamatos újratermelésével belülről, a filmtípus lényegéhez ragaszkodva is kísérleteznek alkotók; azaz, ha az „újrápörgethetőség” célja is válik, ez még nem jelenti mindenki számára a csattanó kötelező feladását. A legegyszerűbb megoldás a poén-

sorozat, ilyen Vajda Béla: *Teljesítmény és siker* című filmje – okos vilámréfák jól kidolgozott füzére. Horváth Mária alkotása, az *Éjszaka csodái* hasonlóképp „jelenet-sorozat”-szerkesztésű, de képeinek ütemét nem pontszerű ötlet-kisülések, hanem a megfilmesített Weöres Sándor-vers strófa-váltásai szabályozzák, és nem igazán szerencsés módon a Kalácsa együttes dallam-váltásai – ami mintha már a keretek, az egymásra épülő interpretációk túlszaporodásával járna –, néha alig érezhető, néha hirtelen felerősödő diszsonanciát teremtve.

Rofusz Ferenc filmje, a *Holtpont* a poén-film „analitikus szétterítésének”, késleltetésének példája. A natúrfilmes tárgyilagosság az előkészítésben, és a rákövetkező rajzfilmes geg sajátos, termékeny ellentmondás: az ilyen keret megelőli az ötletet mint játékot, vagy legalábbis megfosztja harsány nyomatékától, hogy egy magasabb szinten újraértelmezze. A *Holtpont* a Légy diszkussziójának tekinthető: aki ebben a filmben néz – ember, egy kivégzendő elítélt, akit amit néznek – a légy, méghozzá „természetes” állapotában, azaz abban az ingerlően közönyös rovarbiztonságban, amit Rofusz Oscar-díjas filmje előtt mindig is társítottunk hozzá. A film grafikus pontossága ezúttal nem az elrendezhetetlen világ kuszaságát, áttekinthetetlenségét teszi még meggyőzőbbé, hanem éppen leltározhatóságát, a pillanatok kimérhető súlyát, tartalmuk számbavehetőségét; hiszen ebben a filmben a tudatos ember, a sorsát intellektuális módszerességgel figyelemmel kísérő személyiség a kiszolgáltatott, de fegyelmezett látása ugyanúgy nem segít rajta, ahogy a légyen nem segített kapkodó látvány-habzsolása. Ami az ötlet-hatású ötlet „megszüntetve megőrzését” illeti – meglehet, a *Holtpont* „poénja”, a kivégzett cipőjéről fölröppenő rovar, kissé túl markáns maradt – legalábbis a Légy eszköztelenebb befejezéséhez képest.

A 82-es év rajzfilmterméséről beszélni pillanatnyilag különleges privilégiumot jelent: aki ezt teszi, annak feltehetően módjában áll ezeket a filmeket együtt, egyszerre megtekinteni. Állításait a néző csak úgy ellenőrizheti, ha az itt-ott, ilyen-olyan kísérőfilmként vetített produkciókat különös szerencsével vagy állhatatos szorgalma jutalmaként egyenként felfedezi. Hátrányos helyzete a kritikussal szemben – feltétlenül méltánytalan. Remélnünk kell, hogy a forgalmazás szaporodó csatornáinak valamelyike már 83-ban együtt, 82-es termésként ad helyet a 82-es év animációs filmjeinek.

Hirsch Tibor

Állókép színes filmszalagon

Beszélgetés Gémes József: Daliás idők című filmjéről

KÓHÁTI ZS.: Köszöntöm a mai – 1983. március 10-én zajló – beszélgetés résztvevőit: Keresztury Dezső író, P. Szűcs Juliannát, az MTA művészettörténelmi kutatócsoportjának munkatársát, kritikust, Breuer János zenetörténészt, kritikust, Trencsényi Imre szerkesztőt, dramaturgot.

Adataim szerint mind a mai napig Gémes József munkája az első filmes feldolgozás Arany János Toldi trilógiája nyomán. Pedig kézenfekvő lett volna akár televíziós sorozat készítése irodalmunknak ebből a meghatározó alkotásából, „alapmitoszából”, s ezzel kapcsolatban hadd utaljak Ruffy Péternek egy szép levelére, mely – egy ankétkísérletünk kérdéseire válaszolva – többek között egy Toldi-film iránti óhajt tolmácsolt.

Legutóbb román és romániai magyar művészek Toldi-sorozatát láthattuk a képernyőn, de ez inkább filmszalagra rögzített, inszenizált versmondás volt, semmint dramatikus változat; nyilván anyagi okokból is.

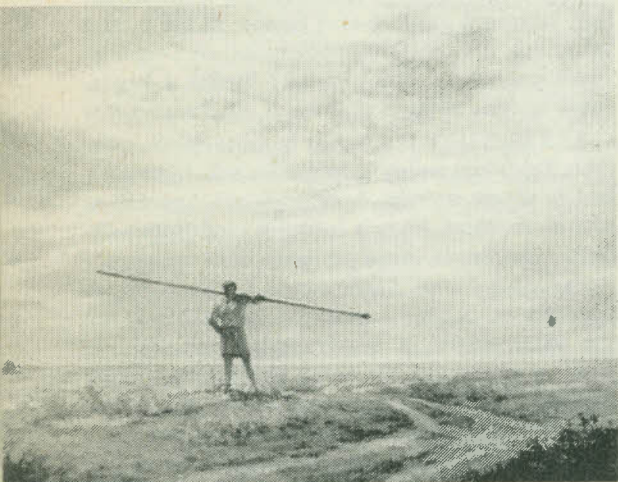
A most látott tehát az első nagyobb szabású feldolgozás, mindjárt azzal az újdonsággal, hogy pusztán a mozgó kép és a zene próbálja megidézni a költeményt, méghozzá együttesen mind a három részt. Ilyenkor persze óhatatlan a dramaturgiai beavatkozás. A most látott film alig másfél órába sűrít 30 fejezetnyi tartalmat, s Arannal kérdezhetjük mi is: „Hogy férne meg az mind e rövid énekben?”

De vajon itt a dramaturgiai beavatkozás csak az óhatatlan változásra szorítkozott-e? Igaz, Gémes József íróként is jegyezte a filmet, s emiatt a kritikai értékelés egy más koordináta-rendszerében kell mozognunk.

S a filmnyelv, a *Daliás idők* vizuális szemléle-

te – a megmozgatott olajfestmény – vajon helyes, korszerű törekvéseket fejez-e itt ki? S mi a szerepe a film hatásmechanizmusában Decsényi János zeneszerző munkájának? Ezeket a kérdéseket kellene most – röviden – megbeszelnünk.

KERESZTURY D.: Nehéz hozzászólnom, mert több Toldi-konceptus kidolgozásában, tervezésében is részes voltam, és minden alkalommal az volt az érzésem, hogy a trilógiát egybefogni akkora vállalkozás, amelyet nem lehet megnyugtatóan megoldani. Arany maga is egy életen át hurcolta ezt a nagy tervet. Igazán örömmel teljes lelkesedéssel, a magára talált génusz erejével az első részt írta meg. Másodjára a Toldi estéjét készítette el: az egy egész más világ már, bár majdnem a Toldi tőzsomszédságában készült. Ez a másik Aranyt, a tépelődőt, a baladást, a melankolikust, az összetett, a lélektani kérdések iránt mélyen érdeklődő, lírikus, szubjektív alkatot fejezte ki. Ennek nem is volt olyan nagy sikere, mint az elsőnek, még Petőfi sem tudott sokat kezdeni vele. Arany – jellemző módon – egy Petőfihez írott levelében azt írta róla, lehet, hogy ez az utolsó műve. Aztán Petőfi unszolására mégis hozzákezdett a Toldi szerelméhez – „ha a fejét, lábát megcsinálnád, akkor már a derekát is csinálnád meg” –, a közép-részhez, amivel nem nagyon tudott haladni, azért is adta a tervezett beszélynek először a *Daliás idők* címet: nem akarom itt most részletezni, mi volt ennek az oka. Végül is lett belőle egy harmadik változat: egy meglehetősen terjedelmes, összetett, helyenként túlírt, helyenként rendkívül szubjektív, helyenként a történeti regénnyel, másutt Kemény tragikus sorselképzeléseivel rokon módon, a büntelen bűnhődés problémájával vívó végyes stílusú mű.



Ezt a három, egészen különböző műfajban, hangnemben – divatos szóval; hangvétellel – megírt művet egyben végigolvasni is elég erős vállalkozás, hát még lefordítani egy másik műfaj nyelvére.

Ezt az első sajátos rajzfilm-formában megvalósult változatot éppen ezért is nehéz nekem igazán – első látásra – megítélnem. Az előbb említett erdélyi megoldás – nem is megoldás, mert voltaképpen az egy filmen rögzített szavalás volt (mellesleg megjegyezve: hazai színészeink közül kevesen tudták volna ilyen szépen elmondani a Toldit). Láttam egy részletet az Irodalmi Színpadon bemutatott változathoz is: voltaképpen az sem volt más, mint hogy némi színpadi rekvizitumokkal körítve szépen elmondják a verset. Az anyag ellenállt itt is, mint az erdélyieké, s ennél a mostani változatnál is.

Minden tiszteletem ezé a nagy vállalkozásé. Látszik, hogy szívvel-lélekkel, igen nagy figyelemmel, odaadással készült. Helyenként briliáns technikával, meglepően szép képi világgal, meglepően jól mozgatott szereplőkkel, virtuóz vegyítésével a megmozdított festmények, a térhatások és síkhatások kombinációinak. Igen szép színvilággal is, ami magyar filmek esetében nem mindig ismerhető el. Rokonszenves alakok jelentek meg itt, bár a rajz- és animációs filmeknek szükségképpen velejárója a jellemábrázolás fekete-fehér technikája, tehát a hős és a hitvány ember szembeállítása. Aranynál is megvan egy kicsit a hajlandóság, hogy az ellenfelet, az idegen kedvezőtlen megvilágításban mutassa be.

Helyenként a szinte személynél megjelenő természeti képek, az erdő mélye stb. – nem tudom, kinek a munkája volt, egy-két briliáns kézé lehetett (a filmet többen festették) – mintaszerűek; finom színskultúrával, ízléssel készültek. De voltak aztán pergetett giccses is, ezen, sajnos, úgy látszik, nem lehetett segíteni. Különösen a mocsárkép, a hajnalok ábrázolása volt bántóan giccses megoldású.

Finomnak és szellemesen gazdaságosnak tartom, hogy az író annak is egységet próbált teremteni a filmben, hogy bizonyos motívumokat refrénszerűen megismételt – a hadszíntéren a lovagok közt vágató Toldi pengesuhintása stb. –, de itt már némi aránytévesztés volt érezhető. Helyenként mintha azért használták volna föl ezeket az ismétlődő képsorokat, mert – megvoltak.

Annak idején, boldogult úrfi koromban, A prágai diák címmel volt egy híres filmtéma, amelyet négyszer dolgoztak föl. Én láttam a Paul Wegener-félét, a másodikat, ott ugyanaz a vágató kocsisor fordult elő háromszor. Ilyet nem szabad csinálni. A *Daliás időkben* is funkciótlannul, trükként ismétlődött ugyanaz az elem, térkitöltőként.

Ezzel körülbelül eljutottam oda, ahol a film legnagyobb hibáját vagyok kénytelen megemlíteni. Egy filmnek története kell hogy legyen, különben ha mégoly szép is, ha mégoly kitűnő zenei szekvenciákból megszerkesztett is, unalmas, szünetes, monoton lesz. Az író-rendező-filmkészítő nem tudott ebből a masszából – Arany sem tudott egy életen át – egységes művet gyúrni. Ez voltaképpen olyan magyarok számára készült film, akik ismerik az eredetét: annak az illusztrációja. Ha egy németnek lehetnének: azt mondaná, nagyon szép volt, rengeteg érdekes megoldás volt benne, no de „wozu?” – minek –; egy szót sem értene belőle. Én is

csak azért értem a film összefüggéseit, mert véletlenül ismerem Aranyt, hogy a művét minden porcikájában. Tudom, hogy a Jodok-epizód nem oda tartozik ugyan, ahová a filmben helyezték, de azért a hangulatot mint illusztráció nagyjából megadja. De vajon hogyan, miért került rá a barátcsuha Toldira, miközben a többiek mulatoznak, a vár bevételére készülnek? Jó, ezzel is tudok mit kezdeni, de ha egy naiv filmnéző szemével figyelem a dolgot: azt gondolnám, hogy az ellenség húzta rá, mert el akarja fogni. Aztán végignézi Toldi Lajos és a felesége eljegyzését, majd fölkel és vad vágtában belovagol Jodok kaszába. Ez még illusztrációnak is rossz. Ilyenfajta összevonásokkal nem lehet élni! Sokkal többet ért volna, ha a Trilógia helyett a Toldit választják, amelynek szép, kerek tiszta kompozíciója van, s nem úgy nyúlni hozzá, ahogyan – hiteltelenül és pontatlanul – megrövidítették. Hova lettek a Bencék, akik pedig ennek a műnek alapvető figurái? Tehát a szerkezet olyan szükségmegoldásaival találkozunk, amelyek ezt a filmet exportképtelenné teszik – engedelmet kérek a goromba fogalmazásért. Bizonyosfajta újdonsága érdekelheti a külföldit, mert annak ellenére, hogy rajzfilmként stilizál, a történelem – ha tetszik – realista látomását hozza fölszínre.

Másfél óráig ül a néző a moziban, s nem la Pohozhat vissza. Meg kell elégednie azzal, hogy a főhős lassan öregszik, történik vele egy s más. De hogy miért, hogyan – nincs megindokolva. A filmben egybemossák a Daliás idők bizonyos mozzanatait: nem tudni, miért történik az, hogy a barát egyszer csak odamegy a királyhoz, térdre borul előtte és megbocsátásban részesül? Ez a Toldi szerelmében igen pontosan motiválva van. Miért van az, hogy egyszer csak fölugrik megint a lovára, vágtat-vágtat ugyanazon az úton, amelyen Jodokhoz bejutott, s most egyszerre elkerül a Margitszigetre, s ott megtalálja Piroska sírját? Nem derül ki, hogy voltaképpen mi is történik, s itt a képi megformálás is borzasztóan giccses – a kopjafákkal s egyebekkel.

A maga módján finom – giccsességében is artistikus – az utolsó jelenet (ugyan még sokkal szebben meg lehetett volna csinálni: a Toldi estéjének egyik leggyönyörűbb jelenete). Az eredetiben összegyűl a nép, s aztán egyre kevesebben lesznek, a végén már csak néhány fáklya halad az éjszakában, s eztán látjuk, amint a sírt belepi „új havával az ég”, de ez a befejezés a filmben – ne tessék haragudni – még képileg sem jó. Hát ezek az én legfőbb kifogásaim, engedelmet kérek, hogy ennyit beszéltem róla, de

így is csak a tizedrészét mondtam el a mondanivalóimnak.

KÖHÁTI ZS.: Igen, láthattuk, hogy a fölvállalt korlátok valahogyan annyira körbevették, megszorították a film készítőit, hogy a feladat végül is megoldhatatlannak bizonyult. Vajon a filmmel, a képi megfogalmazás átsegítette-e valamelyest a jellegzetesen magyar történet akadályain?

P. SZÜCS J.: Keresztury professzor úr kimerítően válaszolt arra, hogy miért nem filmesítették meg a Toldit korábban, s hogy ez a múltkori (az erdélyieké) is miért volt amolyan félvállalkozás. A helyzetet nehezíti, hogy képzőművészeti előképe sincs a Toldinak. Jószerivel illusztrációk sem léteznek olyan standard megfogalmazásban, mint például a Zichy-féle rajzok. Az ember tragédiájához, tehát a saját képzeletünkre vagyunk hagyva a Toldi esetében.

KÖHÁTI ZS.: Arany-balladákat is illusztrált Zichy...

KERESZTURY D.: Van egy-kettő a Toldihoz is, Szőnyi is csinált, mások is, de az a bizonyos standard csak a balladákkal kapcsolatban létezik, nemcsak Zichytől, Buday György is készített illusztrációkat, Udvardy Erzsébetig sorolhatnám a vállalkozókat.

BREUER J.: S ezek mind utólagosak.

KERESZTURY D.: Egykorú egyikhez sincs.

P. SZÜCS J.: Ha képi folyamatosságában akarnánk látni a Toldit, ennek egyetlen előzménye van, a képregény, a diafilm. Talán szörnyű dolog, amit mondtam...

KERESZTURY D.: Ne haragudjék, ha jól csinálják, a képregény éppolyan jó lehet, mint akármilyen más. Ne vessük el a műfajt.

P. SZÜCS J.: Szó sincs erről. Én csak azt akartam mondani ezzel, hogy az egyetlen vizuális hagyományunk, amely a Toldi látványvilágával kapcsolatban egyáltalán létezik, a képregény. Ez sohasem vállalkozott arra, hogy a művet minden szöveg nélkül interpretálja, hiszen az egyes kockák alatt ott van az a bizonyos magyarázó szöveg...

KERESZTURY D.: ...vagy a szereplő szájából lóg ki...

P. SZÜCS J.: ...a képregényben tehát az a probléma, hogy exportképtelenné válik, nem létezik, mert ha történetesen a szomszéd ország veszi át a diafilmet, egyszerűen lefordítják a szöveget.

Itt, nagyon tiszteletre méltó módon, azt a nehéz feladatot vállalták, hogy minden szöveg nélkül viszik filmszalagra a történetet. Ebből következett, hogy az egész film az állókép felé

gravitált. Akkor is, ha a kép mozgott. Van dramaturgiai oka is annak, ami miatt olyan – bemozduló – állóképek sorozatát kaptuk, amelyek bizonyos fokig leképezik a cselekményt. Melyik az a vizuális egység, amelyet ez a film vállalni mert? Helyes, hogy nem kezdett el archaizálni, neogotizálni. Nagyon jó, hogy nem ment el egy kortárs képzőművészeti nyelv felé; néhány greshames kockát leszámítva, tulajdonképpen poszt-impresszionizmus sem nagyon jellemzi. Ezzel szemben többé-kevésbé alkalmazkodni próbál egy Arannyal egy idős, de nem a nemzeti klasszicizmus vagy romantika formanyelvéhez, hanem egy prae-plain-aires formanyelvhez. Tehát a filmen tettenérhető egy Markó Károlytól Bihary Sándoron át Mészöly Gézáig, Paál Lászlóig terjedő képvilág...

KERESZTURY D.: ... még a Barbizon is rajta van.

P. SZÜCS J.: Igen, Paál Lászlóval a Barbizon is bevonul. Totálképek, tájképek. Óriási minőségi különbséget érzek a filmben a táj- és a figurális megoldások között. Nem vállalta viszont a film a Székely Bertalan-os kontúros nemzeti klasszicizmus nyelvét, amely Arannyal kortárs volt. Nem vállalta – talán a műalkotás egyenműségének megsértésétől tartva –, hogy egy Paál László-s, plein-air-szerű törekvést vegyítsen egy Székely Bertalan-os kontúrossal, s ebből az következzék, hogy vállalta viszont a rossz minőségű comicsok alakos megoldását. (Mert persze vannak olyan színvonalú comics-megoldások is, mint amelyeneket Dno Buzattitól ismerünk.) Miközben tehát csodálatos Paál László-s, Mészöly Géza-s totálképek vannak a filmben, látok egy ijedt királyt...

KERESZTURY D.: ... átveti egyik lábát a másikon a királyi sátorban...

P. SZÜCS J.: Tehát óriási minőségbeli különbségek vannak a tájkép és a figurálisok között, és ezért gravitál számomra az egész az állókép felé.

KERESZTURY D.: Mint ősi filmnéző, aki a némafilmen nőttem föl, mondhatom, vannak azért képsorok ebben a filmben, amelyek rendkívül attraktívak. A hadijelenetek, ahogy az álomból egyszerre elővarázsolódik egy valóságos, nagy, vonuló lovagcsapat, időtlenül, hiszen egyik stílusba sem illeszthető ez be; ezek filmileg a maguk némaságában – illetőleg itt: zene kíséretében – rendkívül attraktívak.

P. SZÜCS J.: De csak nagy totalban! A hadsereg ábrázolása is remekül megoldott – tájképi szinten... pompás Than Mór-i, ma'ejkói csatajelenetek vannak, de abban a pillanatban,

amint közelít a kamera a figurához, primitív lesz.

KERESZTURY D.: Mert megmerevedik a kép. Nincs egy arcmozdulat.

P. SZÜCS J.: Most elverjük a port ezen a filmen, de talán igazságalanok vagyunk, mert a vállalkozás hallatlanul nagy. Annak idején a Képzőművészeti Főiskolán ha egy szobrász valami lehetetlen dolgot akart csinálni, azt mondták rá: „Na, ez is meg akarja mintázni a tavaszi esőt.” Ez az egész Toldi mint vállalkozás: egy „megmintázott tavaszi eső”. Az, hogy szöveg nélkül, sőt képzőművészeti előképek nélkül akarják összehozni ezt az amúgy is problematikus cselekményvezetésű művet, ráadásul olyan szelektív képzőművészeti eszközökkel, amelyek nem vállalnak sem secesszionisztikus, sem más rajzos-kontúros megoldásokat, olyan fókú gúzsbakötöttség, amely még egy zsenit is csak kevésbé sikeres mű megalkotására ihlethet.

KÖHÁTI ZS.: A zenével kapcsolatban egy részletkérdésből szeretnék kiindulni. A filmben meglehetősen összerosódott a csehországi és az itáliai hadjárat. Vajon – „topográfiai” értelemben – a zene segítségével nem igazíthatta volna el jobban a nézőt Decsényi János? Persze itt nyilván olyasmit kérünk számon tőle, amit a képi világ nem teremtett meg.

BREUER J.: Nekem egy olyan atmoszférát adott a kép alá a zene, amelyet nem feltétlenül adott a kép. Nem topográfiaileg, hanem lélektanilag. Igaz, hogy először hallottam, ami életveszélyes dolog, mert egy ötperces szólófuvaladarabot is szeretek tízszer meghallgatni, s megnézni a kottáját is, de itt egy 600 oldalas, ráadásul látványhoz kötött partitúráról lett volna szó, úgyhogy inkább tegnap hagytam magamat egy felórát manipulálni Decsényi Jánostól, hogy mégis tudjam, hogyan csinálta. Nekem az az érzésem, hogy hangulatában és atmoszférájában ad a zene itt olyan dolgokat, amelyeket a szem nem kap meg. A néző, aki a moziba megy, és nem szimfóniát akar hallgatni, abban talán nem tudatosul ez, mert nem erre figyel. De valahol a „nyolcadik csatornájában” azért – azt hiszem – érződni fog, tudat alatt, hogy valami atmoszféricus kapott a zenétől.

KERESZTURY D.: Én nem zenei szakértőként szólok ehhez, hanem filmnézőként. Ennek a zenének az a nagy előnye, hogy rendkívül tartózkodóan illeszkedik ahhoz, amit hagulatilag kell aláfestenie. A maga nemében igen gondosan, a lélektani hatáskeltés kitűnő érzékével megcsinált kísérőzene. Ez pedig nagyon nagy erény egy film esetében. Ha visszaemlékszem rá, alig

két vagy három ízben történt az, hogy a zene elvonta a figyelmemet attól, amit látok, ami éppen megcsigány. Tényleg azon a bizonyos „nyolcadik csatornán” szivárgott be a tudatomba. Nem tolakodott előtérbe, nagyon beleillett a csapatmunkába.

Ha megengedik, „az utolsó szó jogán”, egy pillanatra visszatérek az egész mű értékelésére. Igen nagyra becsülöm ezt a rendkívül merész vállalkozást. Rendkívül sok érdekes, úttörő eredménye van. Hiszen sosem volt még ilyesmi. Jóformán belement a sötétbe, a ködbe, aki ezt készítette. Csak – érzésem szerint – túl nagyot markolt: a Toldi-trilógiát próbálta másfél órában földolgozni. Én még azt is nagyra becsülöm benne, hogy Gémes József merete szöveg nélkül „beszélgetni” a történetet. Beszéljen a kép! Narrátorra itt semmi szükség. Hiszen – azzal kezdem – maga a trilógia is háromféle, más-más nyelven szól, három más stílusban. Csak zavart volna, ha Arany-idézeteket hallunk valamilyen módon, ha pedig valaki prózában elmondja, hogy „most éppen vigad”; „a cseh lovag így vagy úgy”...

P. SZÜCS J.: ...nem cseh lovag; emiatt egyébként föl fognak szisszenni a nézők. Miután – a Toldi szerelmére való visszaütésként, vezérmotívumként – visszakérül a cseh lovag páncélja, kiderül: itt „elolaszosították” a cseh lovagot.

KERESZTURY D.: Itt Aranyhoz akart hű maradni a rendező: Valóban: Jodok a megölt cseh lovag öccse, csakugyan azért csalja törbe Toldit, hogy bosszút állhasson a testvéérért.

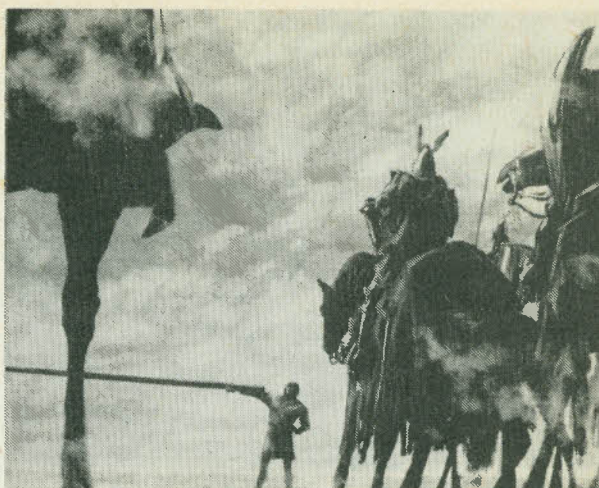
P. SZÜCS J.: A forgaókönyvben sem cseh lovag szerepel, hanem – leegyszerűsítés kedvéért – egy lovag.

KERESZTURY D.: Egy lovag, de az aligha jó, hogy ilyenfajta megkülönböztetés nincs a filmben. A Toldiban ez a motívum nagyon is hangsúlyos. Itt éppen csak föl villan ez, hogy lássuk: a királyt, a népet valami nemzeti széken érte.

Összefoglalva tehát: nagyon becsültem ezt a szerepet, nagy ambícióval és gondnal elkészített művet. A szerző azonban hibázott, hogy nem konzultált íróval.

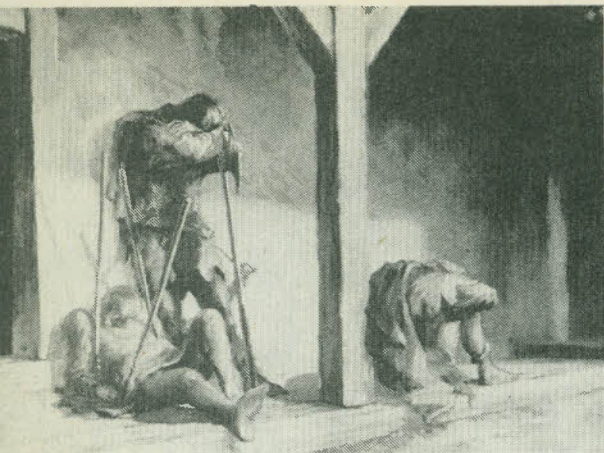
KÖHÁTI ZS.: Úgy tudom, voltak konzultánsok.

