

68|3

FILM KULTÚRA

68|3

FILMKULTÚRA

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM * MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

FILM KULTÚRA 68|3

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM - MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

Szerkesztőbizottság

Bíró Yvette szerkesztő

Gaál István

Garai Erzsi

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Ujhelyi Szilárd

a szerkesztőbizottság elnöke

Sallay Gergely
olvasó-szerkesztő

Sebestyén Lajos
képszerkesztő

1968. május - június

E számunk munkatársai

Domokos Mátyás, a Szépirodalmi Könyvkiadó főszerkesztője
Földes Anna kritikus
Hámori Ottó kritikus
Heller Ágnes, a filozófiai tudományok doktora
Illés György operatőr
Kézdi Kovács Zsolt filmrendező
Lukács György akadémikus
Magyar Péter újságíró
Mészáros Márta filmrendező
Mészöly Miklós író
Nemeskürty István, az irodalomtudományok doktora
Perneczky Géza művészettörténész
Sára Sándor operatőr
Somló Tamás operatőr
Vajda Miklós, a New Hungarian Quarterly szerkesztője

Következő számaink tartalmából

A mai film és a modern társadalom
- kultúra fejlődésében,
- a társadalmi igények szolgálatában
Premier plan: Milos Forman
Válságban van-e rövidfilmgyártásunk?
Műhely: beszélgetés Zolnai Pállal
Mítosz és film
Fesztiválok: Cannes, Pesaro, Karlovy Vary, Krakko
A film intellektuális lehetőségei

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum igazgatója
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor
tér 1.) és bármely kézbesítő postahivatalnál. Előfizetési díj: egy évre 42— Ft,
félévre 21— Ft. Csekkszámlaszám: egyéni 61.280, közületi 61.060.

TARTALOM

Műhely

- 5 Mesterség vagy művészet?
Beszélgetés az operatőr szerepéről
- 17 Az egyéniség vállalása
Beszélgetés Mészáros Mártával (Földes Anna)

Fórum

- 22 Lukács György:
„A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van...”

Mérleg

- 37 A konzervatív, a reformer, a lázadó
Falak (Heller Ágnes)
- 45 Az igényesség „átka”
A tékozló fiú (Hámori Ottó)
- 49 Pillantás a valóságra
Új szovjet filmtörekvések (Kézdi Kovács Zsolt)
- 53 Musil „alászállása”
Az ifjú Törless (Domokos Mátyás)

Látóhatár

- 57 New York-i levél (Vajda Miklós)
- 67 A film és a televízió gondjai
a FIPRESCI milánói tanácskozásán (Magyar Péter)

Premier plan

- 71 Francesco Rosi (Nemeskürty István)
- 83 Dokumentumok

Külföldi folyóiratokból

- 87 Carl Theodor Dreyer (1889-1968)
- 88 „Húzzuk ki ezt a kérdést”
Interjú Fellinivel
- 91 Jean Badal Tati rendezői módszereiről
- 92 Az abszurd vígjáték szabályai
- 94 Arthur Penn az erőszak tragédiájáról
- 96 J. Nemeč: Az avantgarde film létjogosultsága
- 99 Mészöly Miklós: Három burgonyabogár. Forgatókönyv
- 123 Contents

Kedves Olvasóink!

Több mint három éve, hogy a FILMKULTÚRA az igényes filmbarátok folyóirataként a felelős és elkötelezett filmművészet szószólójává lett, és az úttörő, igazságkereső hazai, és külföldi művészek hangját igyekszik felerősíteni. E munkánk során már eddig is sok jelét tapasztaltuk olvasóink érdeklődésének és támogatásának, úgy érezzük azonban, elérkezett az ideje annak, hogy olvasóink véleménye lapunkban is helyet kapjon, és ennek folytán az egész országra szóló eszmecsere bontakozzék ki — nemcsak a filmművészeti megújulás problémáiról, hanem folyóiratunk munkájáról, helyes vagy helytelen módszereiről is.

E széleskörű és folytatólagos „filmankét” kialakítása érdekében lapunk szerkesztősége elhatározta, hogy új rovatot nyit az olvasók állásfoglalása, bírálata számára. Kérjük tehát, írják meg véleményüket a lapunkban tárgyalt filmekről, problémákról, vagy azokról az alkotói, eszmei vagy formai kérdésekről, amelyek megtárgyalása eddig valamilyen okból kimaradt a FILMKULTÚRÁ-ból, s olyan témákról, amelyeket a filmklubokban vagy baráti körben vitattak meg. Szívesen helyt adunk a lapunk munkáját, az új magyar film körüli szolgálatát érintő komoly kritikáknak is, ezzel kapcsolatban különösen a filmközönség ízlésének, tudatos műélvezésének fejlesztésére vonatkozó gondolatoknak és javaslatoknak, sőt a filmművészet, a kultúra távolabbi területeit vagy egészét érintő közérdekű véleményeknek is. Nem az öncélú vagy intim titkokat fürkésző szerkesztőségi rovat megindítása a célunk, hanem az említett kérdésekkel szenvedélyes igazságszeretetből foglalkozó, őszinte, vitatkozó szellemű, érvelő és érvek előtt meghajló véleményeket, állásfoglalásokat várunk.

Úgy véljük, hogy olvasóink, köztük a filmklub-mozgalom legaktívabb résztvevői örömmel fogadják felhívásunkat, és szívesen élnek a nagy nyilvánosság előtti véleményközlés lehetőségével.

Várjuk leveleiket!

a FILMKULTÚRA szerkesztősége

MESTERSÉG VAGY MŰVÉSZET?

Beszélgetés az operatőr szerepéről

Operatőröket nehéz megszólaltatni a művészetükről. Annál szívesebben beszélnek - ahogy ők mondják - a „szakmájukról”. A Filmkultúra szerkesztőségének éppen ezért az volt az eredeti szándéka, hogy az operatőri munka művészi vonatkozásairól szólaltasson meg két figyelemreméltó pályát befutott operatőrt, Somló Tamást és Sára Sándort. A velük való beszélgetésre meghívta egykori főiskolai tanárukat, Illés Györgyöt és Perneckzy Gézát, a Magyar Nemzet képzőművészeti kritikussát.

A beszélgetés elején Sára Sándor még nincs jelen, a gyárból jön, ahol éppen új filmjét vágja. A társalgás lassan, ötletszerűen indul; máris kiderül azonban, hogy Somló Tamás nem osztja az általános véleményt, az operatőri munkában nem lát önálló művészetet; annál többre becsüli a technikai tudást, a szakma korszerű követelményeinek ismeretét. Meggyőződéssel jelenti ki:

Somló Tamás:

- Valóban ez a lényege mindennek: a filmszalag érzékenysége, az expozíció... Én csak számolok, táblázatokat csinálók, miközben forgatok...

Illés György:

- És saját érzékenységedre nem figyelnél annyira, mint a nyersanyag érzékenységére? Engem például nagyon érdekel, hogy a Szegénylegények megragadó képi világa miként került filmszalagra?

Somló Tamás:

- Ez a képi világ Jancsó Miklós képzeletében született...

Illés György:

- Te csak ott ültél és forgattál?

Somló Tamás:

- Igen, lerögzítettem azt, amit a rendező elképzelt és feladatul kijelölt számomra. Eléggé ismerem a felvevőgépet, az objektívet, a nyersanyagot, a magyar laboratóriumi lehetőségeket - ezeket tanulmányozom idestova tizennyolc éve -, s eljutottam olyan fokra, hogy többé-kevésbé vissza tudom adni a rendező elképzeléseit. Jancsó mindent maga határoz meg: ruhát, díszletet, a szereplők mozgatását, a hang effektusait. Tudja, mit akar, és ennek megvalósítását kéri munkatársaitól.

Illés György:

- És ha például azt mondja, hogy ide napsütötte táj kell, nagy világított felületekkel?

Somló Tamás:

- Ravasz vagy! Szeretné tudni, hogy csinálom! Én is csak mostanában kezdek rájönni. És most alaposan megzavarodtam: öt-hat játékfilm után, amit Jancsóval, azután Révész Györggyel, s most Mézszáros Mártával csináltam, egyáltalán nem tudom, mit gondoljak? Szakma-e vagy művészet az enyém, művészi fokon űzött ipar, alkalmazott művészet, vagy magas fokon gyakorolt szakma? Mert kell hozzá optikai ismeret, bánni tudás a nyersanyagokkal - egy kis kémiai ismeret is -, azután bizonyos szakmai tudás általánosságban és még rutin is. De nemcsak rutin, hiszen a dolog minden filmnél újra kezdődik: bizonyos rezonálás a rendező gondolatvilágára, a forgatókönyvre. Engem olyan rendező nem is érdekel, aki nem tudja mit akar, olyan film sem, amiben az operatőr „primadonnáskodhat”.

Illés György:

- Tudom, hogy a munkamódszerek sokfélék, szinte minden rendezővel más az együttműködés. Például Fábrival közösen alakítjuk ki a filmet. Egy adott forgatókönyvnél, mint a Húsz óra, az Utószezon, vagy most a Pál utcai fiúk-nál, kialakítunk már előre egy vezérfonalat, amihez végig tartjuk magunkat. Elismerem Jancsó Miklós rendezői egyéniségét, másfajta munkamódszerét, azért mégsem hiszem, hogy a magad területén csak az objektív, az expozíció, a nyersanyag döntené el a dolgokat. A te egyéniségeden is keresztül megy a film, még a Jancsó-film is. Ézért érdekelne most, miben látod a művészi fejlődésedet első játékfilmved, a Harangok óta? Hidd el, a nézőt érdeklí a felvevőgép mögött álló ember is...

Somló Tamás:

- A Harangok-at is Jancsóval csináltuk, így csak megismételhetem, amit az ő munkamódszeréről mondtam. Nála nem is lehet előre megtervezni semmit. Közli mit akar, és hogyan akarja, s ezt én rögtönzésszerűen megcsinálom. Jancsó képet lát. Azt is megmondja,

hogy mi legyen kemény fekete-fehér vagy szürke, mit csináljak porfelhőben, vagy napsütésben. Ide több pusztát kér, oda több épületet, egyszerűen mindent pontosan meghatároz. A problémát elvileg is megfogalmazhatom: szerintem, ha a filmnek olyan rendezője van, akiben él a téma, és él a helyszín is; aki meg tudja határozni biztonsággal, hogy az a kép kemény legyen vagy lágy - akkor az operatőrnek alig marad tennivalója... Vagyis általában az operatőri munka abból áll, hogy megvalósítja a rendezői elképzeléseket, optikailag, kémiailag, sőt a laboratóriumra is gondolva. Ha viszont az operatőr hozza az ötletet, akkor a rendezői munkának veszi el egy részét, és akkor a rendező így vagy úgy, ellenkezve vagy beletörődéssel, de lemond a saját elképzeléseiről. Az operatőr nem mankója a rendezőnek, de szárnyakat nem adhat neki más, csak a rendező... Nekem más tennivalóm nem lehet a jövőre nézve sem, minthogy még jobban megtanuljak exponálni és egyszerű eszközökkel világítani.

Filmkultúra:

- Akkor Sára Sándornak tesszük fel a kérdést: mi a véleménye az operatőri munkáról? Művészetnek tekinti-e, vagy szintén azt vallja, hogy csupán specializált, magasfokú technika?

Sára Sándor:

- A főiskola felvételi vizsgáján is megkérdeztek erről. Akkor azt választottam, 60 százalékban technikai, 40 százalékban művészi tevékenységnek tartom. (Nem vettek fel a főiskolára. Gondolom, nemcsak ezért...) - Ma a kérdés ilyen formában fel sem vetődik bennem. Az operatőr technikai tudása és tevékenysége a film létrehozásának folyamatában, számomra nem több, mint mondjuk a felvevőgép: elengedhetetlenül szükséges, de másodlagos eszköz. Engem mindig a film egésze érdekel, a legapróbb részletektől az alapkoncepcióig, pontosabban megfordítva. Rendező és operatőr?... A kettő együtt adja a filmet.

Filmkultúra:

- De ez talán csak azt jelenti, hogy különleges álláspontot foglal el. Nem is kevesen vannak ugyanis, akik úgy vélik, hogy Sára nagyon is a látványosságra törekszik, a szépségre, a képi esztétikumra...

Sára Sándor:

- Ez ellen mindig tiltakoztam! Sohasem törekedtem arra, hogy „szép” képet csináljak! Kifejezöt igen, de csak szépet soha! Elismerem, hogy bizonyos stílusú filmjeimnél úgy tűnik, hogy csak a szép megoldásokra törekszem. Ilyen a Sodrásban, a Tízezer nap, s a mostani filmem, a Feldobott kő. De vannak más stílusú filmjeim, ahol hátterbe szorul ez a „szép” stílus, mint a Gyermekbetegségek, Apa, Ünnepnapok esetében.

Filmkultúra:

- Valóban, az Ünnepnapok-ban kevesebb a megszokott Sára-kép.

Sára Sándor:

- Egyszerűen azért, mert az Ünnepnapok stílusa, felfogása, koncepciója mást kívánt.

Perneczky Géza:

- Eddig csak hallgattam, de most hadd kockáztassak meg egy összehasonlítást az itt vitatkozó operatőrök között. A Jancsó-Somló-féle filmekben - hogy a Somló Tamás-féle „protokollt” megtartsuk - sohasem a konkrét tárgyak, emberek, tájak a fontosak, hanem mindezek valamilyen rotációs mozgása, ritmusa, csodálatosan izgalmas lengéselebegése. Amikor már majdnem mindegy, hogy mi mozog. Mert a tárgy maga - még akkor is, ha kiemelt: sötét vagy világos foltként jelentkezik - kevésbé jelent valamit. De ahogyan mozog, belelendül a képbe, ritmust hoz magával, megkoccantja és tovább viszi a film eddigi dinamizmusát - ez az érdekes, ennek van jelentése, s így lesz még drámaibb, még feszültebb és beszédesebb maga a film. Sára felfogása viszont ezzel ellentétes, ha úgy tetszik, képzőművészeti és artisztikusabb. A tárgy és az ember önmagában is beszédesebb akar lenni, ezért keres önmagán túlmutató szimbolikát, ha úgy tetszik: szépséget. A Sodrásban, a Tízezer nap esetében szinte elegáns szemlét tart Sára a tárgyi és emberi világ fölött, az Apá-ban talán szófukarabb a képi nyelv, prózai, szürke. De a csúcspontokon ott is megmutatkozik a sztatikus, a képzőművészeti értelemben vett szimbolika, a villamos-jelenetnél például, ahogyan gördül a villamos és végül megáll; itt az állóképnél van a csúc, itt kulminál a film... Lehet persze vitatkozni azon, hogy a kétfajta felfogás közül tulajdonképpen melyik a filmszerűbb?

Sára Sándor:

- Nem is hiszem, hogy ez kérdéses lehet, hiszen mind a kétfajta felfogásnak létjogosultsága van.

Somló Tamás:

- Örömmel várom, hogy meggyőzzetek - hogy van az operatőri munkának művészi értéke.

Illés György:

- Azt hiszem, te nem nagyon emlékezhetsz az ötvenes évekre, ami kor mi még dialógus-filmeket csináltunk. Két ember ült az asztalnál, bölcs vagy rendszerint kevésbé bölcs dolgokat mondott egymásnak, s mi háromezer méteren át lefotografáltuk őket... Aztán jött a Budapesti tavasz, ami olyan élmény volt, olyan felszabadulás, hogy megint értelme lehetett az operatőri munkának!

Somló Tamás:

- A Budapesti tavasz-t te találtad ki, az operatőr?

Illés György:

- Nem, Karinthy Ferenc, az író adta a könyvet, de abból meglehe-

tett csinálni az első olyan filmet, amelynél nem éreztem magam fotografusnak. Vagy ahogy te mondod itt: csak exponálónak...

Somló Tamás:

- Tehát megint visszakanyarodunk az írói-rendezői elképzeléshez, ami mindig determinálja az operatóri munkát.

Filmkultúra:

- Ezzel egyetértünk. A maga módján az író is, a rendező is éppúgy determinálva van munkájában. Ez nem csökkenti, hanem növeli művészetük erejét. Miért ne lehetne hasonló az eset az operatóri munkában is?

Somló Tamás:

- Jó, jó, ez igaz... de a legígazabb mégis, hogy ebben mi csak alárendelt szereplők vagyunk.

Filmkultúra:

- Azt jelentené ez, hogy például a Harangok Rómába mentek - Somló Tamás első operatóri munkája - ugyanolyan jó, művészi és kiérlelt alkotás, mint a Szegénylegények vagy a Csillagosok, katonák?

Somló Tamás:

- Természetesen! A kukac kukacnak éppolyan tökéletes, mint az ember embernek. A Harangok Rómába mentek írói és rendezői koncepciója olyan volt, amilyen - ha ellene dolgoztam volna, akkor rendező-ellenes lettem volna, amit pedig nem szabad csinálni... Az a fejlődési vonal, amiről itt szó van, nem az enyém elsősorban, hanem Jancsóé, a rendezőé. Az operatóri munkát pusztán alkalmazott művészetnek tartom, és ebben nem állok egyedül. Persze, hogy mindegyik operatőr más-más stílusban dolgozik, mint ahogy a Gorkavázák is másformájúak, mint azok, amelyeket például Fekete János csinál.

Filmkultúra:

- Éppen erről az állásponttól szeretnénk már kimozdulni. Hiszen ez azt jelentené, hogy művészi szempontból az operatóri munkát elrontani sem lehet; ha valami mégis rosszul sikerülne, az is a rendező, illetve a rendezői utasítás hibája...

Somló Tamás:

- Dehogy nem lehet elrontani!

Filmkultúra:

- Például? A Csillagosok, katonák-ban operatóri szemmel mi a kifogásolható most utólag?

Somló Tamás:

- A belső felvételeket gyengébbeknek tartom a külsőknél - szakmai-

lag... Mi Jancsó Miklóssal azon dolgoztunk, még pedig tudatosan, az Oldás és kötés óta, hogy a fotografálás mindig a jelenetrögzítés szintjén maradjon. Ebből az következik, hogy minél kevésbé tűnjék ki a néző, de még a szakember számára is, hogy világítok, azaz mesterséges fényforrásokat, lámpákat használok. A külső felvételeknél egyébként a nyersanyagon az emberi látásnál mélyebben lévő árnyékokat deríteni kell. Tehát eddigi filmjeimnél azon igyekeztem meszterkedni, hogy minél jobban eltűnjenek a mesterséges, művi beállítások. A Csillagosok, katonák esetében, a belsőknél ez a törekvés nem mindig válhatott valóra. Az Eltávozott nap esetében azonban, remélem, még a szakma sem fogja észrevenni, mikor használtam lámpát, és mikor nem. A külső felvételeknél ennek érdekében nagyon sokszor bonyolult megoldásokat kellett alkalmazni. Belső felvételeknél sajnos pillanatnyilag még megoldatlan ez a gyakorlat.

Filmkultúra:

- Miért tartja fontosnak ezt?

Somló Tamás:

- Úgy érzem, hozzátartozik szervesen a filmhez, hogy használ-e egyáltalán fényforrást a rendező, illetőleg az operatőr, megvilágítja-e a tárgyat, vagy sem.

Filmkultúra:

- Más szóval azt a hatást akarja kelteni a nézőben, hogy a filmben nem is dolgozott operatőr. De ha a természetes megvilágítással felkelti is ezt a hatást, az operatőr akkor is jelen van, ha másban nem, a kép kivágásban.

Somló Tamás:

- A fotokompozíciónak is éppen úgy megvannak a maga fogásai, mint a festészetben, vagy bármelyik más hasonló indíttatású művészetben. Lehet szimmetrikus, aszimmetrikus, átlós kompozíció stb. A magam részéről igyekszem minél egyszerűbb megoldást választani, valamilye ál-híradós módszert, ami azt a látszatot kelti, mintha a véletlenszerűséget reprodukálnók.

Filmkultúra:

- Ennek ellenére a szóban forgó filmek nagyon is elrendezettek, szigorúan megkomponáltak.

Somló Tamás:

- Holott rengeteg véletlenszerűség, esetlegesség van a mi filmjeinkben. Jancsó tudatosan akarja így, s én is erre törekszem. Hogy a képek ne hassanak komponálnak, a szó képzőművészeti értelmében megszerkesztettek.

Filmkultúra:

- Dehát a Szegénylegények-ben nincs megkomponálva például a sánc

vagy az asszonyok fala? A Csillagosok, katonák-ban a katonák hadrendje, főképpen a legutolsó képben?

Somló Tamás:

- A Szegénylegények esetében lehetséges, hogy sokfajta megkomponáltság maradt a filmben, bár ennek ellenkezőjére törekedtünk. De a Csillagosok-nál csak a zárójelenet a tudatos kompozíció műve, s egy másfélórás filmnél, gondolom, egyetlen jelenet lehet megkomponált.

Filmkultúra:

- És a nyírfaerdőben az ápolónők tánca? Az a jelenet sem megkomponált?

Somló Tamás:

- Azt hiszem, ebben az esetben összetévesztik a kompozíciót a szituáció érdekességével. Ha levetítenénk ezt a jelenetet, világosan kitűnne, hogy az ápolónők is, a felvevőgép is állandóan mozognak, helyet változtatnak, szándékosan bizonyos egyensúlytalanságot, majd újra egyensúlyt hozva létre.

Pernecky Géza:

- Nekem feltűnt az, hogy Somló Tamás állandóan arról beszél: mit akart elkerülni, mi mindent nem akart csinálni. Nem akar szimmetriát, nem akar rendet, nem akar kompozíciót, nem akar szép tárgyakat, nem akar úgyszólván semmit... Ez már annyit jelent, hogy nagyon sokmindent akar. Mert kétféleképpen lehet létrehozni egy kompozíciót, valamiképpen megtervezett, megszigorított szituációt: vagy úgy, hogy mindenféle dolgot beállítunk a helyszínre, vagy mindent, ami fölösleges kiviszünk onnan... Csakhogy amikor kihurcolunk mindent - most nem arról beszélek, hogy kivisszük a fölösleges virágsokrot, mert túl szép, hanem elveszük a világítást, az esetleges megkomponáltságot is -, akkor nem a véletlenre redukáljuk a dolgokat, mert ami marad, az a szituáció csontváza, és ez is stilizált, ez is valami archaikus jellegű beállítás. Egyébként azt hiszem, ez Jancsótól származik, mert ő hangoztatja programszerűen: a filmben nincs filozófia, nincs pszichológia, nincs irodalom, semmi nincs úgyszólván... Somló ugyanezt vallja az operatőri munkában: a filmben nincsen operatőr sem. Ám ezek a filmek a végén mégiscsak valahogy megteremtődtek, mert az alkotók egy - az előbbi értelemben vett - archaikus művet hoztak létre, s ez nagyon jellemző a Jancsó-Somló-féle közös munkára. Mert minden archaizmusban egyfajta lemeztelenítésről, „lecsontozásról” van szó. Ahogy itt egymás mellett ülnek Somló Tamás és Sára Sándor, önkéntelenül is adódik az összehasonlítás, mert Sáránál éppen az ellenkezője az igaz. Az ő módszere: felruházni a dolgokat, feldíszíteni, dúsitani. Mindez jelentkezik ket-tőjük magatartásában is: Somló azt mondja: Nem vagyok művész; Sára azt vallja: Művész vagyok, van operatőri művészet, mégpedig a szónak konstruktív, alkotó értelmében...

Sára Sándor:

- A kompozíció ellen való tiltakozás - megítélésem szerint - bizonyos mértékig divatos dolog...

Pernecky Géza:

- Rafinált dolog ez, és éppen mivel nem akar szándékolt lenni - ettől lesz nagyon szándékolt. A képzőművészetben, a modern festészetben is volt ehhez hasonló. Jackson Pollockról - aki „össze-vissza” locsolt - ugyancsak kiderült, hogy milyen szigorúan komponált. Olyan ritmusban és sűrűségben rakta fel a festéket a vászonra, hogy ez megkomponálatlan kép benyomását keltette.

Sára Sándor:

- Nyilvánvaló, hogy ennek a szónak: kompozíció - egészen más az értelme ma, mint mondjuk kétszáz, vagy akár tíz évvel ezelőtt. Hogy a képzőművészetből vegyek példát: a mai festő is komponál természetesen, csak másképp, mint Leonardo vagy Michelangelo, vagy az impresszionisták, vagy a századeleji Picasso... Viszont, ha magát a kompozíciót, a komponálás fogalmát elvetjük, akkor tágabb értelemben elvetjük azt a törekvést is, hogy rendet, világosságot teremtsünk a művészeti alkotások világában. Akkor vissza lehetne térni akár az automatikus íráshoz, a mi esetünkben az automatikus „felvételhez”, amikor az operatőr csak ráirányítja a gépet arra, ami felvevőgépének adott tárgya.

Illés György:

- A klasszikus filmgyártás mindössze három-négyméteres snittekben dolgozott, a technikát is ebben az értelemben mozgatta. Amikor az operatőr végre felszabadult a térben, s követhette annak esetlegességeit is - amit Somló Tamás magáénak vall -, el kellett jutnia például világítási rendszerünkben is ahhoz az egyszerűséghez, ami az élet érzetét kelti a nézőben. S ahhoz a szabad mozgáshoz, ami a színészi átélésnek olyan fokát jelenti, hogy számomra, a néző számára, egyenlővé vált a valósággal. Legalábbis a valóságnak teljesen hiteles érzetét kelti... És az új technikai lehetőségek ma még szabadabb és kötetlenebb operatőri munkát engednek meg.

Somló Tamás:

- Ha elvi kérdést csinálunk mindebből - rendben van -, akkor kezdjük az alapoknál... A művészet jelzésrendszer. A művészet feladata bizonyos információk átadása egy bizonyos jelzésrendszeren keresztül. Tehát informálás. Azt kellene megvizsgálni, hogy ebben a bonyolult rendszerben mi az operatőr helye és feladata. Mert az operatőr részt vesz a közlendő, az információs anyag átalakításában - de csak részt vesz, s nem ő adja át!

Filmkultúra:

- Ez nagyon tudományosan hangzik, tagadhatatlanul. Más kérdés, hogy nem megyünk sokra vele. Ne haragudjék, az Egy szerelem

három éjszakája és a Szegénylegények operatőrje nem ugyanaz, habár mindkettőt Somló Tamásnak hívják.

Somló Tamás:

- Ha ez így van, csak azt bizonyítja, hogy az operatőr alig több a jelzésrendszerben, mint az ablaküveg. Átereszti a fényt.

Filmkultúra:

- Sokféle fény van. S még az egyszerű üveg sem viselkedik ilyen passzívan velük szemben. Bizonyos fényeket megszűr, visszaver, szivárványszínűre bont. Hát még az operatőr! Arra gondolunk itt, hogy talán mégis csak van valami mély rokonság Somló és Jancsó képi világa közt, annak belső mozgását, ritmusát, jelentését, egész jelzésrendszerét illetően.

Somló Tamás:

- Ebből legföljebb annyi igaz, hogy a Jancsóéhoz nagyon közel áll az én világnézeti, filozófiai felfogásom. Nyilván azért is találkoztunk. Bár első találkozásunk véletlenszerű volt. Egy kisfilmre osztottak be egymáshoz 1957 őszén. De ennél a filmnél alaposan megismerkedtünk, s néhány rövidebb kihagyással azóta együtt dolgozunk. Ezért van csak minimális vita közöttünk.

Sára Sándor:

- Csak azért szólok közbe, mert kissé meglep, hogy Somló ilyen „hallgatag”. Én ellenkezőleg, minden rendezővel rengeteget vitatkozom, még Kósával is, akivel igazán közel állunk egymáshoz. Azért, hogy valami még jobb, egyáltalán jó legyen . . .

Somló Tamás:

- Egy jó lakatos olyan kulcsot csinál, ami kinyitja a zárat - különben nem lakatos. Ez a minimuma a szakmának.

Illés György:

- Arról van itt szó, hogy Jancsó nagy hangsúlyt ad a színészi játéknak - nem túlzás, ha azt mondjuk, koreográfiájának - de ezen kívül van még egy koreográfia a filmben: a felvevőgép mozgása. Elismérem, hogy a ti esetetekben ezt is Jancsó tervezi meg, de nem ő kivitelezi, hajtja végre!

Filmkultúra:

- Erről már volt szó a Filmkultúra-ban. Éppen Jancsó beszélt erről, s többek közt Somló operatőri munkájának sajátosságáról. Lényege az volt, hogy Somló mennyire belekalkulálja munkájába a véletlent, mennyire tudatosan számít az esetlegességre.

Somló Tamás:

- Ezek egyszerűen szakmai fogások. Például az, hogy miért veszem a felvételnél középre a főszereplőt, általában a szereplőket. Ha a

szereplő mozgása nem meghatározott, ha a színész még maga sem tudja, hogy hol fog megállni - különösen cinemascope-felvételnél -, kénytelen vagyok középre venni, hogy kétoldalt sok levegő legyen, és nekem legyen időm megállni a gépmozgással. Olyan esetekben is fel kell készülni az esetlegességekre az operatőri munkában, amikor próba nélküli lovasjelenetet vagy balesetgyanús epizódot forgatunk. Biztonságot kell hagyni arra az esetre, hogy ha lelövik a hőst, s elesik a színész, vagy hirtelen megáll a lovas, túl ne menjek a géppel, meg tudjak állni még időben. A Jancsó-filmeknél nagyon gyakori ez a váratlan mozgás és mozzgatás. Ennek nyoma sincs, operatőrileg se, Révész filmjében. Lehet erre azt mondani, hogy itt „kétféle Somlóval” van dolgunk? Tágabb értelemben persze a szürkétől a kontrasztosig mindent meg tudok csinálni, és csinállok is. Most például egy csillogó vígjáték következik. Hol van tehát az én stílusom, hol vagyok én?

Filmkultúra:

- Kételyeivel együtt is abba a kitűnő magyar operatőr gárdába tartozik, amelynek közös vonásairól, nemzeti kultúrájáról akarunk itt beszélni, ha nem bátyázná körül magát a kibernetika műszavaival.

Illés György:

- Szerintem is van egy speciális magyar filmstílus, amely önálló egyéniségek közös művészete. A Szegénylegények és a Csend és kiáltás esetében is különbséget érzek az operatőri munkában, annak ellenére, hogy nyilván a rendezői elképzelés, stílus, koncepció nem lehetett nagyon más. Kende János, a Csend és kiáltás operatőrije egyszerűbben lát és rögzíti a képet, mint Somló Tamás, holott Somló stílusa éppen leegyszerűsítő, de olyan formában, amely a legalkalmasabb a végértékek megfogására.

Sára Sándor:

- Úgy érzem én is, hogy a fiatal Kende János egyszerű és pontos munkát végzett. Szinte már dísztelennek mondhatjuk. Somló Tamásnál is ez látszik, de Kendénél feszítettebb ez a póz nélkül rögzített világ, éppen azért - amit Illés György is mond -, mert a határeseteknél merészebben és végletebben fogalmaz.

Perneczky Géza:

- Sok szó esett a technikáról, de megengedhetnék egy tartalmi kérdést? Úgy gondolom, Sára Sándor egy fokkal szándékoltabban és direkttebben kötődik a hazai röghöz és tájhoz, mint a többi operatőr. De mondhatjuk, talán inkább Kelet-Európára vonatkozik e kötődés, mint csupán a régifajta magyar narodnyikizmusra. E művészi magatartás előképe Bartók, vagy egy nemzedékkel korábban: Ady. Ők a kifejezői annak a magyar-szláv-román jellegnek, ami esetenként tárgyakat és szituációkat is meghatároz. Amikor azonban képen, filmekben látjuk mindezt, tehát egyszerűen lefényképezve, nem változik-e stilizált világgá az egész? Nincs-e „néprajzi múzeum-íze”

például a Tízezer nap egyes képeinek? S ezt döntően Sára képein figyelhetjük meg. Már a Cigányok c. kisfilmjénél is jelentkezett ez a probléma, de ott a téma indokoltan artisztikus megoldású.