KERESZTURY D.: Én most nem akarok itt rendező- vagy egyéb központú lenni. A filmnek kell hogy legyen egységes világa, amely a történetben, a cselekményben, az atmoszférában, a lélekrajzban valamilyen módon rögzül, s kifejezésre jut. Ezt nem képes az a rendező meg-



alkotni, akinek nincsen írói vénája. Egyszer Nemeskürty István azt mondta egy anketon: az író szerepe a filmben az, hogy megírja a dialógust. Hát ez nem így van; meg is bukik az ilyen film. Ebben az esetben is a rendező író szerepe csupán annyi, hogy felsorakoztassa a képeket, s csináljon valamiféle képi-zenei kompozíciót. Ez azonban így nem igazán írói munka. Rossz a kompozíciója. „Gyalog mondván”: nincs jó meseje, nincs története. Ennek következtében bármilyen változatos is, unalmassá válik; egy bizonyos határon túl elveszíti az érdeklődés előrevivő motorját.

BREUER J.: Hadd térjek vissza ahhoz, amit a zenével kapcsolatban Keresztury akadémikus mondott néhány perccel ezelőtt. Véleményem szerint nemcsak illusztratív hatása érvényesül itt a zenének. Éppen azoknál a – joggal kifo-



gásolt – képi visszautalásoknál derült ki, hogy a zene nem egészen ugyanaz. Decsényi arra törekedett, s ezt nem ő mondta nekem, hanem én vettem észre a mai vetítésen –, hogy hangban megváltozzék valami a képi ismétlésekkor, amelyekre a néző talán nem is figyel oda tudatosan; szülessék valamiféle változó hatás. Hogy – például – amikor Piroska megjelenik újra azon a gyönyörű falvédőszerű micsodán, a pöttyökkel, legalább a hang ne pontosan ugyanaz legyen. Egy nagyon érdekes szimfónia formájú variációs-sorozatot hallottunk, amelynek három vagy négy dallama s egypár atmoszféra-mozzanata van. Mindezt azonban olyan változatossággal dolgozza fel a zeneszerző, ami filmzene-írásban a legnagyobb ritkaság, mert általában bal kézzel odakenik a feladatot, rövid idő alatt, menél több pénzért.

E filmzene anyaga és forrása rendkívül igé-

nyes. Decsényi a hangzásban – filmes szakszóval élve – három történelmi sík montázsát komponálta egybe, mégpedig organikus egységként, vagyis vegyületet alkotott, nem pedig holmi eklektikus keveréket. Kifejezi ugyanis atmoszférusan a Toldi történelmi korát, az Arany Jánosét és a mi korunkat is, vagyis három nagyon távoli idősíkot egyesít. „Néma” filmről, beszédtelen mozirol lévén szó, nem verbálisan – mert erre a zene alkalmatlan közeg –, hanem emocionálisan reflektálja Arany János epikáját, mégpedig nem felszínesen illusztrálva. Azt hiszem, az egész zenetörténetben is példátlan, amit Decsényi János itt véghezvitt; nevezetesen: szuverén szimfonikus zenei formát teremtett egy ugyan időbeli, de a zenei formálástól merőben különböző művészi közegben, a mozgófilmben. Pontosabban fogalmazva: úgy rajzolt ki egy jól érzékelhető szimfonikus formát, hogy alkalmazkodott sok ezernyi szinkronponthoz, amelyek zenén kívüli eszközökkel határozták meg a muzsika mikro- és makroegységeinek hosszát. „Normális” körülmények között a zeneszerző maga dönthet rész és egész terjedelméről a zenei műalkotásban. Decsényi úgy írt „alkalmazott zenét” – a német erős lebecsülő hangsúllyal „angewandte Musik”-nak mondja és zeneiparos produktumnak tekintik –, hogy a szüntelen alkalmazkodás kifejezésben maximális önállóságra készítette. Muzsikája áthidalta egy jellemzően 19. századi – mai szemmel és füllel konstruáltnak ható – esztétikai (ál)ellentétet, nevezetesen az ún. abszolút- és programzene ellentétét; előbbi szerint a zene „hangokban mozgó formák” sorozata (Hanslick elve), utóbbi szerint valamely verbális vagy képben fogalmazott – tehát zenén kívüli hatásból táplálkozó gondolat többé-kevésbé szolgálai kifejezője. Decsényi termékeny alkotó fantáziával oldja fel eme áellenétet, akár csak a konzervatív és jelen idejű zene szintén gyakori áellenétét.

KERESZTURY D.: Úgy látszik, félreértett a kolléga. Én azt mondtam: kiváló kísérezénét hallottunk. Azért, mert nem akart tolazkodni. Abban, hogy kiváló kísérezene, bent van az is, hogy nagyon sok esetben elmondja azt, amit a kép nem mond el; a hiányzó cselekmény helyett sokszor a zene az előrevivő motorja a filmnek.

KÖHÁTI ZS.: Talán megállapíthatjuk, hogy a film értékrendszerében a zene az egyik legbiztosabb vonulat. Egyet azért fölvetek: mint-hogyha valamiféle „horror silentii” jellemezte volna, tehát végigmuzsikálta a majdnem teljes

másfél órát. Pedig néhol a csend is dramatikus pillanatok kifejezője lehetett volna.

P. SZÜCS J.: Nem tehette, mert ha állókép van, és az csenddel párosul, akkor megáll a film.

KERESZTURY D.: Sajnos, tényleg így van. Hiányzottak a filmből azok a nagy, beszédes csendek. De igaza van a kedves kolléganőnek. Nem volt olyan izgalmas – hogy is mondjam – vizuális csönd, hogy a kép ne merevedjék mozdulatlansággá; abban a pillanatban, ha nem mozdul valami, legalább a zene mozogjon kicsit. Volt három-négy olyan jelenet, amikor ha történetesen nem lett volna zene, azt kérdezem: mi van? állnak? Megcsinálták a háttér-, környezetképeket, s ezek most azáltal lesznek filmmé, hogy a festményen vándorol a kamera? Ahogyan rossz művészfilmekben szokták, hogy végigtapogatnak egy festményt, ahelyett, hogy az egészet mutatnák be: az egész kompozícióját, bekeretezett egységes világát. Ebben a filmben is volt egy sereg ilyen félreértés. Például az a kis katicabogár amikor már vagy negyedszer röpült el...

P. SZÜCS J. (nevetve): ...Leitmotív!

KERESZTURY D.: ...akkor már tényleg idegesítő volt.

P. SZÜCS J.: Még valamit, ha megengedik. Beszéltünk irodalomról, zenéről, képzőművészetről. Csak annyiban nem a lényegről, hogy az animációs film kérdését nem érintettük megfelelően. Hadd vegyem a bátorságot magamnak, s mondjam azt, hogy ismerem az itthon készült egész estés animációs filmek problémáját. Sőt, a festmény-animáció problémáját is. Ez valóban még kísérleti stádiumban van, és nem találja a helyét. Művészet-örténeti közhely, hogy a rajz hordozza a cselekményt. A diszignóval lehet elmondani magát a történetet. Ezzel szemben legalábbis erősen kérdéses, hogy cselekmény közvetítésére, epikus ábrázolásra a festmény, a folt alkalmas-e? Még két-háromperces, kristálytisza vonalvezetésű filmek esetében is problematikusnak mutatkozott a festmény-animáció: egyáltalán követhető-e dramaturgiailag a folt összehúzódása és kitágulása? Az egyetlen komoly egész estés festmény-animációs kísérlet, a *Habtűrdő* úgy oldotta meg ezt, hogy rendkívül kontúros, hagyományos, kifejezetten pop art-os rajzfilm-részek váltakoztak „foltokkal”, de csak azokon a pontokon, ahol a cselekmény leállt és az érzelem aláfestésére volt szükség. Véleményem szerint a *Daliás idők* mint vállalkozás vizuálisan azért elhibázott, mert egy egész estés film mereven el-



lenáll annak, hogy festmény-animációként oldják meg, s ezért tartom tévesnek – vesszőparipám! –, hogy a Székely Bertalan-i formanyelvből a film nem merített. Mert igenis meg lehetett volna csinálni annak az inspirációnak a segítségével, a rajzossága okán. Akkor talán könnyebben és előbb föltáruultak volna a dramaturgiai buktatók, s ha megoldják őket, a cselekményvezetés is áttetszőbbé vált volna.

TRENCSÉNYI I.: Nagyon nehéz a kifogásaimat elmondanom, mert az előttem szólók már érintették őket. Hogy valami újat próbáljak mondani az eddig hallottakhoz képest, arról az oldalról közelítem meg a filmet, hogy mit akarhatott vajon mondani vele a rendező, és kikhez akart szólni?

Az elején, az első Toldi-költemény filmváltozatának pergések sorban fölölöttek bennem – minden erőfeszítés nélkül – a képekhez il-



leszkesdő Arany János-i verssorok. Holott az első rész stíluszavara is borzasztóan bántott. Élveztem azonban, hogy egyetlen verbális információ nélkül eszembe jutottak a megfelelő verssorok. Ez aztán a Toldi szerelme ábrázolásokor felborult, nyilván azért is, mert kevésbé ismerem a triológiának ezt a részét.

KERESZTURY D.: Ki ismeri?

P. SZÜCS J.: Vagyunk így egy páran.

TRENCSENYI I.: A Toldi estéje már ismét jobban idézte föl a költeményt, mert ezt megint jobban ismerem.

KERESZTURY D.: Az se igazán. Mert túl vázlatos volt, azonkívül összemosta a kázmásban szereplő barátot, aki megmenti a haza becsületét, a mérges öregúrral, aki szétűt a csibész modernnek között. És a királlyal, aki itt mint egy vén agyalágyult ült Toldi halálos ágyánál, holott a Toldi estéjében van voltaképpen az egésznek a történetfilozófiai mondanivalója; elmondva a „hajt az idő, nem vár” kezdetű beszélgetésben. Itt csupán egy jelenet utalt erre: ágyúval kezdenek löni. Valamint az, hogy kifigurázzák a régi lovagi játékot. Ettől jön dühbe Toldi. Arról, hogy időközben, vidékről följöve, még egyszer megmenti a haza becsületét, a filmben szó sem volt. Csak ül Toldi mérgesen egy sarokban, és nézi a világot. Ez is valamilyen „vezérmotívum” volt: Toldi mindig összegubancolódva ült, és óriási izomcsomóként fölfeszítette a pupját.

TRENCSENYI I.: Folytatnám akkor, amit elkezdtem. Amíg tehát követni tudtam a cselekményt, érteni véltem a rendező szándékát. Azt hittem, valamiféle kommunikációs tréningbe akarja bevonni a nézőt. Az a célja, hogy megtornáztassa agyunknak azt részét, amely a szóbeli és a képi csatornán érkező infor-

mációkat összekapcsoljuk, egyik „nyelvről” a másikra fordítjuk – és viszont – a világ teljesebb megértésének érdekében. Amikor aztán elvesztettem a fonalat, egyre kedvetlenebbül néztem az előttem szólók által már érzékletesen jellemzett képeket. Néhány villanás azonban ismét fölrázott levertségemből. Ha a főcímben tíz rajzoló neve szerepel, s a filmen kitapintható több rajzstílus személyekhez kapcsolható, akkor két kéz munkája szembeszökően kiugrik a többi közül. Nyilvánvalóan nem személyes okokból, hisz feltételeznünk kell az egységes rendezői szemlélet jelenlétét. E két kéz közül az egyik az, amelyik a groteszk lovagi játékot rajzolta, a másik Aquila Jánosé vagy valamelyik kortársáé a tizennegyedik századból, Lajos király és Toldi korából. A Szent László legenda képeire gondolok. E képi idézet körül kell keresnünk a rendező mondanivalóját, s meg is találhatjuk azt, ha a hősi legenda archaikus képeit összevetjük a film alaptónusától elütő másik képsorral, a szinte már boschian látott komikus hadonászással. Ahogy a Toldi-költeményeket ihlető késő-reformkori szemlélet szembeállította a *tehetetlen koral* a *régi dicsőséget*, úgy akarhat Gémes eszményképet fölmutatni a mai kor fiatalágának. S filmje ezen a ponton eszmeileg-dramaturgiailag nagyon jól átgondolt. Látszik, alaposan tanulmányozta a rendező a Lajos király udvarában éltetett Szent László kultuszt, amely a későbbi hős-nosztalgiák ősenek, mintájának tekinthető. S Arany Jánoshoz is hű ez a megoldás, hisz a Toldi estéjének drámai feszültségét is az a felemás udvari szellem adja, amelyben egymás után pengethetik az apródok a Szent László éneket és a divatjamúlt bajnokot, Toldit csúfoló rigmust.

Látványosan nem nélkülözi a film az igényes szellemi munkát, csak ne oldaná föl, ne mosná el értékeit az a képözön, amelyről kár lenne a szót szaporítani...

KÓHÁTI ZS.: Befejezésnek, összefoglalásnak is alkalmas ez az értékelés. Azt hiszem, a legfőbb tanulság, amit leszűrhetünk a mai beszélgetésből, az lehet, hogy Gémes József munkája: hibáival együtt is tanulságos vállalkozás. Az efféle törekvések a jövőben is támogatást érdemelnek. Őszintén remélem, hogy ez az eszmecsere talán a film készítőit is segítette útkereső, formateremtő próbálkozásaikban. Köszönöm a beszélgetés valamennyi résztvevőjének, hogy kérésünknek eleget tett, és elmondta véleményét a filmmel kapcsolatban.

Kóhát Zsolt

PÁLYAKÉP

Paolo és Vittorio Taviani





Allonsantan (1974)

A neorealizmus gyermekei

Vittorio 1929. szeptember 20-án született, Paolo 1931. november 8-án San Miniatóban, abban a középkori kisvárosban, amely félúton fekszik Pisa és Firenze között, s ahonnan alig félórányi autótú után bukkanunk rá San Gimignano-ra, a lakótornyaíró nevezetes világsodára, amely még ma is érintetlenül őrzi a 13-14. századi Toscana képét, ám közel az a hely is – a kommunista Abbadia San Salvatore –, ahol a Togliatti elleni merénylet után a népharag a falu főterén végzett egy csendőrrrel. Vittorio és Paolo ebben a környezetben töltötte gyermekkorát, az antifasiszta érzelmű ügyvéd édesapa meghatározó *értelmiségi* hatása alatt. Művészet iránti érdeklődésük először a zenében testesült meg. Vittorio zongorázott, Paolo hegedült... és életük szabályosan folyt volna Toscana káprázatos tájai előtt, ha – véletlenül – együtt meg nem nézték volna Rossellini remekművét, a *Paisàt*. Életük – ahogy a Taviani-fivérek magánlegendáriuma elbeszéli – ezen a filmen fordult meg: „szakmát” és ideológiát egyszerre vélték fölfelezní, s a két fiatalember – a legedárium újabb szép lapja szerint – ezután lett *egy*, a Tavianiak, akik megkülönböztethetetlenek és szétválaszthatatlanok immár, mint kedvelt hasonlatunk mond-

ja, a tejeskávében a hősín tej és az éjfékete kávé.

S a legendáknak van is alapja. A Taviani-fivérek számára Rossellini és a neorealizmus vált azzá a vörös fonallá, amely most három évtizedes tevékenységükben mindvégig fölismerhető; Rossellini és a neorealizmus az, aminek pályájuk minden nehézségét és sikerét köszönhetik. Rossellini és a neorealizmus volt számukra az a szükségszerű véletlen, amellyel önmaguk nevét – már eddig is meghatározó módon – *belevették* a jelenkori olasz filmművészet történetébe.

Ők azok azonban, akik a sikerért leginkább meg is dolgoztak. Értelmiségiek lévén, akik nem az álomgyárak pereméről keveredtek bele a filmkészítésbe, hanem tucatnyi dokumentumfilm sodrán, elvi kérdésként, és nem a *mestiere* ügyeként vállalták a filmezést. Értelmiségiek lévén: marxisták, akik számára a mű – ügy, de tudván tudva, egy mű csak akkor válhat elkötelezetté, hasznossá, ha mint mű az. A Taviani-fivérek 1962 és 1982 között mindössze 9 játékfilmet készítettek, de nem a „lustaság” miatt. Mindegyik producere az a Giuliano G. Negri volt, aki *hitt* abban, hogy az olasz mozikból jöszserivel kitiltott Taviani-filmeknek meg kell születniök, nem mint félresöpörhető amatőr munkáknak, hanem jól kivitelezett alkotásoknak (a film gazdasági feltételei miatt: többnyire töke-

erős filmeknek), melyek a mű reményével kecssegtetnek. Hitt abban, hogy a lényegében elutasító olasz kritikával szemben a Tavianiak ügyében a külföldi elismerés legalább olyan súlyú, mint volt Pirandello esetében, akit szintén a franciáknak kellett felfedezni az olaszok számára.

A film nem divat

A film, a mozi divatjelenség. Azzá teszi az üzleti érdek, s leginkább az a hatás, amelyet az amerikai film tett és tesz az európai mozira. Ezt a tényt esetleg még nem is kell szemforgató módon ab ovo elítélni. A tömegművészet tételezésében bensőleg bennfoglaltatnak olyan szektorok is, amelyek miatt csak finnyás esztéták szoktak sápadozni: a szórakoztatás, az igénykielégítés, az ideológiák diva jellegű népszerűsítése, a „ponyvá” fogalmával összefoglalható kísérőjelenség-csoport, amelyről elfeledkezni legalábbis balgaság. Ugyanakkor az is kétségtelen: a filmművészet nem a divat kérdése. A művészet képes rá, hogy a „készen kapott” közönségigényeket átalakítsa, új szórakozási szokásokra neveljen, az ideológiát ne csupán „népszerűsítse”, hanem aktív, kreatív része legyen az ideológiának. A Taviani-fivérek számára – munkásságuk kezdetén Valentino Orsinival kiegészítve „csapatukat” – az ideológia a marxizmus volt, abban a frissességében, ahogyan sorra megjelentek Antonio Gramsci börtönfüzetei, az újkori marxizmus e ragyogó lapjai. Számukra azonban a kérdés nem Gramsci nézeteinek filmes „átültetése” volt, hanem – ha nem használják is a terminológiát – a film *népiségének* problémája. A kérdés Itáliában a neorealizmus körül jegecesedik ki, de Zavattinitól Aristarcóig voltaképpen mindenki a népiségről beszél. Az Olaszországban oly erős populista mozgalomakkal szemben (amelyeknek az esetek többségében a neorealizmus vagy újverizmus is kifejeződése volt) a Taviani-fivérek dialektikus viszonya a háború utáni olasz filmművészet legjelentősebb eseményéhez, a neorealizmushoz, ezt a kommunista párt által is támogatott – népi szemléletet képviseli. Nem véletlen tehát, ahogy a *Padre padrone* (Apámuram) világsikere nyomán egyes magyar nézői reagálásokban megfogalmazódott, hogy ez nem más, mint a magyar falukutató irodalom „késői hajtása”. Noha a párhuzam nem releváns, de valamit érzékeltet abból a gondolati fényudvarból, amely a Tavianiak filmjeit fogja körül. S most megismételhetjük: *a népiség nem divat*. A népiség képviselője osztály-

tartalmú; és attól irtózik a legjobban a mindenható disztribúciós hálózat, ha a mű megosztja a homogénnek tekintett (osztálykötöttségeitől „megszabadított”) közönséget. A botrányokra oly fogékony forgalmazás (botrány=reklám) el szeretné kerülni a lényeget, a vitát, amit értelmiségi rétegügynek tart csupán, s mint ilyet, üzletileg értéktelennek ítél. A Tavianiak pedig nem gondolván magukat az igazság egyetlen letéteményeiseinek – minden megnyilatkozásukkal ezt a vitát igénylik és igényelték pályájuk kezdetén. Igaz, éppen a neorealizmusról folyó általános viára esik indulásuk. Furcsa vita volt ez. A mélypont – ahogy Guido Aristarco írja – 1957-re esett, amikor „a *Vihar előtt* Viscontija hagyta magát befolyásolni irracionalista sugallatoktól, és a *Fehér éjszakák*at rendezte”, ám ezt a mélypontot az előzte meg, hogy az olasz filmipar *leírta* a neorealizmust. Rossellinit és De Sicát egy időre „eltanácsolták” a filmkészítéstől, Antonioni és Fellini új utakat keresett, csak az értelmiség vitakozott még azon, hogy mivé válhatna a neorealizmus. A két toszkán fiatalember – akik többször is kijelentették, hogy irtóznak az elméletieskedő alkotóktól – *elméleti* választ talált a neorealizmus válságára. S ez a válasz: első jáékfilmjük volt.

Kísérletek, kérdőjelek

A Taviani-fivérek 1958-ban interjút készítettek a maffia által meggyilkolt szakszervezeti vezető, Salvatore Carnevale özvegyével. S az interjú több lett, mint agilis északi fiatalemberek érdeklődése: a kiélezett szicíliai viszonyok drámaisága, az általános elmaradottság és a földfoglaló mozgalmakban aktivizálódó szegényparasztság feszítő ellentmondásai – úgy érezték – megfilmesítést igényelnek. Szicília és a neorealizmus: édestestvérek. Visconti korszakot filmje, a *Vihar előtt* szintén Sziciliában készült, és szicíliai a neorealizmus legmélyebben gondolkodó két íróelődjé: Verga és Pirandello is. Az *Égetni való ember* talán a neorealizmus realista irányban történő megújításának legjelentősebb kísérlete. Szinte hihetetlen, de a Taviani-fivérek filmjeinek majd minden motívuma megjelenik. A tiszta politikum, a hős – a fiatal Gian Maria Volonté néha mosolyogtató túljátszáival – magányossága, a tömegek érthetetlen-törvényszerű megtorpanása és ébredése, az elnyomók iránti ironia, s mindenekelőtt: a korális ábrázolás, amely a földfoglalás forró képeivel és a népi humor oldó pillanaival ellensúlyozza a főhős válságait, kíséri akaratos önfeláldozását.

„Az Égetni való ember – jegyzi meg a filmről Guido Aristarco – fontosabb ugyan, mint amilyen szép”, ám fontossága a főhős felépítésének aktív vonásai miatt valóban szinte beláthatatlan. Gondoljuk meg, a film a hatvanas évek elején – az új regény divatjának évadján – a tulajdonságokkal rendelkező embert ábrázolja, a pozitív hőst, akit némileg naivul, Proustra való hivatkozással – flash back és fantáziaképek segítségével – „bensőleg” is megmutatnak, de lényegét az az eltökéltség adja, hogy áldozatát – ha másképp nem megy – ráerőlteti környezetére. A filmmel kapcsolatban fogalmazták meg az alkotók: „Az ember pártjára kell állni, s nem szabad pánikot kelteni. Kegyetlenebb lesz nálunk a kérdések felvetése, hevesebb az ezekre adandó válasz szükségszerűsége”, vagyis felmondják azt a hallgatolagos egyezséget, amit a neorealizmus is megkötött a nézővel – a szentimentalizmus szintjén –, a befogadhatóság érdekében. Formai tekintetben szakítanak – s ez olykor még dramaturgiai ügyetlenségnek, tétovaságnak hat – a bevezetés, tárgyalás, befejezés iskolás cselekményvezetésével, és filmnézői előítéleteink olykor úgy ítélik meg, hogy néha hosszadalmas toporgásnak, néha elkapkodott fordulatoknak vagyunk tanúi. Ami azonban – húsz év után is – hat, az a tiszta, megalkuvásmentes egyoldalúság, amely a túlbonyolított, esszéizáló filmtípusok divatja idején vállalja az osztályszempont érvényesítését, s talán csak nyomaiiban van meg az, amit ekkor az alkotók szándékoztak megvalósítani: az ironia. „A valóság, ma sokkal gazdagabb és kétségbeejtőbb – írják –, hogysem érzélgőssé vált magatartásokkal közeledhetnénk hozzá. Állandó kritikai kontroll szükséges ahhoz, hogy az ember különféle tényezőkből álló momentumát kitejezzük”, s ez a kritikai kontroll: az ironia. Ami azonban ebben a korai filmben kétségkívül megjelenik, az a plebejus humor, amit a szerzők további kísérleteikben egészen a vulgaritás határáig merészkedve alkalmaznak.

Az 1972-es velencei filmfesztiválon bemutatott *Égetni való ember* heves vitája, valamint az a tény, hogy hihetetlen nehézségek között készült – többször pénzhány miatt leállt a forgatás –, arra indította a Taviani-fivérek, hogy megpróbáljanak „népszerűek” lenni. Az Itáliát olyannyira felkavaró – s az olasz polgári elmaradottságra oly jellemző – válás körüli viták úgy tünnek számukra, hogy lényegi kérdéseket lehet Renato Sansone törvényjavaslata nyomán feltenni. A nevezetes Sansone-paragrafusok ugyanis megengedhetőnek tartották a válást az

alábbi esetekben: 1. ha az egyik házastárs elmebeteg; 2. ha az egyik házastárs megkísérli megölni a másikat; 3. ha legalább tizenöt éve „ágytól, asztaltól” elváltak; 4. ha a házastárs külföldi, és visszatért hazájába; 5. ha legalább tizenöt éve az egyik házastárs elhagyta a közös családi hajlékot; 6. ha az egyik házastársat életfogytiglani börtönre ítélték. Nos, a *Házasság banditái* ezt a hat esetet illusztrálja olyan sztárok segítségével, mint például Ugo Tognazzi vagy Annie Girardot. A prologus és az öt epizód, a klasszikus olasz novellafilm, szórakoztató vígjáték szabályai szerint építkezik, és egyszerre szeretne nagyon népszerű és nagyon mély lenni. A vállalt feladat azonban meghaladja a Taviani fivérek, valamint Valentino Orsini erejét, aki ez után a film után önállósította magát. A művet – mai szemmel nézve – úgyahogy az a groteszk hangvétel teszi elviselhetővé, amely az epizódok fölött, a jellegtelen és kiagyalt szituációk mögött jelenik meg. Késérő, de hasznos felismerés a Tavianiak számára: Dino Risi babérjait aligha tépázhatják meg; sem a zsuralizmus, sem a könnyű komédia nem kényerük, amelyet ezzel a sikertelen filmmel – Giuliani minden jóakarata ellenére (aki a forgatókönyvben „tettetársi” szerepet töltött be) – négy évre eljártak.

A felkészülés éveit végül furcsa kísérleti filmet szültek, *A felforgatókat*. Ez is – lényegét tekintve – epizódfilm. A keret 1964 augusztusa és az a dokumentumfilm, amelyet a Taviani fivérek készítettek Palmiro Togliatti temetéséről; *A temetés* köti össze a négy szereplő, Ermanno, a filozófiai doktorátussal rendelkező „valóságkutató”, Sebastiano, a kommunista párt egyik felelős személyisége, Ludovico, a beteg filmrendező és a Venezuelából hazatért Ettore történetét. A film 1967-ben készült, és ezáltal különös feszültség keletkezik az 1964-ben rögzített és a misztifikált jelen között. Az augusztusi római kánikula kifejezi azt az ájulatot, sőt tetszhalált, amelyben az olasz társadalmi élet létezik, azt a sok kétséget, amelyet – éppen Togliatti halála után – az olasz kommunista párt a „történelmi kompromisszum” meghirdetésével szükségszerűen okozott. Az epizódok különössége, már-már szélsőséges betegessége fokozza azt az érzést, hogy a film Togliatti alakját freudista módon a meghalt apa és árvái viszonyára élezi ki. Fontos mondat a filmben: „Addio, Togliatti, giovinezza nostra” – „Isten veled, Togliatti, a mi fiatalságunk”, a tegnapi bizonyosságok, mint például a neorealizmus.

Két bizonyosság emelkedik ki a szellemi-er-



Szent Mihálynak volt egy kakasa (1971)

kölcsi zűrzavarból: a halál és a szerelem bizonyossága, a történelem elől menekülő ember két kapaszkodója, ami – és ez új a szerzők ideológiájában – az irracionalitást kísérti meg munkásságukban. Fontos motívum a *menekülés*. A színészek, a felvevőgép állandóan mozgásban, felfokozott akcióban vannak. A kép és hang hol elválik egymástól, hol összetalálkozik, s ez a felfokozott dinamika arra is utal, hogy az „apa halála” – ez a kétségbeesítő helyzet – energiákat is felszabadíthat, az egyes szám első személyben való cselekvés lehetőségét, amit az 1968 előtti Európa – nem véletlen például a filmben a Godard-ra való hivatkozás – még csak sejtett, ám a Taviani-fivérek e sok tekintetben kaotikus filmjükben azonban már ki is fejezték.

Következő filmjük azonban nem erre a valóságra, az 1968–69. évek valóságára válasz, hanem a menekülés legszélsőségesebb formáját: a mese formába öltöztetett történelmi metaforát valósítja meg. Igaz, a neorealizmussal való szakítás nemcsak az ő műveikben érelődött, hanem az új nemzedék, Ferreri, Bellocchio, Bertolucci és mások munkáiban is. Nem véletlen, hogy erre az időre esik Fellini talán legsikerültebb (mert legkevésbé sem *közvetlen*) filmjének kihordási ideje, a *Júlia és a szellemek*, az allegória e mintapéldánya. S allegória – ha mo-

tívumaiban mélyebben megfogalmazva is – *A Skorpió jegyében* című film is. A cím: véletlen. „Ami *A Skorpió jegyében* címet illeti, nincs semmilyen kapcsolatban a filmmel, az egy másik, öt évvel ezelőtti film címe, amelyet hiába akartunk megvalósítani (a „rendszer” nem engedte, s amikor öt év után abba a helyzetbe kerültünk, hogy leforgathassuk, már mi változtunk meg). Így a címet az a film kapta meg, amelyet most forgattunk, talán lustaságból, talán a folytonosság érzése miatt.” Az eredeti *Skorpió jegyében* az *Égetni való ember* folytatása lett volna, s a leforgatott: többek között Vergiliustól merített mese, amelynek fordulatait a „történetfilozófiai” szándék igazgatta, s amit a néző is felfedezhet, ha a jó szemű kritikusok nyomán ő maga is legalább az alábbi megfeleléseket ki tudja párosítani: a cselekmény szigete: a múlt, a történelem; a bennszülöttek: a közönség, akit a skorpionidák meg akarnak változtatni, a skorpionidák: a forradalmárok, maguk a rendezők: a kontinens: az utópia birodalma, ahová a bennszülötteket akarják elvinni a skorpionidák, a tűzhányó: a küszöbön álló ismeretlen veszély; s amikor a szigetlakók legyilkolják a skorpionidákat: felforgató esemény és így tovább. Renno, a fő skorpionida szerepében Gian Maria Volonté ismét csak rossz formáját mutatja. Nem véletlenül. A már-már naturalista

életképek mesterként szituációkkal váltakoznak; a nézőtől a hosszú beállítások – amelyekből nem lehet eltagadni némi jancsói utánérzést sem – megfeszített figyelmet igényelnek, s a felszínes-től való elrugaszkodás szándéka egyben a leghidegebb Taviani-filmet hozta létre. Mélypont? Talán mégsem. Úgy tetszik, inkább szükségszerű átmenet.

Történelem, forradalom

A mesés múltból a *Taviani*-fivérek meglehetősen hamar megérkeztek a valódi történelem, a forradalom metaforájához. Ugyanakkor, amikor a nyugati értelmiség nagy részét hatalmába kerítette a kiábrándultság, az értékorientációs válság, a Taviani-fivérek – Tolsztoj elbeszélése nyomán – történeti figuraként fogalmazzák újra az *Égetni való ember* Salvatoréját. Kopár, szikár film a *Szent Mihálynak volt egy kakasa*. Kvartett – mondták a szerzők –, és sok tekintetben valóban az. Négy nagy helyszín, négy szereplő, négy elbeszélői egység. Annyiban azonban némileg félrevezető ez a kamarazenei meghatározás, hogy jószerivel csak egy arc, egy figura él igazán. Giulio Manieri, aki 1880 körül anarchisták élén egy kis umbriai településen nem tudja fellázítani a parasztokat, akik képtelenek megérteni a Carlo Pisacane-csoportot, céljait. A katonaság Giuliot elfogja, halálra ítélik, ám kivégzését a királyi kegyelem átváltottatja életfogytiglani börtönné. Tíz esztendő tölti a börtönben – víziók törnek meg hatalmas monológját –, majd újabb börtönbe szállítják a velencei lagúnákon, ahol az új forradalmáremzedékekkel van alkalma szót váltani. Az „öreg” Giulio alkalmatlan személyiség immár, az új forradalmárok – okos értelmiségiek – más nyelven beszélnek, s Giulio öngyilkos lesz. A meztelen cselekmény klasszikusan egyszerű feldolgozással igazi történelmi-filozófiai esszévé válik a Taviani-fivérek kezén. A nagyszerű Giulio Brogi – a Tavianiak állandó színésze – Giulio szerepében elevenné, érzékletessé tudja tenni azt az álláspontot, amely már a Carlo Pisacane-csoport *névadásában* megnyilvánul. Carlo Pisacane az 1848-as forradalmi mozgalmak kiemelkedő alakja volt, akinek halála után kiadott katonapolitikai tanulmányait Antonio Gramsci is nagyra értékelte. A Taviani-fivérek elkerülik az olasz Risorgimento megítélésének szokásos Cavour vagy/és Garibaldi alternatíváját, és nézőpontjukat – mert az művészi szemzőg – az utópizmus felől veszik fel.

S ezzel folytatják azt a vitát, amelyet az olasz

történelmi film legjelentősebb műve, Luchino Visconti *Sensója* vetett fel. Nem véletlenül. Az olasz film bővelkedik ugyan a kosztümös művekben, de a piac törvényei miatt – hiányzik az igazi történelmi film. A kaland, a romantika, a szenvedély: kelendő áru; a történelem: különösen az olyan közmegegyezésen alapuló pozitív történelmi szakaszé, mint a Risorgimento, hiányzik. Már amikor Visconti megkísérelte valósan ábrázolni ezt a történelmi szakaszt, lecsapott rá a cenzúra, de az olasz értelmiség nagy része is identitás-zavarként tudta csak elkönyvelni a *Sensót*. A Taviani-fivérek radikálisabbak voltak *A Szent Mihályban*: a Risorgimento haladó erőin belül ábrázolták azt a szakadást, amely a sikeres forradalom után a polgárság részéről korábbi szövetségeseivel szemben árulássá fokozódott. A büntetés nem is maradt el. A filmet az olasz forgalmazás elutasította. De ez sem tudta eltéríteni a Tavianiakat a megkezdett útról, és következő filmjükkel most már az árulás természetrajzán át mutatták be a korai Risorgimento valós arculatát.

Az *Allonsantán* 1974-ben készült, s Giuliani, a producer elérte, hogy a lombardiai nemes forradalmár, a titkos „Fratelli Sublimi” társaság egyik tagja szerepére Marcello Mastroianni szerződjék, aki ebben a filmben szinte új arcát mutatja a közönségnek. A korábbi latin amorózó helyett: a szenvedő, elérzékenyülő és cinikus értelmiségi, aki a néző számára már-már axiómatikussá teszi a „megfáradt forradalmár” figuráját. *A Taviani-fivérek vonzódása az ironia iránt* ebben a filmben teljes érettségében mutatkozik meg. Az utópista forradalmárokat látatják kispolgári-racionalista nézőpontból is, a „megfáradt forradalmárt” bensőleg – igazi alapérzések hordozójaként – is ábrázolják. A „Fratelli Sublimi” társaság 1817–18-ra datálható kalandos népfelszabadító terveiről a szerzők egy pillanatig sem hagynak kétséget: éretlenek. Illik rájuk, amit Gramsci ír az Új fejelemben: „E néhány ember elszigetelt kísérletei elkerülhetetlenül arra voltak ítélve, hogy csirájukban elfojtsák őket, mert csodával lett volna határos, ha összpontosított és szabad fellépésben nem korlátozott (tehát semmiféle nagy népi mozgalom ellenállása nem ütköző) reakciós erők nem verték volna szét a Ramorino, Pisacane, Bandiera típusú akciókat, még ha ezeket jobban készítették volna is elő, mint ahogyan valójában előkészítették.” Utópia és „realpolitika” vitázik az *Allonsantánban*: a melódráma nyelvén. Ahogy a *Sensó* is a Traviata



Szent Lőrinc éjszakája (1982)

hangjaival kezdődik, úgy integrálja magába a zenét a Taviani-fivérek filmje is. Az ironia éppen abban jelentkezik, hogy mindenki a 19. századi nagy opera szereposztását viseli magán, de míg Visconti komolyan köt házasságot az operával, addig tiszteletlen gyermekei, a Tavianiak kifordítják a librettók „igazságait”: az absztrakciókat szembesítik a valósággal, s az tönkre zúzza őket. Ebből származik a film megrendítő történelemfilozófiai pesszimizmusa, a „*sem így, sem úgy*” történelmi patt-helyzete, ami a valóság és az utópia közt feszülő távolság növekvő hatványának észrevételéből fakad.

A világsiker, és ami utána következik

Az *Allonsant*an Itáliában is megtörte a közöny és elutasítás bástyáit a Taviani-fivérek körül. S egyidejűleg annak a mecenatúrának a kiépülésével, amelyet a RAI fejt ki az olasz film érdekében, a Tavianiak is részesültek az állami támogatás e formájából. Alkotó módszerük a *Padre padrone* (Apámuram) esetében külsőleg

a neorealizmus klasszikus korszakát idézi föl: szerény technikai felszereléssel majd egy évre Szardínia szigetére költöztek, hogy feldolgozzák Gavino Ledda, a pásztorfiúból lett nyelvész élettörténetét. A választás azonban több, mint a neorealizmus átlaga: nem érzelmes, melodramatikus „karriertörténetet” ábrázolnak, hanem az elmaradottságnak azt a „harmadik világbeli” infernóját, amely – cenzurális okokból („Tilos lejártni Itáliát!” – tiltották a törvények a valóság kendőzetlen megmutatását) – többnyire csak szublimáltan jelentkezett a „nagyok” filmjeiben. Az apa és fiú viszonyának egyszerre reális és mítikus megragadása, a menekülés és a kiszakadásképtelenség futamainak boncolgatója, az állati vegetáció, az ember alatti lét állomásainak pszichológiai elemzése teszi emlékezetessé a foramilag talán eklektikusnak tűnő, zeneileg a lentók és staccatók váltakozásai szerint szerkesztett filmet. A keret: az igazi Gavino Ledda megjelenése a film elején és végén döbögő erővel hat: a hitelesség oly fokát jelenti, amit a neorealizmus csak ritkán tudott elérni; az igazi Gavino Ledda döntése, vagyis hogy szülőföldjén kíván dolgozni mint értelmi-

ségi – a drámaiság erőltetett dramaturgiája nélkül – az *Egetni való embert*, Salvatorét idézi föl a nézőben. S ez az érzet most helyén való. A Taviani-fivérek a *Padre padrone*-ban a politikát mint a kultúra kérdését vetik fel, pontosabban, a szerves értelmiség problémáját elemzik, úgy, ahogy azt Gramsci a Börtönfüzeteiben megfogalmazta. A Tavianiak úgy vélik, hogy az ösztönösség korszaka véget ért. Gavino felemelkedése az olyan értelmiségié, aki tudatában van osztálya igényeinek, és bensőleg tudja bírálni osztályában azt, ami abban visszahúzó, reakciós erő. „Egy új értelmiségi rend megteremtésének problémája tehát elsősorban abban áll – írta Gramsci –, hogy kritikai módon ki kell dolgozni a mindenkiben bizonyos fejlettségi fokon meglévő értelmi tevékenységet, módosítani kell ennek viszonyát az izmok és idegek erőfeszítéséhez egy új egyensúly irányában, s el kell érni, hogy ugyanaz az izom- és idegerőfeszítés, mint a fizikai és társadalmi világot folytonosan megújító általános gyakorlati tevékenység eleme, egy új és átfogó világnézet alapjává váljék.”

S noha a *Padre padrone* autonóm filmalkotás, mégis, mintha illusztráció lenne a másik szardíniai, Antonio Gramsci tételéhez. Gavino korántsem olyan harcos forradalmár, mint volt Salvatore, de jelentősége több, mint a korai magányos harcosé: „Az új és átfogó világnézet” virtuális hordozója, az evilági utópia megtestesítője, akiből hiányzik az a romantika és karizmatikus lelkesültség, amely elődjét a Tavianiak munkáiban még jellemezte.

Az 1977-es cannes-i filmfesztivál szenzációja volt a film, s a zsürielnök, Roberto Rossellini nem titkolt pártfogására végül a nagydíj koszorúta. Szerény tévéfilm – egyáltalán: tévéfilm – ilyen megtiszteltetésben addig és azóta sem részesült. Aminek haszna a Taviani-fivérek számára új filmkészítési lehetőségekben nyilvánult meg.

A *Padre padrone*t – a siker szárnyain – hamar követte *A rét*. Könnyen készült, mivel a Taviani-fivérek ebben a filmjükben megkezdték a „visszavonulásukat” saját forrásaikhoz, saját gyermekkoruk tájaihoz. A filmet San Gimignano-ban forgatták, ott, „ahol a gyönyörű toszkán táj – nyilatkoztak egy interjúban –, és az ember által épített gyönyörű város együtt él, és amely ideálisnak látszott arra, hogy létrejöjjön a Természet és a Történelem közötti találkozás, ami maga a harmónia, a boldogság.” A film kissé alatta marad a nagyívű igénynek. Igaz, a főszereplő három fiatal, az értelmiségi

Giovanni, Enzo és Eugenia bensőséges hármasa sajátos frusztrációban szenved: mindenki mást csinál, mint amit vonzalmái, képességei igényelnének. Enzo, aki megszervezi az 1968-as fiatalok egy csoportjával a mezőgazdasági kommunát, áruházi eladóvá kénytelen alászállni, Giovanni filmes álmokat melenget – alapélménye Rossellini *Németország: 0 év* című filmje –, ám az ügyvédi hivatással kénytelen birkózni, s végül Eugenia – a debütáns Isabella Rossellini megformálásában – néprajzos diplomája ellenére egyszerű hivatalnokként dolgozik, s menekülésként gyermekszínházat vezet. A film története az ósdi filmes (életes?) közhely: szerelem az első látásra, amely tragikus véget ér. Enzo és Eugenia Afrikába emigrál, Giovanni öngyilkos lesz. A filmet át-meg át-szövik az intellektuális és szentimentális pillanatok; az ösztönös felvillanások és a kulturális utalások bonyolult rendszere (például a hamelni patkányfogó története is ott dereng, majd vizionáriusan meg is jelenik a történetben), s mindent egybevetve osztanunk kell Giovanni Grazzini véleményét, aki megfontolt fenntartásai után is azt írja: „nem csökkent rokonszenvünk a két Taviani iránt. Még akkor sem veszítik el hitelüket, amikor nem győznek meg bennünket.”

Úgy tűnik, *A rét* is a szükséges átmenetet jelenti legutolsó és sok tekintetben legjelentősebb filmjükhöz, a *Szent Lőrinc éjszakájához*. A „visszatérés” a hazatalálás értelmében folytatódik ebben a filmben is. A Taviani-fivérek első munkája 1954-ben az a rövidfilm volt – Cesare Zavattini forgatókönyve és tanácsai alapján –, amely az 1944-es német megszállást dolgozta föl *San Miniato, 1944. július* címen. Legutolsó munkájuk, az augusztus 10-én játszódó *Szent Lőrinc éjszakája* ugyanebből az élménycikorból merít: egy ma 45 éves asszony Ariadnéfonalán ereszkedünk a gyermekkor labirintusába, 1944 augusztusa egyik létkérdésének elemzésébe. A németek megparancsolták a falu lakosságának, hogy a templomban gyűljenek össze, a falu antifasiszta érzelmű hangadói pedig azt tanácsolták, hagyják el a falut, és vonuljanak a szövetséges csapatok által ellenőrzött vidékre. Mindkét alternatíva veszélyekkel terhes, ám a aktív felszabadulási vágy és a rettegő várakozás dilemmájából törvényszerűen a *cselekvés* vált valóban szabadulássá; a templomban várakozók közül – oraduri módszerekkel – a németek hatvan embert meggyilkoltak. A Taviani-fivérek e filmjükkel megalkotják a *Paisà* korszerű, nem retorikus, de szélsőséges

érzelmi hullámozást, komikumot és tragédiát egyaránt fölölő párdarabját. A korális ábrázolás mintaszerű alkotása ez a film: a főszereplő valóban a toszkán természet és a toszkán ember, amely és aki jelenetről jelenetre tárja föl újabb és újabb arcát. Az alkotók dramaturgiája alapvetően zenei; nemcsak abban a technikai értelemben, hogy már a forgatás előtt pontosan megkeresték és „bemérték” a felhasználandó zenéket – Wagnert és Verdit döntően –, hanem a motívumok kezelésében, az egyes jelenetek „hangulatának” meghatározásában – *con brio*, *alla burlesca*, *adagio cantabile* stb.

– is tetten érhető az a zenei lecke, amit a Tavianiak a Maggio Musicale Fiorentinók alkalmából kaptak. A *Szent Lőrinc éjszakájával* a pálya íve tökéletesnek látszik, s talán túlságosan is az. Szinte a tanulmányirók „kedvéért” az. A Természet, a Történelem és a Jelen szintetizálása e műben oly klasszikusan tökéletesre sikeredett, hogy reménykedhetünk abban: a korai filmek formátlansága és ideológiai kezdeményezőkézsége fogja az ezután következő pálya szakaszt – élénk viták közepette ismét – uralni. A filmszerető nézők épülésére.

Marx József



Giuliani G. Negri a Taviani fivérekkel

Az átalakulás jegyében

Beszélgetés Paolo Tavianival

– Sajnálom, hogy félbeszakítottam a délutáni pihenőjét.

– Nem számít. A baj csak az, hogy mindig beletelik egy kis időbe, amíg teljesen felébredek. Fogadok, hogy az egyik kérdésed arra vonatkozik, hogy Vittorio meg én mindig együtt dolgozunk.

– Téved. Van már némi tapasztalatom a művészi szimbiózis efféle eseteit illetően, s tudom, hogy ha fel akarom deríteni a rejtélyét, nem szabad egyenesen rákérdezni. Ehelyett először arra szeretném kérni, hogy beszéljen azokról a változásokról, amelyek 1968-tól máig végbe mentek önökben. Olaszországban – és nemcsak Olaszországban – számos átalakulás zajlott le, főként a baloldal kulturális és politikai vitáiban. Mi változott 68 óta önökben, akik előszeretettel nevezik magukat politikailag elkötelezettnek?

– Ez nagyon összetett kérdés: hogyan lehetne kielemezni így kapásból, mi változott a világban, s főként, hogy mi változott bennünk? Olaszország, ahol élünk, eseménydús ország: mindezek az események befolyásoltak minket, több-kevesebb lelkesedéssel, gyűlölettel, szenvedéllyel éltük át őket. A hatvanas évek nagyon különös évek voltak. Valamennyien tudjuk, mi volt 68; ezt most nemcsak Itáliára értem. Többé-kevésbé mindannyian szükségét éreztük, hogy a jövő felé forduljunk, hogy megváltoztassuk a dolgokat; úgy gondoltuk tehát, hogy a filmművészet nulla évtizedét éljük, és ki akartunk találni valami teljesen újat. 1968-ban és 69-ben készültek is olyan filmek, amelyek szerintem ezt a felfogást példázzák. Mi megcsináltuk *A Skorpió jegyében*; Bertolucci a *Partnert*; Ferreri a *Dillinger halottat*; Bergman

a *Personát*, amely rendkívüli film, roppant mérsz a nyelvkeresés tekintetében. Ő is igyekezett megújulni. Bunuel megcsinálta a *Tejutat*, talán a legbonyolultabb filmjét az elmúlt húsz évben. Vagyis teljesen a jövőben éltünk, talán valami nagyon is távoli jövőben, ami azonban nagyon fontos volt, mivel hozzásegített, hogy teljesen lerázzuk magunkról az azelőtti éveket, melyek különben művészi-emberi fejlődésünk szempontjából alapvetőek voltak. De épp ez a jövőcentrikusság adott elegendő erőt, hogy megújítsuk a filmkészítési módszerünket. S mindez pontosan azokban az években, 68-ban, 69-ben történt, amikor úgy hittük, átalakíthatjuk a világot, némileg leegyszerűsítően, elementárisan. Aztán jöttek a csalódás évei. Azt kérdezted, milyen változás ment végbe bennünk: csakhogy mi, ha úgy vesszük, nem változtunk meg. Mi továbbra is a filmkészítés mellett köteleztük el magunkat. Az akkori évek illúzióvesztése könnyen meglátható a *Szent Mihálynak volt egyszer egy kakasában* vagy az *Allonsanfanban*, ahol az életteli, forradalmi nekilendülést összeomlás, illúzióvesztés követi. A mesterségünkkel szembeni elkötelezettségünk változatlan maradt. És egyebekben sem változott semmi. Marxista eszmékben nevelkedtünk, és marxisták vagyunk mindmáig. Kommunisták voltunk akkor is, azok vagyunk ma is. Világos, hogy nem úgy, mint húsz évvel ezelőtt; és ezt nem nosztalgikusan mondom, nincs bennem semmi csalódottság: továbbra is azok vagyunk, ennek minden lehetséges ellentmondásával. Számunkra Marx voltaképpen kicsit olyan volt, mint Rossellini: Vittorióval azután kezdtünk filmezni, hogy láttuk Rossellini *Paisáját*. Olyan heves érzelmi megrázkódtatás



Allonsanfan (1974)

volt, hogy még ugyanaznap elhatároztuk: mi is filmezni fogunk; és így is lett. Rossellini ma is él bennünk, ahogyan él Marx is. Rossellini volt a mi filmes atyánk, ő tárta föl előttünk a film lehetőségeit; Marx viszont abban segített, hogy találkozzunk az olasz munkásmozgalommal, amely talán a legjelentősebb Európában. És ez a találkozás traumatikus volt. Mi antifasiszta, polgári családból származunk, így hát a munkásmozgalommal való találkozás új horizontok, új felfedezések felé terelt bennünket, ám mi ezeknek mindig örömmel néztünk elébe.

Később persze változtak valamelyest a dolgok, mibennünk is, rajtunk kívül is. Marxot ma is atyáknak valljuk, de már nem szentírás a számunkra. Atyánk, de azt kívánjuk, hogy jöjjenek még újabbak, mert ő ma már nem elég, noha továbbra is alapvető. Nem tudom, megválaszoltam-e a kérdésetet.

– Azt hiszem, igen. De most szeretném, ha beszélne még a kapcsolatokról Rossellinivel és a neorealizmussal. A rétbén ugyanis világosan kitűnik a tiszteletadás Rossellininek.

– Rossellini, Visconti, De Sica és Zavattini lelkesítő filmművészeti élményt adott nekünk. Amikor *A rétbén* Rossellinit idézzük, ezt épp azért tesszük, mert ő már önmagunk részévé vált. A *Németország, nulla évben* egy öngyilkosságról van szó; a mi filmünkben egy öngyilkosságról van szó: tehát ennek a jelenetnek a beillesztése a filmünkbe nemcsak arra adott lehetőséget, hogy lerójuk hódolatunkat Rossellini előtt, hanem az elbeszélés eszközéül is kihasználott. De a Rossellinihez fűződő kapcsolatunk mára módosult. Bizonyos életkort elérve természetes, hogy az ember a maga útján halad, különben vége volna. El kell szakadnunk az apánktól, mi több, el kell jutnunk odáig, hogy szembefordulunk vele. Épp ennek jegyében mi az első filmünket azzal a szándékkal készítettük, hogy a neorealizmus ellenében csinálunk valamit; pontosabban mondva: annak a neorealizmusnak az ellenében, amely az utolsó húsz évben mindinkább elfajzott, beleértve magát Rossellinit is.

– Az előbb említetted az öngyilkosság témáját. Én úgy látom, ez szinte valamennyi fil-



Apámuram (1977)

metek állandó motívuma. Egy – az egyszerűség kedvéért nevezzük így: – „pozitív” készítés mellett, vagyis amely az átalakulás, a jövő felé irányul, mindig ott van egy másik, visszahúzó erő, amely mintegy megdermeszt minden utópikus álmod, s minden esetben megadásához vezet, amely az öngyilkossággal tetőzik. Pontosan így végzi Giovanni A rétbén: az ő megadása a halállal szemben engem többek közt Ottliára emlékeztet, Goethe „Vonzások és választások”-jából. Miért állandó motívum az öngyilkosság?

– Ez éppen hogy az élet igenlése. A mi figuráink oly erősen érzik az élet és a boldogság jogát és lehetőségét, hogy amikor az útjukat állja valami, agresszíven védekeznek, s ha tovább nem győzik erővel, az öngyilkosságot választják. De mi az öngyilkosságot sohasem éreztük lezárásnak. Konkrétan A rét esetében pedig a boldogsághoz való jogot akartuk hangsúlyozni vele. A Szent Mihálynak volt egyszer egy kakasában a főszereplő azért lesz öngyilkos, mert ráeszmél, hogy lemaradt: a jövőt képviselő fiatalok már olyan úton haladnak, amelyen ő nem tudja követni őket. Világos, persze, hogy minden öngyilkosságban közrejátszik a kétségbeesés, de ha belegondolsz, ott van mögötte az is, hogy az illető középpontba

akar kerülni, fel akarja hívni magára a figyelmet. Anélkül, hogy most elemezni akarnám, mi az öngyilkosság, annyit mondhatok, hogy a mi figuráinkban sohasem értendő megadásnak, elerőtlenedésnek, épp ellenkezőleg: a lázadás gesztusa. Nem olyan, mint – hogy értsd, mire gondolok – egy Pavese-típusú értelmiségi öngyilkossága. Az entellektüel azért lesz öngyilkos, mert azt mondja: nincs mit tenni; a mi figuráink ellenben azt mondják: rengetek tenni való van, csak nem engedik, hogy bármit is tegyek; hát a rohadt életbe, megölöm magam!

– Ha belebonyolódunk ebbe a problémába, sosem jutunk a végére. Kanyarodjunk most vissza A réthez. Ezt a filmet mintha a fiataloknak szántátok volna. Elmagyaráznád a magyar nézőknek, elsősorban a fiataloknak, hogy miért épp a gyerekeknek tartott kreatív foglalkozást választottátok mint azt a tevékenységet, amelyben a főszereplők a szabad önkifejezés lehetőségét keresik?

– Jó; de előbb hadd magyarázzam el, miért csináltuk ezt a filmet. Vitorióval évek óta nézelődtünk, figyeltük a fiatalokat; és valami olyan kétségbeesettséget fedeztünk fel bennük, ami megdöbbenett minket. Ezt a kétségbeesést akartuk megfogalmazni a filmmel. Kötelességünknek éreztük, hogy elkészítsük a filmet, lát-



Apámuram (1977)

va ezt a valóságot, ezt az igazságot, amely húsba vág. Talán mond valamit az a körülmény, hogy ennek a filmnek a megírása és elkészítése kevesebb időbe telt, mint az összes többié. A Goethe-figurákra való utalások világosak, de nemcsak Ottiliára utalunk, hanem Werherre is, egyszóval mindazokra, akiket évek óta hordoztunk magunkban. *A rét* azonban – félreértés ne essék – nem fiatalok által készített dokumentumfilm a fiatalokról: negyven-ötvenévesek készítették (pár napja töltöttem be az ötvenévet, „a Skorpió jegyében”)...