Sára Sándor:

- Nem értek egyet azzal, hogy a Tízezer nap ilyen értelemben stilizál, a néprajzi múzeum irányában. Megítélésem szerint a film az átfogott harminc esztendő történelmileg - az adott korszaknak megfelelően - hitelesen ábrázolja, hiszen egészen más stílusú és folyamatosan változó a film elejének és a végének a megfogalmazása. Ami a népiességet illeti: Csoóri, Kósa és én is nagyon érzékenyek vagyunk erre, nem hiszem tehát, hogy engedtünk volna az esetleges csábításoknak.

Perneczky Géza:

- Mégis a film sok jelenete, művészi szintre „átemelve”, folklorisztikus lesz. Ahogy hangulati betét, stilizáltság a Sodrásban is a filmnek a fiú szobájában lejátszódó, tárgyakhoz kötődő jelenete, amit preklasszikus muzsika kísér.

Sára Sándor:

- A kifejezés hatékonysága miatt történő stilizálást nyilvánvalóan szükségesnek tartom, és elismerem. Dehát ezt nem is lehet elkerülni, hiszen a Nagy Alföldnek vagy a Dunántúlnak bármelyik részét „vágjuk” is ki, stilizálttá válik az is. Ez magában a tájban van, s így nem kerülhető el. Mi nem az esztétikumot vagy a balladai megfogalmazást kerestük, hanem a rendteremtést, a képi világgal visszaadható lelkiállapotot, a létező valóságot. Hiszen megvannak még az öreg házak, bútorok, tárgyak, konyha-belső. S lehet, hogy első pillanatban dekorációnak hat a Tízezer nap-nak az a bizonyos konyha-jelenete, mégsem az. Mert ott a régi tárgyak mellett már jelen vannak és működnek a mai világnak nemcsak jelképi, hanem tárgyi megfelelői is. Pontosabban meg kellene tehát határozni, hogy mi a túl dekoratív és mi nem az. Ha mi ott túlzott hangsúlyt adtunk a tárgyaknak, ez azért történt, hogy érzékeltessük a falusi életforma tárgyakhoz kötöttségét - a tárgyak uralmát -, ami generációkon át öröklődött és meghatározó jelleget adott az életüknek.

Perneczky Géza:

- De nem mindegy, hogy ez a bemutatás az artisztikum jegyében, vagy mondjuk a „katasztrófa” jegyében történik. A filmszalag felületén, a tárgyak felületén is meg kell keresnünk azt a konfliktust, összecsapást, ami nem mindig az úgynevezett esztétikum útján jelentkezik, hanem nyersebben, egyszerűbben. A kelet-európai népek történelmi helyzetének megfelelően, tehát nem franciásan vagy olaszosan, vagy a skandináv filmek hangulatával. S nem is mindig csak balladán... A húszas évek nyersebb, kevésbé stilizált folklór feldolgozásai kétségtelenül szuggesztívek. A szocio-fotóra gondolok például, vagy a festészetben a Vajda Lajos-Bálint Endre vonalra. De a folklór önmagában még nem a modernség kapuja, legfeljebb a folklórból

való kiindulás az... Nem lehet úgy kialakítani magyar filmstílust, hogy csak a falura, a folklórra, a balladás szépségre gondolunk. Hiszen a konfliktusok, amelyek a fent említett esztétikumot össze-törik, igen sokszor kispolgári konfliktusok, falun és városon egyaránt.

Sára Sándor:

- Mi nem azért folyamodtunk a folklórhoz, mert gazdag kincses-bányára leltünk benne... Bartók és Kodály is kényszerűségből nyúlt ehhez. A magyar életérzés és magatartás mozdulatlansága miatt kellett a folklórt megragadni és megbolygatni, de egyben felleltározni és megőrizni is.

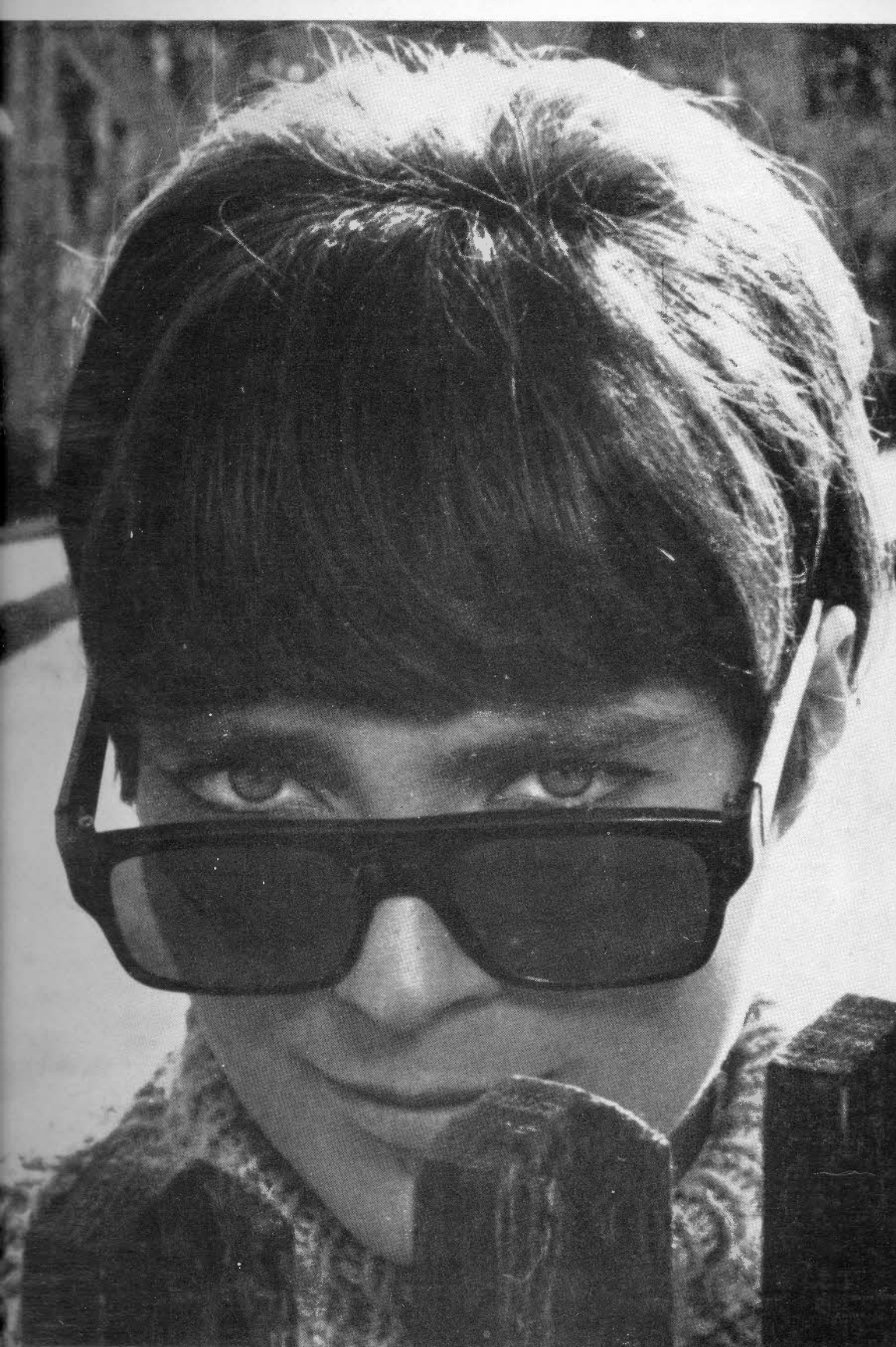
Filmkultúra:

- Ehhez az ellentmondáshoz - vagy talán csak egyoldalúsághoz - tartozik az is, hogy éppen Sára Sándor nyúl úgy ehhez a hagyományhoz, a faluvilághoz - legutóbb a Vízkereszt című kisfilmjében például -, hogy szinte csak a szép, a fájdalmasan gyönyörű, az artisztikum tűnik szembe. Az artisztikum pedig konzervál is. S éppen a letűnő tanyavilágot, e hagyomány történelmileg folytathatatlan mivoltát nem tudta, vagy nem akarta kifejezni ez a kisfilm. Mondanunk sem kell, hogy ennek a kérdésnek a másik oldala - amit Pernecky már érintett az előbb - legalább ennyire fontos...

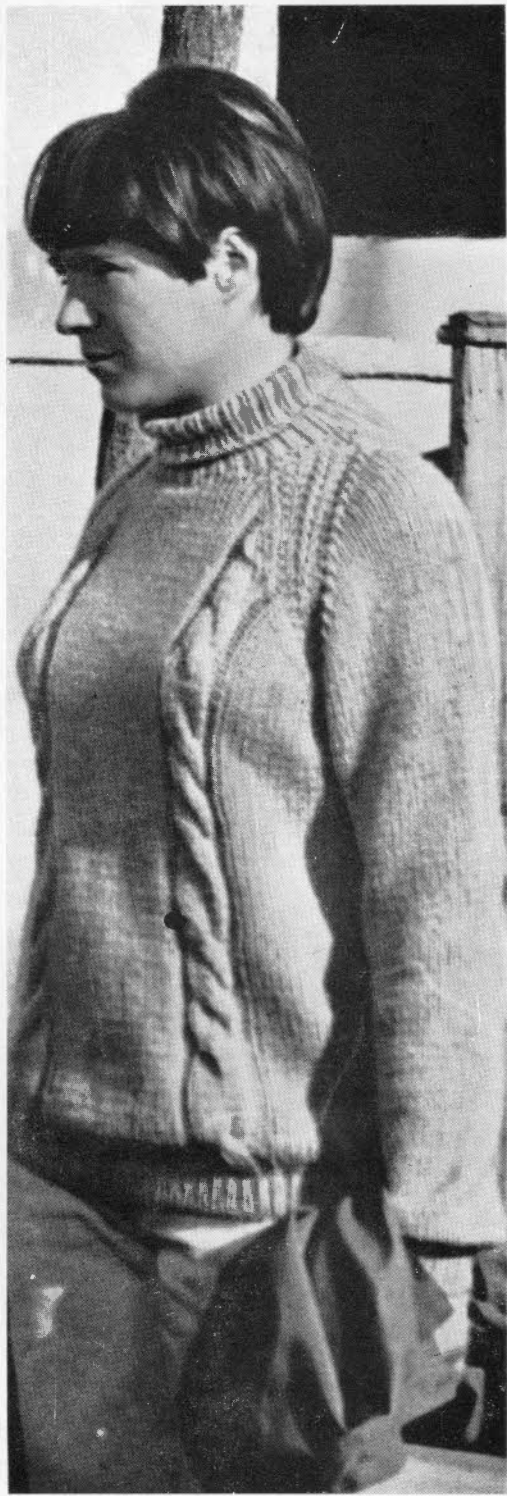
Pernecky Géza:

- Nem minden szándék nélkül említettem... Következtetésként ide akartam eljutni, de közbevetőleg emlékeztetnem kell, hogy Sára fotózta az Apá-t és a Gyermekbetegségek-et is. Ez utóbbi filmben a legvárosiasabb hangulatot, Budapest valódi ízét az az álom-jelenet adja vissza, amelyben az Erzsébet-híd és környéke oly művészi formában jelentkezik. Pestre, a belvárosra az a jellemző például, hogy körülbelül kétszáz métert lehet futni egyenes irányban, azután már kanyar, forduló következik, s az egész város zeg-zugos, intim, építészeti, stílusok tekintetében pedig még vegyesebb hatású. Mindez azonban nem látszik a magyar filmekben, az a világ, atmoszféra, környezet például, amit Fejes Endre írt meg a Rozsdatemető-ben.

- Azt hiszem végül is, hogy a mai magyar film képi kultúrájában a különféle egyéb törekvések kívül különösen két erőteljes művészi irányzat jelentkezésének lehetünk tanúi. Az egyiket a Jancsó-filmek képviselik, amelyek nyíltan vállalják a történelmi állapotot, de úgy, hogy egyszerismind időtlennek tűnő képi világba stilizálják azt át. A másikkal képi összegezője talán éppen Sára Sándor, aki a folklórból indul el, és a magyar falut mint időtlen és történelem fölötti szimbólumot mutatja be, stilizáltan, rendkívül gazdag és szuggesztív látványossággal.



Mészáros Márta: Eltávozott nap







gyek között a múltban élő, autót sem látott csángók hétköznapijainak riportja, vagy az elmaradott moldvai síkság közepén épült, hipermodern műanyaggyár emberfelszívó és életforma alakító erejét bemutató kisfilm. Az Eltávozott nap után megváltozik a korábban látott kisfilmek akusztikája is: a tisztességes teljesítményből izgalmas ujjgyakorlat lesz, a retrospekció módosítja a fontos és a mellékes elemek viszonyát. Mészáros Márta első, Romániában forgatott kisfilmje - egy háborús árva kislány hányódtatásáról -, s a fóti gyerekvárosban 1963-ban készült Szeretet ma már az első játékfilm előtanulmányának tekintendők.

- Vajon szerencsés véletlenről vagy tudatos felkészülésről van szó?

- Az igazság a kettő között van. Mert kisfilmes koromban is foglalkoztattak, izgattak a bennem megérett „nagy” témák. Évek óta arra vártam és arra készültem, hogy ezeket elmondhassam. De ezt a vágyat szerencsére nem sarkallta bennem a hiúság; nem sürgettem a sorsomat, nem siettettem, hogy mindenáron plakátra kerüljön a nevem. Tudtam, ki kell várni, hogy megérjenek a feltételek.

- Belső vagy külső feltételekre gondolsz?

- Szerencsém volt, mert nálam a kettő találkozott. Mindaz, ami most foglalkoztat, évekkel ezelőtt is bennem kavargott, de talán kaotikusabban, kifejezhetetlenebbül. Az élményeknek le kellett tisztulni, a gondolatoknak megérni.

- Hogyan vállalkozik valaki felnőtt korban tanult anyanyelvén - írásra? (Mészáros Márta ugyanis nemcsak rendezője, de írója is az Eltávozott nap-nak.)

- Talán furcsa, ha azt mondom, hogy az írás kevesebb problémát okoz, mint a beszéd. De persze azért jobban szeretek forgatni, mint írni. Viszont határozottan él bennem évek óta néhány kialakult, kiforrott, történetben is megfogalmazódott téma. Próbálkoztam már azzal, hogy elmondom valakinek, hogy másra bízom a megírását, de mindig azt éreztem, hogy hiába magyarázom azt, ami bennem él, menet közben megváltozik és mire papírra kerül, - elszakad tőlem. Ezért döntöttem úgy, hogy egyelőre inkább kigyótröm magamból a könyvet.

- Az Eltávozott nap témája saját élményed?

- Két élményből alakult ki a téma. A történetet magát egy szövőgyárban találtam, ahol a szövönők életéről szerettem volna egy szociográfiai jellegű kisfilmet forgatni. Az előmunkálatok során Hanák Katalin, aki szociológiai kutatásokat végzett az üzemben és a riportfilm szakértője lett volna, ráakadt egy figurára. Egy állami gondozott lányra, aki húszéves korában elkezdte keresni a szüleit. Sajátos, érdekes egyéniség volt: sokat beszélgettem vele, és elmondta, hogy mikor végre megtalálta anyját, már el is veszítette. Haza sem ment vele az állomásról. Az apját pedig csak felkutatta, és távolról megnézte magának. Inkább továbbra is az árvaságot választotta.

- Ez a történet, fő vonalában, megfelel az Eltávozott nap-nak.

- Mindenesetre ez volt a kiindulópontja. De a történet valójában azért keltett bennem visszhangot, mert találkozott egy másikkal. Annak a tizenöt éves lánynak a történetével, aki a Szovjetunióból elkerül

egy új országba, felnőtt egy olyan családban, amelyhez érzelmileg semmi köze, azután végül - az országot választja.

- Tehát a riporttapszalat kereszteződött az önéletrajzzal.

- Igen. Vagy mondhatom azt is, hogy a történetet az eredetileg tervezett önéletrajz helyett formáltam meg.

- Ez a tény sokmindent megmagyaráz. Megmagyarázza, mi az oka annak, hogy Szőnyi Erzsébetet, a film hőseit szerintem egy kicsit saját szintje fölé emeltem. Mert érzésem szerint Erzsébet nem egészen olyan szövönő, mint a többiek. Pontosabban: intellektualitásában, nagyvonalúságában nem egészen szövönő...

- A szó hétköznapi értelmében ez valóban így van, s nem is véletlenül. Hiszen én a film hőseiben egy kicsit önmagamot, egy kicsit „az ifjúságot” akartam ábrázolni.

- Erzsébet - jelkép?

- Azt azért nem. De mindenesetre eredetibb egyéniség a többiekénél. Ha „leviszem” a többiek szintjére, akkor a találkozás pillanatában valószínűleg minden probléma ellenére is a szülőanyja nyakába borul. Erzsébet viszont nem tehet mást, mint azt, amit tesz. Egyébként is, ez olyan lány, aki vállalja saját magát, és mindent, ami ezzel jár. Ha ő leül egy asztalhoz, akkor vállalja, hogy fizet. Ha szeretetre vágyva, magányában, felmegy egy fiúhoz, akkor vállalja, hogy teljesíti is a fiú kívánságát. Lefekszik vele - anélkül, hogy feladná önmagát. Talán azért van, mert olyan eltökélten saját maga. Tulajdonképpen ez fogott meg Kovács Katibán is...

- Kovács Katit, a főszereplőt én is vitathatatlan telitalálatnak éreztem. De azért hadd kérdezzem meg, hogyan választottad ki őt, a táncdalénekest, egy drámai főszerepre?

- Engem már a tévében is az egyénisége érdekelt. A fanyarsága. Hogy el lehetett hinni neki, hogy „nem, nem lesz senkinek a játékszere”. Ez nem is sláger, hanem jelkép. Korunk legizgalmasabb női témája.

- Nem fejtenéd ezt ki valamivel részletesebben?

- Az egyéniség keresésére és megtartására gondolok. Az ember azt látja, hogy a tizenöt-tizenhat éves lányok még eredeti jópofák, karakterek, azután válnak csak libákká. A házasságban pedig a legtöbben teljesen elvesztik egyéniségüket. És ami a legaggasztóbb, nem is akarják megtartani. Az én Szőnyi Erzsébetem az a fajta, mint Kati - aki minden körülmények között önmaga marad.

Láthatóan Mészáros Márta a film egészében, de különösen a kulcsjelenetekben és a főhős ábrázolásában, nagyon tudatosan őrizkedett a téma legnagyobb veszedelmétől, az érzelmességtől.

- Nem tagadom, ebben tanultam Jancsótól. Az ő emberábrázolásának szárazságából. De egyébként vallom - és be is akartam bizonyítani -, hogy a női látásmód nem jelent feltétlen érzelmességet. Számomra inkább azt jelentette, hogy belülről ismerem magunkat, hogy bizonyos, apró részleteket másképp látok - látunk -, mint a férfiak.

- Nagyszerűnek éreztem a világok találkozását a filmben, amikor a Pestről jött lány elmegy az idegen asszony, szülőanyja, családjával a várkúti mulatságba. Remek az egész életében a lelepleződéstől

rettegő szikár parasztasszony - Horváth Teri - kegyetlen ridegsége, féltékenysége, ahogy tekintetével követi a véréből való, idegen lányt, akit kézről kézre adnak a táncban a falubeli legények. Akit még az őmorgorva medve férje is megtáncoltat. Az egész falu benne kavarog ebben a táncban. A modern életformával - vagy annak külsőségeivel - kacérkodó falu és a konvenciókba merevedett ezerév... Ennek a jelenetnek az érzelmi és gondolati intenzitásához, szuggesztivitásához képest halványnak éreztem a történet néhány másik csomópontját. Amilyen erőteljes az expozíció - a volt állami gondozottak díszbédje és Erzsi berzenkedése -, olyan halvány a film happy endje.

- Tudatosan kerültem a látványosan kiélezett csomópontokat. A nagyhorderejű pillanatok után, mint amikor az anya közli lányával, hogy felejtse el azt is, hogy valaha itt járt, kerestem az élet átlagosabb, köznapi motívumait, mint például a falusi templom környezetét, az országúti, majdnem derűs epizódot. Ami a film végét illeti, ezt nem happy endnek szántam, inkább félig-meddig ironikus feloldásnak. Egyebek közt efelé terelt az is, hogy idegenkedem a mai magyar filmek szokványos megoldásaitól. A nagy történelmi drámákat tárgyaló jelentős alkotások kivételével általában szentimentalizmus vagy hamis happy end szolgáltatja filmjeink befejezését. Különösen az a hangvétel hiányzik belőlük, mellyel a legújabb cseh filmekben találkozunk - Egy szösi szerelme, Fekete Péter, vagy Az ünnepegről és a meghívottakról - vagyis a tragikus és groteszk szellemes ötvöződése, mely ugyanakkor megőrzi hallatlan életszerűségét és őszinteségét.

- Az iróniát nálad legfeljebb Szörényiék beállítása érzékelteti, nem pedig a csók a történet végén.

- Lehet, hogy nem sikerült következetesen megvalósítani elképzelésemet, mindenesetre tudatosan törekedtem rá, hogy az ironikus hangvétel végigkísérje a filmet. Ilyennek szántam a kamaszfiú jelenetét, aki olyan szívósan követi a lányt; a falusi táncmulatságét, amikor Szirtes „kurizál” a lánynak; az országúti jelenet a francia turistával vagy az „ál-apával” való utolsó jelenet nézetem szerint tagadhatatlanul ironikusak. A befejező csók pedig számomra egyáltalán nem happy end, nem a megtalált szerelem, egyszerűen egy alkalmi győzelem. Talán azért látsz ebben a befejezésben happy endet, mert túlságosan hozzászoktál ahhoz, hogy a filmvégi csóknak csak „rátalálás” lehet a jelentése.

- Hadd kérdezzem meg, hogy mi volt az elképzelésed a vízbeugrás jelenetsorával?

- Nem tetszett? Voltak, akik ezt érezték a filmben a legjobbnak...

- A jelenet a maga bizarrságában kitűnő. Ha van ellenvetésem, inkább az, hogy hangvétele elszigetelt marad a filmben.

- Elszigeteltnek csak akkor nevezhetnénk, ha ragaszkodnánk a hagyományos dramaturgiai építkezéshez, mely a film egészétől azonos hangütést kíván. Én szándékosan kerültem ezt. A lány cselekvéseinek vonala ugyan „szabályos”, az epizódok azonban sokkal lazábban következnek egymás után, s a lány soha nem közvetlenül, az adott jeleneten belül reagálja le a történeteket, hanem később, kis kihagyá-

sokkal, ugrásokkal. Így egyrészt időt adok a nézőnek, hogy feldolgozza a látottakat, másrészt szakítani próbálok a - magyar filmekben gyakori - leegyszerűsített pszichológizálással.

- Milyen rendezői módszereket kívánt ez a dramaturgia?

- Tulajdonképpen két dolgot kellett megoldanom: a színészekről a lehető legegyszerűbb játéktípust kértem, és még a kisebb epizód-szerepek eljátszására is érdekes arcokat, figurákat kerestem. Ugyanakkor - ez az, ami talán nem mindig sikerült - hosszú gépmozgásokkal igyekeztem követni a színészeket és a környezetet, mely így különös hangsúlyt kap.

- Az említett cseh filmekhez is a környezet és a szereplők hitelessége miatt vonzódsz?

- Igen, de még inkább mondanivalójuk őszinteségeért. Szinte kíméletlenül őszinték saját magukhoz, s ez az, ami a magyar filmekből hiányzik. Mindig is zavart a magyar közönség vonzódása a giccshez és a szentimentalizmushoz. Úgy tűnik, valami késői bécsi hagyomány ez, a könnyű, érzelmes dolgok feletti meghatódás olcsó paszizója.

- Tehát a fegyelmezettebb, szenvtelenebb stílust szereted első sorban?

- Nem kizárólag. Szeretem az ötvenes évek lengyel filmjeit is; mindenekelőtt Wajdát. Bár filmjei klasszikus értelemben vett drámák, élet-halál harcokkal, a lengyel történelem tapasztalatait szenvedélyesen átélte és magávalragadóan eredeti formában fogalmazza meg. Ha mélyebben megnézzük, mindez nem is áll olyan távol attól, amit a csehekben szeretek. Mindkét iskola vonzódik ahhoz, amit jobb szó híján „lebegésnek”, a közvetlen naturalitástól való eltávolodásnak, „szabálytalannak” nevezünk. S ez annyira hiányzik nemcsak a magyar filmből, hanem egyéb művészeti hagyományainkból is. Valójában nincs szürrealista képzőművészetünk, alig fogadunk el Móriczon kívüli irodalmi kísérleteket, Karinthy-n kívül alig akad példa az igazán groteszk, kíméletlen látásmódra. A magyar közízlés nehezen fogadja be a szokványostól eltérőt. Én - megvallom - a „szabálytalanra”, az ironikusra törekszem, mert ez sokkal inkább megfelel a köznapi drámáknak, mint a nagy érzelmi konfliktusok.

- Terveid?

- Két konkrét tervem van. Az egyik „komoly” - de ez sem „szabályos” dráma. Természetesen nőkről van szó, két nemzedék - a negyvenöt évesek és a huszonöt évesek - egymáshoz való viszonyáról. Az egyéniség és a szabadság lehetősége, illetve a kétféle magatartás találkozása érdekel. A másik témában inkább az előbb említett ironiát, sőt a szatírákat próbálom megvalósítani. Formája egy gyerek-musical lenne, amely arról szól, hogy maguknak a gyerekeknek - nem pedig a felnőtteknek, szülőknek - kell eldönteniük a saját problémáikat. Hagyni kell, hadd élje mindkét fél a maga életét, és főleg a szülő ne akarja a saját életét a gyerek sorsában leélni. Mindent vidám formában szeretném előadni, úgy, ahogy a gyerekek szokták elmondani az igazságot, gátlástalanul, őszintén.

(földes)

Lukács György

„A FILMNEK A MAI MAGYAR KULTÚRÁBAN ÚTTÖRŐ SZEREPE VAN”

Az elmúlt hónapokban Lukács György akadémikus megtekintette azokat az új magyar filmeket, amelyeket külföldön is elismeréssel fogadtak és idehaza is a legkiemelkedőbb alkotások között tartanak számon. Jancsó Miklós művei közül az *Igy jöttem*, a *Szegénylegények*, a *Csillagosok, katonák és a Csend és kiáltás c.* filmeket, Kovács András Nehéz emberek, *Hideg napok és Falak c.* művét, Szabó István *Apa*, Kósa Ferenc *Tízezer nap*, és Fábri Zoltán *Húsz óra c.* alkotását. Az új magyar filmeknek e sokszínű együttese számos művészeti és társadalmunk mai életébe vágó problémát vet fel, melyekkel kapcsolatban a FILMKULTÚRA szerkesztősége az alábbi beszélgetés során kérdéseket intézett Lukács Györgyhez. A beszélgetésen, amely május 10-én Lukács György lakásán történt, szerkesztőségünket Bíró Yvette és Ujhelyi Szilárd képviselte.

Bíró Yvette:

- Érezhető-e a legutóbb látott magyar filmekben valamilyen közös vonás, akár az alkotói magatartás, akár a módszer vonatkozásában? Miben látja Lukács elvtárs ezeket a jegyeket?

Lukács György:

- Nagyon nehéz volna egy mondatban összefoglalni az új magyar film legjellemzőbb vagy éppenséggel közös jegyeit, mivel a legtehetségesebb művészeknek: Kovácsnak és Jancsónak rendkívül ellentétes módszerei vannak. Én az újat abban látom: ráléptünk arra az útra, hogy helyesen éljünk a film most kifejlődő új, technikai sajátosságaival. A film egyébként is új művészeti ág, és különösen az említett rendezők technikailag rendkívül sok újat hoztak. Nyugaton az új részben ugyancsak tisztán technikailag jelentkezik, részben sok-

szor valamilyen tartalmatlanság kifejezése. A mi filmeseink szerintem most arra tesznek erőfeszítéseket, hogy az új dolgokat mint új emberi érzések és emberi viszonyok kifejezési módját ragadják meg, s ezzel az új kifejezési módokat tényleg fennálló problémáinkhoz kapcsolják. Ha tehát ezt a kérdést tartalmi-társadalmi oldalról tesszük fel, akkor itt valóban újítással állunk szemben, amelyben mi bizonyos fokig valami eredetit, újszerűt is nyújthatunk a Nyugatnak. Különbséget kell tenni az ún. technikai újítás és annak művészi végiggondolása között. A művészi végiggondolás akkor lehetséges, ha az emberek látják, hogy ezekkel a dolgokkal egészen új összefüggéseket lehet kifejezni. És ez minálunk messzemenően megvan. Hogy csak egy példát mondjak: az a modern technika, hogy az emberi cselekvés előzményeit visszapillantásokkal, az időben való visszanyúlással mutatják be, általában technikai trükk szokott lenni. Kovácsnak a Hideg napok-ban ennek segítségével sikerült megmutatni, hogy egészen közönséges átlagemberek - akik a magyar irodalomban főként mint egy-egy Mikszáth-regény mellékalakjai szerepeltek - hogyan válhatnak fasiszta gazemberekké. Az átalakulás vagy változás itt nem teoretikusan és analitikusan, hanem filmszerű visszavetítéssel ábrázolódik. S ezzel Kovács András kettős célt ér el: egyrészt új szemléletét nyújtotta annak a kornak, másrészt az új szemléletnek egy új művészi technikával való kifejezését valósította meg. Tudomásom szerint a Hideg napok-nak sikere volt kint, és érthető is, hogy egyes külföldi filmszakemberek tetszésével találkozott.

Bíró Yvette:

- De vajon a tartalmi és formai összefüggéseken túl nincsenek-e szemléleti vonatkozásai is ennek a problémának? Mert valóban igaz, hogy Jancsó és Kovács nagyon ellentétes módszerekkel dolgozik, de talán valami közös is felfedezhető magatartásukban... Lát-e Lukács elvtárs valami közöset a tekintetben, hogy milyen problémákhoz nyúlnak, és milyen szándékkal teszik ezt?

Lukács György:

- Biztosan van valami közös, s e téren szerintem a filmnek ma Magyarországon - legalábbis a magyar kultúra számára - úttörő szerepe van. Mi ti. - s ebben a legrosszabb irodalomtörténetünk és kritikánk - olyan helyzetbe jutottunk, hogy külsőleg mindenféle modernizmust megengedünk magunknak, a valóságban azonban folytatjuk a régi kultúrfölény helytelen politikáját. Arra gondolok - irodalomtörténeti példával élve -, hogy valósággal Császár Elemér színvonalán műveljük a múlt igazolását. Ahhoz, hogy ezen túllépjünk, specifikus dialektikára van szükség. A marxizmus ugyanis nemcsak abban áll, hogy feltárom az okokat, és megmagyarázom a dolgok összefüggéseit. Történéseinknek szerintem igazuk van, ha megmutatják, hogy 1867 előtt nem volt Magyarországon komoly nemzeti forradalmi mozgalom, s Deák valóban kénytelen volt a kiegyezést megkötni. Ez az igazság. De más kérdés ezt hitelesen feltárni és más gloriofikálni. Mert az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a feudalizmus 1848-ban

megindult nagyon gyöngé és felületes felszámolásának továbbvitele teljesen kimaradt a 67-es programból. A kezdődő kapitalizmus Magyarországon teljesen érintetlenül hagyta a vármegyei és a vidéki feudalizmust. Mármost ennek a kornak az irodalma propagálta ezt a fejlődést, és bizonyos fokig még ma is igazolják. Különösen Jókaira hivatkoznék, aki egyenesen apologetikusan ábrázolta ezt a kort. Jancsó Szegénylegények c. filmje viszont határozott, egészséges szakítás ezzel a felfogással. Ráday gróf, aki Jókainál a Lélekidomár, felvilágosodott, nagyszabású ember, aki mellesleg megértette azt a nagy gondolatot, hogy a szabadságharcost meg kell különböztetni attól, aki a magántulajdonhoz nyúl... Mindezzel szakított Jancsó, s az egész rádayzmus mint középkori bestiálítás tárul elénk. Ezt nagy lépésnek tartom előre.