– ... *Gratulálok*.

– Köszönöm. Szóval: ezt a filmet az apák készítették a fiúkról. Nem voltunk olyan önhittek, hogy önmagunkról akartunk volna beszélni, a mi szemszögünkben, hiszen biztos vagyok benne, hogy ti egész máshogyan beszélnétek: úgy akartunk beszélni, mint fiatal apák. Olyannyira, hogy a filmben valójában két szerelmi szál fut: az egyik a fiatalok között, a másik pedig az apa szeretete a fia iránt; s ez utóbbi alapvetően fontos: heves, szenvedélyes, leplezetlen. Igen, mert az a fájdalom, amelyet Giulio Brogi érez haldokló fia láttán, a legteljesebb kétségbeesés, amiért semmit sem tehet, hogy segítsen rajta. De kétségbeesés inkább a filmben van, mint bennünk. Mi nem vagyunk re-

ményvesztettek. Mi átéltünk egy olyan rendszert – a fasizmust –, amely elpusztíthatatlannak tűnt, örökkévalónak. És aztán láttuk, ahogy a szemünk láttára átalakult önnön ellentétévé. Mindez bizakodóvá tett bennünket az ember – vagyis hát önmagunk – lehetőségeit illetően az átalakulásra, és óriási segítséget adott nekünk, mind az életben általában, mind a szakmánkban. Ezt akartuk elmondani a legutóbbi filmünkben, a *Szent Lőrinc éjszakájában*. Hadd idézzem ennek kapcsán Goethét, aki azt mondta: bár élni tragikus, az élet maga nem tragikus; vagyis az élet lényege nem tragikus.

– *Ez Gramsci optimizmusa volna?*

– No igen, Gramsci is az egyik atyánk volt.

– *És ti ezt a bizakodást akartátok közvetíteni a fiataloknak? Elsősorban épp a legutóbbi filmekre gondolok, a Szent Lőrinc éjszakájára, amely nekem olyan volt, mint valami mese, amelyet hajdanán a nagyapák meséltek a tűznél... Dehát milyen út vezet A réttől a Szent Lőrinc éjszakájához?*

– Próbáld csak elképzelni önmagadat. Ha mondjuk egy fejszével kettévágnád magad, azt látnád, hogy bensődben vannak elrejtett részek, amelyek homályban maradnak, másokat viszont a fény felé tartasz attól függően, hogy mi történik körülötted, milyen emberekkel kerülsz kap-



A rét (1981)

csolatba, akik segítenek, hogy fényt vess ezekre a részekre. Mikor az ember filmet csinál, nagyjából ugyanez történik. Önmagunk egyik részét árnyékban hagyjuk, a másikat pedig a fény felé fordítjuk, mivel mindenről egyszerre beszélni egyszerűen képtelenség. Aztán amikor befejezzük a filmet, a másik rész is követelni kezdi a magáét, és napvilágra jön épp az ellenkezője annak, amit az előbb csináltál. Ha például csinálsz egy agresszív, életteli filmet, a bensőd szomorúbb, csüggedtebb része követeli a maga jogait. Néha megeshet, hogy sikerül egyazon filmbe belesűríteni mindent, de egy film végül is nem az „Isteni színjáték”. Egy film egy történet elbeszélése.

– Szerinted tehát minden film mintha önmagatok metszete volna, és kiegészítése az azt megelőzőnek?

– Igen, de azért ez nem ilyen gépiesen megy, mert végül azt veszed észre, hogy mindig ugyanazt a filmet csinálod: mind úgy hasonló egymáshoz, mintha testvérek volnának.

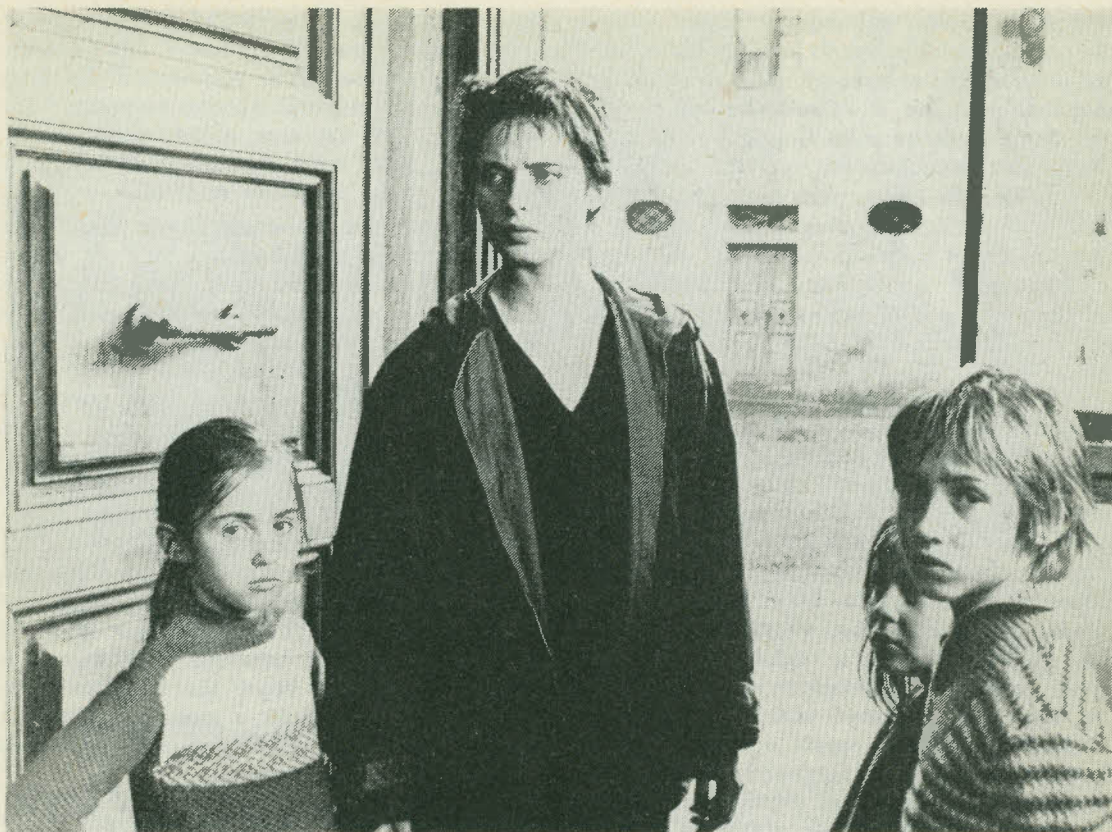
De most visszatérve *A rét*hez: az előbb a kreatív foglalkozásról kérdeztél valamit. Akko-

riban a közművelődési munka nagy divat volt Olaszországban. Sok fiatal keresett valami olyan tevékenységet, amely ellensúlyozza – például – a bankhivatalnoki munka sivárságát; valamit, amiben szabadon kifejezheti önmagát, ötletei lehetnek, belophatja a kreativitást önmaga hétköznapijaiba. Sokan kizárólag ilyesmivel kezdtek foglalkozni; mások ezt nem engedhették meg maguknak, így hát napközben dolgoztak, a szabad idejüket pedig a közművelésnek szentelték. Abban az időben divat volt az is, hogy elmentek vidékre, földet művelni, emlékszel? Egy csomó „kommuna” jött létre. De ugyan hányan maradtak azóta is vidéken? Azt hiszem, a „kommunák” ma már csak kábítószerek oázisai.

– Tényleg nem jelentettek igazi alternatívát.

– Nem hát. Végül mindig a valóság győz, és nem mindenkinek sikerül türelemmel, munkával úrrá lennie fölötté, hiszen nem mind vagyunk hősök, meg aztán: jaj annak a földnek, amelynek hősökre van szüksége.

– Inkább menekülés volt ez. De nem menekült-e Fulvio, az Allonsanfan főszereplője is?



A rét (1982)

– Nem, az ő esetében szerintem szabályos árulással van dolgunk. Mert aki a forradalmárságot választotta – most az *Allonsanfan* forradalmárjáról beszélek, nem forradalmárról általában –, szóval aki a forradalmár életét éli, feláldozva önmaga egy részét valamilyen eszménynek, aztán a válságos pillanatban pedig meghátrál, az áruló. Fulvio kétségkívül az egyetlen társai közt, aki tisztában van a valóságos helyzettel. Megérezte, hogy egy történelmi korszak lezárult, egy bizonyos harcmodor a múlté. A többiek nem akarják megérteni, tovább erőltetik, amit addig csináltak, mert beleélték magukat egy túlságosan távoli jövőbe, folytatják akcióikat, egyre a parasztokról beszélnek, anélkül, hogy ismernék őket, s gyakorlatilag belerohannak az öngyilkosságba, hiszen a dél-italiai akciójuk szabályos öngyilkosság. Fulvio azonban gyenge ahhoz, hogy következetesen végigvigye intuícióját, meghátrál, és végül csak önmagára gondol. Nem tud másra gondolni, mint a magánéletére, a szerelmére, az apai szeretetére, a pénz szeretetére; amelyek önmagukban nem negatív érzelmek, félreértés

ne essék, hiszen a szeretet nem negatív érzélem, csak akkor válik azzá, ha a beteljesüléseért szembefordít a többiekkel.

– *Tehát Fulvio kétszeresen elárulja az osztályt, amelyből származik, a polgárságot, és elárulja harcostársát. Gavino Ledda, az Apám-uram főszereplője is elárulta osztályát, a szárd parasztokat...*

– Lenin is elárulta azt az osztályt, amelyből származott...

– *No persze. Váltunk témát, jó? Beszéljünk egy kicsit a filmjeitek stílusáról. Mindig megfigyelhető bennük az objektív valóság elkülönítése a képzelet valóságától; az elbeszélés egyik síkjáról a másikra való átmenetet hirtelen stílusváltás jellemzi.*

– Pontosíts kicsit, így a kérdés túl elnagyolt.

– *Akkor beszéljünk a Szent Lőrinc éjszakájáról, azt épp tegnap láttam, és folyton azon jár az eszem.*

– Tetszett?

– *Tetszett, mint minden filmetek. Vannak benne nagyon szép részek, amikor a feszültség nagyon erős, vagy amikor valami finom lírai-*

ság érződik, mint például az áldozási jelenetben, a mézárálás előtt. De aztán mindig történik valami, ami zavarba ejt. Vegyük például az öldöklés jelenetét a búzamezőn, ami nagyon jó. Aztán egyszerre megjelennek azok az Achillesek, és a feszültség megdermed.

– Most már értem, mire gondolsz. Konkrétan a Szent Lőrinc éjszakájában ez az állandó átmenet a dokumentumszerű valóságból a képzeletbe részben annak tulajdonítható, hogy a film eseményeit egy kisgyerek szemével látjuk, vagyis gyerekkori önmagunk szemével. Ennek az elbeszélői fogásnak a révén átléphetünk a krónikából, a dokumentumból a fantázia síkjára. Így a film elszakadhatott a háború: követő évek hasonló filmjeitől – melyek különben minden tiszteletünket megérdemlik –, és olyan film lett belőle, amely közelebb van a meséhez – ahogy te mondtad az előbb –, a *chanson de geste*-hez, a legendához, a szájról szájra, apáról fiúra szálló elbeszélésekhez. Ez a szemszög, vagyis a kisgyereké, aki folyton változtatja a valóságot és a képzeletet, azért tűnt megfelelőnek számunkra, mert mi egy szép történetet akartunk elmondani, minden borzalmával együtt is szépet. Világos, hogy az ember ilyen helyzetben ezernyi lehetőség közt választhat, és erősnek kell lennie, hogy választani tudjon. Az Achillesek megjelenése is ilyen lehetőség volt, és nekünk nagyon megtetszett, mindjárt el is magyarázom, miért. A kislány, akinek a képzeletében ez játszódik, vagyis aki előtt a partizán hős átalakul Achilles-szé, a nagyapjával él, aki a film elején az „Iliász”-t szavalja. És a névváltoztatás ősi rítusa során a nagyapa épp az Achilles nevet választja, mondván, hogy a görög hős legalább sohasem maradt vesztes. Na neked az volt a benyomásod, amit mondtál, az azt jelzi, hogy talán be kellett volna illeszteni a filmbe egy másik epizódot – a forgatókönyvben benne is volt –, amelyben a nagyapa elmagyarázza a kislánynak, hogy neki a görög hősök a jó és a szép jelképei. De mi úgy éreztük, ennyi elég, a filmben így is világos, hogy ezt a kislány képzeletében, nem mi.

– Igen, ez világos, de...

– Ez alapvetően fontos a történetben! A kislány képzelete alakítja át az igazságtevő partizán Achilles-szé; aztán visszatér a valóságba.

– Lehet, hogy ez provokatívnak hat, de akkor miért nem a kislány képzeletének szüleményeként játszódik az egész film? Ha most viszszagondolok a Szent Mihálynak volt egyszer egy kakasára, ott is megvan ez az állandó át-

menet a valóság és a fantázia síkja közt, és mégis, úgy érzem, az eredmény homogénebb.

– Ez a te személyes véleményed. Én meg tudom neked magyarázni, hogy miért úgy van, ahogy van, de azt nem tudom megmondani, hogy jó-e vagy rossz. Szerintem jó, szerinted rossz. Ez mind személyes értékitélet.

– Én nem azt mondtam, hogy rossz, azt mondtam, hogy szájbarágós.

– De, ha jobban belegondolsz, a görög hősök is így születtek, valami ilyen elemi hétköznapiságból. Az emberek hőssé váltak, hogy túléljék a hétköznapi valóságot, aztán visszatérnek a földekre, mint közönséges parasztok. Miközben ezt a jelenetet forgattuk és elnéztem azt a sok vértet, pajzsot a búzamezőn, az jutott eszembe, hogy minden sokkal egyszerűbb és emberibb, mint hisszük. Túlbonnyoltottuk ezeket a mítoszokat. Én azt hiszem, a mítoszok az ember legelemibb gondolataiból születtek; s be kell vallanom neked, hogy szabályosan elérékenyültünk, amikor láttuk, hogy ezek az ókori harcosok megindulnak a búzamezőn; mintha végre híd verődött volna köztük és a múlt között, s most már nem kell kerülőt tennünk az akadémiizmus felé. (Fogjuk rövide, mert teázni akarok.)

– Jó, akkor térjünk át az utolsó kérdésre. Ez a tévével való együttműködésekre vonatkozik. Az Apámuram, A rét és a Szent Lőrinc éjszakája egyaránt a RAI produkciójában készült. Hogy jött létre ez az együttműködés, és mit jelent számotokra?

– Ez rendkívül fontos tényező volt. A közönségünk egyszeriben megkétszereződött, megháromszorozódott. Eljutottunk több millió olasz otthonába. Ez újfajta felelősséget rótt ránk; a nyelvezetünk bizonyos tekintetben leegyszerűsödött. A filmgyártás és a televízió produkciós kapacitásának egyesítése ma nemcsak elkerülhetetlen szükségszerűség, de kölesség is.

– Erre Rossellini is ráértett.

– Na tessék, megint visszatér Rossellini. Igen, de ő kizárólag didaktikai eszközként fogta fel a televíziót, és ez volt a korlátja. Ma más a helyzet. Vegyük például Olmit: éveken át olyan filmeket készített, amelyek jóformán észrevétlenül tűntek el; aztán megcsinálta a tévének A *facipő fáját*, és egyszeriben népszerű lett.

Fiatal koromban azt gondoltam, nem figyel fel rám senki, az írásaim a fiókban maradnak, magányosan gyöttrődöm majd, mint Leopardi. Ehelyett az életem más fordulatot vett, s ez a



Szent Lőrinc éjszakája (1982)

filmnek és a tévének köszönhető. Nyilvánvaló, hogy rendkívül fontos átalakulás megy végbe körülöttünk, nemcsak a vizuális kommunikáció terén, de általában véve a művészetben is. Maga a művészet fogalma van átalakulóban, talán ahhoz a „művészet halálához” közeledünk, amiről Benjamin és Adorno beszélt.

– Ezt már Hegel is megjósolta, s ezek szerint a művészet már régen a sírjában fekszik. De azt hiszem, Hegel inkább a művészet funkciójának átalakulására gondolt.

– Igen, de a crocei felfogás szerinti művészete. Ma sem a műpártolás, sem a műélvezet nem az, mint a reneszánsz idején volt. Nem tudom, ismered-e Leonardótól az angheri csata vázlatát.

– Igen, amin azok a lovak vannak...

– No és azt is tudod-e, hogy a Leonardóval versengő Michelangelo is kapott egy hasonló megbízást, a Santa Maria Novella egy faliképére? Vasari is megírja az életrajzában. Michelangelo a pisai csatát festette meg. Katonák is voltak a képen, akik épp az Arnóban fürödtek, amikor megfújták ariadót. (Most úgy mondom el neked, mint egy filmet.) Szóval, némelyik katona félmeztelenül szalad ki a vízből, mások a páncéljukat veszik fel, megint mások meg már lóháton csatáznak. Egy öreg a csiz-

máját húzza, de ijedtében, izgalmában nem sikerül neki. Szóval ez a kép állítólag olyan szép volt, hogy még Raffaello, Ghirlandaio és Andrea del Sarto is másolta gyakorlatképpen.

– Nem emlékszem rá.

– Nem is látta egyikünk sem, mert az emberek idővel apránként széthordták, mint valami ereklye darabjait; így a kép lassan eltűnt. Érted, mit akarok ezzel? Ma ilyesmi már nem történne meg.

– Nem, de történnek más dolgok, csak mi nem vagyunk képesek elfogadni őket. Hadd kérdezzek még valamit, ez lesz az utolsó, aztán már tényleg hagylak teázni. Miért adtátok egyik filmeteknek A Skorpió jegyében címet?

– Mert a Skorpió a legagresszívabb és leg-erőszakosabb jegy.

– De a nagy átalakulások, az élet és halál közti szakadatlan harc jegye is. Emlékszel arra a Bunuel-filmre? A skorpió az egyetlen állat, amely képes végezni önmagával, s ezáltal ura a sorsának.

– Te melyik jegyben születted?

– A Skorpióban, mint te.

– Ha ezt előre tudom, élesebbre fenem a fegyvereimet.

Elena Matacena
(Schéry András fordítása)

Szent Lőrinc éjszakája

A film első planján – kocsizással – egy gyermekszobát hagyunk magunk mögött és a hulló csillagokkal teli éjszakai égbolt tárul ki előttünk. Az utolsó plánon pedig – a film lezárásaként – kocsizva visszatérünk az álmodozásoknak ebbe a szobájába, annak a gyermeki szemlélődésnek a látható színhelyére, amelyen keresztül az egész film, valamennyi kép előtűnik.

A gyermek félig elaludt már anyja karjában, aki a nevezetes Szent Lőrinc-éjszakáról mesél neki, ez a gyermek pedig valamilyen furcsa televízió-képsort lát. Ebben az olasz nép történelme vonul el előtte, gyötrelmeivel és megszabadulásával, nagy közös rettegéseivel és egyéni hőstetteivel. És testvérharcaival, a két Taviani testvér nagy témájával.

És ez az anya ugyancsak gyermeknek számít a filmben, aki a falubeliek egy csoportjával együtt átélte az 1944-es nyár eseményeit, amikor az országutak menekültjeivé váltak. Ezért van az, hogy minden történelmi jelenet, amely a gyermek előtt megjelenik, felnyitja a néző szemét, és hogy a világ „a gyermeki szem magasságából” van lefilmezve. A gyermekkor a Taviani testvérek fetis-témája; ismerjük vonzódásukat a gyermeki világ felé, ahogyan a gyermekkor kényszeríti a maga sajátos törvényeit, kötelezi a szereplőket – akik általában felnőttek – másféle magatartásra. A *Szent Lőrinc éjszakájának* tulajdonképpen nem a gyermekkor a témája, ... mégis a gyermeki tekintet járja át az egész filmet, színezi az ábrázolást és a kissé komoly szereplőket ... a gyermekkornak ez a színpada teszi lehetővé súlyos és igaz, képtelen és megtörtént dolgok elmondását és megmutatását, amelyek azonban egy gyermeknek elmondva és az ő szemével nézve több bizalmat

vagy bizalmatlanságot váltanak ki, mint maga a valóság ...

(*Cahiers du Cinéma*, 1982. november.)

Azt gondolhatnánk, hogy a *Szent Lőrinc éjszakája* emberi gyengédséget, meleg közvetlenséget áraszt, ami hiányzott (?) a korábbi filmekből. De tévedés volna ilyen változást felfedezni a Taviani testvérek „szisz:émájában”... Ez a film pontról pontra megfelel korábbi két allegorikus művüknek, a *San Michele*-nek és az *Allonsan!-nak*... Sőt bizonyos tekintetben a *Szent Lőrinc éjszakája* kevésbé „anekdotikus”, mint ez a két film, a gyermeki emlékezetre bízott elbeszélés megkönnyíti az „ugrást” a lényeges dolgokban.

De a Taviani testvérek filmes materializmusukhoz sem kevésbé hűek, mint szisztémájukhoz, ideológiájukhoz. A cselekmény során – a dialógusok néhány szükséges jelzésétől eltekintve – minden szándék, vágy, minden tett vagy a színhelyen, vagy egy tárgyban nyer ábrázolást, illetve ezeken tükröződik vissza. A heroikus vagy eposzi hangnemet a film Corneille-hoz méltó „sejtésekkel” gyakorolja, amelynek lényege, hogy ne mutassuk be a legszörnyűbb mozzanatokat. Később azonban az ide-oda vonulás során lépten-nyomon felmerül a táplálékszerzés elemi gondja (a dinnyeföld, a tojáskosár), meg az egészsége (a folyóparton a fáradt emberek a lábukat mossák).

A szökevények és a partizánok közösségben élnek a természettel ... A csoport vezetője egyszer majd veszély nélkül foghat hozzá ifjúkori álmainak megvalósításához, de – mondja a kommentár – még nem ereszkedik le azonnal falujába, hanem „két napig egyedül marad gon-



Szent Lőrinc éjszakája (1982)

dolataival". Egyszóval: ez a névtelen hős élőként válik a legenda alakjává. Ez a végső utalás egy ilyen archetipikus személyiségre még olaszok szemében sem jelenti a rendezők váratlan megtérését a keresztény hitre, csupán egy élő mítosz igen ügyes és pontos felhasználását. Ragyogó képekben, hol líraian, hol fanyarul, de sohasem „diszletként” filmezve és mindig a kitűnő szereplőkre támaszkodva a filmben Tosz-kánán kívül az egész Itália felidéződik, tanúságot téve önmagáról. A Taviani-féle archaizmus és „természetes” vallásos gondolkodásmód itt paradox módon a jövő felé mutat.

(Positif, 1982. július–augusztus.)

Hogyan dolgozik a Taviani testvérek alkotói kettőse, a mai filmművészet egyetlen rendező-párosa? – talán ez a legtöbbször feltett kérdés, amelyre az olasz filmművészeknek interjúikban választ kellett adniuk. Mivel az elmúlt másfél évtizedben saját bevallásuk szerint is némileg változott felfogásuk saját lehetséges művészi céljaikról, a filmművészet társadalmi szerepéről, ez a kérdés – melyet ezúttal a Cahiers du Cinéma c. folyóirat nevében intéztek hozzájuk, a *Szent Lőrinc éjszakája* c. filmjük kapcsán – most ismét időszerű és érdekes választ ígérő. A válaszokat az interjú során a Taviani testvé-

rek éppoly meggyőző egybehangzással fogalmazták meg, amilyen harmonikusan működik alkotói munkaközösségük már mintegy három évtizede.

Paolo T.: Hosszan magyarázhatnánk ezt; általában azt szoktuk mondani, hogy mi ketten két fél-neurózis vagyunk, és ezekből, ha egyesülnek, csupán egy lesz. Hivatkozhatnánk arra is, hogy maga a film is két testvérnek köszönhető, a Lumiere testvéreknek! Adhatnánk asztrológiai magyarázatot is, én Skorpió vagyok, Vittorio Szűz, két egymást kiegészítő csillagkép. Goethe így kezdi egyik költeményét: a Szűz jegyében születtem, de az elődöm a Skorpióban. – Mi magunk is csodálkozunk rajta, ahogy eljutottunk addig, hogy együtt tudjunk dolgozni. Próbálkozunk racionális magyarázatokkal, de ezek sohasem kielégítőek. Talán egy furcsa titokról van itt szó, ami egy kissé ijesztő is, szép is, szinte az incesztust súrolja, hogy két testvér ennyire ragaszkodik egymáshoz... Mindig mondtuk, hogy amíg eredményesen tudunk közösen dolgozni, együtt fogunk maradni. Hogy meddig? Ezt nem tudom. Valószínűleg a végsőig kitarunk, mivel – lévén mindketten elég különböző jellemek – tudjuk, hogy valami módon egymásnak médiumául szolgálunk. Pél-

dául vállalhatom azt a kockázatot, hogy szélsőséges következtetéseket vonok le – jellememből fakadó – gondolatokból, mivel ott van a másik, aki mindezt egyensúlyba hozza.

Vittorio T.: A fontos az, hogy mindketten teljes mértékben a film alkotójának érezzük magunkat. Sokat vagyunk együtt, Rómában a kutyáinkkal járkálva is a közös munkánkkal foglalkozunk, mindenről elbeszélgetünk, és apránként rátalálunk életünk pillanatnyi kérdéses pontjára, amire választ kell adnunk. Azt tapasztaltuk, hogy az önmagunknak feltett kérdések általában ugyanazok, közösek. És amíg ez így lesz, együtt maradunk. És hogyan adjuk meg a választ önmagunknak? Filmmel, mozival. Ekkor születik meg a film első vázlata, ez azonban még kevés, mert ha egy történet körülményei nem megfelelőek, kérdésfeltevésünk válasz nélkül marad, vagy megreked pszichológiai, ideológiai vagy politikai szinten. Ha már felismertük, milyen émoiók, érzelmek nyugtalanítanak bennünket napról napra, világosabbá válik számunkra a film lehetősége. Ez lehet valami régi dolog, olyasmi, amit láttunk valaha; vagy egy olyan gondolat, amelyet elvetettünk valamikor, de rejtetten bennünk maradt. Ezután már sokat beszélünk a film lehetőségéről, de sohasem valamilyen irodalmi elbeszélés-alapanyag nélkül, amelyet majd a film nyelvére lefordítunk. Felidézzük lehetséges filmeket, mintha álmunkban látnánk volna őket. Aztán írni kezdünk, írunk legalább 100 oldalt. Ha ez megvan, legalább egy hónapig pihentetjük, közben nem is beszélünk róla. Egy hónap múltán újra elolvassuk, és néha azt mondjuk: lehet, hogy megvan filmünk témája. Gyakran megtörténik viszont, hogy el kell dobni, amit írtunk, de ha minden jól megy, elkezdjük írni a filmet; megszületnek a képek, a figurák, a hangok. A forgatókönyvírást azonban gátolja, ha a hangi vagy még inkább a zenei elem még nem öltött formát: filmjeink számos képsora született egy-egy zenei gondolat alapján. Ezután következik a rendezés időszaka, amely már tényleges filmmunka. Akkor kerülünk furcsa helyzetbe, amikor elmegyünk a helyszínre vagy motívumkeresést végzünk – ami nagyon szép, de sok izgalommal járó feladat –, és kiderül, hogy ami előttünk van, nem felel meg annak, amit elképzeltünk.

Persze készek vagyunk kezdeti elgondolásunkat hozzáigazítani ahhoz a tájhoz és ahhoz a színésztípushoz, amellyel dolgozunk van. Mikor aztán eljön a forgatás megkezdésének pillanata, rendezési elképzelésünk szilárdnak, véglegesnek tűnik. Viszont a forgatás során azt vesszük ész-

re, hogy amit már leforgattunk, módosítja azt, ami még hátra van. És éppen itt mutatkozik meg kettőnk kapcsolatának különossége: amikor egy egész napon át forgatunk, az a feladatunk, hogy egy sor képet hozzunk létre, de a forgatásnál nem képsoronként váltjuk egymást, mert hisz minden képsornak megvan a maga ritmusa, a maga lelke, és ez nem lehet egyetlen személyé, egyikönké; nem, mi képenként, plánonként osztozunk. És amikor az egyikőnk rendez, a másikunknak hallgatnia kell; az első megállásnál hajtjuk végre a javításokat, és az, aki a hibáért felelős, átveszi a rendezést, a másik pedig hallgat. Persze tudjuk, hogy vannak olyan plánok, melyek érdekesebbek, mint a többi, de hát ki csinálja ezeket? Mi egy matematikai megoldás mellett döntöttünk: egy – kettő, egy – kettő...!

Paolo T.: Egy ponton vagyunk nagyon szigorúak: színészekkel dolgozni elég bonyolult dolog. Néha valamelyik színész vagy színésznő – mondjuk: rokon beállítottság folytán – jobban elfogadja egyikünket vagy másikunkat, például Vittoriót. Ezt a rokon szellemet aztán úgy igyekszünk kihasználni, hogy a színész a maximumát adja önmagának. De ha azt vesszük észre, hogy ez a rokonszenv túlzásokat okoz és megzavarhatja kettőnk egyensúlyát, én veszem át a rendezést. Lényegében egy közös műhelyről van szó, amelyben együtt csinálunk valamit. A reneszánsz idején közismertek voltak a többszemélyes műhelyek; számunkra az a szép ebben, hogy szeretjük ezt a mesterséget, és ketten elég jól tudjuk csinálni. De azért nehéz az egészet racionálisan megmagyarázni.

– *Egy történet megszerkesztésekor gondolkodik-e előre a film tanulságára, erkölcsi mondanivalójára?*

Vittorio T.: Minden történetnek van erkölcsi mondanivalója. De mi tudatában vagyunk annak, hogy ha egy morális tanulságot akarnánk művészi formába önteni, az ilyen film nagyon korlátolt lenne. Számunkra a szereplők kiválasztásánál is akadályt jelentene, hogy a történetet az erkölcsi tartalom jegyében kell elképzelni. Ha előre megvan az erkölcsi mondanivaló, ez leblokkolna bennünket, nem tudnánk előrehaladni.

Paolo T.: Általában a filmek egy-egy történetből születnek, amelyek saját pillanatnyi lelkiállapotunkat fejezik ki. Az *Allonsantán* idejében érzelmi állapotunkat részben a 68 utáni különböző forradalmi elgondolások határozták meg, részben az a vágyunk, hogy a múltba kapaszkodjunk, és ebből a múltkeresésből fakad a

szenvedélyes érzés az ámulás ellen. Aztán ke-
restünk egy történetet, amely többé-kevésbé hi-
telesen megfelel lelkiállapotunknak, ennek a
kettősségnek, amelyben mi magunk is voltunk.
A film világosan beszélt, de bármilyen társadal-
mi tett lehetséges meghatározása csak utána vált
láthatóvá.

Vittorio T.: Véleményem szerint a válaszokat
az ember a film befejezésével adja meg, nem
előtte, még csak nem is a film készítése köz-
ben. Nekünk magunknak is a film nézőivé kell
válnunk, és az elkészült film provokálja azokat
a kérdéseket, amelyekre választ adhatunk, ek-
kor lesz a filmcsinálásnak igazán értelme. Sőt,
személy szerint kényelmetlenül érezzük magun-
kat, amikor azt tapasztaljuk, hogy bizonyos fil-
mek valamilyen üzenetet akarnak továbbítani,
netán politikait, mert úgy véljük, hogy lénye-
gében minden emberi tevékenységnek megvan
a maga sajátos nyelve; ha a politikai üzenet
pillanata jött el, akkor adva vannak a közvet-
len politikai eszközök, ahelyett, hogy közveti-
tőként egy másik nyelvet vegyünk elő, a filmét
vagy más művészetét. Legalábbis mi nem így
fogjuk fel a film feladatát. De ha a film túl-
ságosan kétértelmű, akkor elhibázott alkotás,
mert alapjában véve kell legyen valamilyen dön-
tés benne.

– A Szent Lőrinc éjszakája egy régebbi *terv*
megvalósítása?

Vittorio T.: Maga a történet régtől ismert, mi
éltük át a mi vidékünkön. S ez alapvető él-
ményt jelentett, azt sugallta, hogy a valóság
nem változatlan. 1944 nevezetes nyarán a ren-
dithetetlennek látszó akkori világ, a fasizmus
és a mi toszkán vidékünk szinte középkori vi-
lága úgyszólván felrobbant, és vérben, gyász-
ban kezdett megvalósulni az, ami ezzel ellen-
tétben állt, amiben reménykedni sem mertünk.
De bármilyen sokra tartottuk is életünknek ezt
az epizódját, mivel filmjeinket nem a történe-
lemre építjük, ezt az élményt nem volt módunk
eddig közreadni. Csak a legutóbbi években
alakult át bennünk – és persze másokban is –
ez a történet, s vált olyanná, mint az ősi száj-
hagyomány meséi, legendái, históriás énekei.
Ez tette lehetővé a film megszületését, amely
ugyancsak a szájról szájra terjedő mese hang-
nemében jött létre, a valóság és a képzelet ele-
meinek színeivel.

Paolo T.: Természetesen mi ma is ugyanazok
vagyunk, mint amikor *A skorpió jegyében*-t for-
gattuk, csak akkor egészen másképp dolgoz-
tunk. Akkor provokáló filmeket akartunk csinál-
ni, s azt mondtuk: a közönség azért nem érti

filmjeinket, mert rossz filmekben, rossz tv-n ne-
velődött, csináljunk tehát nehezebben érthető
filmeket – a közönség tisztelete jegyében, mert
a közönségnek meg kell ismernie az új formá-
kat. De nem úgy, hogy mi szállítsuk lejjebb a
mércét, hanem a közönség jusson el a filmek
szintjére. Ekkor, a nagyfokú szubjektivitás e
korszakában úgy gondoltuk, hogy a film újra-
kezdhet mindent a nullától, mi meg képesek
vagyunk mindent újból kitalálni. Mintegy húsz
év múlt el azóta, minden megváltozott, közben
bátyámmal megcsináltuk a *Szent Mihálynak*
volt egyszer egy kakasá-t, aztán a *Padre, pad-
rone-t*, majd a *Szent Lőrinc éjszakájá-t*, mind-
hármát a mozik és a tv számára. És azt vettük
észre, hogy – öntudatlanul vagy tudva, hogy
emberek milliói fogják látni e filmeket – nyel-
vünk egyszerűbbé vált. Ha korábban nem törőd-
tünk a közönséggel, most azt érezzük, hogy vég-
telenül sok beszélgető partnerünk van. Azt hi-
szem, hogy a 60-as évek a közönség dolgában
kissé hisztérikus időszak volt, talán éppen azért,
mert a filmeknek nem volt annyi közönsége.
Mi is, mivel úgy tudtuk, hogy filmjeinket nem
fogják megnézni, valahogy magunknak csinál-
tuk azokat, különleges kísérleteket folytattunk,
amelyeket – saját témáinkat elmélyítve – to-
vábbadtunk másoknak, csak hogy e témáknak
nem volt kapcsolata a közönséggel. Így jött létre
a sajátos filmnyelv, amely jogos ugyan, de
nehezen érthető, és amely ma már szükségtelen-
nek tűnik számunkra. Ma már a televízió foly-
tán széles közönségünk van, és elmondhatjuk,
hogy a mesélgetésnek, a hőskölteményeknek
már elmúlt az ideje, mert nincsenek többé gyap-
jút szövő nők, az emberek nem gyűlnek össze
azért, hogy történeteket meséljenek egymás-
nak... És kezdjük megérteni, hogy a televízió
– egy lehetséges televízióról beszélek – az em-
berek otthonában kínálhat újból alkalmat törté-
netek elbeszélésére, továbbadására... Azelőtt
főleg magunkról beszéltünk, többnyire szenve-
délyesen, agresszívan, kissé gögös és ellenszen-
ves módon; ma képesek vagyunk a tárgyból ki-
indulni és aztán önmagunkig eljutni... És tel-
jesen új jelenség, hogy ismeretlen, igen régi ko-
rok felé fordulunk, mivel ez azt jelenti, hogy
történeteket akarunk mesélni, régieket vagy
újakat. Arra gondolunk például, hogy egy film-
ben egy sor szicíliai történetet mondanánk el...

– *Történeteiknek – a Szent Lőrinc éjszaká-
já-énak is – törvényszerűen kettős jellege van:
két regisztert váltogatnak, a vidámat és az el-
viselhetetlent.*

Paolo T.: Abban az időben, amikor teoreti-



Szent Lőrinc éjszakája (1982)

záltunk, azt mondtuk, hogy minél jobban lelkesezik az ember egy történetért, egy figuráért, annál inkább szükséges, hogy állandó iróniával eltávolodjunk tőle, mert ez teszi lehetővé, hogy ezeket a maguk tárgyi mivoltában lehessen látni. Ezt a 60-as években divatos teóriát aztán teljesen elfelejtettük, mégis gondolkodásunk részévé vált, minden előzetes spekuláció nélkül; történetünk előadása közben nyomban igyekszünk annak másik aspektusát is látni, és minél tragikusabb ez a történet, annál láthatóbbak számunka komikus elemei...

– A Szent Lőrinc éjszakájában – erkölcsi, ideológiai tanulsága mellett – a hangsúly az emberi oldalon van. Például a fasiszta apa és fia viszonyában.

Paolo T.: Számunkra nagyon fontos ez az apa-fiú kapcsolat. Sokszor elmondtuk már. A fasiszta férfinak és fiának a története való igaz, Toszkánában történt; a fiú 14 éves lehetett és mindketten nagyon kegyetlenek voltak: partizánokat fogtak el, megkínozták őket – maga a fiú nagy örömmel tette ezt, mivel – gondolom – tudta, hogy örömet okoz vele apjának. Aztán megölték őket. A filmen dolgozva egészen elbűvölt bennünket ez az apa-fiú kapcsolat, mindennek ellenére volt benne bizonyos szépség. A fiú örökös hivatkozása apjára, ahogy állandóan apját szólítgatja... Nagy, igazi, hiteltel szeretet van itt, amely aztán fájdalomba torkoll, nincs beteljesülése és valahogy ellentmond tetteiknek, ami aztán tragédiát szül...

Vittorio T.: Térjünk még vissza a televízióhoz... Azt imént tudni akarta, mi mondatra velünk, hogy a televízió a művelődés problémakörét érinti. Nos, az utóbbi tíz évben Olaszországban – 1968 óta – új jelenségek alakultak ki, közöttük a tömegoktatás, amely azelőtt nem létezett, a televízió elterjedése, amely a képek közvagyont teremtette meg. Világos, hogy minden eszköznek, intézménynek van pozitív és negatív szerepe, de biztosak vagyunk benne, hogy minden eszköznek, minden felfedezésnek megvan a maga ellentéte és kitermel magából egy anti-testet; mi pedig számítunk erre az anti-testre, feltételezzük, hogy ez az eszköz lehet a mienk, a mienk és másoké, olyképpen, ahogy mi jónak látjuk. Mi nem fogadjuk el e technikai vívmány kisajátítását a hatalom részéről. Ahogy a burzsoá államban már jelen volt a proletariátus kézjegye, mi úgy gondoljuk, hogy ami ma negatívnak tűnik, magában hordozza ellentétének magvát. Ezzel a megfontolással dolgozunk a televízió közönsége számára. De a televízió még nincs meghódítva, ellenkezőleg, folyamatos munkát igényel több szinten.

(Cahiers du Cinéma, 1982. dec.)
Sallay Gergely összeállítása

Filmszemle Nyugat-Berlinben

Jegyzetek az idei fesztiválról

A Berlinale szervezői – okos emberek és feltehetően ravasz pszichológusok – ebben az évben is több mint negyven filmből álló világtesztet raktak a nézők elé, hogy válasszanak csak bátran, mutassák meg „világképüket”, ítélkezzenek. A szokásos beugratósdit szerencsére 83-ban is feleslegessé tette a fellebbezhetetlen tény, mely szerint az értékelés kizárólagos (valutaris dollár elszámolású) joga ismét a zsűri kezében volt. Megvesztegethetetlen elnöke pedig, Jeanne Moreau, már előre ítélkezett, amikor a fesztivál megnyitóján még az igazságosztó mérleg helyett a mikrofonnal a kezében Fassbindel emlékére elénekelt egy dalt. Az elhunyt rendező utolsó filmjének, a már mások által összeállított *Bresti Querelle* egyetlen női főszereplőjének egy hosszúra nyújtott pillanatra sikerült megidéznie a töredékeire széthulló film hangulatát, a különös zenekíséretet, az egzotikus gitárt és ezzel az egész, Fassbinder körüli *jelképes izléstelenséget*.

A továbbiakat illetően a szemle résztvevője legfeljebb csak tudósíthat. Többek között arról, hogy ami Moreau-nak sikerült, nem sikerült a divatos génuszt követőknek, a Fassbinder filmeket forgató operatőrnek (Xaver Schwarzenberger) vagy az egykori asszisztensnek (Daniel Schmid). És nem sikerült mindazoknak, akik filmes, vagy politikai programbeszédük mottójául R. W. F. nevét írják. A kiadás még tart.

Az egykori nemzetközi munkacsapat tagjai eközben szétszóródtak. Schwarzenberger Ausztriában (*Das stille Ozean*), Schmid Svájcban (*Hécate*) forgatott *ízléses, de jelentéktelen* filmeket.

A nyugatnémet film

nálunk ismert alkotóinak jelentős része a *Filmverlag der Autoren* müncheni csoportosulásában dolgozik. Alexander Kluge, Volker Schlöndorff és első filmjeikkel jelentkező fiatalok, Christel Buschmann, Stefan Luksky. A gazdasági és szellemi csoportosulás a Gruppe '47 néven ismert egykori művészi és baráti társaságot tekintheti leginkább elődjének. Hiszen Hans Magnus Enzensberger róluk is megírhatná, hogy mi tagadás, nincs gomblyukjelvényük, és bármennyire szomorú is, nincs díszelnökük, ügyvezetőjük vagy pénztárosuk, még alapszabályzatuk sincs. Külföldi pedig nem érheti föl ésszel, hogy mit jelent ez egy olyan országban, ahol még a hivatásos tömeggyilkosságot sem lehet irattári nyilvántartás nélkül gyakorolni, s ahol az anarchizmus is pedánsan vezetett kartotékok segítségével tartja számon híveit.

Törekvéseiket talán mégis jellemezheti az a (versenyprogramból kimaradt!) százhusz perces kollektív dokumentumfilm, amelyet *Háború és béke* (Krieg und Frieden) címmel Heinrich Böll, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff és Stefan Aust az elmúlt év végén forgatott. Már a cím megválasztása is a szerzők merészségére vall. Egyenesen Tolsztojtól kölcsönöznek, és ezzel időben is távolba nyúlnak, a napóleoni korba, amikor Karl von Clausewitz, a franciák ellen vívott küzdelmek egyik porosz haditudora analizálta a háború mindig megújulásra kész veszedelmes jelkét. A Napóleon ellen forduló hadvezér akkor, korát bizonyos fo-



Margarethe von Trotta: Rögeszme

kig meghaladva, azt mondta, hogy „a háború egy másik akarat erőszakos megsemmisítését jelenti, a béke pedig mint egy újabb akarat érvényesülése valósul meg.” A modern háborúk formái megváltoztak. Sorolják is a filmben az alkotók, amikor emlékeznek az imperialista agressziós világháborúk okozta szenvedésekre, a honvédő háború helytállására. „Ismerünk polgárháborút, gazdasági háborút, testvérháborút” – mondja Stefan Aust, „a modern kor fenyegető veszélye, az atomháború azonban minden korábbi vérontástól *minőségileg* különbözik. Filmünk azért készült, hogy elkerüljük ezt az iszonyatos életontást.”

A bizalmatlan nézőben nyomban kétségek támadnak: miféle újfajta „pacifista sematizmus” fogalmazódik már megint a szeme láttára, és vajon kik a megrendelők? A publicisztikus szenvedély okára az irodalmi példákból ismert radikális politikai elkötelezettségen túl az archív és kortárs híradóanyag, a video-riport-felvételek, hadászati tudományos filmek végignézése közben található csak felelet. Amikor bemutatásra kerül az NSZK-ban szétszórt amerikai (és amerikai kézben levő!) rakéták

legújabb prototípusa, és szó esik újabbak telepítéséről. A nyugatnémetek az ország atomvulkánná való változtatásától tartanak, és hazugságnak vagy egyenesen képmutatásnak érzik az európai lelkiismeretet azzal nyugtatni vagy áztatni, hogy a földrajzilag távol zajló helyi háborúk (El Salvadorban, vagy korábban a Közel-Keleten) véráldozataikkal nem érintenek. „Bőrünkre megy és húsunkba vág a játék” – mondja Böll, „miközben a NATO és Amerika a fegyverkereskedelemben gazdagodik.” 1981. november 10., béketüntetés Bonban (ismerős képek a *Guernicából*). Az egybegyűlt néma tömeg áradatát a luxusszálloda személyzetéből rögtönzőt kordon igyekszik a mosdóktól kellő távolságban tartani, csak egyenként juthatnak át az üvegajtókon. Bruno Ganz, a legjobb német férfiszínész plakátmagányban nyilatkozik a város magaslati teraszán.

Eközben a televíziót otthon papucsban néző német állampolgár ugyanazzal a belenyugvó együttérzéssel gondol a tőle távollévő vidékekre, ahogyan most itt a filmben a magasan kvalifikált technokrata, az amerikai atomkonstruktor az európai nézőkhöz beszél. Bemutatja a



Böll, Kluge, Schlöndorff, Aust: Háború és béke

Pershing 2 szerkezetét, működési elvét, magyarázza a becsapódási szög valószínűségének hányadosait. A kioldás és célbaérés egyetlen pillanat. A riportalanyt ezután otthonába kíséri a kamera, az amerikai mérnök barátságos és udvarias házigazda, és a nyugatnémet filmek kérdésére majdnem meghitt egyszerűséggel válaszol: „Igen, Európa mindig háborús övezet volt. Európában lesz háború.”

A film külön fejezetben foglalkozik azzal, hogy mit jelenthet az atomháború egyetlen ember számára. Volker Schlöndorff *Atombunker* című epizódjában bemutatja a védekezés lehetőségeit, majd a következő részben élénk vetíti, végignézeti velünk nővérének (Angela Winkler játssza) lehetséges atomhalálát. Csak annyi történt, hogy egy ember a védelmi vonalon kívül rekedt.

A film elkészítésének célját illető nyilvánvaló kérdésünkre a *Krieg und Frieden* anyagán belül fogalmazódik meg a válasz. Pusztán azért készült, hogy ne legyünk teljesen elégedettek (*zufrieden*), hogy Európa ne válhasson temetővé (*Friedhof*) és hogy béke legyen (*Frieden*).

A terjedelmes kollektív-filmben elmondottak

remélhetőleg (már mire ezek a sorok megjelennek) elkoptatott jelszavakká válnak, amelyeket az elkövetkezőkben felesleges lesz hangoztatni, és egy évtized múltán a *Háború és béke* című filmes publicisztikára majd úgy tekinthetünk, mint néhány rokonszenves baloldali értelmiségi választási propagandafilmjére, amellyel igyekeztek Kohl kancellárjelöltet 82 decemberében a morál előbbreválóságának ügyében ostromozni.

A művészetnek valószínűleg csak olyan időkben dolga a politizálás, amikor a hivatalos fórumok lényeges dolgokról hallgatnak. Nagy művek politikuma egyértelműen önmagából való. De hát, aki azonos elveket hosszán és maciácul hangoztat, az a nyugat-európai „változó világban” könnyen nevetségessé válhat. Néha maguk a filmek politizáló hősei is nevetségesek. Margaretha von Trotta is *Rögeszmének* vagy egyszerűen *Örültnek* (*Heller Wahn*) érzi a vállalkozást, amelybe női főszereplői fognak. Politizálnak, vagy pedig ellenkezőleg, még megszólalásra is képtelenül, feloldhatatlan hallgatásban visszavonulnak a világtól. Önmagukkal kibékületlen félőrltek, mint Ruth (Angela

Winkler formálja meg alakját), vagy pedig – döntsük el, melyik a rosszabb! – agresszív harcos feministák, kiöregedett szüfrazsettek, mint Olga (Hanna Schygula), aki egyetemi szemináriumain szónokol a női egyenjogúságról. Olga, ahogyan ez várható, gyakorlatban is alkalmazni akarja tételeit, amelyeket korábban, irodalmi példákkal fűszerezve, az olvasóteremben előadott. A depresszióól szenvedő Ruth segítségére siet, aki megvallja neki, hogy fivére öngyilkossága óta kísérti a nyugtalanság. Álmait nyomasztó fekete-fehér víziókban látjuk, és Ruth a klasszikusok galériájában ugyanilyen színű leegyszerűsített másolatokat készít a német festők színeiben tobzódó képeiről.

„Festőiség”, „Emancipáció”, „Önmagunk felzabadozása”, „A Közel-Kelet felé való fordulás”. A hetvenes évek politikai közegéből fennakadt ideálok válnak végleg homályossá, foszlanak szét ebben a filmben.

Amikor Olga Ruthot Kairóba viszi, az ismeretlen táj sötét kontúrjaival, skarlátjával, mélykékjével befogadja az asszonyt. Látszólag van segítség. Arra a harmóniára azonban a kórházi szoba jéghideg világa felel. Mert ebben a filmben Ruth örülete és Olga rögeszméje találkozik, de nyomban ki is oltja egymást. Nem feloldja: megsemmisíti. Érdekes, hogy milyen formában jelennek meg a férfiak a történetben. Ruth békeharcos férje, miközben az asszony korábbi kék és fekete korszakának festményeit még nem tartja érettnak a kiállításra, kerekre fogalmazott szövegeket ad elő a televízióban. Olga zenész férje pedig polgárjogot adva az asszony külön útjainak, elfogadja baráti kapcsolatait és szerelmeit, a családtól különváló és lassan lezakadó életét.

Trotta témájával a devianciát választja, a majdnem betegséget, kétségtelen, hogy pszichológiai megfontolásokból. *Pszichogram*nak nevezi legújabb filmjét, egyszerre megengedve ezzel a lélektani és vizuális megfejtéseket. De létezik egy harmadik irány is, amelyből közelíthetünk a *Heller Wahn*hoz, és ez a tehetséges rendező korábbi filmjeinek filmtörténetileg jogosult visszapergetése.

Az elmúlt Berlinaleen volt látható a nemzetközi sikerű *Ólomidők* (Die bleierne Zeit, 1981), amelyik a háború utáni nyugatnémet tanácstalanságot fogalmazta meg egy lánytestvérpár életsorsában és diszharmonikus kapcsolatában. És még korábban a *Nővérek* (Schwestern, oder die Balance des Glücks, 1979) ugyancsak játékfilmes tanulmány. Trotta férjével, Schöndorffal együtt rendezte Böll kisregényéből a *Katharina*

Blum elveszett tisztességét (1975) a tehetetlenségről, a sodortatásról, arról, hogy az értelmét veszítő segíteni akarás egyenesen az áldozattá váláshoz vezet.

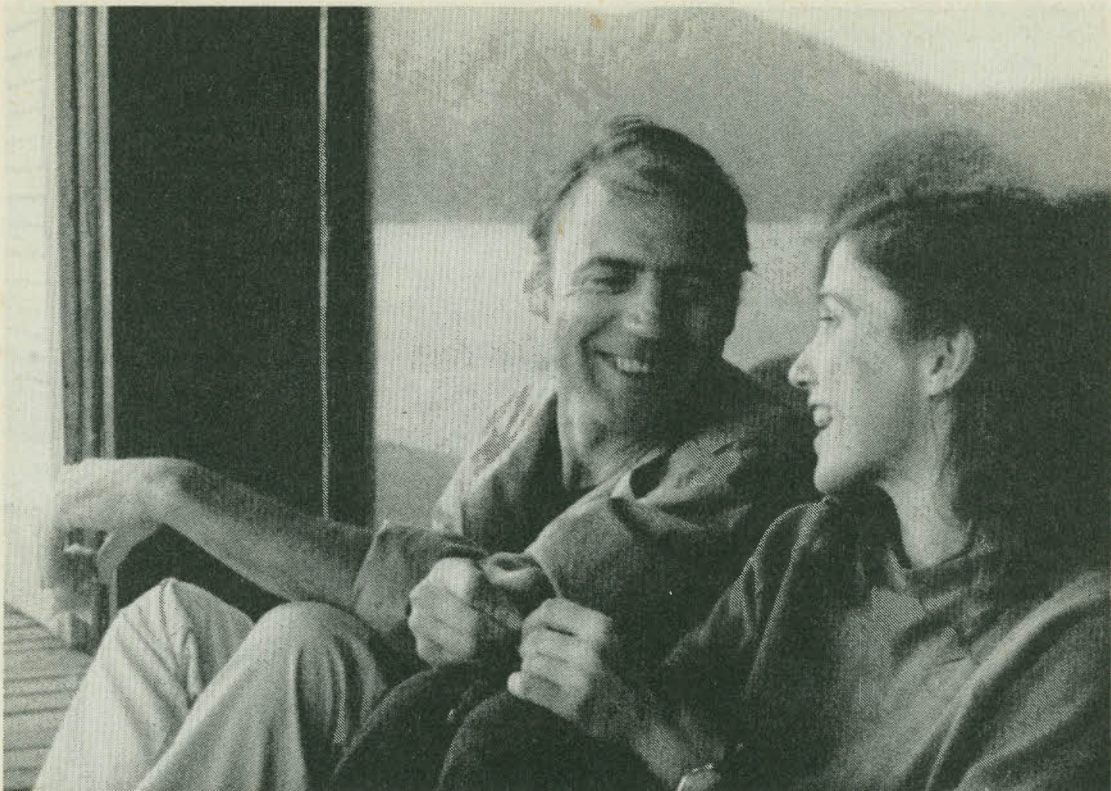
A *Rögeszme* konklúziója a legsúlyosabb. A két nő közötti interperszonális kapcsolatban méretik meg egy általánosabb kiszolgáltatottság. A film utolsó beállításának fekete-fehér képein (tehát Ruth képzeletében) az asszony, akit férje meggyilkolásának vádjával állítanak az egyébként halálbüntetést nem ismerő nyugat-német törvényszék elé, az utolsó szó jogán Olga halálát kívánja. Lelkiállapotának ezeken a nyomasztó összefoglaló képein lemerhető, hogy a rögeszmét kioltotta az örület.

Azok a bírálók, akik a korábban készült világsikerű *Ólomidőt* talán éppen nyílt beszéde és közérthetősége miatt kommersz filmnek bélyegezték, várhatóan most is Trotta szemére vetik majd a didaktizisig elmenő popularitást. Igen, tézisfilm készült, a közösségi tisztánlátás igényével.