- S itt áttérünk egy komoly teoretikus kérdésre. Amikor Lenin a pártosságról beszélt - nem abban a bizonyos újságcikkben, aminek az irodalomhoz nincs köze, hanem egyik fiatalkori írásában -, azt mondta: a marxizmust két dolog jellemzi. Egyrészt, hogy objektívebben tudja a társadalmat ábrázolni, mint a polgári tudományok, másrészt, hogy ebben az objektivitásban egyszersmind állást foglal. Szerintem a Szegénylegények-ben éppen ez van meg. Az az állásfoglalás, hogy - egészen nyíltan kimondva - történelmünkben gyűlölünk kell azt, ami gyűlöletre érdemes. Magyarország soha nem válik igazán fejlett, kulturált országgá, ha a szellemi és politikai vezetésre hivatott réteg nem látja meg ezt az ellentétet a magyar történelemben, s nem gyűlöli és utálja meg benne azt, ami gyűlöletre és utálatra érdemes. Ez ellen nálunk bizonyos tiltakozást és averziót tapasztalunk. A tiltakozás a Hideg napok ellen is szól bizonyos tekintetben. Van ugyanis egy olyan téves nézet, amelyet nemcsak egyes bürokraták, de még gondolkodó és jó írók is képviselnek, hogy ti. Magyarország úgy került bele a faszizmusba, mint Pilátus a krédóba... Ez az, ami nem igaz... A faszizmusig vezető fejlődés 67-ben indult meg, és mi soha nem tértünk le a fejlődésnek ún. porosz útjáról. Az 1918-19-es forradalmak túl rövidek voltak ahhoz, hogy tényleges változást hozzanak. Magyarország fel nem számolt feudalizmusa folytán lobogó zászlókkal vonult be a faszizmusba... Ez az, amit Kovács a hétköznapi élet kisemberénél bemutat. Mikszáthnak nagy érdeme volt - szerintem ő a legkritikusabb magyar író -, hogy a magyar fejlődésnek ezt a negatív oldalát, ha nem is haraggal és felháborodással, de mindenképpen az igazságnak megfelelően ábrázolta. Most Kovács és Jancsó is felvetik, hogy a magyar fejlődés igenléséhez szükségünk van arra, hogy tényleg gyűlöljük azt, ami gyűlöletre érdemes. Ez azonban nem népszerű dolog, sem egyes bürokratáknál, sem a nacionalistáknál. Mégis ideológiailag, az ilyen ellenérzések ellenére, nagy lépés előre ez a magatartás, és ezért meggyőződésem, hogy Jancsót és Kovácsot a történelemszemlélet tekintetében igazi avantgarde-nak kell tekinteni.

Bíró Yvette:

- A viták ebben a tárgykörben valóban rendkívül sokoldalúan bon-

takoztak ki. Azt mondják egyesek, hogy ezek a filmek bizonyos hagyományoktól vagy egyfajta nemzeti önérettől fosztják meg a népet.

Lukács György:

- Csak fosszanak meg!

Ujhelyi Szilárd:

- Azt hiszem, ide kapcsolódik egészen szorosan a Húsz óra problematikája is. A regényé és a filmé is, mert ez ugyancsak megfoszt bizonyos mítoszoktól, s ugyanakkor bizonyos mértékig azt a gondolatot is érinti, hogy közelmúltunkban is van, amit meg kell gyűlölni, és ugyanakkor megmutathatja közelmúltunknak azokat a döntő és lényeges vonásait is, amelyekért jogosan lelkesedtünk és lelkesedünk ma is. És végül is ezek megőrzik a kontinuitást . . .

Lukács György:

- A kontinuitás megszakadásától nem kell félni, mert erről az idő és az emberek gondoskodnak. Ha valaki örültségi rohamában meggyilkolja, mondjuk, a feleségét és a gyermekeit, bármilyen hirtelen történt ez, a kontinuitás nem szűnt meg az illető életében. Nem szabad elfelejteni, hogy a kontinuitást magát egyáltalában nem lehet megszüntetni. Ha azt mondom, hogy egy folyamatban fordulat állt be, akkor tartalmi dolgokról beszélek a kontinuitáson belül. S itt van a probléma. Megint csak arra térek vissza; mi a jelentősége annak, hogy az emberek hogyan értékelik múltjukat és általában az egész múltat? Ha megengedik, egy francia példát hoznék elő. A francia polgári tudomány Tocqueville és Taine személyében bebizonyította - ami igaz is -, hogy a feudalizmus elleni harc bizonyos folytonosságot mutat XI. Lajostól kezdve a centralizáció irányába. Ebből a szempontból a francia forradalom csak epizód . . . Mondom, ez bizonyos fokig igaz. Ebben az epizódban azonban a Bastille lerombolása a megszakítás és a szembenállás döntő mozzanata volt. Ma, jóval több mint százötven év múltán a párizsi nép minden évben lábaival leszavaz a július 14-i ünnepen - nem a Tocqueville-féle kontinuitás, hanem - a Bastille lerombolásának diszkontinuitása mellett . . . Ha ma a franciák a demokrácia bizonyos dolgaiban még a mostani De Gaulle-időkben is élen járnak a polgári népek között, ez abból fakad, hogy a Bastille lerombolása a legyegyszerűbb párizsi midinette-nél is lelkesen igenlett tény. A mi történelmünkben is így kellene ennek lennie. Hogy lelkesedjünk azért a néhány dologért, amikor komoly és lelkesedésre érdemes dolgokat csináltunk! S ugyanakkor, esetleg ugyanazoknál az embereknél haraggal vessük el azt, amit az illetők nem a haladás irányában tettek. E téren minálunk teljesen hamis felfogás érvényesül, bár persze történtek tiltakozások is ellene: Adynál például, főként pedig az egész Bartók-muzsikában. A Cantata profana például egészen az ember elvetéséig megy el a hazai embertelenség elleni tiltakozásában. Bartókot nem az háborította fel, ami Afganisztánban történt, hanem az, amit Horthy

és Hitler csinált a harmincas években. Ez ellen írta a Cantata profana-t, ezért ment ki Amerikába. Nekünk Adyban, József Attilában, a fiatal Illyésben, legfőképpen pedig Bartókban, vagy mondjuk egy olyan kritikusban, mint Bálint György és így tovább - igenis megvannak a modelljeink arra, hogyan viszonyuljunk jelenünkhöz és múltunkhoz!

Ujhelyi Szilárd:

- Csakhogy ezek a modellek egy még eljövendő társadalmi rendszer nevében fordultak szembe és szakítottak a gyűlöletes múlttal és jelennel. A Húsz óra problematikáját azért hoztam elő, mert itt bonyolultabb dologról van szó. Itt nem avval nézünk szembe, nem avval „szakítunk”, amit egy másik társadalmi rendszer, amit egy másik osztály tett, hanem amit mi magunk csináltunk. A saját hibáinkal fordulunk szembe úgy, hogy megőrizzük a saját eredményeinket.

Lukács György:

- Minden forradalmi osztály öröklő a régi társadalom hibáit és erényeit, s rajta múlik, hogy milyen energiával számol fel a hibákkal... Itt van az óriási különbség Lenin és Sztálin között. Lenin a régi Oroszországról a legkegyetlenebb hangon írt, semmiféle tradicionáliszmus nem volt benne, ugyanakkor lelkes híve volt a Puskin-tradíciónak, a Csernisevskij-tradícióknak és így tovább. Sztálin alatt alakult ki az a gyakorlat, hogy e tradícióba a francia forradalom ellen harcoló Szuvorov tábornokot is bevették mint szocialista őst. Ez az, amit sem kicsiben, sem nagyban nem lehet és nem szabad elfogadni. Nem fogok megszűnni ebben a dologban kiabálni, és nagyon örülök, hogy ha kiváló filmeseink velem együtt kiabálnak. Mert természetes, hogy ha itt rég elmúlt és már elfeledett hibákról lenne szó, akkor a dolog kevésbé lenne érdekes, akkor mindez teoretikus kérdés lenne. De - hogy kiélezett dolgot mondjak -: ha a Ráday-féle tradíció - úgy, ahogy azt Jancsó ábrázolja - nem lett volna bizonyos fokig eleven Magyarországon, akkor farkasmihályok sem akadtak volna olyan simán.

Bíró Yvette:

- A történelmi témák tehát nem egyszerűen a múltba fordulnak? Szolgálhatják a jelen problémáinak tisztázását is?

Lukács György:

- Egyáltalában nem kétséges, hogy a múltból az embereket azok a kérdések érdeklik, amelyek még ma is élők... Például 1867 után Magyarországon rendkívül bürokratikus közigazgatás jött létre, amin már Mikszáth is gúnyolódott. Egy mai író is csak akkor akad fenn ezen, ha a bürokratizmus még mindig létezik. Változott formák közt, bizonyos fejlődést mutatva, de mindenesetre évtizedekig, sőt esetleg évszázadokig tart, amíg egy nép múltjának hibáit teljesen le tudja rázni. De, szerintem, másként nem tudja lerázni, minthogy szembenéz velük és kritizálja őket.

Ujhelyi Szilárd:

- Egy nagyon laikus kérdést tennék fel. Az előbb a francia történelemtől volt szó: egészen bizonyos, hogy a jakobinus diktatúra alatt a terror - ahogy Lenin mondja egy helyen - nem tett különbséget szükséges és felesleges csapások között. Nyilvánvaló, hogy ez politikai hiba is volt. Szeretném magam beleképzelni egy akkori jakobinus lelkiállapotába, aki felfedezi ezt a politikai hibát. Szembe mer-e fordulni a közvetlen múlttal? Annak tudatában, hogy a határokon túl ott áll a restaurációs erő, amely ezt a beismerést kihasználhatja?!

Lukács György:

- Azt hiszem, Anatole France Les Dieux ont soif című regényében nagyon világosan, élesen és pontosan megfelelt erre a kérdésre. Szóval a francia nép és a francia irodalom nem tért ki ez elől a kérdés elől sem... Ezekben a filmekben és ezekben a kritikákban azonban nem arról van szó, hogy egy forradalmi irányzat forradalmi okokból túl megy azokon a határokon, amelyekről olyan nagy forradalmároknak, mint Marat és Lenin megvolt a maguk véleménye. Itt nem erről van szó... Szerintem nagyon kevés dologban volt Hruscsovnak igaza, de mély igazságot mondott azzal, hogy a harmincas évek nagy pereinek az volt a legfőbb hibája, hogy politikailag fölöslegesek voltak, mert az ellenzék már politikailag le volt verve... Nem, a magyar proletárdiktatúrában tulajdonképpen alig volt terror, erről nem is érdemes beszélni. De ami a Rákosi-időket illeti, ott az a lényege a kérdésnek, hogy akiket ők mint a szocializmus ellenségeit és oppozícióját likvidáltak, azok se ellenség, se oppozíció nem voltak.

Ujhelyi Szilárd:

- A probléma az, hogy az adott rendszerben - most nem magukra a törvényteleniségekre gondolok - különböző helyeken és pozíciókban lényegében az a -- kommunista - generáció dolgozott Rákosival együtt, amelyik ma is él; amelyik a kérdés felvetésénél önmagával néz szembe, s e szembesítéskor saját múltja felett tör palcát.

Lukács György:

- Erre azt mondom, hogy aki ebben részt vett, az nézzen szembe vele... Nem mondom, hogy minden ilyen embert bírói úton kell felelősségre vonni, de a közvélemény legalább kényszerítse őt arra, hogy szembenézzen saját cselekedeteivel. Miért takarítsuk ezt meg neki? Hol áll az Marxnál vagy Leninnél, hogy ez a szocializmus erkölcsé?!

Ujhelyi Szilárd:

- Én most az advocatus diaboli szerepében beszélek... Ez így igaz, csakhogy ugyanebben az időben számos olyan dolog is történt, amiért az emberek őszintén lelkesedtek. Neveket sorolhatnék fel, akiket mindnyájan szeretünk: nekik is szembe kellett nézni magukkal, és megteremtteni a maguk kontinuitását. Szóval nem vetik el az egész múltat, hiszen sok minden volt, amiért jogsosan lelkesedtek.

Lukács György:

- Ezt nem vonom kétségbe, de nem lehet a dolgokat úgy elintézni, hogy mindenki meg legyen elégedve: például a csempészet ellen sem lehet úgy harcolni, hogy az a csempészeket ne sértse. Sokan azt mondják, hogy történtek itten bizonyos bajok, de hát azokon már túl vagyunk felejtjük el őket. De ne felejtjük el! Én ezt a magam életével tudom igazolni. Másodikos gimnazista koromban történt velem egy kis epizód. Amikor a tanár bejött az osztályba, mindig felálltunk. Az egyik gyerek valami igazolvánnyal kiment a tanárhoz, és amikor visszafelé jött, engem hasba boksolt. Ezt nem látta a tanár, de amikor én a gyereket hátra ütöttem, azt már meglátta és botrányt csapott. És én akkor elárultam, hogy ez a gyerek előzőleg megütött. Csak később szégyelltem el magam emiatt... S elmondhatom, ha azóta a közéletben többnyire rendesen viselkedem, abban annak is szerepe van, hogy akkor, másodikos gimnazista koromban rettentően elszégyelltem magam. Én azt hiszem, nagyon pozitív dolog az ember életében, ha így elszégyelli magát. Bizonyára másnak is lehetnek ilyen élményei. Ez a gondolat már nagyszerű formában jelentkezett a mi irodalmunkban: Makarenko nagy pedagógiai regényeiben. Makarenko példaadó módon tárgyalja a szocialista nevelést, amikor a megszegyenítés és a katarzis után feloldást kínál a megszegyenítettnek: most pedig felejtsd el! De mikor felejtsd el? Amikor a katarzis már megtörtént. Ebben a dologban, ha igazán akarjuk a szocializmust, csak így lehet „elfelejteni”, mert ilyenfajta nevelőmunka nélkül ideológiai!ag ál-szocializmusban élünk.

- Vannak esetek, amikor nem lehet pozitív dolgokról beszélni, hanem éppen a negatívokról kell. Ráday gróf esetében engem nem érdekel, hogy neki voltak esetleg pozitív oldalai is. Ősrégi probléma ez, nemcsak minálunk merül fel. Az én fiatal koromban nagy híre volt annak, hogy egy neves színésznő könyörgött Ibsennek, csináljon a Nórának olyan befejezést, amelyben Nóra megmondja az igazat Helmernek, és mégis ott marad. Ibsen megtette neki ezt a szívességet, és megírta az új befejezést annak illusztrálására: micsoda ostobaság jön ki így a darabból. Nóra megszűnik Nóra lenni, ha nem megy el... A mi múltunknak is csak árthat, ha elkenjük a választóvonalat, mert akkor - s ezt jóra való intellektueleknél is tapasztaltam - a forradalmi terror rosszul felvetett kérdése kerül elő. Ha ugyanis a forradalmi terror egyenlő a törvénytelenséggel, akkor egészen hamis fogalmakhoz jutottunk... Ha minékünk lenne bátorságunk a rosszról nyíltan beszélni, sokkal több jóra akadnánk, amiről beszélhetnénk.

Bíró Yvette:

- Visszatérnék az iménti témára, amikor a forradalmi erőszakról volt szó. Itt van a Csillagosok, katonák, amit nagyon sok vád ért a tekintetben, hogy „leleplezi” a forradalmi terrort, és ezzel, úgy tűnik, mintha egyenlőségi jelet tenne a forradalmi és az ellenforradalmi erőszak közé.

Lukács György:

- Forradalmi terror valóban volt. S nekünk, ha marxisták akarunk maradni, igenelnünk is kell azt, bár ez nem azt jelenti, hogy „x faluban főbe lőttek valakit, akit pedig nem kellett volna”. Itt nem erről van szó. Én helyesnek tartom Jancsó nyílt állásfoglalását ebből a szempontból, mivel számos esetben élesen bemutatja: milyen ellentétesen jártak el erkölcsi szempontból a forradalmárok és az ellenforradalmárok. Nem fehér-fekete ellentéteket látunk, humánus forradalmárokat és gyilkos ellenforradalmárokat, hanem a jó ügyért harcoló emberek lélektanát ábrázolja a rossz ügyért harcolók pszichológiájával szemben. Ebben teljes egyetértésemet fejezem ki Jancsóval; viszont ide tartozik egy másik művészeti problematika, amelyet én ugyan kevésbé éreztem, hanem inkább a film jóindulatú és okos nézői tettek szavá. A mai film ugyanis - s ez pozitív dolog - rendkívül gyors ütemben ábrázolja az átalakulásokat. A nyugati filmeknél ez végletesen valósul meg, mert a szóban forgó detektív-történetekben emberileg igen egyszerű dolgokról van szó. Az a kérdés viszont, hogy amivel Jancsó foglalkozik, nem kívánja-e meg a tempó lassítását? Nem igaz az ugyanis, hogy pusztán a tempó hajszolása művészi érték lenne. A művészi értéket az jelenti, ha a teljes világosságot maximális tempóval tudom elérni. És itt van bizonyos aggályom. Jancsó utolsó két filmjében átveszi és továbbviszi ugyan a helyes tendenciát, de nincsenek-e a filmnek olyan helyei - éppen a drámaibb és komplikáltabb dolgok ábrázolásánál -, ahol a tempó lassítása lenne művészileg szükséges. Ezt a kételyt, mint hozzá nem értő, laikus vetem fel egy olyan dologgal kapcsolatban, amelynek fő vonalával teljesen egyetértek.

Bíró Yvette:

- Olyan kérdés ez, amelyre én is csak kérdéssel tudok válaszolni. Ha elfogadjuk azt, hogy ezek avantgarde szemléletű művek, s bizonyos értelemben töretlen úton járnak, akkor nem indokolt-e az a feltevés, hogy ez a szemlélet formai szempontból is avantgarde megoldásokat igényel. Lehet tehát, hogy a mai megszokás, a mai percepció számára talán túl gyors ez a tempó, szokatlanok e megoldások, de később mindez igazolódhat.

Lukács György:

- Ez lehetséges. Ebbe nem merek beleszólni, csak bizonyos kételynek adtam hangot. Tapasztalataim azt mutatják, hogy általában a legforradalmibb átkulásoknál is nem a technika szabja meg, mi jöhet ki a tartalomból, hanem a tartalomnak kell szabályoznia a technika alkalmazását. Nyitva hagyom azt a kérdést, hogy vajon csak a mai néző percepció problémáiról van-e itt szó, vagy pedig a tempó problémájáról általában, amivel igen gyakran találkozunk. Hogy egy egészen más területről vett anekdotával illusztráljak: egy Beethoven-koncerten voltam egyszer, s egy olyan szimfóniát hallgattam, amit nagyon szeretek. Ezúttal nem tetszett, unatkoztam mellette. Erre egy jó muzsikus ismerősömhöz fordultam, hogy hát mi történt? Azt

mondta, a karmester túl gyorsan dirigált, ebből jött létre a monotónia... Ismétlem, csak mint lehetőséget, kritikai kérdésfeltevést említem meg ezt Jancsóra vonatkozóan, a filmszakembereknek érdeemes lenne azonban komolyan vitatkozni erről.

Bíró Yvette:

- A vita tulajdonképpen arról folyik, mennyi az a szükséges és maximális információ, amennyit a néző egy meghatározott időben követni tud.

Lukács György:

- Ez a kérdés minden művészetben felmerül, de érdekes módon minden művészetben másként. A filmnek itt egészen specifikus szabályai vannak, ezzel teljesen tisztában vagyok. S ahhoz, hogy a filmet követni tudjuk, meg kell tanulnunk a film nyelvét. A kérdés mindig az, hogyan és mennyire sikerül ez? Én igazán nem akarom kritizálni Jancsót, csak mint problémát vetettem fel ezt a dolgot, amely nem annyira személyes benyomásomból fakad, mint tisztességes és jóindulatú emberek véleményéből.

Ujhelyi Szilárd:

- Igen, mert innen eredt lényegében a tartalmi vita is, mivel sokan nem látták, értették meg, amit Jancsó mond. Nem vették észre, hogy „si duo faciunt idem, non est idem”.

Lukács György:

- Nem vették észre eléggé a szocialista alakok szocialista magatartását, jellegét. Lehet, hogy itt egy minimális, fél perccel történő lassítása az ütemnek már világossá tette volna a történetet. Nagyon vigyázni kell, az ilyesmi sokszor kis művészi nüanszokon múlik.

Bíró Yvette:

- Visszatérve a Hideg napok-hoz, valamint a Csend és kiáltás-hoz, sokak számára kellemetlenül hatott, hogy a film magát a népet is bírálni merészelte. Sokáig ugyanis az a romantikus szemlélet tartotta magát, hogy az uralkodó osztály ugyan züllött volt és rossz úton járt, a nép azonban sértetlenül megőrizte a maga tisztaságát.

Lukács György:

- Ez tarthatatlan álláspont, mert ha az uralkodó osztállyal szemben sértetlen morális tisztasággal állna a nép, nem tudná vele szemben hatalmát megőrizni. Ezért beszélhetünk arról, hogy a magyar parasztot a 18/19-es forradalmak ideológiai zavarba hozták, s ennek következtében a legkülönbözőbb dolgok történtek falun, egészen addig, hogy később még Szálasinak is voltak itt valóságos hívei. Olyan ténye ez a fejlődésnek, amelyet nem lehet kitörölni a történelemből. Jancsónak tökéletesen igaza van, amikor ezt ábrázolja. Olyan romantikus szembenállásról - most csak Magyarországot említve -, hogy a forradalom vagy az ellenforradalom bármely szakaszában

mindenütt világosan látszana, hogy hol állnak a forradalmárok és hol az ellenforradalmárok, csak nagyon kivételesen lehet beszélni. Az egész magyar fejlődésnek éppen az a nagy nehézsége, hogy a parasztság, amelyet minden párt, még a régi szociáldemokrata párt is elhanyagolt ideológiailag, nem állt forradalmi színvonalon. S ehhez hozzá kell vennünk, hogy a proletárdiktatúrában hibát követtünk el a földosztás elmulasztásával, s így a parasztság előtt nem állt igazi forradalmi perspektíva. Azt hiszem, Jancsó teljesen a valóságnak megfelelően ábrázolta a falut. Úgy gondolom, itt ismét az első kérdésre kell visszatérni: mi igen hajlamosak vagyunk a romantikus idealizálásra, amit azonban éppen a múltunkkal szemben nem gyakorolhatunk, különben érthetetlené válik az egész magyar történelem.

Bíró Yvette:

- Megkérdezem Lukács elvtárs véleményét a legutóbb látott magyar filmről, a Tízezer nap-ról, amely egész más hangvétellel nyúl az elmúlt harminc év történetéhez, nagyon poétikusan, talán romantikusan.

Lukács György:

- Igen, poétikusan, de nagyon sokszor romantikus zavarokkal. Kovácsot és Jancsót éppen azért emelem ki, mert náluk az a tényleges szocialista törekvés érvényesül, hogy a valóságot úgy ábrázolják, ahogy van, de egyszerismind emocionálisan is élesen szembeállítják a pro és kontra álláspontokat. Ez náluk sokkal inkább megtalálható, mint az összes többi filmben. Persze ebben tévedhetek, mert nem ismerem az egész magyar filmgyártást. Mégis azt hiszem, hogy ők ketten minden különbözőségük ellenére szemléletükkel egyedül állnak. S talán még egy dolgot tennék hozzá egyik gyakori kifogásra válaszolva. Én nem értek egyet azzal, hogy egy műalkotásnak - s különösen egy filmnek - az lenne a feladata, hogy választ tudjon adni a felvetett kérdésekre. Fiatal korom nagy művészeinek, Ibsennek és Csehovnak az álláspontján vagyok, akik mindig azt mondták, a művészet feladata kérdéseket feltenni. A feleleteket a történelem fogja megadni, illetőleg a társadalmi fejlődés. Ibsen például nem volt köteles megmutatni, sikerül e Nórának a maga lábára állni, vagy sem. Ő felvetette a modern házasság tarthatatlanságának egyik problémáját, helyesen vetette fel, s most, korunk társadalmában, sok tízezer nő felel gyakorlatilag - ki így, ki úgy - arra a kérdésre: mit csinált Nóra azután, hogy elment. Ez nem tartozott Ibsen feladatához, s véleményem szerint a filméhez még kevésbé tartozik. Ha a film mint művészet rá tudja venni az embereket arra, hogy egy bizonyos kérdésről - akár a múlt, akár a jelen kérdéséről - komolyan elgondolkozzanak, és azt magukra vonatkoztassák, akkor a film elérte a célját. Nem azért írunk filmeket, hogy megmutassuk, milyen reformokat kell például a textiliparban bevezetni az új mechanizmus végrehajtása érdekében. Ez a minisztérium feladata, a filmé pedig az, hogy a társadalom jó és rossz oldalait ábrázolja - s nagyon szorgalmaznám a visszásságok kritikáját is -, mert a filmnek itt lehet óriási szerepe: a hétköznapi embereket kell figyelmeztetnie és elgondolkoz-

tatnia, akik egyszerűen elmentek egy bizonyos kérdés mellett, vagy csak érzelmileg reagáltak rá, gondolkodás nélkül. Ha a moziban tíz ember közül egy megtalálja a maga útját, akkor a film már teljesítette hivatását.

Bíró Yvette:

- Ezzel teljesen egyet lehet érteni, csak sokan vitatják, hogy a közönség vajon lépést tud-e tartani a mai film megnövekedett igényeivel. És ha még nem eléggé felnőtt a nagyközönség, joga van-e a filmművészeknek arra, hogy kényszerítse erre a felnőttébb, felelősebb magatartásra?

Lukács György:

- Erre azt mondom, hogy ha a nép olyan elmaradott volna, mint amilyenek a bürokraták ilyenkor mondják, akkor nem lehetett volna szocialista forradalmat csinálni. Viszont ha olyan haladott volna, amilyenek a bürokraták máskor mondják, akkor nem lett volna szükséges forradalmat csinálni. Mivel sem az egyik nem igaz, sem a másik, azért kellett szocialista forradalmat csinálni, s azért kell, hogy a film és a többi művészetek a forradalom továbbvitele és az emberek tudatossá tétele érdekében dolgozzanak.

Bíró Yvette:

- Lukács elvtárs régebbi megnyilatkozásaiban és nagy esztétikai művében közismerten bizonyos fenntartásoknak adott hangot a film intellektuális lehetőségeivel kapcsolatban. Szolgáltak-e a látott művek (beleértve a francia Alain Resnais - Jorge Semprun: A háborúnak vége című filmjét) ebben a vonatkozásban valamelyest új tapasztalatokkal? Mutat-e az újabb filmek eszköztára olyan „új” képességeket, melyek tágították határait? Az említett filmekben talált-e olyan megoldásokat melyek legalábbis bizonyos lépéseket tettek a szellemi szféra meghódításának irányába?

Lukács György:

- Azt hiszem, hogy az egész dolgot esztétikailag és filmdramaturgiaiilag pontosan meg kellene nézni, nehogy fennakadjunk a nem analizált intellektualitás problémájánál. Az intellektuális problémákat ugyanis lehet formailag és tartalmilag nézni. Nem kétséges, hogy formailag az irodalom és legfőképpen a dráma a legalkalmasabb ezeknek a kifejezésére. Az intellektuális problémák azonban valamilyen formában mindenütt jelen vannak - Esztétikámban ezt én meghatározatlan tárgyiasságnak neveztem. Végül is egy intellektuális problémát festészetileg egyáltalán nem lehet kifejezni. S ha végignézzük a Rembrandt-portrékat, mégis pontosan meg tudjuk mondani, nemcsak azt, hogy az illető intellektuálisan milyen, hanem még azt is, milyen intellektuális problémái vannak. Anélkül, hogy ezzel azt mondanánk: a festészetnek módjában áll egy intellektuális problémát intellektuálisan kifejezni . . . Aztán rendkívül bonyolult differenciák vannak dráma és epika, opera és film között. Mert hiszen ez a

probléma az operával és a zenével kapcsolatban is felmerül. Egyáltalán nem kétséges, hogy Bachtól és Händeltől kezdve, Beethovenen keresztül egészen Bartókig, a nagy zene állást foglalt egész sor világnézeti problémában. Ennek ellenére tisztán zeneileg nem lehet kifejezni egy intellektuális problémát mint olyat. A filmnél nem ilyen végtelen a helyzet. De nem jutottunk el még oda, hogy megtaláljuk a módját annak, hogyan lehet megragadni igazán ezt a szellemi arcot. Nem jutottunk még el ugyanis annak pontos megértéséhez - s ez összefügg azzal, hogy a filmben a szó hol az értelem kifejezése, hol hangulatkeltő vagy ezt közvetítő zörej, mert mind a két szerepet betölti a filmben -, meddig mehetünk el a filmben a gondolatiság terén. Véleményem szerint nem olyan messzire, mint a drámában. Az Othellóban például azt a jelenetet, amikor Jágó kezdi felheccelni Othellót, s amikor aztán Othello magára maradva egy teljesen kontemplatív, gyönyörű monológot mond: „...most Isten veletek fegyverek” stb. - ezt nem lehet filmre átvinni. Üres dolog lenne, ha a legjobb színész egyszerűen elmondaná a filmben. Viszont vannak olyan drámai replikák, amelyek révén kiélezett helyzetek jönnek létre, és ez már a film számára is járható út. Úgy vélem, hogy az intellektuális problémák mint tartalmiak, természetesen nélkülözhetetlenek a filmben. De meg kell keresni kifejezésük alkalmas eszközeit. S én úgy látom, ezeket még nem találtuk meg maradéktalanul. Talán most nagy eretnokséget mondok, de amikor az Olivier-filmeket láttam, - az V. Henrik-et kivéve - mindig az volt az érzésem, hogy Shakespeare szövege teljesen felesleges. Mit beszél itt Shakespeare össze-vissza olyan borzasztó sokat, amikor arra semmi szükség nincs! Nem tehetek róla, például a Hamletnél ez volt az érzésem, holott a Hamlet dialógusa drámai szempontból bizonyára tökéletes. Érdekes viszont, hogy az V. Henrik-ben, ahol egy egész drámát transzponálni lehetett tájképekre, dekorációkra és így tovább, ott ez filmszempontból hallatlan nagy élmény volt. Ez persze csak egyik oldala a megközelítésnek, amellyel kapcsolatban se Kovács, se Jancsó nem jutott még teljes megoldáshoz. Nekik a maguk területén tovább kell kísérletezni. Megtalálni a szavaknak ezt a drámai, az embereket mozgásba hozó, dinamikus karakterét és olyan helyzeteket teremteni, amelyekben éppen ezekre a szavakra van szükség. Nem hiszem, hogy a kontemplatív intellektuálitást át lehetne tenni filmre.

Bíró Yvette:

- A szó eszközeit tekintve valószínűleg így van, de a Hideg napok-nál például az a módszer, amit Kovács András alkalmaz: a részletek egymás mellé helyezésének, szembesítésének, párhuzamba állításának bizonyos kifejezetten intellektuális eszközei vajon nem járulnak-e hozzá éppen a határozott gondolat még határozottabb, mondhatnánk, explicit megfogalmazásához?

Lukács György:

- Lehetséges, ha ez át van téve... És a Hideg napok-ban az a jó, hogy a börtön, a börtönben folyó dialógus és a múlt valósága pár-

huzamosan futnak, ami szinte felel az elhangzott dialógusokra: amikor például ott állnak a jégen, és bedobják az embereket a vízbe... enélkül a börtöldialógus teljesen üres és hasznavehetetlen lenne.

Bíró Yvette:

- Ebből is kiderül, hogy a dialógus nem önmagában hat, hanem az egész kompozícióval együtt, és rendkívül jelentős a filmnek az az eszköze, amit montáznak nevezünk, tehát a valóság-részletek összeállításának, egymás után rendezésének a tudománya.

Lukács György:

- Ezt én általában nem vonom kétségbe. Csak a filmnek meg kell találnia a módját - Kovács a Hideg napok-ban megtalálta, jobban mint a Falak-ban -, hogyan alkalmazza ezt a specifikus filmeszközt. Ez nagy feladat, s nem hiszem, hogy a nyugati film komolyan megoldotta volna, bár valószínűleg vannak rá megoldások. Ebbe én már nem tudok beleszólni.

Bíró Yvette:

- Arra az egy példára azért hivatkoznék, amit Lukács elvtárs látott: Resnais-Semprun filmjére. Ott is nagyon érdekes megoldásokkal él a rendező, az időelemekkel való játékkal például...

Lukács György:

- Ez egy rendkívül érdekes film.

Bíró Yvette:

- Sok szempontból új nyelvi eszköz az idő kronológiájának megbontása, aminek persze vannak irodalmi előzményei, Proust-tól kezdve, mégis a tapasztalat szerint nagyon eredeti és termékeny a filmbeli felhasználás módja.

Lukács György:

- A filmben ez az eredetiség valóban más, mint az irodalomban. Az irodalomban ti., ha valaki visszaemlékszik, mindig tudom, hogy itt van előttem az a Goethe, aki régebbi életére tekint vissza. S de facto érzékileg Goethe áll előttem és az emlékei mint emlékezések. A film az emléket mint jelenvaló valóságot tudja ábrázolni, s ezzel valami egészen új dolog történt, aminek úgy vélem, dramaturgiai következményeit még nem gondoltuk végig, és mindeddig nem használtuk ki eléggé.

Bíró Yvette:

- Ezekben a filmekben még egy dimenziója van az időnek. Nem egyszerűen a múlt és az emlék az, ami szerepet játszik, hanem az időnek bizonyos előremutató dimenziója, az elképzelés, az ábránd, az álmódosítás „jövő ideje”. Azok a részletek például A háborúnak vége című filmben, mikor a hős megpróbálja elképzelni magának, milyen lehet az a lány, aki őt telefonon kimentette, igazolta.

Lukács György:

- Ez teljes mértékben lehetséges, sőt a filmnek itt nagy előnye van az étellel és az irodalommal szemben. Ennek az előre elképzelésnek ugyanis - hogy valaki előre elképzei, hogyan dönt majd egy kritikus helyzetben - az életben is igen nagy szerepe van. Ha pedig az ilyen elképzelés a filmen úgyszólván testet ölt, ezzel igen mély megokolást nyerhet annak az embernek a döntése, aki választás előtt áll és a választás csúnya, morálisan rossz változatát felidézve riad vissza esetleges tettétől. Ebben a fejlődésnek sok lehetőségét látom. Egyebek közt a szavak igazi filmszerű szerepét. Amennyire meg tudom ítélni, e lehetőségeknek még egyáltalában nem jártunk a végére. A filmet túlnyomórészt még mindig technikai lehetőségként kezeljük, s nem vetjük fel a tartalmi problémákat: ne felejtjük el azonban, hogy a dolgoknak minden művészetben a közvetlen jelentése hangulati. Kevés olyan drámai dolgot ismerek az életben, mint a Macbeth-nek az a jelenete, amikor a gyilkosság után kopognak a várkapun. Az, hogy kopognak a várkapun, önmagában semmi, ez a dolognak csak technikai oldala. A lényeg itt a két mozzanat összefüggése. A filmdramaturgiának az a feladata, hogy ezeknek az összefüggéseknek a problémáit derítse fel. Meg vagyok róla győződve, hogy itt még nagyon sok érdekes dologra jöhetünk rá, ha e mozzanat tartalmi oldalát kutatjuk, tehát nem a kopogást általában, hanem a Macbeth-féle kopogást.

Bíró Yvette:

- Ennél a példánál teljesen helyben vagyunk, mert itt valóban egymás utánról van szó, kifejezetten filmkompozíciós problémáról, arról nevezetesen, hogy mi következik mi után. Ez a film egész építkezésének alapelve. Másfelől gondolnunk kell arra is, amit Eisenstein nagyon szellemesen úgy emleget, hogy tulajdonképpen minden egyes pillanatban egy függőleges montázs is jelen van, amikor is nem egyszerűen az egymás után következő dolgok játszanak, hanem az egyidejűleg ható különféle dolgoknak van együtt nagyon összetett jelentése. Például ha egy mai filmet veszünk, Jancsó utolsó filmjében, a Csend és kiáltás-ban nagyon izgalmassá válik ez a függőleges montázs, mert kevés eszközzel dolgozik, s a filmnek mégis rendkívül erős hangulata van.

Lukács György:

- Ezt a Jancsó-filmet is nagyon szeretem, ebben is sok értékes dolog van, s nem mondhatok mást, mint hogy mind a két rendezőtől, Jancsótól és Kováctól is még nagyon sokat lehet várni. Csak az szükséges, hogy a film barátai támogassák őket, ismerjék fel, hogy a jelen és a múlt rossz oldalainak leleplezése pozitív dolog és a szocializmusnak nyújtott segítség.

- Szeretném, ha az emberek megértenék, hogy az én nagyon éles kritikám - szocialista kritika. Én nem az ún. polgári humanizmus szempontjából beszélek. Tőlem mindig rossznéven vették az ilyen őszinteséget, de enélkül az őszinteség nélkül igazi művészet nem jö-

het létre. Abban például én egyáltalán nem vagyok biztos, hogy nálunk minden egyes esetben a jó vonásokat is fel kellene tárni. Fiatal koromban, emlékszem, nagyon lelkesedtünk azon, hogy Ady Endre Tisza Istvánt kan Báthory Erzsébetnek nevezte. És nem sorolta fel egyetlen jó tulajdonságát sem. Pedig Tisza István okos ember volt, személyileg is becsületes, meggyőződéses. És Adynak mégis igaza volt, amikor így nevezte. Ez az, ami nélkül mi sem juthatunk előre. Míg nem sikerült rést ütnünk a régi nacionalista maradványok falán, addig ezek a dolgok valamilyen formában fenn maradnak.

Bíró Yvette:

- Tehát az sem véletlen, hogy a magyar film akkor kezd valamit elérni, amikor előre lép az igazmondás útján.

Lukács György:

- A dolog úgy áll, hogy ma a filmről vitatkozni is csak kommunista állásponton lehet. Az igazi marxizmus-leninizmusnak éppen az őszinteségben van az ereje, mi pedig legjobb tulajdonságunkról mondunk le, ha ezt az elvet taktikázás végett feladjuk; nagyon örvendetes, hogy vannak olyan emberek, mint Kovács és Jancsó, akik az új művészet nyelvén keresik annak módozatait, hogyan viszonyuljunk múltunkhoz és jelenünkhöz.

MÉRLEG

A KONZERVATÍV, A REFORMER, A LÁZADÓ

Falak

Mikor Kovács András két főhősének, Benkőnek és Ambrusnak beszélgetésével a film véget ér, nehéz szívvel állunk fel székünkéről: még szívesen időznénk a film hőseinek társaságában, még órák hosszát hallgatnánk beszélgetéseiket. Utána hazamegyünk, vagy beülünk egy eszpresszóba barátainkkal, és azon vesszük észre magunkat, hogy mi is arról beszélünk tovább; a film nem ért véget, folytatódik bennünk és velünk. Igaz, minden műalkotásban végső soron saját konfliktusainkkal vagyunk szembesítve, de korántsem saját konfliktusaink konkrét tartalmával, korántsem saját konfliktusaink szintjén. Igaz, minden műalkotás felénk szegezi a Rilketől megfogalmazott követelést: „változtasd meg életed”, de korántsem azt, hogy „éppen így” változtasd meg az „éppen ilyen” életedet. Mi a titka néző és filmhős „egybeesésének”, ennek az egyértelmű önmagunkra ismerésnek?

Semmiképp sem az, mintha a film az „életből lenne ellesve”, tehát semmiképp sem a naturalista jelleg. Nem téveszthet meg bennünket, hogy egyes jelenetei a cinéma-vérité módszereit idézik. A cinéma-vérité (mint minden naturalizmus) úgy „les el” az életből, hogy felidézi a mindennapi életvitel esetlegességeit; Kovács András filmjéből ezek azonban teljesen hiányoznak. Még annyira sem tudjuk meg, hogy hősei hogyan dolgoznak, hogyan szeretnek, milyen szokásokkal rendelkeznek, mint ahogy azt a Hideg napok hőseiről megtudtuk, pedig ott határszituációban láttuk őket. A hősök „arca” nem mindennapi életükben bontakozik ki, hanem egy adott konfliktushoz való viszonyukban. Csak azok a szituációk, azok a mozdulatok ábrázolódnak, csak azokat a szavakat ejtik ki, amelyek az adott konfliktus vonatkozásában jelentősek.

Ha a film az „életből lenne ellesve”, ha cinéma-vérité volna, vagy

akár dokumentumfilm, mint a Nehéz emberek, akkor felismerhetnénk azokat a konfliktusokat, melyeket a mi világunk vet fel, de nem szükségképpen a sajátjainkat. Ez éppen azért válik lehetségessé, mert a hősök - bár úgy „mozognak”, mint mindennapi életükben - egyfajta sajátos általánosság szintjén vannak ábrázolva. Az általánosságnak ezt a szintjét a konfliktushoz való viszonyukból nyerik. Ugyanis azokat a tipikus morális magatartásokat testesítik meg, melyek az adott konfliktus megoldásában - megoldhatóságában - jelentősek. Az általánosítás szintje tehát a morális (és világnézeti) magatartás szintje.

A konkrét konfliktus, mely a film gerincét alkotja, önmagában nem jelentős. Őszintén szólva, ez kezdetben zavarólag is hat; nem ismerjük ki magunkat a gépkonstrukció, az abban rejlő hibák, Ambrus és a külföldi vásárlók igényének szerepét illetően. De ahogy a film halad tovább, már nem is akarjuk többé kiismerni magunkat ebben; ugyanis az eredeti konfliktus elveszti tényszerű fontosságát, azaz önnön konkrétságában többé nem lesz érdekes, mivel szimbolikussá emelkedik. Nem egy gép konstrukciójáról van szó, hanem társadalmunk konstrukciójáról; nem egy gép szerkezetében fellelhető hibák feltárásáról, hanem a társadalmi mechanizmus hibáival való szembenézésről; nem arról, hogy megvásárolják-e ezt vagy azt a gépet a külföldi megrendelők, hanem arról, hogy milyen társadalmunk vonzóereje. Nem azt akarom ezzel mondani, hogy Kovácsnál az indító konfliktus ezt, és csak ezt „jelenti”, hanem azt, hogy az indító konfliktus messze túlmutat saját konkrétságán. Éppen ezért szembeíthatók ennek közvetítésével azok a tipikus morális-világnézeti magatartások, melyekben magukra ismerünk.

Miután a szimbolikussá nőtt konfliktus: a társadalmunk „konstrukciójához” való viszony rendkívül általános és különböző megközelítéseket tesz szükségessé, a konfliktus kibontása csak intellektuális síkon történhet. Párbeszéddek és beszélgetések, újra csak párbeszéddek és beszélgetések során leszünk tanúi ezeknek a különböző megközelítéseknek az egyik oldalon, a választáson alapuló felelősségvállalásnak a másik oldalon. Ráadásul az „egyik oldal” és a „másik oldal” az ábrázolásban nem válik külön. A különböző megközelítéseket összefoglaló beszélgetések végighallgatása, a bennük felmerült problémákkal való szembenézés egyúttal a főhősök felelősségvállalásában is jelentős szerepet játszik. Ezért nem lehet az itt elhangzottak egyikét vagy másikat pusztán „bemondásoknak” tekinteni. A párizsi „bemondások” nem kis szerepet játszanak abban, hogy Benkő múltjával - és jelenével - szembenéz, a volt „nékoszosok” (vagy Györffy kollegisták?) találkozójának „bemondásai” kezdik elosztatni - minden fenntartása ellenére is - Ambrus magányosságérzését. A beszélgetések különböző megközelítéseire válaszolnak a párbeszéddek, a monológok, válaszol az önvizsgálat.

Nem tagadható, hogy a filmnek ebből az erényéből fakadnak egyes művészileg problematikus megoldásai is. Vannak ugyanis olyan szereplői, akiknek intellektuális arcát a szerző-rendező nem dolgozta ki megnyugtatóan, akik nem élnek művészileg önálló életet,

hanem elsősorban a főhősöket „beszéltetik”: Szabó elvtársnőt - akit nem tudunk hova helyezni a hősök értékhierarchiájában, és - kisebb mértékben - Lendvait, továbbá Lendvai feleségét. Miután azonban a következőkben a film konfliktusának fő vonalát fogjuk elemezni, ezektől a problematikus vonásoktól szándékosan eltekintünk.

A film már említett intellektuális jellege korántsem teszi a Falak-at valamiféle filozófiai alkotássá. Még csak esszévé sem - mint ezt a film alkotója vallotta -, hiszen gondolatilag egyetlen szereplő sem mond többet, mint amit úgy is tudunk, mint ami tanulmányok soraiban, magasabb elméleti színvonalon már közkinccsé vált. A gondolati általánosítás itt nem cél, hanem médium, az a médium, melynek közvetítésével a szereplők szituációja és konfliktusa megjeleníthetővé válik. S ez már művészi „áttétel”, amit semmiféle filozófiai tanulmány vagy esszé nem tud elvégezni.

Miután a konfliktus tartalma - mint mondtuk - a szocialista társadalom „konstrukciója” és a hozzá tartozó tipikus morális-világnézeti magatartások, nyilvánvaló, hogy a film hősei csak azok lehetnek, akik számára ennek a társadalomnak a „konstrukciója” életkérdés; azok, akik maguk építették fel ezt a világot, akiknek a vére éppen úgy beleépült ezekbe a falakba, mint hajdan a balladai Kőműves Kelemennéé. Egy generáció konfliktusa, hiszen azokról van szó, akik a falakat megalapozták; de nemcsak egy generációé. A hősök magatartása általánosabb érvennyel van megfogalmazva, és a helyállás vagy megalkuvás egyetlen példázatává válik.

A „falak” annak a társadalomnak a falai, melyet a film hősei megépítettek; maguk a falak - elvontan - háromféle magatartást tesznek lehetővé. Az első: adottnak venni a falakat, úgy, ahogy vannak, mi több, nemcsak adottnak, de „késznek”, továbbfejleszthetetlennek is, s ez esetben egyetlen magatartás lehetséges: fenntartani a falakat, úgy, amint éppen vannak. Tehát nem lehet többé rákérdezni a falakban lefektetett elképzelések igazságtartalmaira; mindenki, aki rájuk kérdez, csak döntőgeti a falakat, izgága, használhatatlan, selejt. De miután ezekkel az izgága és selejt emberekkel kell együtt élni, a falak hű őrői nem tehetnek mást, mint hogy manipulálnak; ha az embereket amúgy sem lehet rávenni a falak tiszteletbentartására (amint azok éppen vannak), akkor keményebb vagy kevésbé kemény eszközökkel kell kordában tartani őket és vigyázni, hogy ne csináljanak „bajt”. Ezt a konzervatív erkölcsi és világnézeti magatartást képviseli a filmben Ferenci igazgató.

Mert Ferenci nem csirkefogó, nem gonosz és nem „féreg” - ahogy egyik beosztottja jellemzi. A film - helyesen - még azt is zárójelbe teszi, vajon Ambrus gyanúsításai - tehát, hogy csakugyan érdemtelenül vették-e egy találmány kollektívájába - megalapozottak vagy sem. Ferenci valóban felvette a gyárába az állásából felfüggesztett Ambrust öt esztendővel ezelőtt - mert ezt telefonon számára engedélyezték. A „fentről” jött telefon következtében Ambrus akkor beépíthető volt Ferenci világképébe. Semmi sem mutat arra, hogy döntésében - Ambrus eltávolításában - elsősorban személyes motívumok játszanak közre: csak arra, hogy akinél a „vezetés tekintélye” és a

„vezető tekintélye” szükségképpen egybeesik, annál a személyes-partikuláris és a nem személyes motiváció nehezen elkülöníthető. Ferenci rágalmai is világgépének következményei, annak szolgálatában állnak; a film újra csak nyitva hagyja annak az eldöntését, hogy hisz-e saját rágalmaiban (lehet, hogy meg is van győződve róluk). Nem is az a film problémája, hogy Ferenci kidobhatja-e Ambrust, hanem hogy kidobhatja; alakjának veszélyessége nem magatartásában (mely egy a falakat féltő magatartások közül), hanem hatalmában van.

A film kérdése az, hogy mi az, illetve kik azok, akik és amik Ferenci magatartását hatalommá teszik. S ebből a szempontból kulcs szereplője az összeütközésnek éppen Benkő.

Ferenci ellenpólusa az adott konfliktusban lehetséges morális magatartások közül Ambrus mérnök. Számára a morális magatartás mércéje a mindenkori konkrét igazság. Mindig arra kérdez, hogy az adott helyzetben mi az igaz, és képtelen elviselni a hamis hangokat, akárhonnán hangozzanak is. Magatartásának alaptendenciája a kompromisszummentesség; ennyiben a moralistát reprezentálja. Ami nem jó, azt ki kell mondani - minden körülmények között - és megváltoztatni - minden körülmények között: ez az ő filozófiája. A magatartás itt is (mint Ferenci esetében) konkrét karaktertípushoz kapcsolódik. Míg Ferenci kimért és hideg, Ambrus szenvedélyes; míg Ferenci mindent elhallgat, ami nem vág terveibe, Ambrus mindent kimond - kimondja az igazságtalanságot is, ha éppen az van a nyelve hegyén. Ő az, aki a falakkal az összetűzés viszonyában van; mindig beveri a fejét ezekbe a falakba. De haragja - az igazságtalan mozzanatok ellenére is, melyeket sértett ember részéről természetesnek tekintünk - nem a szocializmus ellen, hanem a szocializmusért szól. Az „érted haragszom, nem ellened” viszonyában van azzal a világgal, amely körülveszi.

A filmíró és rendező szemmel láthatóan szereti ezt a figuráját (van is miért szeretnie). A kulcsfigura mégsem ő, hanem Benkő. A moralista éppen úgy nem fejlődik a film folyamán, mint a konzervatív. Magányossága oldódni kezd, de a film utolsó kockájában is az marad, mint az első kockájában volt.

Benkő képviseli a „falakkal” szembeni harmadik magatartást: a reformerét. Tőle függ a film, a konfliktus, a „falak” sorsa. Fejlődése arra a kérdésre akar választ adni: hogyan lesz egy konzervativizmusra hajlamos vezető reformerré?

Benkő becsületes funkcionárius - becsületességéhez az első pillanattól fogva nem fér kétség. Ezen az értendő, hogy tudatosan sosem partikuláris motívumok vezetik, továbbá az, hogy ha tudja, hogy mi az igazság, akkor ki is áll mellette. Életének fő problematikája itt helyezkedik el; azzal védekezik fiatal sógornőjével szemben, aki megalkuvási szándékát sejtí, hogy könnyebb az igazságért helytállni, mint az igazságot felismerni. Kérdés, hogy Benkő mindig megtett-e mindent azért, hogy megismerje ezt az igazságot?

Hogy az igazság felismerése nem lehetetlen - azt abban a beszélgetésben is felveti a filmíró, melyben a volt Nékosz-(Györffy?) kollé-

gisták nézetei ütköznek össze. Itt olvassa fel az egyik vitatkozó az ismert Lenin-passzust, a lenini pártdemokrácia dokumentumát. A dokumentum a Szikra könyvkiadónál 1952-ben jelent meg. Ki mondhatja tehát, hogy lehetetlen volt felismerni az igazságot?

A kérdés azonban nem ilyen egyszerű. Nemcsak az igazságoknak kell dokumentumok formájában megjelenniük, az embereknek is el kell jutni odáig, hogy megérthessék ezeket a dokumentumokat. Inkább ott a probléma, hogy ha megérthetnék, akkor akarják-e megérteni?

Mikor Benkő először találkozik szembe - felesége telefonértesítésekor - az „Ambrus-üggyel”, első reakcióképpen elhessegeti magától az igazságot, illetve annak a lehetőségét, hogy utánajárjon az igazságnak. Benkő első reakciója Ambrus ellen irányul: minek azonnal ráborítani Ferencire az asztalt? Itt a főhős „ferencisen” gondolkodik; nyugalom van, csend van, minek háborogni. És éppen ebben a motívumban találjuk meg a feleletet arra a kérdésre, hogy honnan ered Ferenci hatalma? Onnan, hogy Benkő - bár szimpátiája nem Ferenci, hanem inkább Ambrus oldalán áll - egy régi, konzervatív ösztön alapján mégis Ferencit támogatja. Konzervatív ösztönről beszélünk, nem konzervatív világrépről. Benkő világrépe ugyanis már régen nem konzervatív (Lendvai egyenesen „eretneknek” nevezi). De tizenöt év alatt megszokta, hogy minden konfliktust kompromisszummal kell elintézni. A kompromisszum pedig a következő: Ambrus maradjon a helyén, Ferenci pedig a hatalom birtokában. Hogy ez Benkőnél szokásos, rutinná vált eljárás, azt a filmben többen és több oldalról hangsúlyozzák (nem utolsósorban maga Benkő).

Benkő azonban a szemünk láttára átalakul; a film úgy fejeződik be, amint éppen ösztönét átalakítja, világrépéhez idomítja. Először azzal, hogy elmegy Ambrushoz. Ez a gesztus már a katarzist jelöli. Utolsó védekező gesztusát, mely szerint a nehézség mindig abban áll, hogy az ember megtudja: mi az igazság, az elhatározás gesztusa követi: meg kell tudni, hogy mi az igazság. Azért megy el Ambrushoz, hogy - amennyiben ez lehetséges - megtudja az igazságot.

Benkő katarzisének első mozzanata tehát az, hogy elmegy megtudni az igazságot, a második, mikor vállalja az ügyész szerepét, vagyis az igazság védelmének szerepét. Ami e két mozzanat között elterül - az igazság felismerése - azt a film csak jelzi. Mindehhez Benkőnek elegendő elolvasni Ambrus beadványát. A film nézője nem olvassa el az említett beadványt, de a két hős karaktere garantálja, hogy ebben valóban az igazság van lefektetve. Kovács úgy ábrázolja hőseit, hogy hiszünk nekik.

Miből keletkezett Benkő katarzisa, mitől vált ösztöneiben is reformerré? Ebben két tényező játszott - egyaránt - jelentős szerepet: az új feladatok és az önvizsgálat. Az új feladatok azokban a beszélgetésekben kavarnak, melyeket nem Benkő, hanem Ambrus hallgat végig. De Benkő természetesen tudatában van ezeknek, tudatában van Párizsban is. Ambrus, aki ezt a beszélgetést végighallgatta, s akinek magányosság-érzése itt kezdett feloldódni, nem véletlenül mondja Benkőnek, hogy kettőjük közül Benkő a magányosabb. Mit

jelent ez a magányosság? Elveszteni a készséget az új feladatok megoldásához és kirekeszteni önmagukat azok sorából, akik ezt a készséget kialakítják.

Benkő önvizsgálata Párizsban kezdődik, és Pesten - a katarzisz pillanatában - ér véget. Az önvizsgálat első eredménye annak a felismerése, hogy ő maga sem használta ki azokat a lehetőségeket, melyeket a „falak” adtak számára, hogy még adott világnézete, adott megszokásai keretei között is többet tehetett volna, mint amit megtett. A katarzisz pillanatában azonban tovább jut ennél. Itt már nem tekinti többé „készeknek” a falakat, melyek között a maximális mozgásterületet ki kellett volna használni, itt magukat a falakat tartja - ha az igazság úgy kívánja - átépíthetőeknek.

S ebben leli értelmét az a beszélgetés, melyet Párizsban Lendvai-val folytatott. Lendvai felmenti Benkőt minden kompromisszumért, mert úgy véli, hogy senki sem tehet mást, mint amit körülményei megengednek. hiszen mindannyian Kafka kastélyában élünk, kiszolgáltatva idegen hatalmakkal, és nem tehetjük azt, amit akarunk, amit jónak látunk. Benkő ezt a Lendvai-féle megfogalmazást akkor válasz nélkül hagyja; a választ a katarziszban éli át. Mert lehetséges-e, mert szükséges-e azokat a falakat, melyeket Benkő saját maga épített, tőle elidegenedett hatalomnak tekinteni? Lehetségesnek lehetséges, hiszen például Ferenci annak tekinti őket, az önmaga rakta falakat elidegenedetteknek fogja fel; innen ered konzervativizmusa, manipulatív magatartása. Ferenci számára a falak valóban olyanok, mint Kafka kastélya - ki van szolgáltatva nekik, miközben kiszolgáltatja őket. De szükséges-e ez? Benkő válasza: nem szükséges. Azokat a falakat, melyeket mi építettünk, nem kell tőlünk független és megváltoztathatatlan hatalmakkal tekintenünk. Éppen mert mi építettük őket, éppen, mert már bennük van a mi vérünk, mert bennük vannak a kompromisszumaink, a tévedéseink - éppen ezért van lehetőségünk és jogunk rá, hogy átépítsük őket, akkor és úgy, ahogy szükségesnek és igazságosnak tartjuk. Nem attól maradunk fiatalok, hogy fiatal lányokkal vagy fiúkkal barátkozunk - mint Ambrus egy helyen véli -, hanem hogy viszonyunk a világhoz „fiatal” marad, vagy - mint Benkő esetében - újra „fiatallá” válik.

Nemcsak Benkőnek, Ambrusnak is van katarzisa. Mert ő is - akárcsak Benkő - hallgatólagosan Kafka kastélyának tekintette ezeket a „falakat”, olyan falaknak, amelyekbe az ember csak a fejét verheti be. A Benkővel való utolsó beszélgetésben - mikor azt mondja, hogy barátja a kompromisszumokról szólva nyugodtan beszélhet többes számban - vállalja a saját részét abban, hogy a falak éppen olyanok lettek, mint amilyenek.

E három ember (Ferenci, Benkő, Ambrus) drámája odáig jut el, hogy a harcot felveszik; a harc kimeneteléről mit sem tudunk. Kovács András filmje nem megy elébe a valóságnak, nem ábrázolja lefutottként azt a harcot, amelynek a valóságban is kezdetén vagyunk. Ezért is igaz a film. De nemcsak azért. Hanem azért is, mert ez a nyitottság nem akármilyen: tartalmazza a legjobb emberi erők elszántságát arra, hogy a konfliktust sikeresen végigvigyék. S ennyiben

a legigazibb elvárásokat tükrözi, ennyiben - a szó mély és nem happy end-es értelmében - optimista ez a film.

Mikor azt mondtuk, hogy három magatartás konfliktusáról szól a Falak, akkor nem tagadtuk, hogy ebben a konfliktusban mások is részt vesznek. A résztvevők azonban azért csak „résztvevők”, mert nem közvetlenül a „falakra” vonatkoznak. Szenvedélyük és gondoskodásuk tárgya az egyik vagy a másik hős, illetve egyszerűen azt a szituációt jelzik, amelyben a hősök mozognak.

Szamosi, a mikszáthi Magyarország ránk hagyományozott és gyökeret vert típusa, aki saját állása, saját nyugalma, saját biztonsága szemszögéből „virblizik”, vagy a karrierista „új undok”, aki a párizsi szállodában rágalmazza Ferencit, miközben hajbókolói közé tartozik - olyan típusok, melyeket mindenki saját tapasztalatából ismer, s melyeket Kovács András egy-egy jellegzetes szóval vagy mozdulattal találóan formál meg. Ugyanilyen találó - s a konfliktus szempontjából nem kevésbé jelentős - a két feleség alakja.

Látszólag a két feleségben sok a hasonlóság. Mindkettővel úgy ismerkedünk meg, amint a férjükért aggódnak, a férjük helyét, előmenetelét féltik. Az első pillantásra még felmerül bennünk a gyanú, hogy rokonszenvünk és ellenszenvünk csak azért oszlik meg olyan egyenlőtlenül közöttük, mert az egyik a bukott ember felesége, a másik a hatalmon lévőé, az egyik a bukástól akar védeni, a másik csak egy lehetséges bukás rizikójától fél. Még felmerül bennünk a gyanú, hogy - amennyiben férjeik fordított szituációban lennének - fordítva is cselekednének. Később azonban kiderül, hogy nemcsak erről van szó.

Erzsi - Benkő felesége - számára ugyanis más ügy nem létezik, mint férje helyzetének védelme. Megtudjuk, hogy ifjú korában férje érdekében tudatosan mondott le az önálló életpályáról - ezt megérteni azonban nem annyi, mint magatartását megbocsájtani. Másrészt viszont Ambrus feleségének megvan a saját viszonya is a világhoz. Ahogy a társaságban viselkedik, ahogy volt tanítványait „vezeti” - mindebben egy önálló ember magatartása fejeződik ki. Ezért tud férjével való minden - teljesen jogos - szolidaritás ellenére, vagy éppen e szolidaritás kedvéért szigorú, kritikus is lenni; egyszerre igazi társ.

Erzsi szemében azonban a „falak” egyetlen ringgá változnak, ahol az emberek bokszmérkőzéseket folytatnak - bokszmérkőzéseket az előmenetelért, az állásért, a hatalomért. Akit egyszer kiütöttek, az többé talpra nem áll. S Erzsi nem akarja, hogy férjét csak egyszer is kiűssék ebből a ringből - ennyi az egész. S mint minden igazi műalkotásban, itt sincs ember valaminő - ha csak parányi - igazság nélkül. Erzsi joggal utal arra, hogy nem lehet „tisztességesen” megbukni, hogy a bukás nem annyit jelent, hogy valaki nem igazgatóhelyettes többé, hanem örök „foltot”, mely azontúl végigkíséri az embert egész életén. Innen nézve számunkra már nem is Erzsi a fontos, hanem az a kérdés, vajon Erzsi gondolatmenetének nem volt-e semmi befolyása Benkő és a benkők kompromisszumaira?

Benkő tudja a legjobban, hogy volt. Ő tudja a legjobban, hogy Ambrusnak igazsága van, mikor azt mondja: minden tettehez meg le-

het találni az elveket. Vajon mindig a „falak” féltése vezette Benkőt a kompromisszumaiban? Nem a félelem, hogy őt ütik ki a ringből? Nem fonódott-e túlságosan is össze a kettő egymással? Benkő tudja a legjobban, hogy igen, hogy Erzszi gondolatmenete - ha nem is nyíltan és nem is elsősorban - de suba alatt mégis több tettét motiválta. Benkő katarzisa egyúttal szakítás is Erzsivel és odaállás Márta igazságához: nem kell félni attól, hogy kiütnek a ringből.