A nyugatnémet filmesek még akkor is, ha Amerikában forgatnak, igyekeznek hazai gondjaikat megfogalmazni. Wim Wenders például *A dolgok állásában* (Der Stand der Dinge, 1981) látszólag a hollywoodi filmiparban tapasztaltakról szól egy szuperprodukciónak székülését elbeszélve. A szimptóma, amelyet bemutat, aggodalma szerint a hazai állapotokra is érvényes. Mint ismeretes, Werner Herzog amerikai témaválasztásai sem véletlenek. A külföldi produkciókban az amerikai pénz megjelenése kétségtelenül felerősíti a vonzódást a filmkészítés hagyományos formái felé. Úgy tűnik azonban, hogy az internacionális produkciók is csak akkor érdekesek, ha a témán és megvalósításán átsüt a nemzeti és kulturális identitás.

Vladim Glowna a *Desperado City* (1980) után elkészítette második filmjét. Az Amerikában forgatott *Szigorú életnek* (Dies rigore Leben) forgatókönyvét ismét maga írta, témája pedig a harmincas években az uralomra jutó fasiszmus elől Amerikába vándorolt németység sorsa. A nemzetközi szereplőgárda – a főszerepekben a Jerzy Radziwilowicz, Vera Tschichova, Angela Molina –, és a sajátos helyszín kiválasztása a produkció amerikai jellegére utal, a film mondandója azonban sajátosan közép-európai.

Két asszony hagyja el gyermekével a harmincas évek közepén a német óhazát, hogy valahol a világban megélhetést, majd új otthonot találjanak. A film azonban tematikus elődjétől eltérően nem a menekülés, segítségkeresés és



Alain Tanner: *A fehér városban*

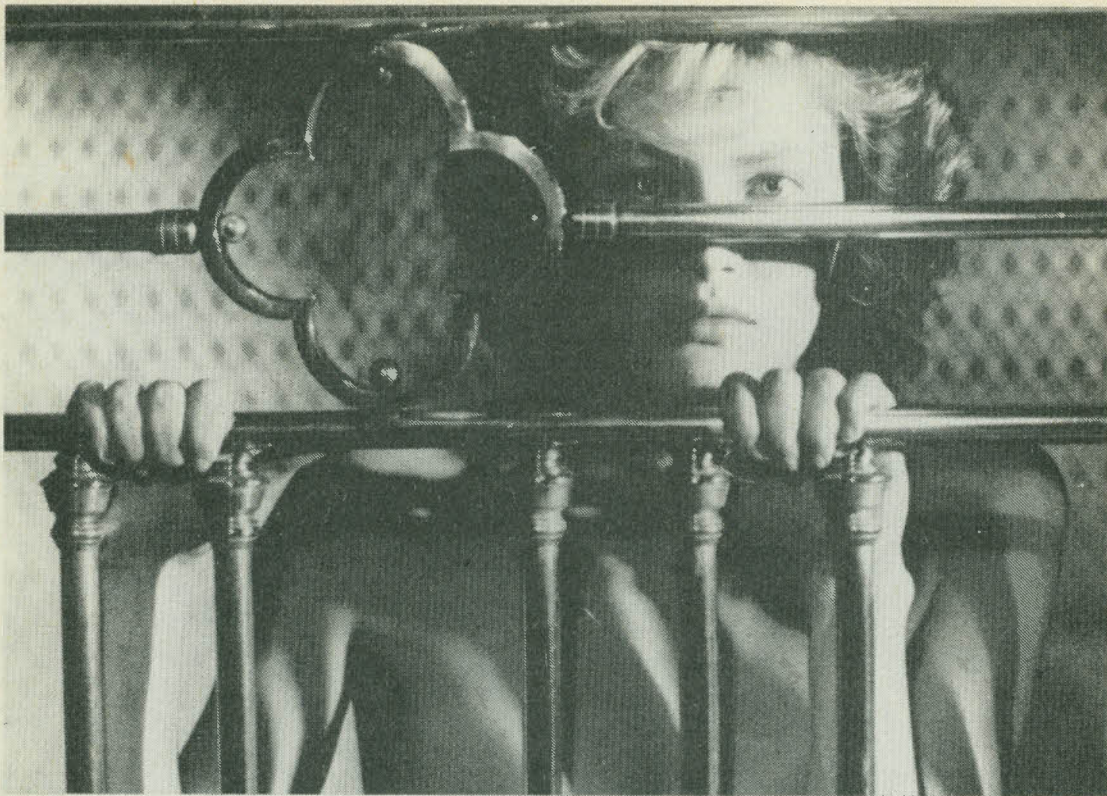
áttörés, – az Exil – oly sokszor ábrázolt stációiról szól. Története, amely felépítését illetően távolról sem hagyományos, a hatvanas évek közepén játszódik, és három esztendő leforgásának eseményeit sűríti jelenetekbe. Stilizált operatőri és színészi munkával kívánja érzékelteni a második generáció asszimilációjának kinkeserves pszichológiai folyamatát. Az összezárttságot, a kiszolgáltatottságot, a szülők halálát és újabb kapcsolatok keresését. A túlélés és beilleszkedés egygyémósódó erőpróbáját.

A homoksivatag mélyén, valahol Délen, az El Pasóba vezető sztráda mentén épült fel a legjobb amerikai filmeket megidéző díszletvilág: a rozoga benzinkút mellette a bisztróval és mozival valamikor jó megélhetést biztosított a betelepült erős asszonyoknak. Most országúti óázis, dűledező, kihalt porfészek. A forró szél homokkal lep be mindent, a falakat természetesnek, ahol a kiszolgáltatottság és gyilkolás drámai helyzetei között lehet csak választani. *A Szigorú élet* szereplői megélik a bukás mindkét formáját, a lányok kiszolgáltatottan, Joseph meg az ő védelmezőjükként.

Glowna élettapasztalata szerint csak minden borzalom és szenvedés után, már az ismétlődő helyzetekben megszülető felismeréssel nyílik alkalom az alkalmazkodásra. Joseph követhető példák híján a filmfelvevőgéphez fordul. Azt hiszi, ha megindítja a gépet, a történetek filmes vetületében megismerheti az igazságot. A fehér vászonra azonban csak az kerül, amit ő maga látott és megélt. A porlepte vetítő nézők nélküli „utolsó mozielőadásán” újraélheti Rosa iránti szerelmét. A végső jelenet azonban, amikor összeomlanak a falak, és a cselekmény helyszínét végleg visszafoglalja a homoksivatag, már Rosa és Joseph közös élménye. Western-hősként, tépett, rongyos ruhában érkeznek a „szép új világ” küszöbére. Glowna szerint a második generációnak már sikerül otthonra találnia.

Tanner, Rohmer, Cris Marker

olyan alkotók, akik híveiknek csalódást úgyis okozván sosem okoznak. Nem csupán azért érdemes megnézni filmjeiket, mert a kézikönyvek és enciklopédiák szerint klasszikusoknak



Alain Robbe-Grillet: *A szép fogoly*

számítanak. Kivételes művészek, akik az elmúlt harminc évben miközben átéltek, túl is éltek a filmművészet szemléletbeli és formanyelvi változásait. Ahogyan mondani szoktuk: szuverén világuk van. Élményeikből következő egyéni újuk. Mintha róluk írta volna kortársuk, Alain Robbe-Grillet – aki most a fesztiválon 1975-ös filmjével (*La belle Captive*) szerepelt: A MŰVÉSZET TELJES SZUBJEKTIVITÁSRA TÖREKSZIK.

„Megélt tapasztalatokkal van dolgunk, nem pedig megnyugtató – s egyszersmind kétségbeejtő sémákkal, amelyek igyekeznek korlátozni a határokat és konvencionális rendet kijelölni létünk szevedélyei számára. Minek igyekezzünk rekonstruálni az óra mutatta időt egy olyan történetben, amely egyedül csak az emberi időt veszi számba? Vajon nem jobb megoldás-e, ha egyedül saját emlékezetünkre bizzuk magunkat – s mint ismeretes, az sokszor monologikus. Minek akarjuk makacsul feltedezni, hogy mi a neve egy olyan regény hőségének, amely nem nevezi meg azt? Nap nap után találkozzunk emberekkel, akiknek nem tudjuk a nevét, egy egész estét elbeszélgetünk egy ismeret-

lennel, holott ügyet sem vethetünk nevére, amikor a vendéglátó háziasszony bemutatta.” (Az új regényről, 1961)

A francia író-rendező a szép fogolyról szóló munkájában nem először szakít a hagyományos epikával. A *La belle Captive* nyitott film, anyagában megfejtésére egyszerre többféle kulcsot is kínál. Először képzőművészetit (René Magritte festményeit idézve), azután balladásan irodalmit, Goethe versével a korintuszi mátkáról, és felcsendül Schubert dala „A szép rableányról”. A nyomasztó álom és csapongó képzelet játéka csak érintik a valóságot, és a rendező végül is enged a vámpírfilm csábításainak. Humora szarkasztikus, elkötelezettségei azonban változatlanul irodalmiak.

A két évtizedes művészi programnak Alain Tanner más formában tesz eleget. Ő mindig megnevezi hőseit, a neveknek nem tulajdonít jelen őseget. Csaknem minden filmjében ugyanúgy hívják a szereplőket. Paulnak, Pierre-nek és Rosának. És mindig csaknem ugyanaz történik velük. A filmek mégsem ugyanarról szólnak, de nem is unalmasak. Újabban már kizárólag a perifériára szorultak, a *szociális partiku-*



Eric Rohmer: *Pauline...*

laritást egyenesen keresők és önként vállalók érdeklik.

Ahány ember, a világnak annyi közepe van, mondja 74-es filmjében (*Le milieu du Monde*). Mintha ugyanazt a forgatókönyvet dolgozta volna most fel a Berlinaleen bemutatott *A fehér városban* (*Dans la ville blanche*). Paul ismét a Tanner hősök számára feloldha atlan helyzetet birkózik, amely szerint az ember bárhol van is a világon, egyedül van a saját bőrében. Szó sincs kozmopolita sehova sem tartozásról. Ellenkezőleg. *A fehér városban* Pauljának, a hatalmas óceánjáró üzemgépészének a hazája a tenger, amely hullámaival és a belá hatatlan távolsággal képes biztonságot és időtlenséget nyújtani. A hajó kiköt Lisszabonban, és Bruno Ganz érzékeny arcáról leolvashatjuk azokat a különös dolgokat, amelyeket majd nyomban látnunk is kell: a napsütötte városban a szokásostól eltérő irányban járnak az órák.

Az idegen világ megmutatja rejtelmait, a kis szálloda már majdnem otthonossá válik, és Paul a forga ókönyv előírásai szerint találkozik a pincérlánnyal, Rosával. „A nyár végén forgattunk” – mondja Tanner, „az első napokban a

hőség megülte a várost, a szállodában, ahol lakunk, gondot jelentett egy pohár csapvízhez jutni, azután hirtelen fordult az idő, és utolsó találkozásunk alkalmából Paul és Rosa már hűvös szélben fürödtek meg a tengerben.”

A film hangulatába, légkörébe beleépül ez az időváltozás. A magas izzású, mégis humorral telített és önmagáért való szenvedély fellobban, és megengedi, hogy Paul „kibújjon saját bőréből”, és a tanneri bűvös körön átlépve a másikkra találjon. Hogy a kaland ne csak időtöltés legyen, hanem olyan alkalom, amikor legalább az egyik fél önmaga pontosabb megismerésére talál. *A fehér városba* tévedő férfira felhőtlen kapcsolat vár, amely nyomban és úgyszólván észrevétlen lehetőségek sorát teszi szabaddá: elhagyhatja feleségét és itt maradhat a tiszta arcú ismeretlen lánnyal (Teresa Madruga), sutbadobhatja jólfizető egzisztenciáját, elhagyhatja a tengert. Szédítő a kísértés, Paul pedig nem tud ellenállni. Engedi, hogy megtörténjenek a dolgok, hagyja, hogy kifoszszák, elhagyják, és emberi méltóságában megtépázva végleg ne tartozzon sehová. Ekkor visszafordul. Mindent elkövet rátörő balsorsa

megállításaért. De mintha a véletlen nyújtotta boldogságért nevetséges módon részletekben kellene megfizetnie az árat, a lerongyolódott tengerész sikátorok mélyén, kinyílt bicscába rohanva sem képes visszaszerezni elveszített nyugalmát.

Egyszerű és mégis ironikusan könnyed a film foglalkozásmódja. Acacio de Almeida operatőr otthonosan mozog a rendező és a főszereplő számára titkokat rejtő portugál óváros szűk utcáiban, nagy totálakat közelieliekkel merészen vegyít. A vágás pedig soha nem az eseményekhez, mindig a mondanivalóhoz igazodik. Szerencsén épülnek ebbe a filmes anyagba azok a szupernyolcassal készült felvételek, amelyek Paul személyes útbeszámolóját tartalmazzák és filmes levélként eljutnak a távol élő feleséghez. Ezek a naplójegyzetek a film különböző kontextusaiban jelentéseiket feltárják, majd módosítják: I. Először például Pault látjuk, amikor partraszálláskor búcsút mond a tengernek. II. Azután ugyanez a szupernyolcas levél a feleség olvasatában híradást jelent a megérkezésről az idegenbe. III. Paul pedig később kamerával rögzített emlékeiben visszalapozva, emlékezetének ebben a sajátos lenyomatában, visszagondol arra a biztonságos állapotra, amikor még oly keveset tudott önmagáról.

Eric Rohmer hősei nem csak önmagukat nem ismerik, a körülöttük élő emberek rossz vagy hamis megítéléséről is szenvednek. Meg kell hagyni, mulatságos helyzetekben. Mindennek az oka valami lehetetlen és ostoba *félreértés*. És minél többet kívánnak tenni a helyzet tisztázásáért, a kimagyarázkodások közben egyre jobban belegabalyodnak a tétováság, ügyetlenség és gyávaóság hálójába.

A Cahiers du Cinéma egykori főszerkesztője (a hőskorszakban 58 és 63 között vezette a lapot) feltűnést jelentő híres filmjében, *Az orosz-lán jegyében* (Le signe du Lion, 1959) egy romantikus lángoló szerelem történetét az emberi bukásban a végtelenség felé nagyítva adta elő, hogy azután éles ellenpontként sokkolóan hasonló szépséges hősnőjének hosszadalmas halálklása. A romantikus előadásmódban már ott is ironia bujkált. Újabban a csendes ironiának és a visszafogott romantikának a legnagyobbakra jellemző vegyítésével dolgozik. A *Pauline à la plage* elmélkedés néhány üres és felszínes ember kapcsolatáról. A tengerpart, ahol a szereplők ez alkalommal egybegyűlnek, barátságos normandiai táj. Süt a nap, de nyár elején még túl hideg a tenger. A képlet a szokásos: *Kapcsolat áll fenn egy férfi és egy nő között. Ezt a*

kapcsolatot megváltoztatni látszik egy harmadik ember közbelépése (vagy pusztán megjelése akár egy fényképen). A szereplők elmozdulnak eredeti helyzetükből, majd végül helyreáll az alaphelyzet. Pauline az új film kamaszlány főszereplője, akinek nézőpontjával hangsúlyozottan azonosul a kamera, most ismerkedik a flörtölésnek nevezett ártalmas társasági játék ostobaságaival. Látszólag szenvedő alanya a történetnek, valójában igyekszik a játékból kilépni, és amikor ez sikerül, a film nézője fellelegzik.

A *Pauline*... legfrissebb darabja annak a trilógiának, amelyet Rohmer *A pilóta feleségével* (1981) és a *Jó házassággal* (1982) a francia kispolgári morálról jegyzett fel. A „mesék és közmondások” ironikus alcímmel ellátott eszmefuttatások stilisztikailag is hasonlóak. Az események váratlanul történnek, ismétlődnek, a film készítői kézi kamerával követik a folyamatokat. A szereplőkből pedig ömlik a szó, magyarázkodnak, álmodoznak, igazolni próbálják a néző számára csak a film befejeztével indokoltá váló tetteiket. Majdnem *vígjátékot* látunk, szerencsére inkább Csehov, mint Molnár Ferenc stílusában.

A *teher városban*, Tanner filmjében játékfilmes keretek között foglalt helyet a főszereplőnek szupernyolcassal felvett filmes beszámolója, levele az utazásról. Nagyszabású, százperces dokumentumfilm – egyetlen filmlevelet – láthatott a szemle közönsége Cris Marker „kamerájából”. A hatvankét esztendő rendező filmjének operatőrije a magyar származású Krasna Sándor. Ő fogalmazta meg, írta Japánról az ott eltöltött hosszabb tartózkodás idején ezt a levelet. A látottakat a közvetlen női hang elbeszélésében kiegészítik az Afrikában, Islandon, a bissau karneválon korábban forgatott filmes anyagok celluloidon rögzített emlékképei.

A dokumentumfilmes elbeszélésnek tehát van egy félmúltja, és egy jelene, a képsorok pedig oly módon illeszkednek, hogy egyetlen benyomást adnak mindazok életéről, akik az év hónapjainak többségében *Naptény nélkül* (Sans Soleil) élnek. Vagy természeti adottságaiknál fogva, vagy pedig modern civilizációs „vívmanyaik” eredményeként. A technikával való különös szimbiozis pedig az emberek egész lényét átforgalmazza. Mindezt hétköznapi szokások sokságaiban érik tetten az alkotók. Marker és operatőrije a klasszikus dokumentarizmus hagyományaihoz híven jó megfigyelők a részleteket illetően, azután az egészben.

Például érdekes, hogy felnőttek és gyerekek



Cris Marker: Napfény nélkül

szabadidejük nagy részét Tokióban az elektromos játékasztalok és videodobozok mellett töltik. Ezek a videojátékok a piacról végleg kiszorították a hagyományos társasjátékokat vagy az otthon készített babákat. A japán kisgyerek, mielőtt még igazi állatokat láthatna az állatkertben, az elektromos képernyőn aprólékos nagyításban megfigyelheti a zsiráf halálát. Az asszonyok, a Tokiótól távol eső városokból, újkori népszokás szerint újévkor az önműködő automatákból sorra hívják, telefonon köszöntik barátaikat.

A levélíróat szemmel láthatólag nem engedi

nyugodni a sejtelem, amellyel egész huszadik századi civilizáciánk viaskodik, hogy ezek a kompjuterizált emberek egy esetleges háború készséges töltelékeivé válhatnak.

A film alcímét Cris Marker Muszorgszkij Napfény nélkül című dalciklusából kölcsönözte. Szerkezeti egységeiben, majd a képek bennünk felhangzó felhangjaival, kicsengéseiben is megőrzi a dalok alcímeit: *Négy fal között, Nem vetél észre, Véget ért egy nap.* Csak az utolsó tételt módosítja, *A folyónt*, záróképében a minduntalan mozgásban lévő tenger mossa a homokfövenyt.

Ember Marianne

Koncertfilm vagy Illés-koncert?

Koltay Gábor filmjének utóélete

Egyszemélyi vállalkozásban vizsgálni egy film utóéletét, különösen a tollat „bitorló” számára tűnik merész elhatározásnak. Nem beszélve a terjedelmi korlátozásokról, amelyek eleve csak resumészerű megközelítésre nyújtanak lehetőséget. A tucatnyi szempont felsorolására, ami egy ilyen munkánál szóba jöhet – így hát kár helyet pazarolnunk, elég, ha az alábbi kis torzó gondolatköreit jelezzük. Viszonylag átfogó képet kaphatunk a hazai sajtóvisszhangról, beszámolunk két filmvita tapasztalatairól, s a rendező, Koltay Gábor saját filmkarrierjének értékeléséről.

A sajtóvisszhangról

Ami a számszerű adatokat illeti, *A koncert* megkapta a szokásos 30–40 fórumon szerepeltetést, nem tűnt el pillanatok alatt a lapok hasábjairól, mint például az *Autóversenyzők* vagy a *Néptáncok*, amelyekről 1981-es adatok szerint 7, illetve 14 alkalommal publikáltak. De nem is cikkeztek róla annyit, mint az Oscar-díjas *Mephistóról* (76-szor) (Forrás: *Magyar filmek 1981. MOKÉP kiadvány*). Az értékelhető írások megoszlása részben jellemzi *A koncert* sajtóvisszhangjának jellegét. Hat dolgozatban nyer osztatlan elismerést, 16-szor olvashatunk elmarasztaló megjegyzéseket, kilenc alkalommal pedig a film apropóján interjúk, nosztalgikus visszaemlékezések, illetve Koncz Zsuzsa „legendás” nyelvbotlása kerülnek terítékre. A laptípusokat figyelve a legszembetűnőbb észrevétel, hogy a méltató kritikák a *napilapok*, a legkeményebb fenntartások pedig a *tolyóiratok*, *filmszaklapok* hasábjain jelennek meg. A dicsérő jellegű írások elsősorban a felejthetetlen koncerthangu-

latot, a briliáns operatőri munkát, s a Koltay Gábor ötletén alapuló sikeres vállalkozást méltányolják, megfűszerezve a szerzők nosztalgikus élményeivel a prosperózus 60-as évekről: „Koltay Gábor mindenestre jól élt lehetőségeivel, izléseken és változatosan szerkesztette filmjét, a csaknem kétórás koncertet. Munkatársai – a látványtervező Nyári István, a hangmérnök Kovács György, az operatőr Andor Tamás, Halász Mihály, ifj. Jancsó Miklós, Janovics Sándor, Kende János, Mertz Loránd, Ragályi Elemér, Vékás Péter – szemléltetést élveztek a munkát; alighanem az eddigi legjobb magyar beatfilm mutattatik be szilveszterkor. Nem hiszem, hogy csorbítaná az ígéretes vállalkozás műfajteremtő hitelét, ha mindehhez hozzáteszem: mindezekelőtt a rendező szemléletét érdemes méltányolni (Népszabadság, 1981. december 30, Zöldi László.)

Az elmarasztaló megjegyzések szinte kivétel nélkül az osztott képmezőben fölvonuló ismeretek, dokumentumok, interjúk tartalmának információértékével, s a közönséget bemutató fölvételek hiányával kapcsolatosak. Ilyen jellegű dolgozatokat bőven olvashatunk az alábbi kritikai montázsban, korrelációban méltató külföldi írásokkal. Az összeállítást a rendező asztalfiókjából kölcsönöztük, eleget téve ezzel kérésének, hogy az egykori *Illés-klub* lapjában, a *Fonográf* különkiadásában bővített változatban már publikált anyag megjelenhessen ennek a tanulmánynak a hasábjain is. Az illúziók szerettefeszítéséért néhány előzetes észrevételt mindenképpen meg kell tennünk. Ebből a montázból az derülhet ki, hogy míg a külföldi cikkírók szinte rajongásig lelkesedtek *A koncertért*, a magyar szakmai közvéleménynek csak fanyal-

gó sorokra futja, sőt, a fölháborodott elutasítások sem maradnak el. De azért azt hiszem, tévedés volna a megértőbb külföld véleményét elfogadnunk. A magyar pop-élet hőskorszaka, sőt, jelene, kevéssé ismert – néhány sztárt kivéve – az országhatárokon kívül, s valószínűleg még ismeretlenebb az elsősorban filmértő kritikusok között. Így hát nekik informatív értékkel szolgálhat az is, ami a hazai ítézeteknek már semmitmondóan felületes. S ha pedig a primer zenéért lelkesednek; az *Illés*, *Fonográf*, *Tolcsuay*, *Koncz*-koncertek magával ragadó, hangulatkeltő muzsikájának erényeit a hazai sajtó sem vitatja. Koltay Gábor bicskaja – paradox módon – vállalkozásának éppen a legeredetibbnek ígérkező pontjába tört bele. A szárnyait próbálgató hazai közönségfilmgyártás minden bizonnyal kénytelen az itthoni miliőbe ágyazva szaporítani a műfaji filmek tárházát. Különböző import-alapanyagú produkciók minden értelemben szegényes kóklerkedéseivel találkozhatunk. Koltay Gábor nyilván ezt szeretne volna elkerülni, amikor nem par excellence koncert-filmet készített, bár az elődöket, (*Woodstock*, *Utolsó valcer*, *Régi idők rock zenéje*) még így is a „fejére olvassák” –, hanem dokumentarista szegmentumokat beépítve elemzőbb igényrel próbált közelíteni a hazai Illés-jelenséghez, közönségéhez, s a hozzá kötődő beat-mitoszhoz is. S ha ez a vállalkozás a hic et nunc világában élő szakmai nézőtábor körében nem aratott osztatlan sikert, inkább nekik kell higgyünk, mint a szükségképpen alulinformált külföldi filmitézeteknek.

Mindez kicsit ellentmondásban a fentiekkel, nem zárja ki annak a feltevésnek a jogosságát, hogyha Koltay Gábor netán a konvencionálisabb megoldást választja, s a nemzedéki önvizsgálatra is fölhívó alkotása helyett készít egy hagyományos koncertfilmet, gondosan ügyelve a műfaji keretekre, megörökítve az eseményt, a közönséget, jó arányérzékkel és ízléssel színesítve néhány dalillusztrációval, esetleg sztár-biográfiával, a kulisszák mögé pillantással, valószínűleg elkerülhette volna a „vádaskodásokat”, a „kevesebb több” elv alapján, egy szabályos, s elsősorban a kuriózum miatt érdekes vállalkozással. És miután az Illés-együttes tipikusan magyar jelenség, a műfaji imitáció sem ütközhetett volna ki olyan direkt módon, mint például a zavaróan import-panelekből építkező, *A pogány madonna*-féle krimikből.

Koltay Gábor: „Íróasztal mellett ülnék jó emberek” (Kritika-montázs, *Fonográf* 10.)

„A koncertet csak nagy önfegyelemmel tudom filmként nézni... A zenekar egykori nagysága Koltay Gábor kezében szétmállik” (*Varga Suplic Sándor tanulmánya a pécsi filmszemle kapcsán*, 1982.)

„Ideje már felfigyelnünk arra a zenére, ami Keleten készül. A koncert című film az én értékrendemben közvetlenül a Woodstock után következik” (*CBS kommentár*, 1982. március).

„Nem szívesen használok erős szavakat egy elsőfilmes alkotással szemben... Mégis úgy hiszem, van egy határ, amely alatt nincs helye jóindulatnak és elnézésnek, hiszen ez a pályatársakkal, a valóban jóindulatra érdemes produkciókat létrehozókkal (vagy létrehozni reménytelenül szeretőkkel) szemben lenne igazságtalan. Koltay mostani munkája sajnos mélyen alulmúlja ezt a határt”. (*Hegyi Gyula, Magyar Hírlap*, 1981. december.)

„Koltay Gábor *A koncert* című filmje számomra a népek szabadságvágyáról és a militarizmus ellen szól, rendkívül korszerű és hatásos módon. Nem véletlen, hogy a magyar fiatalok tömegei látogatják.” (*Ebbe Iversen, Berlingske Tidende* (Dánia) 1982. február.)

„A koncert amúgy is kapkodóan, aritmiasan váltakozó síkjait tovább kuszálták a felszínes, jellegükben és funkciójukban heterogén szövegbevetések.” (*Reményi József Tamás, Filmkultúra*, 1981/6.)

„Koltay Gábor elsőfilmes rendező *A koncert* c. filmje magával ragadó riport egy tavalyi koncertről.” (*Katerina Posova, Prága*, 1982. április.)

„... dadogva, célozgatva beszél még a múlt-ról is, a jelenről meg inkább csak hallgat. »Keresem a hangot...« – éneklük a filmben Illések. Valahogy így van vele a film is.” (*Csala Károly, Filmvilág*, 1982. január.)

„Koltay tökéletesen érzékelteti a 60-as években változó társadalmi légkört. A film technikailag mámorító rögzítése a nagy koncertnek. A film minden bizonnyal a külföldi nézőkhöz is eljut.” (*Derek Elley, Screen International* (London), 1982. február.)

„Hogy mégis miért... hozott valaha évekig tartó lázba egy egész nemzedéket ez a zenekar – ebből a filmből aligha értik meg.” (*Székel Gabriella, Új Tükör*, 1981. január.)