De vajon tényleg nem kell félni? Vajon egészen igaza van-e Mártának, mikor azt mondja, hogy minden jó bokszolót időnként kiütnek, azután feláll, és újra bokszolni kezd? Magyarul: mit jelent az, „bukott embernek lenni”? Ez az a kérdés, melynek sokszor fut neki a film, újra csak sokféle megközelítésben, többek között a már sokat emlegetett éjjeli beszélgetés ábrázolásakor.

A film erre a kérdésre nem ad egyértelmű választ, minthogy nem is lehet rá egyértelmű választ adni. De több megoldást sugall. Mindenekelőtt azt, hogy aki benn marad a ringben, az is lehet bukott ember. Megbukni elsősorban nem karrier-bukást jelent, hanem azt, hogy megbuktunk egy feladat teljesítése közben. Továbbá azt, hogy végső soron csak azt lehet kiütni a ringből, aki feladja a harcot. Lendvai kiütötte magát a ringből, mikor Párizsba távozott (és itthon is kiüti magát az, aki lélekben a „falakon” kívül költözik). Továbbá azt, hogy a harcnak különböző „szintjei” vannak; s aki megbukik az egyikben, az még helytállhat a másokban. Továbbá: hogy ha végső soron csak azt lehet is kiütni a ringből, aki önmagát üti ki, mégis meg kell teremteni egy olyan mechanizmust és atmoszférát, melyben nem kíséri az embert a „bukottság” bélyege.

Kovács András filmje tehát a magatartás-konfliktusok általánosításának szintjére emelte azt a szituációt, mellyel az új gazdasági mechanizmus és reform elé indulunk. Ezért olyan mai ez a film, ezért annyira a mienk; ezért ismerünk magunkra, a mi konfliktusainkra hőseiben és azok vívódásaiban, és ezért folytatjuk beszélgetéseiket, mintha csak a film szereplői lennénk.

Itt szeretnék azonban hozzátenni valamit: Kovács András filmjét nemcsak sokféleképpen lehet elemezni (ez minden műalkotás sajátja), hanem többféle irányban is. Ez onnan adódik, hogy bár a konfliktust végigélő figurák funkciója az adott konfliktusban világosan rajzolódik ki, nem ugyanilyen világos e hősök értékhierarchiája. A közöttük, magatartásuk közötti választás bizonyos fokig azon múlik, hogy hogyan foglal állást a néző hasonló konfliktusokban a filmen kívüli világban. Az értéksorrend világosabb kijelölésének hiánya, a filmíró és rendező viszonylagos „pártatlansága” azonban nem köti a kritikust, ahogyan nem köti a nézőt sem. Kritikánk - tudatosan - azon alapult, hogy választottunk azok között a magatartások között, melyeket a film bemutatott.

Heller Ágnes

AZ IGÉNYESSÉG „ÁTKA”

A tékozló fiú

Sárga ház egy öreg park közepén. Szorongató jelképe és színhelye a betegségnek: tépett elmék, szétzilált tudat, megbontott egyensúlyok lidérces világa ez, félelmetes és néha komikus. Mintegy kivonata, sűrítője a mindennapok megoldatlan problémáinak. A megoldatlanság pedig - vagy még inkább megoldhatatlanság - nyersanyaga és indukátora a tébolynak, a bomlás folyamatának. Első tekintetre mintha erről szólna Ewald Schorm filmje, A tékozló fiú. De csak első tekintetre. Mert valójában jelentékenyebb munka ez, semhogy egy patológus és egyébiránt már ismert, sokszor lejegyzett folyamat újbóli megfigyelésére összpontosítaná művészi erejét.

Egy fiatal mérnök, Sebek él abban a filmbéli sárga házban, öngyilkossági kísérlete után zárták oda, s visszaviszik újra meg újra, mert néhány nap vagy néhány órai szabadság után - amikor már ő is és mi is azt hihetnők, hogy végre megnyugodott, kiegyenesedett - ismét csak szembetalálja magát köznapjainak megoldatlanságával.

Schorm ezt mondja filmjéről: „Szelleménél fogva ez a történet a Mindennapi bátorság című filmmel áll rokonságban. Még azok között is, akik viszonylag kényelemben élnek, sok pénzt keresnek és tetszésük szerint élhetnek, vannak öngyilkosok. Mi hajtja ezeket az embereket ilyen vég felé? Mi hiányzik nekik? Nem tudok válaszolni ezekre a kérdésekre, s épp ezért térek vissza rájuk.”

Gyakori eset: a művész valami szélsőséges példát személyesít meg, a személyiség felbomlását követi, hogy újszerű aspektust találjon a típusos életmenetekben gyakori konfliktusok ábrázolására. Ha csak ennyi volna Schorm szándéka, munkáját besorolhatnánk a többé-kevésbé sikerült hasonló történetek közé, formálisnak tarthatnánk a hagyományos ábrázolástól való távolságát, s legfeljebb a szép részletek újraidézésében keresnénk a művészi erő jelenlétét.

Schormnál másról van szó. Már a Mindennapi bátorság-ban - amelynek szellemi rokonságára nem ok nélkül hivatkozik - olyan „rendhagyó” hőst választ, akinek konfliktusa éppen abban van, hogy az átlagosnál, a megszokottnál komolyabban veszi az új életnek egyszer már megtanult, elfogadott morális normáit. A tékozló fiú-ban ez a típus tovább nő, s már nem egyszerűen a morális normák tekintetében igényesebb környezeténél, de egész intellektuális rendszerében. A Mindennapi bátorság hőstét voltaképpen éppúgy örülnék tekintette a szocializmusba így-úgy beilleszkedő nyárspolgár, mint A tékozló fiú Sebekjét, de amazt inkább nevette, ettől pedig fél. S míg azt az értetlenség reakciói sodorták a személyiség elbizonytalanodása felé, Sebek már az indulás percében elfogadhatatlan ennek a környezetnek számára. Nemcsak azért, mert valóban beteg, de azért is, mert felfokozott érzékenységében és igényességében az elveket megcsaló emberekkel szembeni felfokozott kritika van jelen.

A két film közötti gondolati összefüggést, a kontinuitást a rendező azzal is hangsúlyozza, hogy A tékozló fiú házaspárját ugyanazzal a két színésszel játsszatja, mint a Mindennapi bátorság-ét. Ez természetesen még lehetne formális összefüggés is, de a két rendkívüli játékkészségű színész mintegy önmaga is továbbcsiszolta az előbbi filmben megteremtett típust, szellemileg is közös alkotássá alakítva a két film összefüggéseiben kiteljesedő drámai rendszert. Jana Brejchova szenzibilis, szenvedélyes alakítása a feleség szerepében s kiváltképpen Jan Kacer rendkívül szuggesztív, az idegi világ zavarairól sohasem külsőségesen informáló, mindig a felszín alatti robbanásokkal teli Sebekje valóban pontos, színészi megvalósítása Schorm - különös közegbe helyezett, de mégis - társadalmi valóságú elképzelésének.

Schorm társadalom-elemzése láthatóan abból indul ki, hogy az új közösségi társadalom nem évszázados lassú építkezéssel, a részletek lassú és könnyebben megszokható változása révén alakult ki, hanem elvek radikális realizálásával, mintegy - így is mondhatnók - olyan intellektuális program megvalósításával, amely a dolgozó ember emberi érdekeit, tehát a társadalmi igazságot érvényesíti, a teljes harmonia lehetősége tehát abban van, hogy ennek az új társadalmi szituációnak nemcsak élvezői, de értői is legyünk. Ez az elemzés fejeződik ki Sebek alakjában, s ő voltaképpen nem a maga sorsától szenved, hanem attól, hogy a többiek nem értik, tehát követni sem tudják az új társadalom emberi lehetőségeit. Az igényesség az ő betegsége. S a türelmetlenség persze, ami már valódi betegség, de nem ok, hanem következmény.

Van egy pont, amin túl már tehetetlenek vagyunk - mondja a pszichiáter Sebeknek, amikor a fiatal mérnök arról faggatja, miért hagyják abba néhány beteg gyógykezelését. Látszatra a gyógyászati gyakorlat egyik mozzanatáról folyik ez a beszélgetés. Valójában, a film jelrendszerében ez a bizonyos pont a Sebek-i morális és intellektuális igényesség maximumát jelentheti. Mert ez a fiú valóban maximális igénnyel él, ezért tűnik örülnék, amikor a sok más ember számára természetes tényeket, életjelenségeket képtelen elfogadni.

Schorm ugyan az idézett nyilatkozatban azt vallotta, hogy nem érti, mi baja lehet olyan embereknek, akik nem szenvednek hiányt dologi javakban, az igazság azonban az, hogy ő a választott főfigura sorsában meglehetősen világosan látja az okokat. Ebben az esetben ezek intellektuális természetűek. Sebek konfliktusa nem az elemi élettények szférájában jelentkezik, nem az ellátás hiányaiban, nem az érzelmek végső megcsalásában, nem a megnyugtatóan átlagos élet megtámadottságában, és nem is a tehetség befulladásában. Nem a hagyományos drámai mozzanatokban tehát, hanem ott, ahol igény-nyel és értelemmel kell mérni.

A tékozló fiú folyamatosan előadott - de nem a drámai expozíciótól a tragikus végig ívelő - története voltaképpen ezeknek az értelmi és igénybeli ütközőpontoknak epizodikus láncolata. Egyébként megrendítő szépségű, sokszor lírai adottságú epizódok ezek. S talán attól még külön is szépek, hogy funkciójuk világos: minden lényeges vonatkozásban megrajzolják a történet középpontjában álló személyiség viszonyát az életében szerepet kapott emberekkel. Jana, a feleség áll legközelebb a „beteg”-hez. Az ő szeszélyes, lobbanékony életvágyának végül is valamiképpen ugyanazok a mozgatóerői, mint Sebek indulatainak. Látni, tudni, érteni, érezni akar mindent, ami az életben fontos. A mozdulatlan, korlátolt kispolgári környezet órá éppúgy rátelepszik, mint a férfira, csak az ő lázadása-szakítása nem tud olyan végérvényes lenni. S ha egy idegent fogad az ágyába, vagy belefelejtkezik egy útközben meglátott cirkusz forgatagába, fontosabb dolgát feledve, ez - ha alacsonyabb értékrendben is - kicsit homályos tükörképe, de tükörképe a Sebek-i tagadásnak. Jana valóban szenvedéllyel szereti férjét, ha végül mégsem tudja magát csak és kizárólag az ő gyógyulására rendelni, ebben nem kicsinyse fogalmaztatik meg, hanem annak őszinte bevallása, hogy ennek az embertípusnak nem lehet életprogramja „egy másik élet áldozatos szolgálata a saját egyéniségének feladása révén”. Egyébként a fiatal mérnök sem ezt várná az asszonytól, s nem is azért távolodik el tőle, mert nem őt szolgálja a szerelemben s az élet praktikus dolgaiban, hanem mert hiányzik belőle egy magasabbrendű elrendező elv ismerete, vagy legalább igénye. Tragikus szerelem ez - tragikusan igaz teljességre való képtelensége is.

Ha nem is ilyen mélyen, de ugyanilyen megragadóan elemzett-ábrázolt „a beteg” viszonya környezetének más tagjaihoz. Első szabadulása idején anyósa-apósa, akik az imént még azt kérték a pszichiátertől, hogy ne engedje haza a fiút, mert „nem tudnak vele mit kezdeni”, most - mindent jóváteendő - roskadozó asztal mellett várják. Zsíros húсок, sülteк, gombóchegyek gyönyörűségét zúdítják rá, mint maximális jót s döbbsenten nézik a fiút, amikor az újra kirobban: „hát itt nincs ünnep zabálás nélkül”. Döbbsentek és sértettek, hiszen a békítő asztalt kínálták. Őк, akik a lányuk ágyába tévedt idegent is dúsan rakott tálakkal kínálják, rányitva az ajtót az alkalmi szerelemben belefeledkező párra.

Valami hasonló módon fogadja Sebeket a hivatali főnök is: az ő dúс táljában nem az alkotó munka kínálja magát, nem a közös vál-

lalkozás, hanem az a lecke: „a te eszményi világod rögeszme, mondj le róla, annak érdekében, hogy mi elfogadhassunk téged, mert a mi pozíciónk... a mi érdekeink... mi tudjuk... a te fizetésed... a mi biztonságunk... mi... mi...” És Sebek az ismert szavak hallgatása közben leveti cipőjét, valami nyomja, szoritja, már csak erre tud figyelni, mezítláb ugrál ki a szobából, ahol valaki a közös eszmények nevében a maga kényelmes kis királyságát óvja. Sebek fél-lábon ugrál a folyosón, fut a hazug szavak elől, s körülötte sajnálkozva összesúgnak, valóban örült szegény.

Igy fut el a falusi pap üres, hamis humanizmusa elől, s így fut a korlátoltság elől, amely a mezőn ténfergő emberben gyilkost akar látni, s fut - a sárga ház felé, hogy ott újra megkérdezze a pszichi-áttert: hol hibázom el... hol rontom el mindig?

Az orvos nem válaszol. A film igen. Sebek valóban beteg: elvé-tette az élet racionális arányait. Azt is tagadja, aminek igenis helye van korunk emberének életében. Nem a rokonszenvünk kíséri, in-kább a szorongás. De ez a differenciált viszony, amely hozzá fűzhet bennünket, nem változtat azon, hogy a teljesség igénye teremtőbb erő, mint a zsíros húsok gyönyöre.

Hámori Ottó



Schorm: A tékozló fiú







PILLANTÁS A VALÓSÁGRA

Új szovjet filmtörekvések

Ioszeliანი-val, a fiatal grúz rendezővel Moszkvában ismerkedtem meg, a filmművészek székházában, Lombhullás c. filmjének szakmai bemutatóján. Aznap este Mihalkov-Koncsalovszkijjal, a már európai hírnévű szovjet rendezővel volt randevúm, de csak örülhettem a véletlennek, hogy egyszerre hozott össze a szovjet új film e két jelentős egyéniségével, akik a hétköznapiok filmzését, a valóság újrafelfedezését vállalták művészi szenvedélyükül.

Koncsalovszkij nevét nálunk kevesen ismerik - ha jól tudom, Első tanító című velencei-díjas filmjét nem mutatták be -, de Franciaországban például nagy népszerűségnek örvend. Második filmje, az Ászek Romanuska továbbhalad a megkezdett úton; a valóság minél hívebb leírására, a cselekmény előre konstruált vázának feloldására, a figurák, a részletek eredetiségének, keresetlenségének érzékeltetésére törekszik. Ioszeliანი-nak ez az első filmje, de hasonló szándékról tesz tanúságot. Arról az irányzatról van tehát szó, amelyet a filmvilágban ma általában Forman, Passer, Rouch, Brault-Perrault, Rocha nevével jelölnek.

Beszélgetésünk során azonban mindketten tiltakoznak: nem nagyon ismerik és nem szeretik Formant (Koncsalovszkij szerint „túl hideg”) - egyébként sem hivatkoznának példaképre. A valóság inspiráló erejére kívánnak támaszkodni, ez a módszer biztat felfedezésekkel. Koncsalovszkij elmondotta, hogy a dialógusok keresetlensége, improvizált jellege, az élőbeszéd megfigyelése mennyit segítette a stílus kialakításában. Ioszeliანი dialógusai kötöttebbek, de ő is gyakran alkalmazza a rögtönzést, az élet váratlan mozzanatait. Ezek a törekvések tehát, mint mondják, a „levegőben vannak”, egymástól függetlenül is létrejöhetnek, és többé-kevésbé hasonló eredménnyel járnak. Más szóval ez azt jelenti, hogy egy-egy nemzeti filmművészet

adott fejlődési fokán ez a fázis, a valóság újrafelfedezése, mintha törvényszerűen jelentkezne. Különösen fontosnak tűnnek e megújító törekvések a Szovjetunióban, ahol a dokumentáris hűségnek nagy hagyományai vannak (Kulesov, Vertov), és ahol az utolsó huszonöt évben mintha háttérbe szorultak volna ezek a hagyományok, teret engedve a konstruált, „játékfilmesebb” szemléletnek - még a dokumentumfilmekben is.

Koncsalovszkijnál már azt is megfigyelhetjük, hogyan válik egyre határozottabbá felfedező módszerének alkalmazásában. Bár az Első tanító-ban a drámai konstrukció, a cselekmény még aránylag sablonos, de a valóságanyag, a helyszínek, a szereplők és a háttér már jelzik: a realitás iránt különösen érzékeny rendezővel van dolgunk. Az Ászek Romanuska jóval kiforrottabb: a valóság itt már nemcsak háttér, amivel egy rendező „felöltözteti” a cselekményt, hanem a film közlendőinek is alapvető tartozéka. Egy nyár történetének kesernyés-lírai rajzát láthatjuk a filmben, a középpontban egy vándorló aratóbrigáddal meg néhány falusi emberrel. Eléggő „feszés” cselekmény, úgyszólván szabályos háromszög-történet fogja át a képek sokszínű valóságanyagát: szereplői a falusi megesett lány, a városból ideszakadt fiatal sofőr - a gyerek apja - és a „harmadik”, a lányba szintén szerelmes brigádvezető, aki féktelen szerelmében egyszerre brutális és gyengéd. De ezt az egyszerű történetet át meg át szövi a mai falusi valóság kendőzetlen leírása: egy nyomorúságos aratóünnep, a falusiak iddögálása, a szűk parasztházak mélyén meghúzódó öregasszonyok; a táborból szabadult időbarázdálta öregember (olyan az arca, mint az ikonok szentjeié), a háborúban megrokkant traktoros, a lány születésénél véletlenül segédkező ijedt kiskatonák. Koncsalovszkij hangja kemény, nem szépít, nem enged a sablonoknak. Csak néha lágyítja hangját egyfajta szláv érzelmesség. Iróniája alig van, szenvedélyesen szereti hőseit, és együttérez velük.

A grúz film, Ioszseliani Lombhullás-a viszont tele van iróniával, mosolyog ezen a világon, de a belülről szemlélés megértő mosolyával. Amit a film cselekményéből szavakkal elmondhatunk, alig érzékeltet valamit a film hangulatából: két fiatal technikus kikerül az „életbe” (amit itt a borkombinát, az első állás jelent), párhuzamos sorsukat, az ügyes karrierista és a félszeg „nonkonformista” fiú szerelmi és szakmai rivalizálását láthatjuk apró epizódokban. A film szövege azonban itt is fontosabb a cselekménynél. Tbiliszi, a grúz főváros kedélyes és mégis szigorú erkölcsi-családi törvények által határolt élete; a grúz népi karakter mulatságos és irigylésre méltó természetrajza, a „mindenki rokon” állapot, a grúz igazságérzet és ravaszság, az ügyeskedés és lustaság pontos, újra csak kendőzetlen leírásával találkozunk.

Ioszseliani szinte családtagként mozog hősei között (félig kopasz, örökké borostás, félszeg figurája néhányszor feltűnik a filmvásznon is). A szereplők nagy része ismerősei közül került ki - ennek a műfajnak az elengedhetetlen kelléke: Forman vagy Brault is így dolgozik. Különösen megragadó közülük a négy öreg pincemester figurája. A természetesség alapeleme a filmnek: a rendező felismerte,

hogy a kamera, a filmeszközök hangsúlyozása az életszerűséget, a valóság közvetlenségét és rendezetlenségét rontaná le. A legegyszerűbb beállításokat, gépmozgásokat alkalmazza, mert a rendezés maximális háttérben maradása a cél. Kár, hogy nem mindenütt következetes ez a beállítás-technika, a belsőkből merevebb, hagyományosabb, meglehetősen „laposan” világított jelenetekkel is találkozunk. Az *Ászek Romanuska* ebből a szempontból egységesebb, operatőrileg igen korszerű, a bonyolult, improvizált mozgásokat bravúrosan, szinte folyamatosan követő kameramozgás „megemeli” a filmet.

A Lombhullás iróniáját a főszereplő-választás is aláhúzza. Ime egy újabb rokonság a cseh filmekkel: a grúz film slemil hőségének magatartása feltűnően hasonlít a Fekete Péter szeplős kamaszának félzségségére. Ez a fiú is állandóan csetlik-botlik, naiv idealizmusában mintha semmit sem értene az őt körülvevő világból. Igazságérzetével azonban kiválik a többiek közül, ezzel szerzi meg rokonszenvünket. A főhős helyzetei alapján a Lombhullás burleszk és szatíra is lehetne (az igazgató szobájában zongoraleckéjét gyakorló kisfiú, a borért látogató rokon, vagy a „Szulikót” éneklő turisták jelenetére gondoljunk). Mégsem illik bele egyik kategóriába sem, akárcsak Forman filmjei. Talán mert a valóság nehezen kategorizálható.

Koncsalovszkij filmjét is nehezen lehetne műfajba sorolni. Bár alaphangja komorabb, de nem használ kevesebb szint, kevesebb valóságélemlét ő sem. Sőt, szereplői mintha többet hordoznának a vásznon saját sorsukból, nagyobb, általánosabb összefüggéseket érzékelünk rajtuk keresztül a valóságból. Némelyikük különösen jól megválasztott figura: a brutális szerelmes brigádvezető például alacsonyhomlokú, sánta Gorkij-hős, mellére Lenin és Sztálin portréja van tetoválva. Bonyolult alakítást nyújt, bár a jelenetek többségében a rendezői instrukció csak a jelenet tartalmának megbeszélésére szorítkozott. Az epizódisták „együtműködése” is kiváló (sokszor ezt az együtműködést a legnehezebb megszerezni). De a főszereplő lány is teljesen beleilleszkedik a „natur” szereplők közé, pedig színésznő, Hejfic Kutyás hölgyé-nek főszereplője! Ija Szavvina eszköztelen félzségségével, szavak nélkül is hordozza a magányos, férfiakkal kiszolgáltatott asszony sorsát. Ez az illeszkedés a rendező egyik legnagyobb érdeme, különösen, ha hozzátesszük, hogy a harmadik főszereplő, Szurin, fiatal filmrendező.

Szavvina egyébként elmondta, mennyire nehezére esett az „alakítás nélküli alakítást” elfogadni ebben a filmben, és kialakítani egy - számára teljesen új és kipróbálatlan - eszköztárat. Elcsúfította arcát, elnehezítette járását, beszéde, pillantásai zavartak, tétovázók lettek. Talán az egyedinek, a különösnek, nem látottnak a varázsa az, amely ezekben a filmekben magával ragad, és átlendíti a nézőt a játékból a valóságba. A szerep mögött - a szerep biztonsága helyett - megérezem az esetlen, tétovázó embert.

Az egyszerűséget és természetességet aláhúzzák a filmek helyszínei is: a Lombhullás különös hangulatú utcái, udvarai, az *Ászek Romanuska* kopott lakókocsija, ócska teherautói, százéves parasztházai. Mondhatnánk azt is, hogy már a neorealizmus is használta a való-

ságnak ezeket a rekvizitumait. A cinema direct talán annyit tett hozzá, hogy az „itt és most”, a jelenidejű, valóságos történet, az élettől való elszakíthatatlanságot hangsúlyozza a háttér is, és nem marad meg artisztikus, különleges környezetnek. Csak annyit látunk belőle, amennyi a szereplők élettere.

A hitelesség érzetét akkor kelti egy film, ha érzem: semmit nem szépítenek, semmit nem kendőznek előttem. Lehetséges, hogy nem mindenkinek tetszik ez a kendőzetlenség: viták folytak a Koncsalovszkij-film száraz őszinteségéről és a Lombhullás iróniájáról egyaránt. (Az utóbbi film körüli vitába, úgy tudom, még a grúz kormányzervek is beavatkoztak: a grúz nemzeti önérzet, a büszkeség nehezen viseli a nagyon is jól ismert nemzeti karakter ironizálását. „Hát ilyenek vagyunk mi?” „Ilyenek, de ne teregezzük szennyesünket a világ elé...” - Ismerős érvek.) A viták előbb-utóbb elcsitulnak - a Lombhullás-t a szovjet filmművészküldöttség legutóbbi látogatásakor itthon is láthattuk -, és remélhetőleg néhány hasonló, friss hangú filmmel együtt hamarosan a nagyközönséghez is eljutnak.

Kézdi Kovács Zsolt

MUSIL „ALÁSZÁLLÁSA”

Az ifjú Törless

Egy sugárzó angyal-arc kedves fényeivel hódol a vetítövásznon Robert Musil szellemének Volker Schlöndorff, Az ifjú Törless című, 1966-ban készült nyugatnémet film alkotója.

A Filmmúzeum bérleti előadásának nézői viszont, legalábbis azok, akiket a regény ismerete megóvott a makulátlan tisztaság romantikus káprázatától, ugyanazt a csalódást érezhették, amire Illés Endre már korábban, a film bécsi premierjével szinte egyidőben figyelmeztetett, a Magvető Könyvkiadó 1967-es Filmélet-almanachjában (Regény és film), a közelmúlt megfilmesített nagy regényeinek esztétikai kudarcsorozatáról szólván.

S most, némi késéssel a magyar közönség is meggyőződhetett róla, hogy Robert Musil világhíressé vált regényének film-adaptációja sem tudta megvalósítani az átkristályosítás folyamatát; egy nagy regényélmény legalább megközelítőleg azonos értékű művészi átrendezését és továbbadását, egy másik formanyelv, a film törvényei szerint.

A Törless-adaptáció eltökélten (sokan nyilván úgy érzik majd: elfogultan) „irodalomközpontú” bírálatát nemcsak az a körülmény indokolhatja, hogy a század egyik kiemelkedő jelentőségű regényéről van szó, hanem legelsősorban a forgatókönyvíró-rendező Schlöndorff módszere.

Schlöndorff forgatókönyve és rendezése, a szükséges átvágásoktól eltekintve, árnyékként követi Musil történetének külső héját. Módszeresen, helyzetről helyzetre haladva készíti el a regény korrekt illusztrációját, azonban a szép képek egysíkú sorozata már jóformán semmit sem mutat a mű többdimenziós belső lényegéből, a történet lefényképezhetetlen intellektuális jelképrendszeréből, amely egyszerre gondolat és lelkiállapot.

„Egy szörnyű, belső vihar emléke” és filozófiai tanulsága hiány-

zik Schlöndorff filmjéből; a dolgok „két életének”, a látható, és egy másik, „egy titkos, egy figyelemre sem méltatott, életének együttes látomása, amely „kettős alakban szól bele” a regénybeli Törless és társai életébe; a XX. század egyik alapvető ismeretelméleti kérdésének és az emberi cselekvés gyakorlatának drámaian időszerű megérzése, amely Musil 1906-ban a regény megírására ihlette.

„A gondolat csak akkor kel életre, ha valami, ami már nem a gondolkodás, ami már nem logika, mellélép, hogy éreznünk kell igazságát túl minden igazoláson, mintha horgonyt vetett volna eleven húsunkba hasítva . . . - írja egy helyütt Musil, majd így folytatja: - A nagy felismeréseknek csak egyik fele teljesül az agy fénykörében, másik fele a lélek legsötétebb mélységeiben él, és mindenekelőtt lelkiállapot, amelynek legtávolibb csúcán ül, mint virág az ágon, a gondolat.”

A regénybeli Törless nagy felismerésének, hogy a XIX. század által egyetlennek hitt világból, a kategorikus erkölcsi imperatívuszok fényes, nappali, kanti világából az ember egyszerre csak átlép egy másik - Musillal szólva - egy fülledt és tomboló és szenvedélyes és meztlen és megsemmisítő világba, s hogy nemcsak átléphető ez a küszöb, de végtelenül közel is van egymáshoz ez a két világ, mert bennünk van -, csupán az egyik fele teljesül a film fénykörében. A látható része, amely viszont, kimetszve a regény intellektuális szférájából, reménytelenül elveszíti eredeti jelentését a filmben.

S természetesen elvész, szinte mindenestől, Musil nagy művének láthatatlan része, amit Illés Endre a regény szívkamrájának nevez idézett cikkében, s ami a film számára, úgy látszik, éppoly feltörhetetlenül kemény problémát jelent, mint a logika számára az imaginárius szám fogalma a matematikában.

Az ember le tudja győzni hajlamait és indulatait a helyes, a feltétlen erkölcsi törvény által szabályozott cselekedet érdekében - visszhangozta Kant erkölcsi meggyőződését az elmúlt század; a k. u. k. monarchia előkelő nevelőintézetébe zárt kamaszok atyáinak és nagyatyáinak a nemzedéke. De az imaginárius számmal való találkozás. a „négyzetgyök mínusz egy” fogalmában rejlő képtelenség, mint valami kést döfi a kamaszok homályos zűrzavarában eszmélkedni kezdő Törless-növendék szívébe a rémületet, hogy talán az életben is adódnak ilyen kétarcú, imaginárius dolgok és képtelen helyzetek, amikor minden lehetségessé válik. A regény kísérteties hasonlata a hídról, „amelynek csak első és utolsó pillére van, a pillérek között pedig semmi”, ennek a belső pokolnak az elszabadulását fejezi ki, amelyben összetörik a lélek csillagos ege, a szilárd kanti erkölcsi világkép, és elkezdődik egy bonyolult szellemi fejlődéstörténet, amit a regény felszínére tapadó felvevőgép lencséjével már nem lehet ábrázolni.

Az erkölcsi megismerés jellegzetesen XX. századi drámájáról beszél Musil Törless alakján keresztül, s ennek a drámának csak egyik színpada a vérvörös zászlóselyemmel borított kamra, a tolvajlásan ért Basini sorozatos megkínzásának színtere a nevelőintézet homályos padlásterében, amelyet Schlöndorff filmje egyébként mérték-tartó ízléssel és ökonómiával idéz meg. De adós marad a dráma tel-

jességével; a szörnyű, belső vihar, a törlessi lelkiállapot ábrázolásával, mert az már nyilvánvalóan túl van a film határain és lehetőségein.

Ilyenformán a film az imaginárius mondanivaló továbbadása helyett voltaképpen gyököt von a regényből (hogy a matematika nyelvénél maradjunk), amelynek cselekményét Törless részvétele Basini lealacsonyításában egy új dimenzióval teszi bonyolultabbá.

Az erkölcsi megismerés dimenziójával.

Törless két társának, a szadista Reitingnek és a lélekmágiával foglalkozó Beinebergnek, akiben Musil csakugyan jövőbelátó művészi intuícióval mintázta meg a fasiszta emberalkat ősképét, bizonyos konkrét céljai vannak Basinival, akit a leleplezéstől való rettegés teljesen a kezükre ad. Őket az érdekli, hogy meddig mehetnek el Basinival e határtalan kiszolgáltatottságban? Reiting a hatalom mámorának és a szadizmus érzéki örömeinek az élvezésében, a pszichopata Beineberg pedig a maga zavaros, misztikus transzcendenciáinak a kergetésében.

Törlesst viszont az érdekli, hogy mi történik az ilyen pillanatokban? „Mi az, ami sikoltva feltör a magasba, és mi az, ami hirtelen ellobban?” Számára Basini csak addig érdekes, amíg lehetőséget ad a morális megismerésre, amíg lelkének nyugtalanító, „imaginárius” kérdései, azok a kérdések, amelyeken a puszta gondolkodással nem juthat túl, egy ideig élő valósággá lesznek Basini által.

Ez Törless morális pokoljárása, melybe a kamaszkor kegyetlen kíváncsisága rántja bele, míg megtapasztalja, hogy a lélek csonthéja éppoly könnyen feloldódik, mint Basinié, ha olyasmit kell megérnie, amire a szülők nemzedéke álmában sem gondolt volna soha. Míg megérti, hogy az embert „finom, könnyen feloldható határok vesznek körül; hogy lázalmok surrannak a lélek közelébe, s szétrágják a kemény falakat, és félelmetes kis utcákat vágnak köztük.” - Az erkölcsi viviszekció bonyolult rajzának a teljes kiiktatása, amely nélkül pedig a történet nem érvényes, a legfájdalmasabb hiánya Schlöndorff filmjének.

Mint ahogy nem érvényes a végső felismerés nélkül sem, amelyhez kegyetlen kíváncsisága eljuttatja Törlesst: „Azelőtt mind e mögött kerestem valamit... - összegezi önmaga előtt is váratlanul a végeredményt, amikor bejelenti társainak, hogy nem vesz részt tovább Basini megszégyenítésében. - Most nincs már semmi rejtély. Minden megtörténhet: ez van a titkok mélyén.”

Minden megtörténhet az emberrel - szorongatóan modern erkölcsi tapasztalat. És félelmetesen jellemző, ahogy e tragikus tapasztalat birtokában visszahátrál Kanthoz, megtagadja a dolgok két életét, - „nem Basininak van két arca... bennem él egy második én, amely nem az értelem szemével nézi a dolgokat” -, és ellöki magától a segítségért esdeklő Basinit: „- Én nem segíthetek rajtad; magad vagy az oka mindennek, ami veled történik.”

Musil Törlessét ennek az okos részvétlenségnek az ereje viszi át a nem létező hídon, anélkül, hogy lezuhanna róla, vissza a szülői házba. Schlöndorff Törlesse viszont a steril tisztaság teátrális fölényé-

vel távozik az intézetből anyja oldalán. S ezért nem vág horgonyt a néző húsába az az egzisztencialista deklaráció, amelyet Schlöndorff a tanári konferencia előtt álló Törless szájába ad, Musil igazi mondanivalója helyett.

A film sikertelenségénél izgatóbb és elgondolkodtatóbb kérdés, hogy a valóban tehetséges Schlöndorff - bár pontosan megérezte, hogy egy szellemi-filozófiai tévelygés epikus rajzából, amely Musil világában egyszer s mindenkorra megkapta már a maga helyét és művészi formáját, aligha lehet a történet külső héjának korrekt filmre-másolásával a regény lényegét ábrázolni, s nyilván ezért változtatta meg Törlessnek a tanári konferencia előtt elhangzó beszédét - miért vállalta mégis az elkerülhetetlen esztétikai bukás kockázatát? Vagy a film hasonlíthatatlanul szélesebb publicitásának latba vetésével arra akart talán figyelmeztetni, hogy a Törless-regény mondanivalója, melyet oly félelmetesen igazolt a történelem, ma is nyomasztóan időszerű? Sajnos, a vállalkozás a módszer elvi lehetősége következtében zátonyra futott, pontosabban; minden történelmi konkrétságát és aktualitását elveszítve belefulladás valamiféle üresen-általános deklarációba.

A szándékok találgatása helyett a jövő szempontjából is célszerűbb lenne megszívelni azt az általános tanulságot, amelyre Schlöndorff filmjének sikertelensége ismét - és a hasonló módszerű adaptációk történetében ki tudja, hányadszor? - figyelmeztet: ha a film művelői csakugyan olyan szuverén módon szeretnék használni eszközeiket, mint az író a tollát, vagy a festő az ecsetjét, akkor a teremtő filmművészet nem keresheti tovább a hasonló módszerrel végrehajtott „szívátültetési” kísérletekben a maga igazi lehetőségeit. Mert ezekért a sebészeti mutatványokért rendszerint az eredeti művészi élményről való lemondással kell megfizetnünk.

Domokos Mátyás

A szerkesztőség megjegyzése:

Schlöndorff filmje - mint a fenti cikk is tanúsítja - a rokon vállalkozásokhoz hasonlóan újból feleleveníti a film és irodalom vitáját, vagy még inkább perét, és a vitatkozó feleket az alapkérdésekhez utalja vissza. Képes-e a film az irodalom mankója nélkül egyenrangú teremtesre; ha valóban önálló művészet, miért folyamodik szüntelenül az irodalom értékeihez; ha már meríteni merész, miért marad mindig kikerülhetetlenül alatta az alapul szolgáló műnek? S ami mindezen túl a „legsúlymentesebb” vád: igaz-e, hogy a mélyebb, „láthatatlan” intellektuális régió örökre meghódíthatatlan maradna számára?

Talán e szerző által is elfogultnak nevezett cikk is hozzájárulhat ahhoz, hogy felkeltse a művészek és kritikusok vitatkozó szenvedélyét - de legalábbis érdeklődését -, és alkalmul szolgálhat a film és irodalom bonyolult kapcsolatának megvilágítására - egy folytatólagos, sokoldalúan kibontakozó vita során.



Schlöndorff: Az ifjú Törless







LÁTÓHATÁR

NEW YORK-I LEVÉL

1.

Hónapokig úgy látszott New Yorkban, hogy különösebb amerikai filmélmények nélkül végződik majd ez az út. Pedig mindjárt az elején, ha nem is a film, de a mozi jegyében indult. Tízezer méterre a koromsötét Atlanti-óceán fölött a PANAM csodálatos Boeing 707-esén néma cowboyfilmet láttam. Ekhós szekerek döcögtek, feketeálarcos lovagok vágattak elő, elrabolták a lányt, a seriff megtudta a hírt, gondterhelten nyergébe zökkent és elvágatott, a pozitív cowboy összekötözött kezekkel megszökött a banditáktól és elvágatott, a lány sírt és végignézte, ahogy ősz atyját vallatták a banditák, a pozitív cowboy elreszelte kötelékeit egy kövön és elvágatott, megkereste a seriffet, aztán együtt elvágattak és coltjaikat a banditák felé nyújtogatták, amit azok ugyanígy viszonztak, majd elvágattak a prérin a lánnyal, de pozitív cowboy utolérte őket, és sokáig nyújtogatták egymás felé coltjaikat, majd ökölre mentek, és pozitív cowboy sorra leütötte a banditákat, majd elnyerte a leány kezét és a leány ősz atyjának megkínzott, hálás pillantását. Mindezt az ablakok fölött futó hosszanti polcokon elhelyezett kis televíziós-készülékeken lehetett látni az óriási jet-motorok zúgása közben. Két és fél dollárba került az üléskarfába kapcsolható fülhallgató, amelyen tetszés szerint klasszikus zenét, vagy jazzt hallgathatott az ember, a harmadik csatornán pedig a coltok szóltak. Kisgyerekkorom óta nem láttam ilyet, s most komikus, majdnem szürrealista élmény volt ezt a pantomimet nézni (sajnáltam fele vagyonomat a coltok hangjára költeni) a szupercivilizáció óránként ezerkilométeres sebességgel repülő luxusgépén, amely New Yorkban utolérte velem az Atlanti-óceán fölött elhagyott szombatot. Szomszédom, a General Electric törökországi leányvállalatánál dolgozó elektromérnök New

Jerseyből, udvariasan Bukarest szépségét dicsérte, amikor megtudta, hogy magyar vagyok, s megmutatta négy szép szőke kislánya fényképeit; évente kétszer látja őket. A film közepe táján ásitott egyet, és arcára helyezte a Playboy magazin szétnyitott, festékszagú példányát, s fején a fülhallgatóval elaludt. Tárcájában a négy szép szőke kislány, fülében coltok, lópaták, knockoutok és jet-motorok zaja, arcára terítve a playmate, a lap főattrakciója, a havi játszótárs, egy gyönyörű, szőke lány színes, szétnyitható, meztelen fényképe - érdekeset álmodhatott.

Többi utitársam, nagyrészt férfiak: fehér ingujjak, kék nadrágok, lógó zoknik, magasranyírt szőke tarkók, hosszúkás angolszász fejek - olyasféle heves érdeklődéssel kísérték a filmet, mint nálunk a futballmeccseket szokás; hahotáztak a knockoutoknál, térdüket csapdosták, amikor pozitív cowboy kiemelte a lányt a száguldó bandita nyergéből, s maga elé kapta. Egy kis Amerika volt ez a gép, szuperteknika és hiperkényelem, steril műanyagokban steril mosollyal felszolgált steril gasztronómia, műtőnek beillő mosdó, klasszikus zene vagy jazz, családi fényképek és Playboy, jet-zúgás és knockoutok csattanása. Vajon nekünk mit vetít majd a MALÉV, ha jetjei és transzkontinentális járatai lesznek?

2.

A New York Times arról írt egy keserű cikkben nem sokkal megérkezésem után, hogy a filmtörténetet mostanában megint Európában írják, angolok, franciák, olaszok, svédek, csehek és magyarok. Jelentősebb amerikai film nem volt a láthatáron; a „művész” mozikban Az algíri csata, az Egy szősi szerelme, a Szigorúan ellenőrzött vonatok, a Persona, s az Apa volt friss siker. Nekem még újdonság volt A nagyítás, az Egy férfi és egy nő, A nyugati világ bajnoka, s a Robert Bolt kitűnő Morus-drámájából készült angol színesfilm, az A Man for All Seasons, Paul Scofield színészi remeklése. Láttam az utolsó amerikai filmhíradó ünnepélyes temetését is, stilszerűen legyőzője, a televízió műsorán. A New York-i Hunter College auditoriumában rendezett többrészes kisfilmszemle műsorán nagyszerű japán, kanadai, francia, angol, cseh és lengyel kisfilmek szerepeltek - amerikai egy sem (és magyar sem). A nagy commercial, azaz üzleti szempontú mozihálózatok jobbára krimiket, kémfilmeket, cowboyfilmeket, vígjátékokat kínáltak; a Broadway egyik nagy mozija pedig fél évvel előre árulta a jegyeket a technikailag felújított Elfújta a szél szenzációszámba menő vetítéseire. És ekkor, úgy november vége táján, időzített bombaként robbant a sajtóban egy különösebb fel-tűnés nélkül már-már lefutott új amerikai film, a Bonnie and Clyde teljesen váratlan sikere. A filmet Arthur Penn rendezte, Warren Beatty nemcsak férfi főszereplője, hanem - a Warner Brothers cégtől kapott pénzen - producere is volt. Mint utólag kiderült, a nagy hollywoodi cég vonakodva adta a pénzt, és igazolva látta magát, amikor a film néhány hét után már a kis mozikba került, s éppen csak behozta a költségeit. Bosley Crowther, a New York Times filmkritikusa támadta meg elsőnek, aztán a két nagy hetilap, a Time és a



Bonnie és Clyde

Newsweek, s ezzel, úgy látszott, a film sorsa megpecsétlődött. A gátlástalan erőszak apológiáját, az amerikai gengszterfilm különösen visszataszító, új válfaját látták benne, és kegyetlenül levágták. Warren Beatty most a Life május 13-i számában elmondja, mi történt ezután. Nem nyugodott bele a majdnem-bukásba. Végigjárta Amerika filmforgalmazóit, s addig érvelt, könyörgött, veszekedett, amíg el nem érte, hogy prolongálják a filmet. A Warner céget rákénysze-



Bonnie és Clyde

rítette, hogy újra kibocsássa a filmet, s erre a bemutatómozik megint műsorra tűzték. A bevétel átlag háromszor, de helyenként nyolcszor annyi volt, mint első alkalommal. Aztán Bosley Crowther újra megnézte a filmet, s önkritikát gyakorolt a New York Times-ban, ami elég ritkán fordul elő, remekműnek nevezte a filmet, amelyet kétszer kell megnézni, hogy nagyságát megértse az ember. Ugyanígy tett a Time meg a Newsweek is, és a film azóta is telt házak előtt megy, most már nem is csak Amerikában. A bevételt harmincmillió dollárra becsülik, aminek negyven százaléka Warren Beattyé.

Én csak egyszer láttam a filmet, és én is csak utólag, napok múlva kezdtem megérteni. A Bonnie and Clyde ugyanis két film, egymásra fényképezve: egy minden eddiginél véresebb, izgalmasabb és kegyetlenebb gengszterhistoria, s alatta egy finom pszichológiával megrajzolt népi dráma. Aki a felső rétegtől viszolyogva elriad, annak meg sem jelenik az alsó. A film bankrablások, betörések, gyilkosságok, menekülések döbbenetes sorozata, erőszak, erőszak a sokadik



Bonnie és Clyde

hatványon. Csakhogy a gengszterfilmekben az áldozatok vagy az üldözők, azaz a közösség, az igazság oldaláról látjuk az ilyesmit, a pisztolycső ránk irányul, a golyó morális érzékünkön ejt sebet, a gonosztevő arca elnagyolt, s az áldozatoké, az üldözőké van jobban kimunkálva, hiszen közöttük vagyunk. Most viszont a pisztolycső fölött az áldozatok szemébe nézünk, a golyók becsapódását látjuk, s ez a látószög a gonosztevőkkel való azonosulásra kényszerítene. Mindjárt az első percekben különös és végig fokozódó feszültség keletkezik ebből. A börtönből szabadult, jóképű fiatalember fölcsípi az unatkozó, csinos kisvárosi lányt, és szórakoztatására előbb innivalót, aztán autót, aztán pénzt rabol. A lánynak tetszik a fiú, és tetszik a móka, és elindulnak a lopott kocsin, megszámlálhatatlan holttestet hagyva maguk után, egy olyasféle balladai halhatatlanságba, ahová vakmerőséggel lehet bejutni. Sikerül az első, a második, a harmadik rablás, és megrészegülnek a sikertől, úsznak a boldogságban, büszkén és izgatottan olvassák a lapokban a róluk szóló jelentéseket.

Előbb egy félnótás kölyök, aztán Clyde bátyja és annak felesége csatlakozik hozzájuk, most már valóságos különítményként rabolnak és menekülnek tovább, virtusból, mulatságból, kihívó pimaszságból, csak a pillanatnak élve, s abban a biztos hitben, hogy minden sikerül. Clyde a vezér, s kétségtelenül a nagyságnak egy neme van abban, ahogyan kihívja maga ellen a sorsát, és mindig kivágja magát a legkétségbeejtőbb helyzetekből. Egyre veszedelmesebb vállalkozásokba kezd, amint a hurok lassan szorulni kezd körülöttük, s már a fél ország rendőrsége üldözi őket. Ez a gátlástalan, csupa-ideg, állig felfegyverzett bandita szende, gátlásos kisfiú a szerelemben, s az egész rémtörténet egy bontakozó, lassan, nehezen beteljesülő szerelem fényében zajlik. Ez a szerelem szép, gyöngéd, emberi, romantikus, és a maga módján hősi is, féltés és önfeláldozás, két fiatal szövetsége a világ ellen, s amennyire a történet, a film külső rétege elidegenített tőlük, ez a szerelem megint azonosulásra készlet. A rendezés végig meg tudja tartani, sőt, szinte az elviselhetetlenségig fokozni tudja érzéseinknek ezt az ambivalenciáját, ami végül is arra a fölismerésre vezet, hogy itt nem a gengszterfilmekben megszokott, eleve-adott gonosztevők gyilkolnak, hanem két jobb sorsra érdemes, átlagos kisember valósítja meg a számára egyetlen lehetséges módon a maga s az egész társadalom álmát: kitör a szürkeségből a fényre, a hírbe, a teljes, a mesebeli szabadságba, az anarchiába, és elveszi magának mindazt, amit a világ csak kínálni tud annak, akinek mersze van, hogy elvegye. A lövöldözéseknek, a száguldó menekülésnek, a mámoros habzsolásnak és nagy szeretkezéseknek humora, rafinált ötletessége, bizonyos eleganciája, és nagyképűen szólva: relatíve jogosult pátosza, ragyogása van, ami az elkerülhetetlenül közeledő végzet árnyékában már-már a tragikus nagysághoz közelít.

A film bírálói ezt látták az erőszak apológiájának, de nem vették észre, hogy a rendezés a film vége felé, amikor Clyde és bandája már sarokba szorult, s vérengzésük elképesztő méreteket ölt, lassan megfordítja a látószöveget. Kiemel az áldozatok addig arcnélküli tömegéből egy embert, akit pusztá szeszélyből nem lőttek agyon, egy texasi erdőkerülőt, akit elfogtak, megkötöztek, leköpdöstek, aztán betömték a száját, bedobták egy csónakba, s nagy hahotázások és fényképezőgép-csattintgatások közt belökték a csónakot a tó közepére. Ez az ember most rettenetes megaláztatásával egyénítve közelebb kerül, s végül ő az, aki csapdát állít Bonnie-nak és Clyde-nak. Mikor géppisztolya végül irgalmatlanul lekaszabolja őket, a kamera száznolcvan fokos fordulata már befejeződött: a géppisztolyos szögéből nézzük a filmtörténet egyik legdöbbenetesebb befejező jelenetét, egészen közlőrl látjuk, ahogy a golyók egyenként befúródnak a testbe, ahogy Bonnie pöttyös fehér ruháját szitává lyukasztatják, ahogy fröcs-csen a vér.

Nem a kifosztott bankok, az elrabolt autók, a földúlt házak tulajdonosai, nem is a rendőrség, hanem egy vérig alázott egyszerű ember hajtja végre a társadalom ítéletét Bonnie-n és Clyde-on, és ennek a véresen szép történetnek ez az egyetlen lehetséges méltó befejezése. Minden más ítékezés tovább fokozta volna az ambivalenciát



Bonnie és Clyde

- ez megnyugtatóan föloldja. Ha rendőrgolyótól vagy villamosszékben pusztulnak el, fölmagasztosulnak.

Gyötrelmes, vad, fölzaklató film, és minden kockája annyira amerikai, akár maga a téma. Kezdeti rossz híre máris eljutott hozzánk, sajnálnám, ha a film nem jutna el.

3.

Üdítő kontrasztként rögtön utána Mike Nichols *The Graduate* című filmjét, az év másik nagy amerikai sikerét láttam, és szerencsére már az út vége felé, amikor tudtam annyit Amerikáról, hogy a rendkívül szellemes, mulatságos vígjáték szatirikus felhangjait is élvezzem. A film ugyan enélkül is tökéletesen élvezhető, de a környezet ábrázolásába rejtett finom gúnyt csak az érti igazán, aki járt már a nagy amerikai repülőterek egyikén, ismeri kissé az amerikai egyetemek világát, a gazdag emberek életmódját, a társadalmi összejevetel idült formáját, a partyt, s látott már szállodákban rendezett hölgyegyleti konvenciót.

A lefordíthatatlan cím végzett növendéket jelent, s Benjaminra, a film hősére utal, aki elvégezte a college-ot, s tizennyolc évesen hazaérkezik jómódú szülei otthonába Los Angeles egyik előkelő villanegyedében. Szülei partyt rendeznek az esemény örömeire, de Benjamint alig lehet a szobájából kicsalogatni, a sötétben ülve a kivilágított akváriumban céltalanul úszkáló halakat bámulja. Ilyen céltalan díszhal ő is, fogalma sincs, mihez kezdjen magával, félszegűszo, aki szülei világában is idegenül mozog a kollégiumi élet után. Előráncigálják a szobájából, s különféle atyai jóbarátok jótanácsokkal, bölcsességekkel halmozzák el. Az egyik megöleli: „Csak egyet mondhatok neked, édes fiam: plasztik.” Benjamint nagyszerű, új fiatal színész, Dustin Hoffman játssza. Az átlagnál fél fejjel alacsonyabb, jóalakú fiú, mélabús, jelentéktelen, rendkívül kifejező lóarca minden érzését tükrözi, csak mosolyogni nem hajlandó egyszer sem az egész filmben. Siralmas képpel csetlik-botlik a becsípett társaságban, míg végül apja egyik jóbarátjának felesége, egy hervadó, unott, dúsgazdag szépasszony (Anne Bancroft) haza nem fuvaroztatja magát vele. A szép, érett, izgalmas nő, akiről hamarosan kiderül, hogy nimfomán és súlyos alkoholista, félreérthetetlen nyíltsággal felkínalozik Benjáminnak, aki képtelen zúrvarban, elragadtatás, ujjongó büszkeség, rémület, undor és tiltakozás egyidejű viharain esik át, és rettenetes sután viselkedik, majd elmenekül. Hetekig teng-leng otthon, míg aztán hirtelen férfias elhatározással föl hívja az asszonyt, és találkat kér tőle. Az első találka - a film csúcspontja - egy szállodában zajlik le, és Benjamin most tapasztalt férfi módjára próbál viselkedni. Az asszony megvetően gúnyos mosolygása közben szörnyű baklövés sorozatát követi el. Végül eljutnak az ágyig - az asszonyt csak ez érdekli -, Benjamin nagyokat nyelve, dobogó szívvel és káprázó szemmel nézi az asszony vetkőzését, aztán döngő léptekkel megy az asszony felé. Ez a jelenet egyike a legmulatságosabbaknak, melyeket valaha láttam; de Mike Nichols, a rendező egy csöpp megható pátoszt s egy kis szomorúságot is tud bele keverni. Egy



The Graduate

kedves, szánalmas kamasz életének nagy fordulópontja ez, s egy beteg asszonnal kerül össze, akinek a szeretkezés mánia és torna-gyakorlat. A dologból aztán rendszeres viszony fejlődik, és Benjámint idővel többre vágyik; egy alkalommal felszólítja az ágyban az asszont, hogy beszélgessenek. A kérés elképedt nevetést és megvetést vált ki. Nichols szereti a szimbólumokat, s a kommunikálni képtelen Benjámint bemutatja otthon, a családi úszómedence fenekén is, a szüleitől kapott fekete békaember-ruhában, ahogy a víz alatt irdatlan békatalpain kacsázva beépített adóvevőjével próbál az apjával beszélni, amire a szárazföldön egyébként képtelen.

Benjamin később vesztére összekerül egy gyönyörű fiatal lánnyal, akit a szülei is kiszemeltek neki. A nimfomán asszony lányáról van szó; az asszony eltiltotta Benjaminget a lánytól, de a tiltott gyümölcs vonzása persze erősebb, s Benjamin halálosan beleszeret a lányba. Hogy tiszta helyzetet teremtsen, megmondja a lánynak, hogy az anyja szeretője volt; a lány (Katharine Ross) összeomlik, látni sem akarja többé Benjaminget, és beiratkozik California egyik távoli egyetemére. Most kezdődik Benjamin igazi kálváriája; kis piros sportautóján ide-oda száguldozik a Los Angeles és Berkeley közötti több száz mérföldes úton, s ráadásul a nimfomán asszony férje, aki egyben szerelmének apja is, most tudja meg, hogy a felesége megcsalta Benjamingel. Végül győz Benjamin kitartása, a lány lassan hajlana feléje, de a két megcsalt szülő férjhez kényszeríti. Komikus hajsza kezdődik a másodpercekért, s Benjamin már csak a templomba ér oda, éppen akkor, amikor szerelme sírva kimondta az igent. Felejthetetlen jelenet: a hipermodern templom karzatán megjelenik Benjamin, és artikulátlan őserdei üvöltéssel a násznép közé veti magát, kiragadja szerelmét, s egy hatalmas feszületet az üvegajtó rúdjai közé lökve, az egész násznépet a templomba zárja; az üveg mögül dülledt szemmel, öklüket rázva, hangtalan szájmozgással nézik a szülők, amint boldogan elmenekülnek.

Egy félszeg fiatalember keserves útja az első kalandtól az érzelmi érettségig, a kamaszkortól a férfikorig, az ágytól a szerelemig, szatirikusan vázolt környezetben. Az teszi jelentős filmmé, hogy nem akar ennél többet adni, s hogy az érzelmi zürzavar, a kamasz pokol kínját megértő, gyöngéd iróniával, valami különös, fanyar ragyogással vonja be.

Ez volt az út két kiemelkedő filmelménye; erőteljes stílusváltás jelei Hollywoodból és alighanem egy-egy lap a filmtörténetből is. Néhány más tanulságos filmről és az inkább szociológiai, mint filmtörténeti jelenségnek látszó Underground-mozgalomról legközelebb.

Vajda Miklós

A FILM ÉS A TELEVÍZIÓ GONDJAI

a FIPRESCI milánói tanácskozásán

Amikor a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetsége ez évi milánói tanácskozásának témájaként a film és a televízió viszonyát, kölcsönhatását választotta, olyan problémához nyúlt, amely ma már minden, valamennyire is fejlett televízióval rendelkező országban időszerű, és nemcsak művészi-esztétikai síkon, hanem általánosabb, kultúrpolitikai vagy szociológiai tekintetben is gondot okoz. A háromnapos milánói kollokviumnak - amelyen 14 európai ország képviselői vettek részt - legnagyobb érdeme talán éppen az volt, hogy a bonyolult témát sokféle új és érdekes szempontból próbálta megközelíteni. A beszámolók és a néha beszámolóval felérő hozzászólások nagyjából három fő kérdést érintettek.

Leghevesebben abban az első pillanatra pusztán elméleti jelentőségűnek látszó kérdésben csaptak össze az eltérő vélemények, hogy létezik-e önálló, teljes értékű művészi kifejezésre képes televíziós filmnyelv, vagy ez csupán ugyanannak az audio-vizuális kifejezési formának, tehát a „hagyományos” filmnyelvnek valamiféle stílusváltozata. Azok, akik a tévé-filmnyelv önállósága mellett törtek lándzsát - tehát a svájci, lengyel, román kollégák, valamint néhány olasz kritikus - ilyen érveket sorakoztattak fel: a televíziós képernyő nyújtotta információmennyiség konkrét számadatokkal bizonyíthatóan összehasonlíthatatlanul szegényebb tónusban, részletekben, látószögben stb., mint az, amit a mozivászon kínál; ebből következően a tévé-film más plánokkal (többnyire közelképekkel) és hosszabb szekvenciákkal kényszerül dolgozni, emiatt kimutathatóan megváltozik, lelassul a ritusa, a vágások egymásra következéséből adódó lüktetése. Ezeket a tényeket egyesek pszichológiai és szociológiai igazságokkal is alátámasztották, amikor arról beszéltek, milyen különbséget jelent a sötét mozi terem közösségében filmet nézni, vagy otthon, eset-

leg egyéb foglalatosság közben, mintegy mellékesen a televíziót. A televízió saját törvényszerűségeinek létét igazolja - véleményük szerint - az a tapasztalat, hogy a tévé közönsége korántsem azonosul olyan mélyen a látottakkal, mint a mozikközönség. Az ellentábor szerint viszont a nézők diszkrét figyelme és a tévé-film többi kényszer szülte sajátossága lehetnek ugyan időnként művészi erények is, de mindez nem eléggé meggyőző érv ahhoz, hogy valamiféle műfaji különbséget állapíthassunk meg a televízió és a film között. E kettő - s ezt a véleményt Lino Micciche olasz kritikus és Gyertyán Ervin képviselték a leghatározottabban - homonim, ugyanarra a percepció formára épülő kifejezési forma, melynek különbségei időlegesek, és főleg pusztán technikai jellegűek, márpedig az egyes műformákat, formanyelveket a percepció különbségei választják el, teszik önállóvá, nem a technikaiak. Ilyen alapon akár a 8 vagy 16 milliméteres, ill. cinemascop film között is felfedezhetnénk műfaji különbségeket.

Az ellentétes álláspontok közötti kompromisszumot talán Boleslaw Michalek lengyel kritikus találta meg a legszerencsésebben, amikor azt fejtegette: a művészetek történetében volt már eset, hogy a technikai különbségek esztétikai különbségekhez, bizonyos műfaji elhatárolódáshoz vezettek (például a némafilm és a hangosfilm esetében). A televízió egyelőre egyéb kultúrák, műfajok hordozója, leginkább a filmének, de hordozóból aktív mozgatóvá is válhat. Hogy az egyelőre teherként cipelt korlátokból (mint a versnél a rímből) sajátos művészi tartalom legyen, az elsősorban a televízió művészein múlik.

A vita azonban azok hozzászólásaiban vált igazán alkotóvá, akik nem csupán a televízió és a film közötti nyelvi, stílusbeli különbségek és az ezekből levonható elméleti megállapodások regisztrálására szorítkoztak, hanem kölcsönhatásukat is vizsgálták. Ezek - s itt elsősorban Nils Sundgren, a svéd rádió és televízió munkatársát kell említenünk - a televíziót mint a legkülönfélébb programokat kínáló, és a nézőt éppen a maga változatosságával lebilincselő komplex intézményt kezelték, és a kölcsönhatást most már a tévé oldaláról igyekeztek elemezni. Hogyan hat a televízió a maga egészében a filmre?

Ha van valami, amiben a televízió felülmúlja a filmet - s ebben igen sokan értettek egyet a svéd kritikussal -, akkor az az aktualitás és életközelség. Az a gyorsaság és közvetlenség, amely a vizualitás érzetével párosulva azt az illúziót kelti a nézőben, hogy „a dolgok születésénél van jelen”. Ez az eseményekkel való szimultaneitás éppen úgy lehet az információs műsorok tulajdonsága és erénye, mint a riportoké, vitáké, színházi vagy hangversenyközvetítéseké, tehát a zszurnalisztikai vagy a szórakoztató műsoroké egyaránt.

Igaz, hogy mindez tulajdonképpen a dokumentarista iskolákat és irányzatokat erősíti a filmgyártásban; a televízióknak ilyen irányú hatása is rendkívül érdekes és jól nyomon követhető a film világában. Ennél azonban sokkal érdekesebb az az esztétikainak nevezhető hatás, amely az egyes rendezők művészi koncepciójának alakításában nyilvánul meg. Nemcsak egyszerűen a filmeszközökkel megteremtett életközelségre inspirál ez a hatás, tehát a cinéma-vérité művelésére, hanem bizonyos újságírói aspirációkat is kelt egyeseknél (mint

például Godard, Sjöman, Kluge, Makavejev). Elhangzott ezzel kapcsolatban Godard-nak egy híressé vált nyilatkozata idézetképpen, mely szerint életének legnagyobb ambíciója, hogy egyszer az ORTF (Francia Rádió és TV) híradó-szerkesztését bizzák rá. Művészetének arra a vonására célzott ezzel, amely a realitással való híradószerű kapcsolatában, a témák, szekvenciák laza, kissé logikátlan váltogatásában, a tárgyak és a strukturák kötetlenebb kezelésében nyilvánul meg. Mindez egy kevésbé formális és logikus mozifajtát jelent, új, a hagyományostól eltérő vágástechnikát igényel, mindez sokkal mozgósítóbb is, a módszerek pedig lényegében a tv-híradótól származnak.

Másrészt a televízió pusztán technikai hatása is érvényesül a könyvnyű, egyidejűleg hangfelvételre is alkalmas 16 milliméteres kézikamerák elterjedése nyomán. Ez a hatás is esztétikaivá válhat, ha a közvetlenséget és életközelséget segíti elő a filmben, és egyszerűbb kameramozgásra, hosszabb szekvenciák alkalmazására ösztönöz. Mindez ugyan nem a televízió találmánya, de az ilyen irányú fejlődésnél tagadhatatlan a tévé óriási ösztönző ereje. Úgy tűnik tehát, hogy a televízió hatása sokkal fontosabb a filmre, mint megfordítva, és hogy nem a tévé-filmek, tévé-játékok jelentik elsősorban a televízió hozzájárulását a film fejlődéséhez.