„Az 1981-es közönség lelkesedése kifejezi, hogy Illések erőteljesen politikai töltésű számai, alapvetően szenvedélyes és romantikus pacifizmussal és hazafisággal párosulva, még mindig hatnak generációk gondolkodására. Hiányt pótolnak, szívet-lelket gyönyörködtetőek, sőt mi

több, mozgósító erejük." (David Robinson, *The Times* (London), 1982. február.)

„Koltay alaposabb utánjárására lett volna szükség az ügyben, hogy mi mondható el az Illésről és a magyar beatről – és legfőképp ezáltal az utolsó 20–30 évről...” (Tóth Péter Pál, *Film Színház Muzsika*, 1982. január.)

„A rendező úgy járt, mint a megrakodott pincér, aki az első megbillent tányér után kap – sorban össze öri mindegyiket... Koltay mint ha 40 évet öregedett volna egy képváltás alatt. Teljes ötlethiány, lusta kamerák, távoli beállítások tömege, semmitmondó közönségképek.” (kajó, *A jövő mérnöke*, 1982. január.)

„A filmben az élő, aktuális kép váltakozik a repertoár részeivel, a korszak fényképeivel, újságkivágásokkal, ahogyan ez az emlékezetünkben vissza-visszatér, és ez vizuálisan és zenében nagyobb élményt nyújt minden szuggesztivitásnál.” (Umberto Rossi, *Segnocinema* (Vicenza), 1982. március.)

„Ha a rendező szemét nem homályosítják el a rajongás könnyei... Ha valóban dirigense, nemcsak valamilyen különleges státusú fővágója lett volna ennek a filmnek, többet kaphattunk volna... Csak nehogy még egyszer megpróbálja. T. Koltay Gábor! Illésből most már elég!” (m. miksa, *A jövő mérnöke*, 1982. január.)

„A pályakezdőtől szokatlan technikai virtuozitás egy rendkívül szeretetreméltó filmet eredményezett, amely minden bizonnyal érdekes lesz a külföld számára is.” (*Variety*, 1982. március.)

„A koncert nagyon tetszett. A feldolgozásformája is. Információkat ad, kevés történelmet és szociológiai tesztet is. Ráadásul még zenélni is tudnak. És nem is akárhogyan.” (Christoph Egger, *Neue Zürcher Zeitung*, 1982. március.)

„A vállalkozásban mindvégig eldöntetlen maradt, mit is akar igazából kibontani a rendező, mert a valóban sikeres és emlékeztető sportcsarnoki esemény dokumentumszerű rögzítésén túl jobbra illusztratív szinten tud szólni a társadalmi háttérrel, a zenekar fordulatokban bővelkedő útjáról vagy a dalokban megfogalmazódó „üzenetről.” (Kovács Dezső, *Kritika*, 1982. február.)

„A filmből tökéletesen kiderül, hogy azért lehettek az ifjúság szimbóluma – és bizonyos tekintetben azok ma is –, mert le tudták győzni az előítéleteket, a hatalom és a korábbi generációk ellenállását, mellestleg értékes, kifejező és jó zenét csináltak.” (Yann Lardeau, *Cahiers du Cinema*, 1982. május.)

„Még ha idegen hatás érezhető is a zenén és

a szavak túlságosan is szépek (pop-stílusban megzenésített Petőfi- és József Attila-versek is szerepelnek), az előadók nagyon szimpatikusak. A végeredmény jellemzően magyar és jelentős alkotás. Végül is *A koncert* – mint Scorsese Utolsó valcerje – kifejezetten nosztalgikus film.” (Lino Micciche, *Avanti* (Róma) 1982. március.)

„Talán nem túlzás, ha azt állítom, hogy bármely vagy majdnem minden film show-szerű, káprázató attrakcióval, dalokkal és ritmusokkal is megelégedett volna, tökéletes sztereoszkopikus és sztereofonikus hatással. A magyar filmművészek azonban a debütáló Koltay Gábor személyében az együttes történetébe ötvözik hazájukra vonatkozó ismereteiket, vizsgálják a kulturális viszonyokat, melyek hatására az együttes megalakult, feltárják a bürokratikus korlátokat és beavatkozásokat, és szociálpszichológiai, továbbá kulturális történelmi informatikai szempontból nemcsak ragyogóan művészi, hanem kivételesen gazdag filmet is alkotnak. (Vera Najdenova, *Kino Iszkusztvo* (Szófia), 1982. május.)

A kritikák kapcsán még vissza kell térnünk a már említett nemzedéki önvizsgálat megoldatlan kérdésére. A hiányérzet jelzésén túl, sajnos, a hazai recenzoroknak sincsenek sokkal okosabb gondolataik a mostani harmincasok akkori és jelenlegi helyzetével kapcsolatban, a kollektív cselekvési vágy megtörése utáni izolálódott, elsősorban privát érdekek szerint szerveződő mai életük értelmezésében. Pedig a cikkírók zöme ehhez a korosztályhoz tartozik.

Egy kivételtől azért mindenképpen be kell számolnunk. S ez Mátyás Győzőnek a *Mozgó Világ* hasábjain megjelent tanulmánya a beat-mozgalomról, az Illés-együttes fejlődéséről, a Fonográf super-prouppá alakulás társadalmi összetevőiről. Lehengerlő biztonsággal tárja föl a filmnek azokat az anomáliákat, melyekben Koltay Gábor „tetre hívó” üzenete (ld. később a rendezővel készített interjúban) átalakul a beat „tetemrehívásává”; egy végsősoron üzleti vállalkozásban.

Lehántja a beat-mozgalomhoz tapadó illúzióinkat is, mindenféle áörökíthető mentális reneszánszt elvitatva attól a hatvanas évektől, melyben végül is a fiatalok autentikusnak hitt kollektív társadalmi aktivitása már akkor is csak pótcselekvésként funkcionálhatott csupán:

„Mindenki előtt világos már, hogy a beat valószínű társadalmi közösség helyett a társadalomból időlegesen dezertálók pszeudo-közössé-



gét hozza létre, mely a társadalom gyakorlati átalakítása helyett egyszerűen pótcselekvést végez. A beatmozgalom hőskorának aktivistái persze szilárdan hiszik, hogy mindez csak a jelenre érvényes, a múltra nem. Ilyen távoból még valóságosabbnak és fontosabbnak látszik a hajdani tett. A beat tulajdonképpen nem más, mint a szorongató valóság előli menekülés eszköze, akár a kábi ószer, akár a vallás, melyekkel nem véletlenül fonódott oly szorosan össze. Kezdetben a beatnek ezt a természet adta sajátosságát még nem vehette tudomásul az a mágikus hit, amely töretlenül hirdette, hogy a beat ceremóniák, mint az együttlétezés, együttcselekvés objektívai, felválthatják a társadalomátalképes valóságos gyakorlatát. Amikor azonban zenekar és közönség különválása teljes lett, tulajdonképpen bebizonyosodott, hogy a hőskornak azért van mítosza, mert a jelenség technikai és szociális értelemben vett egyszerűsége még megakadályozta, hogy felszínre kerüljön és tisztán megmutatkozzék a beat eredendő lényege. Éppen ezért a múlt iránti nosztalgia, mely hajlandó ontologikusnak feltüntetni a beat eredeti egységét, tulajdonképpen jogos, de nem változtat azon, hogy a beat már a kezdetektől fogva valójában csak pótcselekvés, távolodás a társadal-

mi valóságtól, miközben persze hordozza annak feszültségeit" . . . (Mátyás Győző: *Az elmaradt kegyelemddetés, Mozgó Világ 1981/12.*)

Utolsó megjegyzésünk a kritikákkal kapcsolatban: a zenei szempontú reflexiók igen csekély számú megjelenése. A fenti tanulmány mellett átfogóbb igényű elemzés Réz Andrásnak a Filmtudományi Szemlében megjelent munkájában olvashatunk három zenés magyar film apropóján (*A koncert, Kopaszkútya, Ballagás*). További értekezésekkel akár a koncertfilm műfajával, akár a néha félelmetes fogalmi zavarokról árulkodó beat, popkultúra, rockzene viszonyával kapcsolatban, vagy az Illés-együttes mellett, a velük együtt induló többi csapatról, szerepkörükről stb., szóval olyan zenei témákról, amelyek egyébként szinte kínálják magukat egy ilyen esemény után – sajnos nem találkozunk. Az okok föltárása messzire vezetne. Többször olvashattuk már a sirámokat, hogy nincs pop lap – már van a *Poptika* –, találkozunk hébe-hóba idevágó zeneműkiadás kiadványokkal. Sokat javított a helyzeten a *Rock-évkönyv 1981*. Ezek egyelőre úttörő vállalkozások, noha reméljük, rövidesen építő hagyományként emlegethetjük őket, s talán akkor a koncertprodukciók is méltóbb értékelésben részesülhetnek.

Filmviták

Két közönség-rendező találkozó alapján jellemző kérdéskörök és Koltay Gábor válaszai olvashatók az alábbiakban. A Műszaki Egyetemen 1982. II. 17-én egyetemisták, a Kőbányai Porcelángyár Delta ifjúsági klubjában II. hó 26-án zömmel munkásfiatalok tekintették meg *A koncertet*, s beszélgettek utána a rendezővel. A kérdések-válaszok többségükben azonos gondolatmenetet tükröztek, nincs értelme, hogy az anketok leírásánál elkülönítsük a helyszíneket. Mégis, néhány, a rétegekre jellemző szemléleti különbség így is kikristályosodott. Míg a Műegyetemen rögtön az első felszólaló a film elemzőbb arculatával, az interjúk színvonalával kapcsolatban jelezte fenntartásait, addig a Delta klubban a koncertfilm elfogadása nem okozott gondot, s a vállalkozás megszületése, üzleti arculata, a szereplők sorsa érdekelte a résztvevőket. Az Illés-mitosz kötődése a 60-as évekhez, jelentése, továbbélési lehetősége foglalkoztatta az egyetemistákat, ugyanakkor negatív indítással merült föl a munkásfiatalok körében, megkérdőjelezve az együttes „koronázatlan királyi” státusát az akkori popmuzsikában, a közéletben, más, sikeres zenekarokkal összevetve (*Omega*, *Metro* stb.) (Az okok fölterképezése egy szociológiai tanulmány témája lehetne.)

Fenntartások

Kérdés: Milyen koncepcióval készült *A koncert*? Szerintem nem ér föl gondolatilag a film témájával.

Válasz: Koncertfilmet akartunk, nem játék- vagy dokumentumfilmet. Útörő vállalkozás. Körítés nélküli koncertfilm nincs. Unalmas csak a koncert lefényképezése. Ki kellett találnunk valamit. Több alternatívánk volt. Sok interjút veitünk föl, ezekből kezdetben többet vágunk be. De a vágóasztalon kiderült: a koncerthangulat csak úgy nem törik meg, ha két szám közötti konferansziék szövegének idejét az interjúk sem haladják meg. Ami a gondolatok színvonalát illeti, hát Bródy dalszövegei mélyebbek, de nem találtunk olyan filozofikus interjúalanyt, aki fölérne ezekkel. Lehet, ha több idejük lett volna, okosabb szövegek is megszülethetnek. Például Kovács András *Extázis 7-10*-ig-jében a középiskolások, egyetemisták vitája a döntő, a zene illusztratív. Így lehet informatívabb interjút csinálni.

A film megszületése

Kérdés: Honnan jött az ötleted? Nem függ össze

Lennon halálával, amikor újra összeállt egy alkalomra a Beatles?

Válasz: Lennon halálakor már forgattuk ezt a filmet. A Beatles-fiúk 1970-ben játszottak utoljára. Azóta ez az ötlet adott. Ha gondolatokat vet föl *A koncert*, végül is mindegy, hogy mennyire eredeti ötleten alapszik.

Kérdés: Miért a Közgazdasági Tudományegyetemet kérted föl a szervezésre? Hogyan hívtad össze a csapatot?

Válasz: Mert itt és a Kertészeti Egyetemen van a legjobb rendezőgárda. A szereplőket ismertem. Elsősorban „a” Leventét és Bródyt. Nekik tettett az ötlet, bár előnytelen akusztikát jósoltak: *Illés-együttes*, szemben a kevésbé „menő” *Fonográf*tal... Fölvállalták ezt az erkölcsi veszteséget. Szabolcs azt csinálja, amit Levi mond. *Illés Lajos* volt a gond. Nyolc éve nem érintkeztek. Haraggal váltak el. Először nemet mondott. Aztán elmentem hozzá két liter vörös borral. Nem volt otthon a felesége. Akkor már oldódott, hajlandó volt Leventével beszélni, és végül sikerült. Pásztorty levelezés útján nyertük meg. – *A koncert* előtti egy hónap nagyszerű volt. Napi öt-hat óra kemény próba. Mintha most álltak volna össze, együtt éltek, mint a fenyorkorban.

Kérdés: Miért az *Illés-együttest* választottad? *Omégák* például kültöldön sikeresebbek voltak.

Válasz: Lehet, hogy az *Omega* volt Japánban, de szerintem az *Illés* a legjobb. Nekem nincs nosztalgiam a 60-as évek iránt. Bonyolult, nehéz idő volt az, de volt mozgás. Úgy gondolom, a mai zenének nincs gondolati kisugárzása. Kíváncsi voltam, eljutnak-e ezek a dalok a teenagersekhez, idősebbekhez. A *Fonográf* már kevesebb, s a mai együttesekben legfeljebb csak érzelmi erő érzek (*Beatrice*, *Hobo Blues Band*).

A film üzenete

Kérdés: Ezekből a bevágott anyagokból az derül ki, mintha valamiféle forradalmi ideológia alátámasztását jelentette volna az *Illés* az akkori fiataloknak. A mostaniaknak, akik akkor még gyerekek voltak, mit akartál ezzel mondani?

Válasz: *Illésék* nem forradalmárok, legfeljebb zenei forradalmat csináltak. Óvatosan bánjunk ezzel a fogalommal! Mit jelentett az *Illés*? Dalok fontosak, fontosabbak, mint a mai imádott „nóták”. Fontos társadalmi, politikai mondánivalójú dalok, ma is eleven konfliktusok kifejezői. Szerettem volna rádöbenteni a fiatalokat: nemcsak jó zenekar az *Illés*, hanem komoly, időszerű mondanivalójuk volt és van. Egy átte-

kinthetetlen, zavaros, bonyolult világgal szemben példát mutatnak. S azt hiszem, ma is van „húzásuk” a számaiknak.

A film sikere, a kimaradt részletek sorsa

Kérdés: Milyen külföldi sikert vártál a filmtől?

Válasz: Pontos információim nincsenek. Valószínűleg a szocialista országok átveszik, és az USA-ban, Kanadában, Ausztráliában lévő magyar kolóniáktól is érdeklődtek már.

A pécsi filmszemlén jó visszhangja volt A koncertnek. A 60 néző közül 10–12 külföldi érdeklődő is volt. Sokan keresték meg Bródyt és engem is. Azt hittem, az egész sokkal magyarább ügy lesz. (1983-ig az alábbi országok vásárolták meg a filmet: Bulgária, Románia, Lengyelország és Kuba. Az USA-ban, Kanadában és szerte a világon mintegy 40 videokazettát, az emigrációban élő magyarok igényeit kielégítve. – A szerző megjegyzése.)

Kérdés: Tartottál a bukástól?

Válasz: Nem. Biztos voltam benne, hogy sikerül. Tudtam, hogy nem lehet ráfizetéses. A Szörényi–Bródy könyvemet is pillanatok alatt elkapkodták. Szerintem nyárra egymillió látogatója lesz a filmnek, s ez siker. (1981. dec. 31-től 1982. június 31-ig 570 615 néző látta A koncertet. – Szerzői megj.)

Kérdés: Mi lesz a kimaradt fölvételekkel?

Válasz: Őrzöm őket. Az egész koncertet egyszer talán filmcsemegeként kiadhatom.

A koncert utóélete; ahogy a rendező látja

Kérdés: Hogyan értékeled A koncert hazai és külföldi bemutatkozását?

Válasz: Úgy érzem, a Budapest Filmszínház vezetője, Nemeskürty István megkülönböztetett figyelemmel és szeretettel gondozta a filmet az ötlet megszületésétől a bemutatóig. Tetszett a film újszerű műfaja, a megvalósítás formája, a „tartalmi” mondanivaló. A stúdió segítőkész támogatása, biztatása a munka során nagy segítségemre volt. Ugyanígy ösztönzőleg hatott a Filmfőigazgatóság támogatása, amely a várható közönségsikernek is szólt. Tudjuk, hogy a magyar filmek nagy része nem találkozik a közönségigénnyel. A koncert a pozitív példa lehetőségét jelentette. A filmfőigazgatósági elfogadás alkalmával elismerő jelzőkkel illették, így nyilatkozott a Mokép képviselője is.

A hazai mozilátogató közönség lelkesedéssel

fogadta a filmet. Sok vetítésen voltam jelen, anélkül, hogy részt vettem volna a fővárosban és vidéken egyaránt. Vetítés közben többször beletapsoltak. Ez szokatlan és ritka a magyar mozikban. Azok a levelek, amelyeket elsősorban a zenészek, de én is kaptam, azt jelzik számomra, hogy a film hatott, eljutott az emberek tudatáig, sőt gondolatokat, érzelmeket is keltett.

A külföldi mozilátogató közönség véleményéről kevés információ van. Egy rendező alig-alig tudja nyomon követni, hogy a Hungarofilm hogyan és hova reklámozza, ajánlja a filmet és hogy kik és miért veszik meg.

Kérdés: Véleményed szerint A koncertnek, ehhez kapcsolódó egyéb munkáidnak volt-e közvetlen vagy közvetett hatása a popzenei életre?

Válasz: Igen, volt. 1980-ban jelent meg a Szörényi–Bródy könyvem, amely hosszú idő után a Zeneműkiadó egyetlen pop témájú siker könyve volt. Úgy vélem, hogy ez indította el azt a folyamatot, amely öröndetes és azóta is tart. Főismerték az illetékesek, hogy az ilyen kiadványokra nagy szükség van, s a popzenei tematikával is lehet ízlést alakítani, szemléletet formálni, az értékekre lehet irányítani a figyelmet.

A film, A koncert márkanévvel ellátott vállalkozásunk egyértelműen bizonyítja, hogy az Illes-zenekar értékeit képviseli, s a popzene alkalmas kiindulópont arra, hogy a hatvanas évekről, az ifjúsági kultúráról, egy olyan értéket hordozó mozgalomról gondolkozzunk, amely a mi szocialis a rendszerünk – büszkén mondhatom – mindannyiunk által szívesen, tiszta szívvel, őszintén fölállalható eredménye. Legfontosabb célom éppen az volt, hogy egy évtized távlatából figyelmeztessen mindenkit, nemcsak a mai harmincasokat, hogy akkor miről és milyen hittel szólt a dal, hogy ugyanazokat az emóciókat megkíséreljük a mai körülmények között újraélni. Ilyenkor mindig Bródy legszebb sorai jutnak az eszembe. „Virágok közt veled lenni, tudom, szép volna kedvesem; virág sincsen, te sem vagy már, miért hagytuk, hogy így legyen?” Aki a filmnek ezt az üzenetét megértette, lelkiileg ráhangolódott, az nem kérheti számon a hatvanas évek elemzését, hanem befelé fordul és megkísérli energiataartalékait mozgósítani. Ezt az emocionális hatást akartam elérni, és nagyon boldog vagyok, hisz nagyon sok emberben sikerült is. Ilyen értelemben is, azt hiszem, hatással volt a magyar popéletre, mert az értékekre hívta föl a figyelmet, segítette szelektálni.

Kérdés: A koncert hordoz meghatározó jegyeket a további pályádon?

Válasz: Meghatározó jegyeket nem tudom, hogy lehet-e későbbi filmjeimben fölfedezni, mindenesetre nagy öröm volt számomra, hogy nagyszámú közönséghez jutott el a film. Ez erősít abban a tudatomban, hogy a filmet a közönségnek, lehetőleg minél nagyobb számú közönségnek készítik. Szeretnék tartalmas, jó közönségfilmeket készíteni. Nincs művész- és tömegfilm, csak jó és rossz film létezik.

Kérdés: Pontosan ezt a filmet álmodta meg?

Válasz: Nem teljesen. Hiányzik a közönség. Kishitű voltam velük szemben. Álmomban sem hittem volna, hogy ez a 3000 ember egyenrangú partnere lesz a zenekarnak. Ezért nem is világítottuk meg, és kamerákat sem állítottunk a nézőtérre. Pedig az estét fele részben ők tették felejtethetlenné, s ehhez képest nem jelenhettek meg a zenekarral egyenrangú képi megjelenítésben. Ez számomra *A koncert* fájó tanulsága.

Zárszó helyett

A koncert sikeres vállalkozásnak mondható. A március 26-i sportcsarnoki rendezvény „Az év koncertje” címet nyerte el. (Pop-meccs '81. Magyar Ifjúság, 1982. január 22.). Egy év alatt, 1981. decembertől 1983. január 31-ig 643 558-an tekintették meg. Összehasonlítva néhány, szintén a nagyközönség érdeklődésére is számot tartó alkotással, ez jó teljesítménynek mondható; bár az egymilliós jóslat nem valósult meg: A pogány madonna 1981. júniustól 1983. január 31-ig 1 390 749 látogatót, a Kopaszkutya 1981. augusztustól 1983. január 31-ig 462 302 látogatót, a Szeleburdi család 1981 decembertől 1983. január 31-ig 571 235 látogatót, a Dögkeselyű 1982 júliusától 1983. január 31-ig 280 157 látogatót, Csak semmi pánik 1982 au-

gusztusától 1983. január 31-ig 531 046 látogatót ért el.

Föltétlenül meg kell azonban jegyeznünk, hogy a számok önmagukban eléggé felületes információhordozók. Döntően befolyásolhatja egy film nézettségi mutatóját a forgalmazási struktúra működése és a propaganda. (Ezek összetevőit tárgyalja a *Filmkultúra* 1982/1-es számában Tólosné Pálvölgyi Márta *Az Angi Vera Magyarországon 1. A számok tükrében* című tanulmánya.)

Visszatérve *A koncerthez*, Koltay Gábor bebizonyította, hogy nemcsak vörös boros hangulat mellett születnek meg elszálló ötletei, hanem képes nagyszabású tervei megvalósítására is. Ennek bizonyítéka két korábbi könyve, s a kitűnően menedzselte film. Azt hiszem, nincsenek hagyományai a film megszületésének krónikáját tartalmazó *A koncert-dosszié*hoz hasonló kiadványoknak, melyet már a bemutató idején megvásárolhattak az érdeklődők. Koltay Gábor újabb akciókkal is demonstrálja tettekrekésztségét. Konkrét terveiről ugyan hallgat, noha valószínűleg nem árulunk el titkot, hogy ismét egy zenés, ezúttal szovjet koprodukció készül a kezei alatt, most az idősebb generációk kedvencéről, Kálmán Imréről. De nemcsak filmkészítésben jeleskedik. Megrendezte például a huszonöt éves jubileumát ünneplő Benkó Dixieland Band koncertjét a Budapest Sportcsarnokban, egészen újszerű akcióként megalapította a Fiatal Filmek Klubját, s vállalta ennek vezetését is. Elkészítette a Fiatalok órája egyik adását, kiegészítve *A koncertben* felvetett gondolatokat az Illés-klub életéről.

S ki tudja, még mi mindent tartogat a tarso-lyában? De ezen méltánylandó megnyilvánulá-sai ellenére – úgy érezzük – filmrendezői te-hetségének meggyőző bizonyítása, hogy stílusosak legyünk: a „jövő zenéje”.

Barna Márta

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOKBÓL

A szamuráj és a gengszter

Japán filmkritikus könyve a japán film irányzatairól

Több könyvet írtak már a japán filmről, első-sorban angolszász szerzők. Japán filmkritikus könyve most jut el első ízben kontinensünkre és e tény indokolja az előzetes várakozást, a szokásosnál felfokozottabb érdeklődést.

Tadao Sato a legnépszerűbb kritikusok egyike, az átlag japán mozinéző szemszögéből ítélt. Könyve – *A japán film irányzatai* – korábban íródott munkáinak egy-egy részletét tartalmazza. Mindössze három fejezet és az előszó az, amelyeket az angol nyelven kiadott könyvhöz írt.

A japán film a japán színház és színház, a kabuki leszármazottja. A színházi világban a századfordulón származási okokból másod-, harmadlagos szerepet játszó színészek a film világában kerestek kompenzációt és váltak hamarosan a színházban alkalmazottaknál jobban fizetett, népszerűbb sztárokká. A kabuki színházban és a japán drámában a főszereplő illetőleg a jelentőségében második szereplő (a *tatejaku* és a *nimaimé*) két ellentétes típust képviselt. Az előbbi nemes, idealizált szamuráj. Nemcsak legyőzhetetlen harcos, de erős akaratú, okos férfi, míg az utóbbi jó megjelenésű, tiszta szívű, de nem túl bölcs.

A két szerep (és szereplő) típust a japán film is örökölte és mind a mai napig megőrizte. Az első szupersztár, Matsunosuke Onoe tatejaku volt és 1926-ig uralta a színpadot, monopolizálta a mozivásznat. 1908–1926 között több mint ezer filmben szerepelt. Toshiro Mifune, Akira

Kurosza 1950–1960-as évtizedben készült filmjeinek hőse szintén a tatejaku klasszikus példája.

A mozgalmas, a múltat felelevenítő kabuki-drámaformával szemben a *simpa* egy új, modern drámaforma. 1790 körül jelent meg és témáit a mindennapi életből kölcsönözte. 1900–1920 között a legnépszerűbb darabtípus, amelyet csak a még újabb, a *singeki* szorított ki. Mindkét drámatípus filmváltozatban is népszerű volt.

1910–1950 között – kivéve a második világháború periódusát – évente több mint 100, a múltat idéző film készült Japánban. A bosszút és a hűséget középpontba állító mesék a tatejaku-típusú hősök köré épültek fel és a feudalizmus szellemét igyekeztek átmenteni, intézményeit dicsőítve. Több új hőstípus is feltűnt később ezekben a filmekben, akik közös jellemzője volt, hogy feladták urukkal szembeni hűségüket. Később ezek a filmek központi alakjává váltak.

Rokuhei Susukita *A fametsző* című, 1923-ban készült filmjében egy ilyen új hőstípust ábrázolt. Főszereplője egy lázadó, cinikus fiatal szamuráj volt. A küzdelmet ábrázoló mozgalmas jelenetek vágása már nem a hajdan népszerű kabuki-filmek méltóságteljes stílusára emlékeztetett, hanem az amerikai kalandfilmek montázs-stílusát tükrözte.

A harmincas évek elején a baloldali beállítottságú forgatókönyvíró, Shintaro Mimura a másik, addig még nem látott, szabad szellemű,

a konformizmust elutasító hőstípust elevenítette meg. Leggyakoribb megjelenési formája egy bűnöző, az ún. *jakuza* volt: kisstilű szerencsejátékos, csavargó, de nem volt ritka az úr nélkül maradt szamuráj vagy a vándorkomédiás sem. Mimura nem magasztosította fel őket, de lehetőséget látott bennük, hogy általuk kifejezésre juttassa szabad gondolkodását.

1940–1949 között valamennyi japán filmet a cenzúra vizsgált és engedélyezett vagy tiltott be. A cenzorok kiváltképp a szamuráj-drámákkal szemben állítottak szigorú követelményeket. A küzdelmes jeleneteket – a pacifizmusra hivatkozva – kivágatták. Kuroszava 1945-ben készült filmjét – amely egy vereséget szenvedett és menekülő tábornok történetét meséli el – 1952-ig nem engedték bemutatni.

A háború utáni évek legjelentősebb áramlata azokban a filmekben fejeződött ki, amelyek nemcsak a feudalizmust kritizálták. Ezeknek hősei, egy korszak lezárultával, nem jönnek rá, hogy körülöttük megváltozott a világ és képtelenek az új körülményekhez alkalmazkodni. E téma az ötvenes és hatvanas évek filmjeiben is visszatér.

1963-ban a *jakuza* – egy évtizedre – ismét a filmkészítők érdeklődésének középpontjába került. Lassan és fokozatosan ez a filmtípus foglalja el a szamuráj-történetek helyét, különös tekintettel arra, hogy ugyanazokra a dramaturgiai problémákra épült, mint ez utóbbiak.

A nő a japán filmekben kezdettől meghatározott sztereotip szereptípusokba kényszerült. Fizetett szórakoztató, *geisa* vagy prostituált, többre aligha vihette. A legsikeresebb filmek, de még a remekművek – így Mizogucsi alkotásai – sem festettek kedvezőbb képet róla. A női főszereplő köré épülő filmekben az érzelmi konfliktus rendszerint tragikusan végződött, mivel a társadalom nem engedte kilépni a nőket abból a bűvös körből, ahová bezárta őket. Kivételt csak az ápolónői és tanári foglalkozást végzők képeztek, akiknek gondoskodása, fardozása szeretetet váltott ki. A mai japán filmekben az egyik jellegzetes nőtípus az elhallódott nő, aki rossz társaságba keveredve utat téveszt és kétségbeesett erőfeszítéseket tesz, hogy a helyesre visszatérjen. Sosem panaszkodik az őt ért igazságtalanság miatt, sosem vádolja a férfiakat, kiválta ezáltal rokonszenvüket a nézőtérén.

A japán–kínai háború kitörésétől (1937) 1945-ig, a filmipart és gyártást a belügy- és a hadügyminisztérium ellenőrizte. Az új cenzúrapolitika igyekezett korlátozni (mivel teljesen til-

tani nem tudta) a nagyvárosi szerelmi történetek és melodramák – a legjövődmezőbb műfajok – megfilmesítését és a filmet a nemzeti politika szolgálatába állítani. A nemzeti politikát illusztráló filmeknek három közös jellemzőjük volt. Sosem derült ki belőlük pontosan, hogy milyen az ellenség. E filmek a japán katona emberséges oldalát, magatartását állították középpontba. Sajátos filmpropagandát teremtettek, nem utolsósorban harmadik jellemzőjük révén, amely a háborút szellemi erőfeszítésnek állította be.

A háborús filmek irányították a figyelmet az ideális apa–fiú viszonyra. Az apa a családi mikrovilágban az ország élén álló császárnak felelt meg. Mint ahogy ez utóbbi az erkölcsi tökélyt képviselte, úgy az apa maga volt ezen erény apró modellje. A valóságban azonban gyakran fordult elő, hogy a középszerű apák kihasználták a fentről rájuk sugárzó tekintélyt és zsarnokként viselkedtek otthon, gyermekeiket elidegenítve. Az ideális apa–fiú viszony (feudális) eszménye a háborút követően gyorsan megváltozott. Ekkor egyszerre több olyan film készült, amelyek lerombolták e hamis tekintélyt, kultuszt. Kuroszava azonban még a háború után is e nemes apa-eszmény hívének vallotta magát. Másik apatípus jelenik meg a Yasujiro Ozu alkotásaiban. *Megszülettem, de...* című filmjében (1932) a két fiú kiábrándulva veszi tudomásul, hogy addig hibátlannak vélt apjuk mint a pojáca ugrál és engedelmeskedik hivatali főnökének, annak kegyeit keresve. Az 1933-ban készült *Csalódásban* a fiú, aki rajtakapta előzőleg apját, amint az egy fiatal lánnyal flörtölt, a lány kedvenc növényén tölti ki bosszúját. A hazatérő apa és fia összeverekszik. Az apa hirtelen rádöbben fia viselkedésének valódi okára, míg a fiú, miközben ütlegeti apját, könnyekben tör ki. Ozu filmjei inkább kivételt képeznek a háború előtti korszakban, miután a japán film apaalakja az esetek túlnyomó többségében patriarkális, uralkodó. A második világháború után a közfelfogásban bekövetkezett változást legérzékenyebben Ozu *Jó reggelt!* (1959) című filmje tükrözi, amely sok tekintetben a *Megszülettem, de...* újrafeldolgozásának látszik. A fiúk sértettségének oka – amely apjukkal szembeállítja őket, hogy az megtiltotta nekik a televíziózást!

A japán film történetileg hosszú múltra visszatekintő áramlata a társadalmi tiltakozás egy formáját fejezte ki és azt sugallta, hogy mindig akadnak rossz emberek. A húszas évek végének, a harmincas évek elejének filmjeiben ezt

a rosszat az ördögi kapitalista képviselte. Yasujiro Shimazu *Elcsábított szépség* című, 1930-ban készült filmjében az egyetemista hösnőt évfolyamtársának vőlegénye csábítja el, majd hagyja cserben, miután a menyasszony apja pénzt ajánl a fiúnak, ha otthagyja őt. A teherbe esett lány megszüli gyermekét, majd vidéken élő bátyjánál helyezi el. Állást vállal egy éjszakai bárban, ahol összetalálkozik hajdani csábítójával és a szeretője lesz. A férfi egy építési vállalkozás elnöke, olcsón felvásárolja a lány bátyjának lakóhelyén található földeket. A földművelők tiltakozása, majd rendzavarása nyomán vizsgálat indul. Kiderül, hogy az elnök megvesztegette apósa politikai pártjának néhány emberét. Mindkettőjüket letartóztatják. A volt tulajdonosok visszakapják földjeiket, a lány falura költözik, ott neveli fel gyermekét. A filmben minden baj okozója a „gaz kapitalista”, aki szemben áll a becsületes, dolgozó emberek tömegével. Ez a konfliktus akkoriban igen sok, városi környezetben játszódó melodrámban szerepelt, míg a múltat ábrázoló filmben a kapitalis át a rosszindulatú hivatalnokkal helyettesítették be.

Midőn a baloldali szemléletet tükröző alkotások készítése elé gátat emeltek, a társadalmi tiltakozás más formát talált. Kenji Mizogucsi *Osakai elégia*, Hisatora Kumazai *Sok ember*, Tomu Uchida *A föld* (valamennyi 1937-ből) című filmjeiben a negatív szereplő csak önmagát képviseli, magatartása rossz tulajdonságaiból és nem társadalmi helyzetéből fakad.

1945 után ismét előtérbe kerül a hősök tetteinek társadalmi motiváltsága. Így Imai Sôtétség című alkotásában a rendőrfelügyelők erőszakkal kényszerítik ki a letartóztatottakból az őket igazoló vallomásokat. Kinoshita *A leányotthon felügyelője* című művében a felügyelő és a hálótértem felelőse együttesen tartják rémületben a bentlakókat. Az effajta ellenszenves alakok jóval nagyobb hatást gyakoroltak a nézőkre, mint a társadalmi sztereotípiák, hisz az előbbiekel nap mint nap maguk is találkoztak.

A japán film történetének átmeneti korszaka az ötvenes évek végén a filmkészítés és rendezés normáinak változásával kezdődik. Elsőként Susumu Hani *Gyerekek az osztályban* című dokumentumfilmjében (1955) érzékelhető ez. Hani ismerteti meg Japánban a dokumentarista stílust, a jelenségek megközelítésének friss, kendőzetlen módját. Később több sikeres játékfilmmel – így a *Rossz fiúk*-kal (1961) – bizonyította, hogy nem a véletlen műve volt sikeres bemutatkozása.

Az ötvenes évek végének jelentős változása-ként értékelhető a montázs ritmusának felgyorsulása, ahogy azt Yasuzo Masumura filmjei – *Csókok*, *Egy édes kislány* (mindkettő 1957-ből) – példázzák.

A háború előtt nem volt ritka eset, hogy valaki fiatalon – harmincadik életéve alatt – egész estét betöltő játékfilmet készítsen. 1945 után azonban a kor és a gyakorlat komoly előnyt jelentett a kiválasztásban. Ezért számít rendkívüli esetnek Nagisa Oshima, aki 27 éves korában, 1959-ben készítette *A szeretet és remény városa* című első filmjét. Már ebben a munkájában kimutatta oroszláncörmeit. Kiváltképp a hős jellemrajzával remekelt. A lázadó, a társadalommal szembeszegülő ember történetében bemutatja a teljes kilátástalanságot, a magatartásforma bűnözéshez vezető, társadalom-ellenes voltát.

A vígjáték kevesek által művelt műfaj Japánban. Az 1950-es évek végén ezért üdvözlík oly lelkesedéssel Seijun Suzuki pályakezdését. Humora néhol már iróniába vált át, amiért sok támadás érte a hagyománytisztelő kritikusoktól és nézőktől. Így önkaratán kívül a japán ellenkultúra ünnevelt hősévé, fiatalok bálványává vált hamarosan.

A hatvanas években sok rendező az elidegenített kisebbségek kétségbeesett helyzetére terelte a figyelmet. Közülük is kiemelkedett Shinsuke Ogawa, előbb az 1965-ben forgatott *Az ifjúság tengere*, majd az 1967-ben készült *Az elnyomott diákok*, végül az 1968-as *Nyár Sanrizukában avagy frontvonalba Japán felszabadításáért* című filmjeivel. Az ő nyomdokain haladt a hetvenes évtizedben Noriaki Tsuchimoto azóta világszerte ismertté vált *Minamata áldozatai* című megrázó dokumentumfilmjével.

Tadao Sato könyve az első oldalak után már rokonszenvet ébreszt az olvasóban. A szerző nemcsak alapos ismerője témájának, de stílusa világos, mondatai könnyen érthetőek, színesen, ugyanakkor gondolatébresztően ír. Nagyon sok, fölöttébb jól ismert területtel és filmiskolával foglalkozó munkákkal ellentétben, könyvében nem burjánzik el az álmosító, lapos filmismer-tetés. Elsősorban a japán film társadalmi, kulturális környezetét mutatja be. Műve néhol már szociográfiai jeleget ölt, de ez nem válik hátránnyára. Igen sok adat, néhány hasznos filmismer-tetés egészíti ki a könyvet és szolgáltatta a műről kedvező összbenyomást.

(Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*. Kodansha Int. Ltd., Tokyo, 1982, 288 o.)

Szilágyi Gábor

Oscar-díjas Gandhi

Az elmúlt év igazi meglepetése, hogy Warren Beatty három Oscar-díjjal kitüntetett *Reds*-e mellett egy másik gigászi méretű történelmi eposzt is láthatott a néző, Sir Richard Attenborough 8-szoros Oscar-díjas *Gandhi*-ját.

A Brit Filmakadémia díjainak átvétele után rögtönzött székfoglalójában a *Gandhi* alkotója – visszautalva egy másik brit film, a *Tűzszekerek* Oscar-díjára – azt hangsúlyozta, hogy a halottnak, de legalábbis haldoklónak hitt brit filmgyártás csillaga ismét magasan áll, épp olyan jövőnek néz elébe, mint amilyen a múltja.

„Van egy közös vonás Sir Richard Attenborough angol rendező és utolsó filmjének hőse, Mohandas Karamchand Gandhi között, méghozzá a makacsság.” – írja Catherine Laporte a *L'Express*-ben. „Mahatma (mely hindiül „Nagy Lelket” jelent) 50 évet fordított arra, hogy Indiát felszabadítsa a brit gyarmati iga alól. »Dicki« (mindenki így becézi Attenborough-t) 20 évig harcolt azért, hogy vázsonra vihesse az erőszaknélküliség apostolának életét.”

A történet 1962-ben kezdődött, amikor az indiai Motilal Kothari, Gandhi hűséges híve elvitte Attenborough-nak Mahatma életrajzát, melyet Louis Fischer írt. „Ez az olvasmány – nyilatkozta a rendező – megváltoztatta életem folyását. Elhatároztam, hogy filmet fogok forgatni Mahatmáról. Minden egyéb kötelezettségemet, amit pályámon vállaltam, ennek a tervnek rendeltem alá.”

Valóban, addig, amíg fel nem kereste őt Motilal Kotha-

ri (aki 1970-ben bekövetkezett haláláig a rendezővel végig azon munkálkodott, hogy ez a film létrejöhessen), Attenborough nem is álmodott arról, hogy rendező lesz. Ismert színész volt, 63 főszereppel a háta mögött, s erre utalva kis-sé ironikusan jegyzi meg a *L'Express* március 25-i száma: „Váratlan volt ez a – mégiscsak szerencsés – találkozás Richard Attenborough, a háborús és pipogya öregember szerepeiből ismert színész és Gandhi, az erőszaknélküliség szószólója között.”

A filmszakma kezdetben rosszul reagál. „Kinek van kedve ezt a” W. Churchill szavaival „félmeztelen fakírt” látni?

„Először – nyilatkozta a rendező – minden angol és amerikai cég visszautasította a film finanszírozását. Mindenki megijedt ettől a témától, melyről úgy gondolták, hogy nem fog üzleti hasznot hozni. (...) A Gandhi megrendezésével egy olyan ember történetét akartam elmesélni, aki a modern India történetében kiemelkedő helyet foglal el. De egyúttal azt is be akartam bizonyítani, hogy a hagyományostól eltérő módon is lehet finanszírozni egy filmet. És azt is, hogy egy nyugati is forgathat filmet Indiában.”

Indira Gandhi újbóli hatalomra kerülésével és két független angol-amerikai társaság támogatásával Attenborough végre megkapja a szükséges anyagi fedezetet. Nem minden bojtáros nélkül: a 22 millió dolláros költségvetés egyharmadát az indiai kormány nyújtotta, s ez számos tiltakozást váltott ki a parlamentben.

„Végül – nyilatkozta a Film Français újságírójának a rendező – megoldást kellett találnunk a főszereplő problémájára, mely e 20 év alatt végig foglalkoztatott bennünket. Mindig egy olyan színészt szerettem volna, aki elfogadhatónak tűnik az indiai közönség számára, érthetőnek a nyugati közönségnek és ugyanakkor nem túl ismert. A fiam, Michael hívta fel a figyelmemet Ben Kingsleyre. (A 39 éves színész 15 éve a Royal Shakespeare Company tagja, de filmben eddig még nem szerepelt.) Félig indiai, apja Gijarat-ból, Gandhi szülőföldről származik. (...) Ben Kingsley egy valószínű csoda. Hitelessége, magnetizmusa mindenkit megdöbrentett. Hipnotikus szeme van. Hogy életrekeltesse Gandhit, 10 kilót fogyott, megtanult jógázni, fonni. Úgy viselte a dhotit, mintha egész életében abban járt volna.”

A Motion Picture Product Digest írja december 15-i filmlevegélben: „Kingsley valóban hasonlít Gandhira. Alakítása azonban a fizikai hasonlóság illúzióján túl azért oly sikeres, mert meg tudta ragadni ennek az embernek belső lényegét a magánszféra nagyon is »emberi« vonásaitól a gyűjtőhatású közösségi személyiségig.”

„Egy olyan embert kellett életrekeltenem – mondta Kingsley –, aki – miközben diktálta a levelezését – maga készítette el a ruháit. Egy olyan alakit, aki mindennek és mindenkinek ugyanakkora figyelmet szentelt. Egy olyan elmékedőt, aki képes volt 400 kilométert is megtenni.”

Még egy alapvető probléma foglalkoztatta a rendezőt. A

forgatókönyv első verziója több mint ötórás. De hogyan lehetne Mahatma életének 70 évét összefoglalni a történet megváltoztatása nélkül? Kihasználva a film nem beszélő Bapu (jelentése hindi nyelven „atyja” – ez Gandhi egyik leggyakrabban használt neve) gyermekeivel való viszályáról, pl. a legidősebb fiával, aki áttért az iszlám vallásra és holt részegen jelent meg anyja halálos ágyánál.

Végül a negyedik forgatókönyv alapján (melyért John Briley Oscar-díjat kapott) 1980. november 26-án kezdődött meg a forgatás, melyet egy „muhurat” nevű szertartás előzött meg: egy hindu pap megáldotta a kamerát. 6 hónapos munka, 225 főnyi technikai apparátus, melyből 123 indiai, 27 nagyobb szerep és 200 ezer statisztá – ez a szuperprodukciónak mérlege. „A legkisebb ironia nélkül konstatahatjuk – írja a *L'Express* –, hogy egy szuper-szuperprodukciónak kellett ahhoz, hogy a világ legegyszerűbb emberének az életét illusztrálhassa.”

„A film 1948-ban, Gandhinak egy fanatikus hindu által történt meggyilkolásával, valamint a hatalmas méretű temetéssel kezdődik és végződik.” – írja Andrew Robinson a *Sight and Sound* 1982/83. téli számában, majd így folytatja: „Ez a szerkezet a korábbi forgatókönyvekből lett átvéve és csodálatosan alámasztja Attenborough szándékát, aki ezzel is hangsúlyozni akarta, hogy Gandhi tudta előre a sorsát. Feltűnő hasznosság mutatkozik itt a keresztrefeszítéssel, és úgy tűnik, Gandhi is megérezte erőszakos halálát. (...) A *Gandhi* dicsőíti e bátor egyéniséget, a legkülönösebb, s ugyanakkor rendkívül ellentmondásos népzéért. A film ez

emberöltőnyi „igazságra törekvés kísérlet” lényegét emeli ki, egy élet hajtóerejét az erőszak-nélküliségre, mely ugyanakkor erősen hatott a Brit Birodalom felbomlására, s egy új nemzet kialakulására. Gandhi gyakran mondogatta: Az én üzenetem az életem.”

Nehru miniszterelnök a filmmel kapcsolatos egyik tárgyalásuk során a következőket mondta a rendezőnek: „Bármit tesz is, ne istenítse őt. Túl nagy ember volt ő ehhez.” Nehru szerint Gandhi bizonyára jót nevetett volna azon az ötleten, hogy egy angol színész fogja alakítani őt. Terjedelmi okok miatt – a film így is 3 óra 11 perc – a rendező Gandhi életének, szellemi fejlődésének néhány fontos elemét is kihagyta, például a Londonban, a Jogtudományi Egyetemen töltött három évet, ahol áttért a vegetarizmusra, s ahol végül is feladta azt a szándékát, hogy angol úriemberre váljon. A film alig említi a nemzeti mozgalom erősödésében betöltött szerepét vagy lelkiismereti válságát, amiért India belekeveredett a II. világháborúba.

Briley forgatókönyvíró azt a szálát emelte ki, hogy hogyan és milyen motívumok által vált Gandhi fiatal, ismeretlen indiai ügyvédből országának hatalmas vezérévé, aki nemcsak megváltoztatta népének sorsát, hanem az egész világ képzeletét is meg tudta ragadni a passzív rezisztencia hatékonyságának hirdetésével. Gandhi életének első állomása, melyet a film bemutat, 1893, amikor fiatal ügyvédként megérkezik Dél-Afrikába, és felfedezi a gyarmati rendszer jogtalanságait. A halálával való kezdés a kronológikus sorrend egyetlen megtörése. A filmnek e visszaütések nélküli menete

helyénvalónak tűnik, habár Gandhi saját elméletét folyamatosan a múlt tapasztalataiból fejlesztette tovább, s e filmben csak a jelen pillanatot éli, anélkül, hogy visszatekintene a múlt, vagy a jövőre gondolna.

Az európai ember szemében irracionálisnak tűnő szokásai, mint például az éhségstrájkok, a csendben töltött napok, a szimbolikus cselekedetek (pl. Só Menetelés) éles megvilágításba kerülnek.

A film-életrajz természetéből következik, hogy a különböző szereplők csak a központi hős viselkedésére reagálnak, önálló életük alig van (John Gielgud, John Mills, Athol Fugard, Edward Fox). Kingsley majdnem minden jelenetben szerepel, teljesen megközelíthető, mégis elkülönülő. A film nagy részét Indiában forgatták, ennek ellenére a rendező kínosan ügyel arra, hogy ne használja Indiát és az indiaiakat couleur locale-ként. Sok meghitt és látványos jelenet felkelti a nézők érzelmeit, például Gandhi meggyilkolása, az egykedvű Dyer tábornok kihallgatása az amritsari vérenegzés után, Kasturba halála, akit Gandhi 13 éves korában vett feleségül, s egy egész életet töltött vele, vagy az utolsó calcuttai éhségstrájk.

„Az emberi méltóság tisztelete és a kölcsönös tolerancia iránti igény szelleme sugárzik a filmből – írja Andrew Robinson. – Gandhi maga szilárdan hitte, hogy a gandhizmus mint filozófia nem létezik, de bizonyára hozzájárult volna ahhoz, hogy egy életörömet sugárzó filmen keresztül példájával hasson az egész világ nézőközönségére.”

A szinte páratlan sikersorozat ellenére a kész film – s nemcsak az ötlet – több bír-

latot, gúnyos megjegyzést is kapott. Almereida aláírással a következő gondolatokat találhatjuk a *Sight and Sound*-ban: „Gandhi filmhőssé emelkedésének paradox következménye van. (...) Gandhi a filmben – végsőkéig kiélezett formában – az angol erkölcs megtestesítője (tisztesség, megszállott visszavonultság, törvénytisztelet, kitartás). A csodálatos szándékok s az elkeseredett csatározás ellenére, hogy ki-nek kellene eljátszania a főszerepet, Attenborough filmje végül is a Brit Birodalom egy termékének a dicsőítése. Mind-ez mulatságosan ironikus fókuszba kerül, ha egy pillantást vetünk a gyártó cégre, a Goldcrestre. A társaságot Pearson Longman alapította, a Goldcrest igazgatóságának tagja Richard Attenborough, David Puttnam (*Chariots of Fire*) és Harold Evans, a *The Times* egykori munkatársa. Túlzás nélkül mondhatjuk, hogy a Brit Birodalom korunkbeli lovagjainak a névsorát böngésszük.”

Ugyanezt a problémát említi meg a rendező is egyik interjújában: „Egy alkalommal, amikor az angol forgatócsoporttal megékeztünk Indiába, észrevettük, hogy nincs minden rendben. Gandhi asszony maximális támogatását élveztük, de a bürokratikus problémákon kívül számos tiltakozás lépett fel vállalkozásunkkal szemben: Szükség van-e egyáltalán egy Gandhiról szóló filmre?”

„És miért kell, hogy ezt éppen egy angol csinálja?” Zilahi Judit a *Filmvilágnak* küldött tudósításában kiemeli, hogy az indiai angol közigazgatási tisztviselők teljesen egydimenziós karikatúra-figurák. „... a Gandhi történelmi képeskönyvhöz hasonlóan ábrázolja az embereket. Az arcok, az alakok mögött nincs mélység, a szereplőknek nincsenek esetleges jellemvonásaik, mind-egyikük csak egy észme hordozója, egy funkció megtestesítője.”

A filmet 1982. november 30-án mutatták be New Delhiben.

A rendező megkapta az indiai kormány egyik legmagasabb kitüntetését, valamint a Martin Luther King békédíjat. A színészek többsége jótékony-sági célokra felajánlotta honoráriumát. A gandhizmusra hivatkozó békemozgalmak korában a nukleáris háború ellen tiltakozók millióinak szimpátiáját váltotta ki ez a film – azt sugallva, hogy van remény.

„A film – írja Catherine Laporte – kedvező pillanatban érkezett.”

Mindenhová, kivéve Indiát. New Delhiben a „*Times of India*” című lapban a film bemutatóját követő napon egy karikatúra jelent meg. Két tekintélyes úr áll egy mozi előtt, s az egyik azt mondja a másiknak: „Ez a *Gandhi* milyen megdöbbentő film! Szinte olyan, mintha igaz történet lenne!”

(*L'express*, 1983. március 25., *Film Français*, 1983. március 18., *Motion Picture Product Digest*, 1982. december 15., *Sight and Sound* 1982/83. téli szám – Barabás Klára)

CONTENTS

Exchange of views

- 5 László Fábián: The appearance of historicity
The fifties in Hungarian films

Films on the fifties have become ever more frequent in Hungary in recent years. Fábián welcomes the intention but objects to those that went off half-cock, that replaced social analysis by moralising, restricted themselves to the problems of professional people and were full of commonplaces. As against quasi criticism István Gaál's: Green years and Sándor Sára's: The thrown up stone really probed the depths.

- 14 Zsolt Kőhádi: Our films on the fifties

A discussion of what many think of as the overlong procession of films on the fifties. Those made in the sixties and seventies were noted in the first place for the boldness with which they handled the subject. The „new wave” of the eighties tends to include historical facts that had earlier been ignored.

Criticism

- 20 Tamás Mészáros: Moral vacuum

Miklós Szurdi: Midnight rehearsal

The film is set in a provincial theatre and its public that is in process of dissolution. The principal character, a director, is able to integrate them momentarily, on the occasion of a pseudo-première. According to the critic the film is about people who live in a moral vacuum but who are nevertheless able to defend human dignity and moral foothold.

- 27 Győző Mátyás: Mill stories and others

Pál Erdőss: The princess

This is a feature film in the documentarist manner, the story of a multiply disadvantaged girl who goes up to the city in the hope of more money and happiness. The film shows how new misery is born out of the clash of hopes and reality.

- 31 Péter Sneé: A new Chardiniad

Gyula Gazdag: Lost illusions

The film transposes the second part of Balzac's novel into a 1968 Hungarian setting. Gyula Gazdag has so far always inquired into basic human problems, this time drawing attention to the fact that the human comedy has changed but little since Balzac's time.

- 36 Péter Molnár Gál: A passion for flicks

Norman Jewison: Jesus Christ Superstar

- 41 Gábor Bányai: Classical modernity

Jancsó: Budapest, Tarr: Macbeth, Bódy: Hamlet

A discussion of three films and electronic plays for television which form an exception, an oasis in the desert of lacking spectacularity on Hungarian television.

Creative workshop

- 47 „I fell in love with making films . . .”

A conversation with Miklós Szurdi (András Gervai)

- 51 On the tracks of underprivilege

A conversation with Pál Erdőss (Agnes Z. Erdélyi)

Balance

- 54 Tibor Hirsch: Games and statement
On the new Pannónia Film Stúdió crop
A survey of last year's crop of the ever more successful Hungarian animated cartoons. The presence of playfulness is appreciated, but the absence of the motive power of social statements is noted.
- 59 A still on coloured movie film
A conversation about József Gemes's Heroic times (Zsolt Kőhádi)
Dezső Keresztury, a writer, Julianna P. Szűcs, a critic, János Breuer, a musicologist, and Imre Trencsényi, a dramaturg discuss the feature film length, pictorial animated cartoon based on János Arany's Toldi trilogy.

Profile

- 67 József Marx: Paolo and Vittorio Taviani
The article discusses the film career of this creative pair, starting with their working class movement tetralogy, through *The meadow*, which is about to be shown in Hungary, to *Night of Saint Lawrence*, their latest hit.
- 76 Under the aegis of transformation
A conversation with Paolo Taviani (Elena Maticena)
- 84 *Night of Saint Lawrence*

Looking out

- 89 Marianne Ember: A film review in West Berlin
Notes on this year's festival
Notes on the trends in the West German „new film” and a number of observations on the classics.

Film & society

- 98 Márta Barna: Concert film or Illés concert?
The after-life of Gábor Koltay's film
A survey based on the press-reception at home and abroad, two debates, and verbal communications by the director.

On books, from periodicals

- 105 Gábor Szilágyi: The samurai and the gangster
A book by a Japanese film-critic on trends of the Japanese film
- 108 Gandhi's Oscars

17,—