Végül a harmadik nagyobb, összefüggő kérdéscsoport, melyről szó esett, a tévé-kritika, filmkritika, televíziós filmkritika viszonya volt, s itt mód nyílt arra is, hogy a televízióval kapcsolatos szociológiai problémákat, a tévé társadalmi felelősségét is érintsék kissé a résztvevők. Gyakorló kritikusok saját tapasztalataikkal érzékeltették, mennyire problematikus másutt is, nemcsak nálunk, a színvonalas tévé-kritika. Egyfelől vitathatatlan társadalmi szükséglet, sőt a televízió társadalmi elterjedtségét, súlyát tekintve fontos kultúrpolitikai feladat, orientáló lehetőség is a tévé-program koncepciózus értékelése, másfelől nyilvánvaló ezen a téren a műsorok sokféleségéből adódó, a gyakorlatban szinte lehetetlenül sokoldalú felkészültséget kívánó feladat nehézsége. Ezen a területen, tehát a kölcsönös kritika terén, megint a televízió hozzájárulása lehet a pozitívabb, s nagyon sajnálatos, hogy egyedül nálunk nem az. Amint kiderült ugyanis, a televízió egyedülálló ismeretterjesztő lehetőségeit mindenütt felhasználják a filmkritika, tehát közvetve a filmkultúra, a filmművészet fejlesztése céljára, nálunk azonban gyerekcipőben jár még ez a fajta bírálat.

Abban majd valamennyi jelenlévő kritikus egyetértett, hogy a televízió korunkban szinte egyedülálló tudatformáló hatása van, s ez a hatás egyelőre egyaránt lehet pozitív is, negatív is esztétikai értelemben. A televízió az a vonása, hogy otthonülésre, bizonyos szellemi tunyaságra szoktatja a nézőt, nemcsak közönségelvonást eredményez, hanem növeli is a művészi filmek jelentőségét, felelőségét; másrészt az a tény, hogy a moziközönség hipnózisszerű azonosulása helyett a televízió egy újfajta kritikus és bizalmatlan közönség-attitűdöt honosít meg, ösztönző is lehet esztétikai szempontból, és a filmművészeketől alkalmazkodást, okos felhasználást követel.



PREMIER PLAN

FRANCESCO ROSI

Kezdjük mindjárt a legvégén, a legrosszabbal. Francesco Rosi hatodik s eddig utolsó filmjét osztatlan elégedetlenség fogadta; a barokk Nápolyi Királyságban játszódó színes tündérmeséjét olcsó megalkuvásnak bélyegezte haladó és konzervatív kritika egyaránt; a Cinema Nuovo harcos kritikusa egyenest árulásnak nevezte a film színes-látványos kavargását.

Bekövetkezett volna, amitől a rendező mindig félt? „Hét évig vártam, amíg filmet rendeztem, mert nem akartam... előbb korrumpálódni, mint az a megélhetés kényszerítő ereje folytán okvetlenül szükséges.” (Bianco e Nero, 1965. 4. sz.). Öt kemény és igazmondó film után végül mégis hatni kezdett volna „a megélhetés kényszerítő ereje”? Ez az öt filmje azonban mégiscsak a filmtörténet kitörölhetetlen fejezete; rendezzen ezentúl akármit, első alkotásai elévülhetetlen értékűek.

Rosi első filmjét 1958-ban mutatták be, a francia új hullám évében. S bár A kihívás a velencei fesztiválon a zsüri különdíját nyerte el - történetesen Louis Malle Szeretők-je előtt -, Malle-t és francia rendezőtársait mindmáig osztatlan közérdeklődés övezi, Rosival viszont, akinek hat filmjéből négy nemzetközi fesztiválokön szerepelt, és díjat kapott, népszerű moziújságok sohasem foglalkoznak, magánélete sem szenzációs. A szakirodalom azonban számon tartja. A francia Leprohon szerint Rosi „az új olasz filmművész nemzedék legjobb reprezentánsa”, Ulrich Gregor és Enno Patalas filmtörténete szerint pedig Rosi „a politikailag elkötelezett rendező prototípusa”, aki „a vetítovásznat mindenekelőtt a társadalmi felvilágosító munka eszközeként tekinti”. Ha ez a minősítés nem is egyértelműen elismerő, de kétségkívül találó, s maga Rosi is büszkén vállalná.

Rosi, amint azt imént idézett kijelentése is mutatja, nem jutott

könnyen önálló rendezéséhez. Az a fajta „öreg asszisztens” volt, aki-ből napjainkban a legritkábban válik önálló alkotóművész. Több mint tíz évig segédkezett Visconti, Antonioni, Monicelli, Emmer, Giannini filmjeiben, óriási szakmai rutinra téve szert. Mikor a huszonhárom éves nápolyi joghallgató, rádiótudósító és voluntőr újságíró a jeles nápolyi rendezőnél, Ettore Giannininél jelentkezett, az asszisztensként szerződte. Innen már csak egy lépés a film világa: Luchino Visconti, aki akkoriban éppen színműveket rendezett, az olasz felszabadulás utáni első filmjéhez keresett munkatársakat. Rosi boldogan vállalkozott, vetélytársa sem igen akadt, mert Visconti szokatlan expedíciója a szakmához értők számára eretnek vállalkozásnak számított: hónapokig élt a forgatócsoport egy szicíliai halászfaluban, afféle világi passióként költve át filmre Verga egyik regényét. Rosi itt kötelezte el magát az igazság szószólójának, itt vált „politikai rendezővé”.

Első önálló filmje, A kihívás meghökkentette a velencei fesztivál közönségét, sőt ma, jó tíz esztendővel megszületése után is eleven és felzaklató mű.

Már a főcímet kísérő keserves nápolyi siratódal megragadja az embert: vad ősi dobszó fest alá egy panaszos éneket, mintegy előre-vetítve a film befejezését. Vito alkalmi cigarettacsempész, jóvágású nápolyi léhűtő, szakképzettsége nincs, s most éppen az a bosszúság érte, hogy nem sikerült a bérelt teherautón a cigarettaszállítmányt felhozni. Hogy üresen ne érkezzenek, felhoztak egy parasztot több mázsa sütőtökkel: ám mivel éppen sztrájk van a csarnokban, az először tessék-lássék vesztegetett tökből estig százötvenezer lirát árulnak ki, tehát váratlanul nagy üzletet csinálnak. Ez újabb kísérletre csábít: Vito uzsorás ismerősétől pénzt szerez és ki a falura! A falun bőség van, de senki sem meri másnak eladni a zöldséget, csakis Don Salvatore Aiellónak, a camorra főnökének, akinek legényei meg is fenyegetik a film hősét. Amikor aztán Aiello indulatában nyilvánosság előtt rá akar lőni, a botrány olyan helyzetet teremt, hogy a camorrának egy ideig túrnie kell a konkurrenciát. Így csöppen Vito váratlanul egy cigarettacsempésznél is jobb üzletbe.

Ennyiből is láthatjuk a feszülten bonyolított dráma alapmotívumának szándékolt kisszerűségét: csarnoki zöldségárusok a tök meg a paradicsom árán alkudoznak; íme egy filmtragédia, melynek hőse a korai csemegeparadicsom feketeepiaci árának letörlése miatt lakol halállal! Vito ugyanis elbízta magát, s mivel szerelmes, drága lakást vásárol, nősül is, megszegi az iratlan törvényt, és a camorra előírásainál hamarabb szállítja a paradicsomot a nagykereskedőknek. Ha ezt Don Aiello túri, holnapra mindenki fellázad ellene, tehát inkább maga lövi le a rebellist. Így végződik Vitónak, ennek a jobb életre vágyó, de munkát nem kereső, nem is nagyon találó nápolyi legénynek az élete, esküvője másnapján.

Nyilvánvaló, hogy a személyesebb, szenvedélyesebb motivációjú „déli” filmek után Rosi szándékosan kereste a mosolytfakasztóan kisszerű témát, hogy éppen ezáltal szélesítse ki filmjei társadalmi kereteit. Hiszen ha még egy ilyen jelentéktelenül egyszerűnek tűnő



A hívás

dologban is, mint amilyen a zöldségkereskedelem, csak a nápolyi bünszövetkezet, a camorra tudtával és beleegyezésével érvényesülhet valaki, mi lesz a világból? Miféle társadalom ez? Rosi filmjének igazi hőse nem is Vito, hanem a jelenetek során át hallgatagon, komoran végigvonuló parasztok, akik fillérékért kénytelenek elveszteni, amiért arcuk veritékével dolgoztak meg. Az élet a maga felbomló fél-feudalizmusával szinte a sors akaratából csordogál tovább; hiszen ha Vitónak aznap sikerül megkötnie a cigaretta-üzletet, egészen másképp alakul a sorsa, nem hívja ki maga ellen a camorrát, legföljebb a fináncokkal gyűlik meg a baja koronként.

Rosi később is ragaszkodott ehhez a kiindulópontjához: apróságokat, kisszerű ügyeket figyel meg, s mintha csak egy híradó kamerájával rögzítette volna őket, látszólag szenttelenül a néző elé tárja a bagatell tényeket, rábízva, hogy vonja le a megfelelő következtetést. De ezek a kisszerű ügyek már nem a neorealizmus apróságai, tündéri

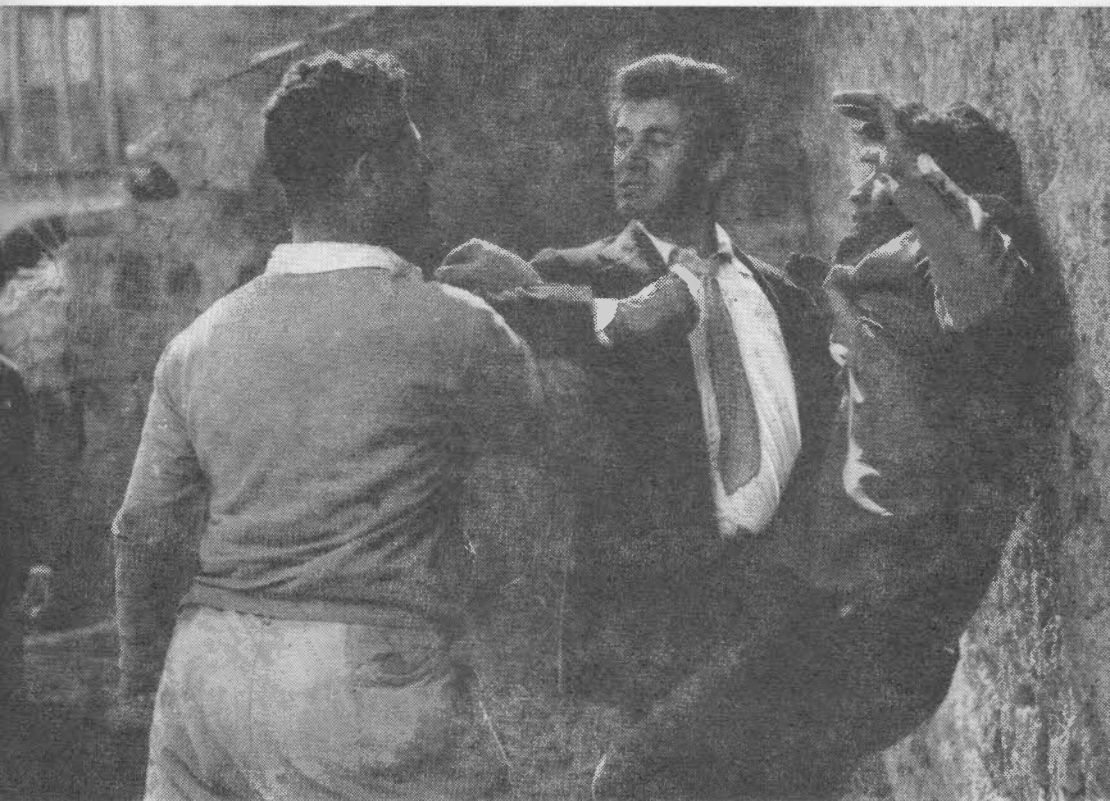
finomságú zsánermegfigyelései, ezek tényszerűbb, ha úgy tetszik, kegyetlenebb krónikák. A híradószerűség A kihívás-ban még nem figyelhető meg; ez a törekvés csak Rosi harmadik filmjében bukkan fel. Itt még szabályos színészi alakításokat kapunk, és a szerelmi bonyodalom is konvencionális, a film legkevésbé időtálló mozzanata.

Mire A kihívás-t nálunk bemutatták, Rosi második filmje is elkészült. A velencei fesztivál elismerése megkönnyítette a rendező további útját. Ez a második film is afféle „kis ügy”, ami azonban elkészülte, 1959 óta mégis egyre gyakrabban szerepel az olasz sajtó napirendjén: az olasz emigráció sorsa Észak-Európában. Hamburgba vetődött éhenkórász olaszok A házalók hősei; szerencsétlen páriák, akik városszéli barakk-táborokban tengődnek, szerencséjükét is afféle dél-itáliai módra keresik, szőnyeget árulnak, pénzt és szerelmet koldulnak; ők még vonaton „tántorogtak ki” Észak-Európába, utódaik a szintén nápolyi Nanni Loy filmjében, az Olasz furcsaságok-ban már repülőgépen - de tragédiájuk azóta is ugyanaz; szülőföldjük képtelen számukra munkaalkalmat nyújtani.

Harmadik filmje A kihívás-ban megpendített gondolatot folytatja: a camorra szicíliai változatának, a maffiának történelmi előzményeit, létezésének okait kutatja. Ezúttal azonban lemond a meseszövevről, az időrendi folyamatosságban ábrázolt jellemrajzról, a szerelmi vonal kidolgozásáról, és egy hírhedt történelmi figurát vesz nagyitólencséje alá: Salvatore Giulianót, a banditát. A film magyar címe: Gyilkosság Sziciliában.

Salvatore Giuliano szicíliai banditavezér volt, aki mint szegény zsellérfiú a háború alatt lisztet csempészett, az őt váratlanul igazoltató fináncot lelőtte, a hegyekbe menekült, bandát alakított a hozzá hasonló törvényenkívüliekből, katonaszökevényekből, segítette a szegényeket, fosztogatta a gazdagokat, ahogyan az már írva van. A számos hasonló betyársorstól két okból tér el különös élete: egyrészt a maffiával való átmeneti kapcsolata, másrészt fellépésének történelmi pillanata révén. Ezek miatt válik az amerikai felszabadító hadsereg és az olasz kormány akaratlan ügynökévé, egyszersmind pedig a szicíliai függetlenség bajnokává. Talán nem árt, ha ezt a két körülményt közelebbről megvilágítjuk.

A maffia eredetileg nem közönséges bűnszövetkezet. Sziciliát két évezreden át a legkülönbözőbb államok gyarmatosították és tartották megszállva: görögök, rómaiak, normannok, arabok, egy időben a német-római császár is innen kormányozta Európát, aztán a nápolyiak, spanyolok... Bizonyos belső jogfolytonosság és jogrend fenntartása érdekében titkos kormányzat alakult, mely a szigeten az egész őslakosság által elismert jogot, erkölcsöt és törvényt képviselte, ítéleteket hozott és hajtott végre, és irányította a mindenkori megszállók elleni harcot. Ez a szervezet akkor sem szűnt meg, amidőn Szicília a múlt század második felében megalakult Olasz Királysághoz csatlakozott; az olasz állam ugyanis a mai napig nem oldotta meg a problémáikat, így, bár elvileg önállóságot élveznek, saját parlamentjük van, elnyomva érzik magukat Olaszországtól, főleg a római kormányzattól. A lakosság fél ugyan a maffiától, mely az utóbbi



A kihívás

évtizedekben erősen „lezüllött”, de ki is szolgáltatja magát neki, hiszen a maffia hamarabb szolgálatot igazságot, mint az olasz csendőrök: ha valakinek ellopták a szamarát, a maffia megkeresi és megbünteti a bűnöst, ha elcsábítják a leányát, a maffia felkutatja a csábítót és megfenyegeti.

Igen ám, de ez a szigorú erkölcsű titkos társaság, melynek gyilkosságai elvileg titkos törvényszék hozta ítéletek voltak, időközben eszközökben nem válogató üzleti érdekszövetséggé változott, a nép és a haladás ellenségévé. Ezért a maffiát a húszas években módszeresen felszámolta az olasz kormány, történetesen Mussolini fasiszta kormánya. Így történhetett, hogy az 1943-as szicíliai partraszálláskor a hadműveletek sikerét az amerikai titkos szolgálat által partra tett mafiósok biztosították, akik mint antifasiszta harcosok érkeztek vissza szülőföldjükre. Ezek az antifasiszta mafiósok akadályozták meg a viharos lelkesedésű földfoglalásokat, és kezdték irtani a kommunistákat. A maffia, a gyorsabb eredmény érdekében szövetkezett a háború alatt összeverődött, alapjában antifeudális betyárbandákkal, tűrte rablásaikat, rejtegette embereiket. Így került kapcsolatba a maffiával Salvatore Giuliano.

S most egy újabb fordulat: Szicíliában viharos erejű függetlenségi mozgalom bontakozott ki 1945-ben. Giuliano például magához Tru-



Gyilkosság Sziciliában

man elnökhöz írt ez ügyben folyamodványt. A római kormányzat aggasztották ezek a maffia által is pártolt szeparatista törekvések, ezért kapcsolatot keresett Giulianoval, aki ekkor már kiskirály volt, egész hadsereggel és kitűnő fegyverekkel, s indulatait a kommunisták és általában a baloldali erők ellen szította. Ők az okai mindennek: a szegénységnek, nyomornak, istentelenségük miatt szenved annyit Szicília. Így történt, hogy Giuliano, az elnyomott nép ügyének bajnoka, lesből mézárhlást rendezett egy hegyi réten összesereglett május elsejei tömeg között, asszonyokat és gyerekeket gyilkolva le. S miután így maga ellen gyűlöletet keltett, alvezérével és egyben legjobb barátjával - akinek büntetlenséget ígértek - orvul, álmában meggyilkoltatták. Később az áruló alvezért a börtönben megmérgezték, s így nem tehetett tanúvallomást, nem bizonyíthatta a kormány és Giuliano kapcsolatát.

Ezek azok a tények, amelyeket Francesco Rosi harmadik filmjében feldolgozott. Mivel az olasz közvélemény minderről részletesen tájékozódott, Rosi úgy érezte, hogy elkerülheti az addig szinte kötelező meseszöveget, és a lényegre koncentrálhat. „Következetesen lemond alakjai magánéletének bemutatásáról” - olvashatjuk Ulrich Gregor és Enno Patalas idézett filmtörténetében. Ennél azonban több is történik. Rosi - akárcsak vele egyidőben földije, Nanni Loy - az eizen-

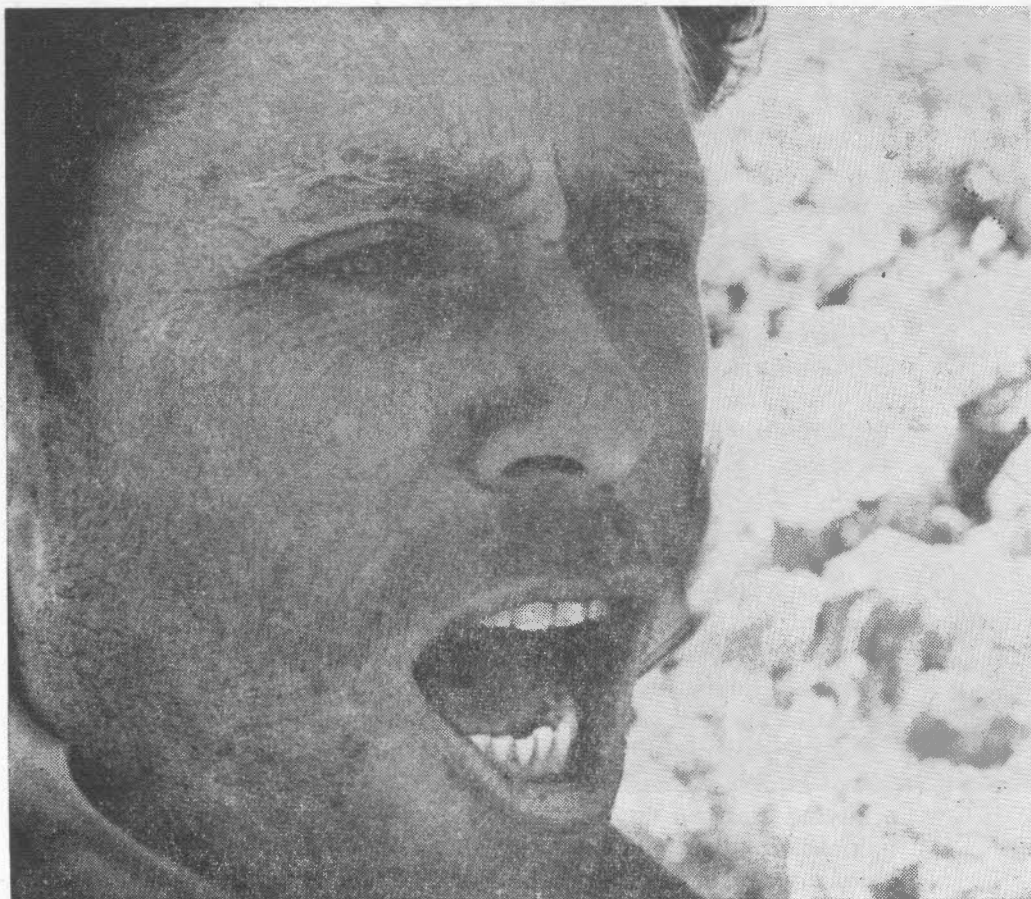
steini alkotói elveket alkalmazza ismét a gyakorlatban: tömegek mozgását ábrázolja, filmjének hőse egy egész társadalom, a képek mintha régen felvett híradófilmek részleteiből tevődnének össze. Ez a rendezői módszer következetes: Giuliano siratása, a Porta della Ginestra-i vérengzés képei, a riadtan egymásra bújó kövek közé, szinte a tájba fészkelődött emberek rezzenéstelen arcai, a csendőrök értetlen hadműveletei - lenyűgöző erejű képek.

Ha a Gyilkosság Szicíliában a múltat rekonstruáló híradó: Rosi következő - és leghevesebb vitákat kiváltó - filmje mintha a jelent, a más rögzítő híradó lenne. Ismét Nápolyban vagyunk, A kihívás Vitójának Nápolyában, ahol szédítő arányú építkezések folynak egy földalatti üregekkel átluggatott talajon. Ha a neorealizmus azt mutatta meg, ami van, Rosi azt mutatja meg, ami lesz - hacsak el nem kerüljük. Filmje ezért eleven publicisztika, annak a műfajnak első darabja, amelyet nálunk például Kovács András filmjei képviselnek.

„Engem elsősorban a körülöttünk zajló élet eseményei érdekelnek. Természetesen éppen azok, amelyek valamiféle döntést, ítéletet követelnek” - mondotta az Europeo című folyóirat tudósítójának a velencei botrány után; a Kezek a város felett ugyanis elnyerte az arany oroszlánt, de sokan ki is fütyülték a filmet, mint az akkor is - Rosival szemben most már véletlenül másodsor - Louis Malle által képviselt (Feu follet) francia új hullám „ellenfilmjét”.

A film a vihar és a téma ellenére a legnagyobb olasz filmsikerek egyike lett, pedig a filmet agyonbeszélik: jószerint nem is más, mint öt-hat városi tanács tag vitájának filmjegyzőkönyve. Most is egy aránylag kisszerű ügyről van szó. Egy építkezéshez cölöpverőt használnak; az állandó döngtetéstől meginognak a szomszédos ósdi bérkaszárnya falai, a ház összedül; két halott, egy kisgyermek sebesült. A városi tanács egy baloldali tanács tag sürgetésére vizsgálatot indít. A vizsgálóbizottság, melybe minden pártból választottak képviselőt, nem állapít meg mulasztást a városi tanács építkezéseket ellenőrző osztálya részéről. Ezzel a dolog le is zárulna, ha a baloldali tanács tag ki nem derítené, hogy az építkezési vállalkozó maga is tanács tag, aki megvesztegette az egész városházát, sőt, olyan helyen szerzett engedélyt magánházak építésére, amely eredetileg közterületnek volt nyilvánítva. Nagyarányú építkezési spekulációra derül fény: azon a címen, hogy tisztább, levegősebb, szebb lakásokat építhessenek, lebontják a bérkaszárnnyakat, kilakoltatva a nyomorultakat, akik aztán az új luxuslakások árait képtelenek megfizetni. Mindez a választások előestéjén történik: az uralkodó középpárt szövetkezik a jobboldallal, hogy elhallgattathassák a baloldalt. A baloldal erőfeszítései nem járnak sikerrel, a vállalkozót tanácsnokká választják, s a film záróképe a hatalmas luxuslakás-épülettömb püspöki felavatása, a kormány képviselőjének jelenlétében, a hajdani közterületen. Furcsa, törékenynek látszó betonlábakon állnak a házóriások, szemmel láthatólag ingatag talajon.

Nottola, a vállalkozó - Rod Steiger alakítása - modorában és külső megjelenésében rokonszenves fickó, érveit jól tudja előadni, szereti a kemény ellenfelet, megveti bérenceit, s el tudja hitetni velünk, hogy



Gyilkosság Szicíliában

a maga módján igaza van. Ha egy erélyes, demokratikus városi vezetés féken tartaná: jól fel lehetne használni. Ezzel szemben igen jó rendezői fogásként, a különben szintén rokonszenves baloldali képviselő, a jó ügy bajnoka, kicsit túl sokat szónokol, okvetetlenkedik, kötekedésre hajlamos, s bár érvelése szenvedélyes, meggyőző, de lépései nem megfontoltak, nem ért a diplomáciai ügyeskedéshez. Igen jól megfigyelt figura a kórházi főorvos; konzervatív politikai felfogást vall, de tisztán látó, becsületes ember, aki ellentétbe bonyolódik saját pártjával. A legtöbb indulattal a megvesztegetett tanácsnokot, Maglionét ábrázolja a rendező: nem is titkolja megvetését az esténként nagy összegekbe kártyázó léhűtő iránt. Időnként felbukkan mellette egy szőke nő, ölebjével, a szeretője. Ez a jobb sorsra érdemes vénülő divatnő jobban jellemzi Maglionét, mint száz gesztusa. Mikor megismerjük Maglionét: egy pár centi mélységű vízmedence szélén egyhelyben evezést gyakorol; céltalan, reménytelen és sivár testedzés, a sport minden öröme nélkül. Voltaképpen e három pólus körül alakul ki a film; fontos és jellemző, amikor Nottola és Maglione összeveszése után a szavazatait féltő új polgármester kibékíti őket,

a békülés teátrális jelenete jobboldalnak és kormánypártnak a hatalomra való szövetkezését is jelképezi.

De vajon nem múló aktualitás-e csupán ez a film, ez a téma? Nem szolgáltatta-e ki magát a rendező a múlt időnek? Hiszen amiről ma mint izgalmas aktualitásról beszélnek, holnapra elfelejtődik. Újra nézve ezt az 1963-as szenzációt, a Kezek a város felett öt év múltán is aktuális, izgalmas, sőt talán modernebb, mint készültékor. Akkor a filmet támogató kritika is kifogásolta a jellemek vázlatosságát, a ki nem dolgozott lélektani szituációkat, az egész film rögtönzött jellegét; ma a film inkább feszesen szerkesztettnek hat, a keresett vágási és beállítási bravúrok hiánya egyenest üdítő, az elhangzó vitákat pedig hitelesítette a történelemmé párlódott idő. Mert a házak igenis összedőltek, nemcsak a könnyelműen és felelőtlenül működtetett cölöpverőgép lökéseinek hatására, hanem a filmben leplezett építkezési spekuláció miatt. Prófétikus ihlet? Sokkal inkább a társadalom legégetőbb problémáinak helyes felismerése.

Ez a nyomozó ösztön vezeti Rosit még olyan látszólag folklór-jellegű témák feldolgozásakor is, mint amilyen a Spanyolországban forgatott Az igazság pillanata. Hét hónapig élt Spanyolországban; először arra gondolt, hogy valamiféle „journal de voyage”-t rendez, de aztán felfigyelt a különben már gyakran megfilmesített bikaviadal tényére: rádöbbsent, hogy ez mennyire nemcsak idegenforgalmi kuriózum, hanem a népet őszintén foglalkoztató társadalmi valóság. „A corrida nem látványosság, a corrida tragédia, szakrális rítus, két mítikus szereplőnek, a bikának és a torrerónak a mítikus találkozása.

Gyilkosság Szicíliában



És van egy harmadik elem is, a közönség, mely legalább annyira mítikus jelenség, mint az előző kettő és mely kettejük valamelyikével igyekszik azonosulni.”

Az igazság pillanatának azt a drámai mozzanatot nevezik a spanyolok, amikor a torreador kultikus tánclépések és hosszas mutatványok után a végletekig megkínzott bikát egyetlen karddöféssel hátgerincén át szívenszúrja. Ez a szúrás: az igazság pillanata. Amikor az igazság pillanata elkövetkezik, a dráma, ez az ősi pogány misztérium tetőfokára hág. A torreador szemtől szembe áll a bikával, nem szabad neki hátatfordítania, nem szabad piros köpenyével ingerelelnie. Néhány centiméterre áll a bika szarvától, a hosszú kardot a magasból szúrásra lendíti, s ezzel egy végtelen másodpercre tökéletesen védtelenül kiszolgáltatja magát ellenfelének. Ez tehát az igazság pillanata: néhány másodperc múlva valaki meg fog halni.

Miguelin, aki önmagát alakítja, fél az ilyen viadalok előtt. Mert az igazság pillanatában elkapja ugyan az ősi tűz és valami nagy szeretet ellenfele iránt, de a nap nagyobbik részében maga is tudja, hogy ezt az életveszélyes játékot csak pénzkeresetből űzi. A tunya és reménytelen faluból jött a városba, hogy munkát és pénzt keressen, de sem ezt, sem azt nem talált, s mivel erős és ügyes ember, a pénz utáni vágy és a mindennapi étkezés kínzó parancsa a torreador iskolába hajtja. Milyen jó ez a torreador iskola! Ez a koszos pince, ahol biciklikerekekre szerelt kitömött bikafejek merengenek tűnődve, s egyhangúan mormogja a leckét a kivénhedt viador . . .

És milyen jó ez a csendes és szinte már halotti merevségbe zárkózott falu: a cséplés fojtogató pora száll a levegőben. Francesco Rosi bámulatosan jellemzi hősét és azt a társadalmi környezetet, mely szinte löki a torreadorság, mint az érvényesülés egyetlen lehetősége felé. Bámulatos a színes képek realitása; úgy szépek ezek a képek, hogy a festőiség minden látszata távol van tőlük, a színesség inkább nyomasztó, sem mint örvendeztető, hála Gianni Di Venanzo operatóri művészetének. Ezek a színes képek halottian fakóvá válnak valahányszor a torreador a szép és fényes autóban elindul az aréna felé, oldalán két küzdőtársa mint két csontváz, melyen csak véletlenül maradt meg a hús és az emberi forma.

Rosi ugyanis egész egyszerűen azt a tényt akarja ábrázolni, hogy egy olyan társadalomban és egy olyan országban, mint Spanyolország, a nagy munkanélküliség miatt milyen kétségbeejtő és szélsőséges vállalkozásokra kényszerül egy nem öntudatos munkás, és hogy a bikaviadalok állandó megrendezése, az arénára kicsurgó vér milyen nagyszerűen és milyen orvosi biztonsággal vezeti le a forradalom küszöbén álló tömegek indulatait. A fényes körmeneti oltárt cipelő lábak ritmikus mozgása és a torreadorok gyilkoló indulata között ime itt az egyenlőségi jel. Minden jellem, minden hős csak addig villan fel és olyan mértékben, amennyire a rendező szándékát szolgálja, s mindez mégsem hat tézisszerűen, hiszen a rendezőből a nagy művészek teremtő akarata sugárzik.

Vér, gyilkosság, összedőlt házak, csalások, zöldségeskofák gengje, Hamburg utcáin házaló olasz emigránsok: csoda-e, hogy ennyi ke-



A kihívás

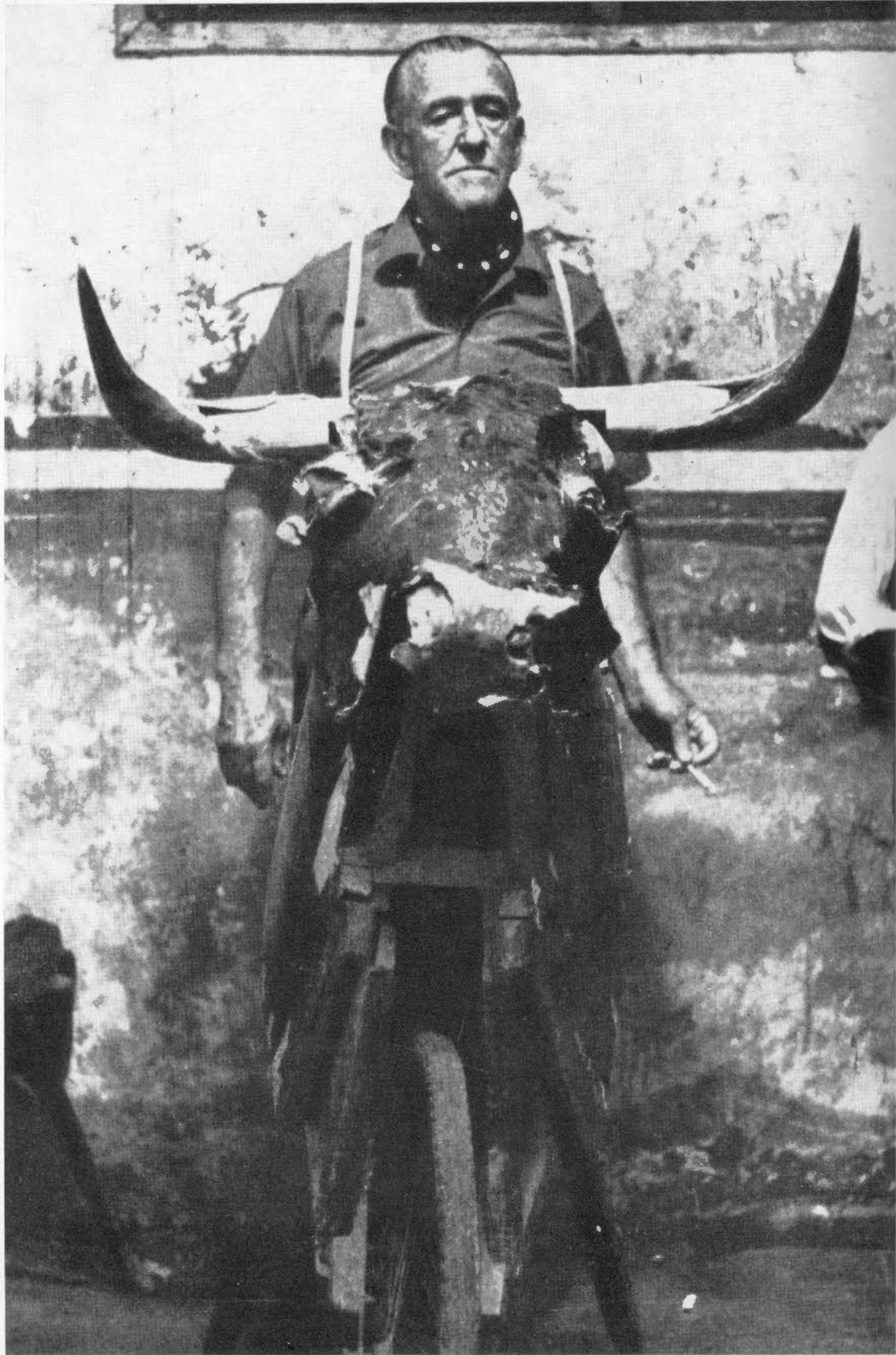
Francesco Rosi filmjeiből



Gyilkosság Szicíliában



Kezek a város felett



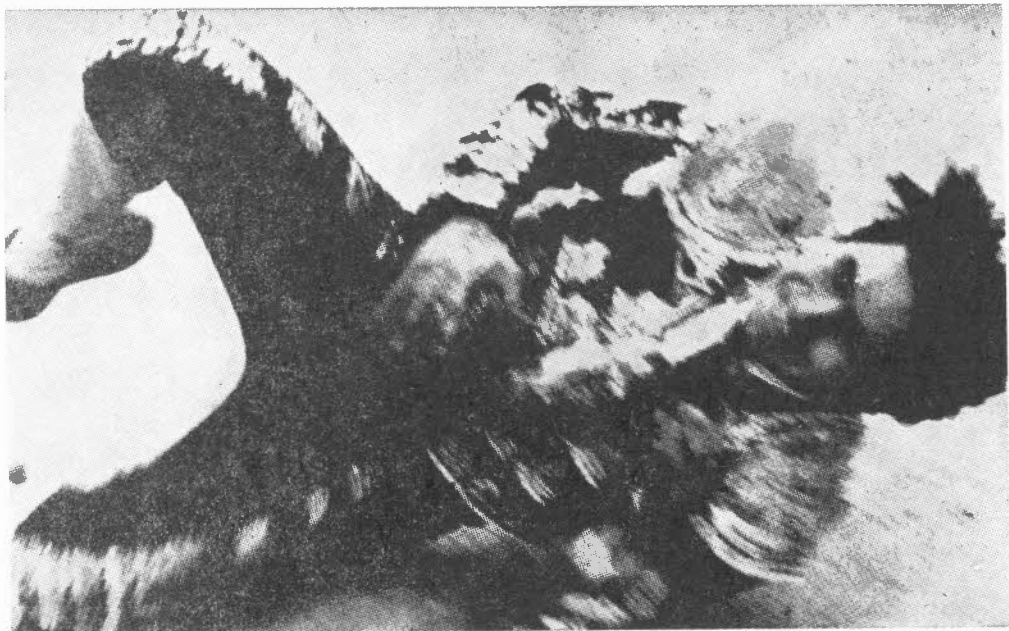
Az igazság pillanata



Kezek a város felett

mény film után Rosinak kedve támadt pihenni, mesélni? Vajon bizonyos-e, hogy a mese ábrándvilága, színes kavargása idegen a nápolyi lélektől, melynek Rosi krónikása? Az Egyszer volt témája semmi esetre sincs messze a nápolyi tündérmesék világától; a kidolgozás az, ami kiábrándító.

Az 1660-as években vagyunk, Dél-Olaszországot a spanyolok tartják megszállva, és egy spanyol herceg királyi parancsra sem tud választani az elébe vezetett számos menyasszonyjelölt közül. Megismerkedik egy béreslánnyal, ám egy boszorkány ármánykodása elválasztja őket egymástól. A lány maga is boszorkány hírébe keveredik, hordóba szögezik, abban legurul a tengerpartra, csodálatos módon kiszabadul, konyhalányként felbukkan a herceg udvarában, ahol végül is egy tányérmosogatási verseny győzteseként elnyeri a herceg kegyeit, és



Az igazság pillanata

belőle lesz hercegné. Sok irónia és humor lehetőségét kínálja ez a nápolyi népmese, Rosinak azonban éppen humorérzéke nincs, és ezért filmje nehézkes, sóltan. Színészeivel se nagyon tud mit kezdeni, bár Sophia Loren tündöklő szépsége sok problémán átsegíti.

De vajon nem az vezette-e Rosit ehhez a régesrégii karriertörténethez, amelyben a gépirólányt a zsellérlány helyettesíti, hogy előző filmjeinek hősei mind eleve vereségre ítélt emberek, akiknek sem erejük, sem értelmük nincs elég, hogy helyzetüket felismerjék? Hiszen ezért nem tudtak segíteni magukon. S mikor végre valaki segíteni tud magán, az egy tündérmese hőse. Érdeemes ezen elgondolkozni, mert talán itt fogható meg Rosi legérdekesebb jellegzetessége: amiképpen fényképezési stílusa is annyira esetleges, hogy - például a Kezek a város felett-ben - néha egy szónok fejét sem mutatja, régesrégii híradófilmeket utánózva, úgy az események hősei is a sors pillanatnyi szeszélyének kiszolgáltatott emberek, akiket még a rendező kamerája is mintha véletlenül, riportvadászat közben kapott volna lencsevégre. Maga a cselekmény pedig alig több, mint riportaktualitás, kisszerű, keserű; s éppen ezért figyelemre méltó, hogy a Kezek a város felett hősei már lázadni igyekeznek passzív riporttéma-voltuk ellen. Talán maga az Egyszer volt zsellérlánya is ilyen fellázadt kisember.

E népmesei kitérő után Rosi új vállalkozása megint a régi filmek erényeit ígéri: Ernesto Che Guevara-ráról készít elő egy produkciót. Az már a jövő titka, hogy vajon ez a film is az igazság pillanata lesz-e.

Nemeskürty István

DOKUMENTUMOK

Egy interjúból

A Kezek a város felett bírálói - szerintünk igazságtalanul - azt rótták fel a filmnek, hogy túlságosan is bőbeszédű.

A film párbeszédei nélkülözhetetlenül szükségesek, hiszen épp az eszmék küzdelme a film egyik narrációs eleme. Összeomlik egy palota: mit jelent ez, mi van emögött? A tényeket a filmnek ezen a pontján a városi tanács ülésén rendezett vita szavai helyettesítik, de ezek a szavak számomra és munkatársaim számára tényértékűek. A film főcíme helikopterről mutatja a város látképét: a közönség látja mindazt, amit a filmnek meg kell magyaráznia a városi tanács vitájának segítségével. A Kezek a város felett kiindulása éppen ezért szerintem ésszerűbb, mint a Salvatore Giuliano kiindulása.

Nottola ábrázolása azt sejteti, hogy ön rokonszenvet érez a hős iránt.

Nottola olyan erőt képvisel, amely pozitívvá is válhatna. Negatívvá akkor válik, amikor egy csoport ideológiája vagy a törvény, vagy saját maga ideológiája nem ellenőrzi őt eléggé... Maglione korrupct ember, Nottola pedig naiv, megy előre, miként a bulldozer. Építenie kell, cselekednie, erő van benne, emberi lendület. És Maglione irányítja őt, az a Maglione, aki az eszmék világát képviseli, de a megromlott eszmék világát. E jellemzési és ideológiai különbségek miatt sematizmussal vádolták a filmet, de én nem értek ezzel egyet.

Egy ennyire konkrét film nem is lehet sematikus. Ha van benne sematizmus, az magában az életben van, onnan kerül át a filmbe.

Mindkét ember hisz bizonyos szabályokban, de Nottola a maga konformista módján őszintébb, s azt hiszem, éppen ezért, egy lehetséges lázadás csírája is megvan benne... Nottola „igazi ember”, aki

konkrét dolgokat akar csinálni az életben, Maglione csak elvesztegeti az időt a fecsegéssel, s mégis, e fecsegés viszi előre őt.

Mint néző, milyen filmeket szeret ön?

Régen nagyon sokat jártam moziba. Az utóbbi években már ritkábban járok, de azt hiszem, ez minden rendezőre érvényes.

És általában mit nézett meg?

Nyilvánvalóan az amerikai filmeket... Egy bizonyos időben ez a filmművészet volt a legjelentősebb. S a hőssel való azonosulás csak tetszhet egy kialakulóban lévő fiatalembernek. Később, amikor kritikai tudatra tesz szert az ember, bizonyos filmekből, amelyeket annyira szeretett, nem marad más, csupán egy kellemes emlék. Hatottak rám a társadalmi életet először ábrázoló filmek; a franciák, azt hiszem, irodalmibban csinálták ezt; szép szovjet filmek is sorolhatók ide, bár nem mutatták be nekünk ezeket. Az amerikai filmeket - a harmincas és ötvenes évek közöttieket - szeretni kellene, ha másért nem, azért, mert jelentős dolgokat csináltak, új dolgokat is, anélkül, hogy elméletileg általánosítottak volna.

A kihívás című filmje mintha jelezné is az amerikai filmek hatását?

Lehetséges. De különbözik az amerikai filmektől, mert nincs meg benne a hőssel való azonosulás. A fogalmazás módjában lehet a hasonlóság...

Az igazság pillanata kezdő képeinek ragyogása valami autonóm érték érzékeltetésére törekszik, vagy a film többi részét hivatott magyarázni?

Feltétlenül az utóbbiról van szó. A vallási és katonai elnyomásra való utalás, szerintem, nélkülözhetetlen a Nagyhat fanatizmusának megértéséhez, s ez a fanatizmus megy át a filmben törés nélkül a bika mítoszának ábrázolásába.

Mi ösztönözte Önt arra, hogy Spanyolországban készítsen filmet?

Talán az, hogy szerettem volna szabadabban szólni, szerettem volna, ha kevesebb logikai kényszer köt, mint a Kezek a város felett forgatásakor. De hamar rájöttem arra, hogy ez illúzió: az a valóság, amellyel Spanyolországban találkoztam - éppen mert ellentmondásos és mindenki által ismert -, éppoly szigorú és racionális szerkesztésre kényszerített, mint előző filmemben. A másik motívum az volt, hogy egy jellegzetes és folklorisztikus tény segítségével az adott ország mai társadalmi valóságában jelentkező emberi igazságot szerettem volna elmesélni.

Ma a bikákról csinálni filmet Spanyolországban azzal a kockázattal jár, hogy „el nem kötelezettnek” minősítik az embert, holott Ön éppen „elkötelezettnek” számít korábbi filmjei alapján.

Előre láttam ezt a veszélyt. De először is, ha valakinek a művét meg kell ítélni, a címkék semmire sem jók. Ez a téma tűnt a legalkalma-

sabbnak nekem, hogy kifejezzem benyomásaimat egy számomra idegen országról. Számomra az volt a fontos, hogy dialógust kezdjek a spanyolokkal... kiindulva abból, ami Franco előtt is volt, s ami éppenséggel elősegítette az ő győzelmét, s megértetni azt, hogy miért van, miért folytatódik ma is a francóizmus.

Úgy látszik, miként Rossellini, ön sem fél a folklórtól.

Számomra a spanyol folklór egy mélységesen drámai és hiteles emberi igazságot foglal magában.

A dialógusnak milyen szerepe van a filmben?

Pusztán csak magyarázó szerepe, ez is volt a szándékom. - Ha nem lett volna szükségem arra, hogy a történet bizonyos fordulatait megértessem, legszívesebben némának hagytam volna a filmet, csak bizonyos zajhatásokat és a zenét hagytam volna meg.

(Filmcritica, 1965. április-május.)

KEZEK A VÁROS FELETT

Akárcsak A kihívás - a Gyilkosság Sziciliában és a Kezek a város felett is megtörtént eseményeken alapul. Rosi azonban most már nemcsak a politikai-kereskedelmi érdekeltségek korrupt üzelmeiért felelős személyeket leplezi le, hanem filmje egyszersmind tisztán látó tanulmány és ítélet magának e játéknak a szabályairól: szembeállít véleményeket, álláspontokat és mentalitásokat - a tulajdonképpeni történés sokkal inkább a koncepciók, semmint az események drámája. Rosi következetesen lemond alakjai magánéletének a bemutatásáról, kizárólag társadalmi funkciójukban jeleníti meg őket. Filmje ezzel kiélezettebb, tárgyilagosabb és egységesebb szerkezetű lesz: nincsenek benne felesleges részletek, érzelmős mellékszöngék. A film bizonyos gyengéje viszont abban rejlik, hogy számos eseményt nem fordít le a film formanyelvére, s a megfelelő jelenetek így a párbeszédre, vagy azokból absztrahálható intellektuális összeütközésekre szűkíthetők. Francesco Rosi a politikailag elkötelezett rendező prototípusa, aki a film művészeti lehetőségeinek tagadása nélkül a vetítövásznat mindenekelőtt a társadalmi felvilágosító munka eszközének tekinti.

(Gregor-Patalas: A film világtörténete 483. 1.)

SALVATORE GIULIANO

A Salvatore Giuliano-ban az evidenciából a bonyolultságba, a meggyőződésből a reflexióba csapunk át. A szicíliai bandita élete és halálának körülményei, napjaink olasz történelmének legizgalmasabb rejtélyei közé tartozik: legutóbb egy napilap, a Paese Sera ankétja azal a megállapítással fejeződött be, hogy pillanatnyilag alighanem lehetetlen az ügy részletekbe menő megismerése. Francesco Rosi tehát nem az életrajz felvázolására törekedett, hanem a tényeknek a maguk bonyolultságában való bemutatásával a néző reflexióit akarta

kiváltani. Ez magyarázza, hogy dedramatizált, szabad szerkezettel, Giuliano tevékenységének, perének és halálának egyes mozdulatait felvillantó megoldással dolgozik. Képei nem akarnak magyarázni, csak a tényeket adják, és inkább az események közvetlen következményeit, mint azok előkészítését vagy megvalósítását mutatják meg. A bandita üldözésének jelenetei, az újságíró riportja, a fiát halottan meglátó anya jajkiáltásai a dráma valamennyi összetevőjének, valamint a szicíliai levegő, az épületek, az erkölcsök megmutatására szolgálnak, de egyben ezek azok a lépcsőfokok is, amelyeken a néző reflexiói elindulhatnak. V. de Seta nyitott szemeket kíván a nézőtől, Rosi egy történész okos erőfeszítéseit. A film mind a két esetben csak a néző viszonylatában és csak a néző számára létezik, a Salvatore Giuliano azonban még a néző logikai hozzájárulását is megköveteli, mert enélkül tulajdonképp semmit sem mond: ez az elbeszélő elemek és a pszichológia kényszerétől megszabadított film az intellektuális felszabadulás filmje, amely a titokzatos ügyben rejlő valamennyi lehetőséget kihasználja, de csak azért, hogy ezeket végig-elemezhesse, lerombolhassa és a valóságot csiszolhassa ki belőle. Alighanem a zsenialitás határán járó ötletnek tekinthetjük, hogy valaki épp azt a világtól való elidegenedést szolgáló varázserőt, amit a film képvisel, a szellem felszabadulásának kierőszakolására használja fel. A film erejét és a közönségre tett hatását éppen ez adja meg.

(Jacques Joly: Egy új realizmus. Cahiers du Cinéma, 1962. május)

FILMOGRÁFIA

1957/58

A KIHÍVÁS (La sfida) I: Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Francesco Rosi; R: F. Rosi; O: Gianni Di Venanzo; Z: Roman Vlad; Sz: José Suarez, Rosanna Schiaffino.

1959

I MAGLIARI (A házalók) I: Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni-Griffi, F. Rosi; R: Rosi; O: Gianni Di Venanzo; Z: Piero Piccioni; Sz: Alberto Sordi, Renato Salvatori, Belinda Lee.

1961

GYILKOSSÁG SZICÍLIÁBAN (Salvatore Giuliano) I: Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas; R: F. Rosi; O: Gianni Di Venanzo; Z: Piero Piccioni; Sz: Pietro Cammarata, Frank Wolff, Cosimo Torino

1963

KEZEK A VÁROS FELETT (Le mani sulla Citta) I: Piero Canevari, Enzo Forcella, Raffaele, La Capria, F. Rosi; R: F. Rosi; O: Gianni Di Venanzo; Sz: Rod Steiger, Salvo Randone.

1964

AZ IGAZSÁG PILLANATA (Il momento della verita) I: Ricardo Munoz Susy, Pedro Portabella, Pedro Beltrantis, F. Rosi; R: F. Rosi; O: Gianni Di Venanzo, Ajace Parolin, Pasquale De Santis; Z: Piero Piccioni; Sz: Miguel Mateo Miguelin, José Gomes Sevillano, Linda Christian.

1967

C'ERA UNA VOLTA (Egyszer volt) I: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni-Griffi, F. Rosi; R: F. Rosi; O: Pasquale De Santis; Sz: Sophia Loren, Omar Sharif, Dolores Del Rio, Georges Wilson.

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Carl Theodor Dreyer 1889-1968

Hetvenkilenc éves korában, március 19-én, Koppenhágában meghalt Carl Theodor Dreyer dán filmrendező, annak a nagy filmművész nemzedéknek a tagja, amely tekintélyét és hírnevét még a némafilm idejében alapozta meg, és a hangosfilm korszakában is képes volt azt nemcsak megőrizni, hanem öregbíteni is. Viszonylag kevés számú, de jórészt emlékezetes és jelentékeny művet alkotott, s ennek nemcsak az volt az oka, hogy életének nagy részében az alkotáson kívül filmforgalmazással és újságírással is foglalkozott, hanem talán elsősorban művészi igényessége, a végső esztétikai értékek megragadására irányuló igyekezte.

Művészi hagyatékából a Cinéma 68 nekrológja négy némafilmet emel ki: a későbbi nagyság ígéreteiként jelentkező *Maitre du logis* (A ház ura) és a *La quatrieme alliance de dame Marguerite* (Marguerite asszony negyedik házassága) c. filmeket, a „kevésbé ismert, ám csodálatos” Michael c. művét, amelyet 1924-ben Németországban

forgatott, és a Jeanne d'Arc-ot, „a filmkluboknak ezt a bestsellerét”, amelyet Bazin szavai szerint „a lélek ultrahangjai járnak át”.

Az utóbbi harmincöt év alatt, a hangosfilm periódusában viszont mindössze öt játékfilmet alkotott - nem kevésbé értékes dokumentumfilmjein kívül -, de ezek egyaránt legjobb művészi erényeit tükrözik. A *Vampyr* (1932) egyetlen személy álmotag sétája egy időtlen ködös vidéken, rendezőjét Novalis, Swedenborg szellemi rokonaként mutatja be. A *Dies irae* (1943) áhítatos tompa fényű képei a halál gondolatát jelenítik meg. A *Tvä människor* (1954) utolsó művének, a Gertrud-nak a vázlata: a megállított, megdermedt idő közegében ketten nézik egymást. A következő évben készült *Ordet*-ben az eddig lágy tónusú művészi kifejezés keményebb, plasztikusabb formát ölt, végül a Gertrud (1963) „felzaklató megbékélése” zárja a sort, az álmok és a valóság, a szellem és a test, a szerelem és a halál viaskodásának végső akkordjaként.

Dreyer művészete nemcsak a filmkifejezés iránti rendkívüli érzékenységében gyökerezett, hanem a festészet, a zene és a költészet szemléletének és

eszközeinek értő és ihletett felhasználásában. Több volt, mint filmrendező; mint az emberi arc titkos mozdulatainak, belső sugárzásának megfigyelője inkább festőnek számít. „Az emberi arc olyan világ - mondotta -, amelynek kutatását sohasem lehet megenni.”

Szép, gyakran túl szépek ható képei arról tanúskodnak, hogy alkotójuk a tiszta szépség, az esztétikai tökéletesség normáit tűzte maga elé. Ezért lehetett művészek és nézők számára mérce, a befelé fordult művész szépségideáljának és lelkiismeretének példaképe. Olyan mintát jelentenek művei, amelyekre a leggondosabb művészi megformálás eseteiben szoktak hivatkozni, s még akkor is gyakran olyan formában: „Szép film, de persze azért nem olyan, mint Dreyeré.” A „tökéletes film” megvalósítására irányuló művészi ihletettsége tette őt már életében klasszikussá, és avatja a film-történet kimagasló alakjává.

(Cinéma 68. május)

„Húzzuk ki ezt a kérdést” Interjú Fellinivel

Néhány éves hallgatás után ismét hírt kaphattunk Fellini alkotóműhelyéből: most fejezte be egy Poe-elbeszélés alapján készülő epizódfilm (ideiglenes címe: Szokatlan történetek) egyik epizódjának forgatását, amelynek címe a Fellini-filmek ismert tematikáját sejteti: Nem kötni fogadást az ördöggel (Non scommettere la testa col diavolo). És most tudhattuk meg azt is, hogy munkában van egy régebbi terv megvalósítása is, a G. Mastorna utazása, amely eddig azért késett, mert a producerrel, De Laurentiisszal kialakult nézeteltérések végül is szakításra vezettek, és Fellininek új gyártót kellett keresnie.

Valójában csupán ennyi a magva annak az interjúnak, amelyet egy fiatal olasz irodalmár, Mario Devena készített a neves olasz rendezővel, a Film című nyugatnémet folyóirat szá-

mára; ami ezen kívül elhangzik a beszélgetés során, az más okból válik érdekessé az olvasó számára, mint az információkban, művészi vallomásokban gazdag interjúk általában. Itt nem a válaszok tartalmán, mélységén vagy őszinteségén kell eltűnődnünk, hanem inkább azon a módszerességen és következetességen, amellyel Fellini épp a leglényegesebb kérdések elől tér ki, tagadja meg a választ. Lehetséges, hogy pusztán a riporteri „rámenősség” teszi őt türelmetlenné, avagy valóban belső problémák, művészi válság kényszeríti rejtőzésre, elhallgatásra? - ez tünődésünk lényege. S talán ez az oka annak, hogy nem utasítjuk el megbotránkozva az interjú bevezetőjének azt a megjegyzését, hogy Fellini „világtól elzárkózó művészkedése - bármilyen csodálattal adózunk is filmjeinek - megkövesedett figurává teszi őt napjaink filmművészeti törekvéseivel szembesítve”.

Kétségtelen, már a riporter első kérdése sem nevezhető tapintatosnak, ám éppen ezért lényeges mondanivaló megfogalmazására, őszinteségre nyit alkalmat: vajon művészi vagy más természetű (gyártási stb.) okai voltak az eddigi hallgatásnak?

Fellini szerint „egy művész maga sohasem ismeri stagnálásának igazi okait”, vagy hogy bizonyos alkotásai miért nem születnek meg. Nála többnyire külső okok játszottak közre abban, hogy a G. Mastorna utazása még nem készült el: hiányzott a kellő összhang De Laurentiisszal, a producerrel - akit egyébként továbbra is barátjának vall -, és nélkülöznie kellett a szükséges légkört egyéni munkamódszerének megvalósításához.

Arra a kérdésre, hogy vajon ezt elvesztett időnek érzi-e, csak azt felelheti, nem hiszi, hogy bármikor is „elvesztett” időről beszélhetünk. Egyébként rendes körülmények között óvakodik attól, hogy e tárgyban másokról ítéletet mondjon, s különösen nem mondhat önmagáról ítéletet.

Végképp nem válaszolhat viszont az alábbi négy kérdésre: Mi tartotta távol már kezdettől fogva a neorealiz-

mus mozgalmától, holott ez nagy befolyást gyakorolt az egész olasz kultúrára? Ideológiai motívumok, véletlenek vagy korunk jelenségeiről szóló olvasmányok inspirálták filmjeinek megalkotásakor? Vajon csakugyan katolikus szellem hatja-e át eddigi alkotásait, mint azt egyre többen állítják? És ha e személyét érintő kérdésekre nem óhajt válaszolni, mit mondhatna saját koráról? „Húzzuk ki ezt a kérdést” - ismétli meg négyszer egymás után Fellini.

Egyenes vonalúnak látja-e művészi fejlődését vagy akadtak benne fordulópontok? - próbálkozik a riporter újabb oldaltámadással. - Ha valóban fejlődésnek lehet nevezni egy hivatás gyakorlásának történetét - hangzik a felelet -, akkor - számításba véve vérmérsékletét, lustaságát és munkamódszerét - egyenes volt eddigi útja. De megint csak arra hivatkozhat: nem tartja feladatának és nem is képes rá, hogy önmagát elbírálja. Azért csinálta egyik filmjét a másik után, mert „nem tehetett másképp”.

Nem vonja kétségbe a riporter megállapítását arra nézve, hogy a film „vitathatatlan befolyást gyakorol korunkban a társadalom tagjainak tudatára, szokásaira és eszméire”, de ő maga egy-egy munkája kezdetén nem mérlegeli tudatosan az ezzel kapcsolatos művészi felelősséget. Ha egy művész ilyesmin törné a fejét, ha előre azt számítgatná, milyen elrettentő vagy megragadó hatást vált ki majd megjelenítésre szánt gondolatával, ennek az alkotás spontaneitása látná kárát. Véleménye szerint „nem a művész választja ki a feladatokat, amelyeket el akar végezni, hanem sokkal inkább e feladatok a művészt”, s ez utóbbinak csupán annyi a dolga, hogy megkísérelje lehetőleg elegyítetlenül kifejezni gondolatát.

Nem ismeri pontosan, inkább csak hallomásból, az olasz producerek nagy részének aggasztó függőségét az amerikai dollártól: felfigyelt azonban bizonyos tiltakozó gyűlések hírére, amelyeket az olasz filmgyártás és filmpiac amerikai előzönlése váltott ki.

Előtte is nyilvánvaló, hogy a dollár érvényesíti a maga hatását az ízlés és természetesen a ráfordítás területén; a dollár határozza meg, hogy e filmek széleskörű közönséget igyekeznek megnyerni, mindenkinek tetsző művek akarnak lenni. Nem tudja azonban, mit javasolhatna mindennek elkerülésére... Úgy képzeli, arról kellene tárgyalni a jelenlegi kényszerítő körülmények között, hogy „az amerikaiak csak a pénz adják, s mi a saját elgondolásaink szerint csinálhassuk a filmeket...”

Ami legújabb filmjét illeti: a Poelbeszelést egészen szabadon dolgozta fel, valójában csak az ihletést merítette belőle. Azért vállalta el ezt a munkát, mert remélte - s ez így is történt -, hogy a francia producerek teljes mértékben biztosítják művészi szabadságát, természetes munkaritmusának újra megtalálását... De Laurentiistól persze bizonyos melankóliával vált meg, hiszen együtt csinálták az Országúton-t és a Cabiria éjszakai-t. Az elmúlt 10-12 év alatt azonban mindketten megváltoztak: De Laurentiis mindinkább amerikai munkastílust vett fel, pontosságával és programszerűségével túlesz a legnagyobb amerikai producerek teljesítményein is, ő viszont csak bizonyos kísérletező módszerrel és kalandokra kész lelkesedéssel tud dolgozni... Ennek lehetősége csábította ennél a filmnél is, s most a forgatás befejeztével úgy látja, Poe igen neki való költő, kitűnően tudott tájékozódni költői világában.

- Mindenekelőtt az volt a célom, hogy kiléphessek a De Laurentiis-féle produkcióból, ami sikerült is... Általában, ha egy filmet csinállok, semmiféle külön célom nincs, mint hogy elmondjam az illető történetet ilyen vagy olyan szellemben, megalkossam a különböző figurákat, felvegyem az előleget és a szerződés szerinti részleteket... Az, hogy valaki valamit „célul tűz ki”, vagy hogy „egyéb szándékai vannak” - mindez intellektuális természetű dolog, s így hamis... Igen, az ideológiákat teljesen hamisnak tartom... Egyes szerzők számára ugyan

lehetnek hasznosak az ideológiák, az általános eszmék, mivel kiindulópontul szolgálhatnak ahhoz, hogy egyáltalában gondolkodni kezdjenek - az egyiknek az ideológia egész bizonyító erejére van ehhez szüksége, a másiknak arra, hogy szerelmes legyen, a harmadiknak bűnökre, és így tovább... Én például erre az utóbbira hajlok, engem inkább a bűnök készítetnek egy új film megalkotására, mint valamilyen tetszetős ideológia...

És vajon mi a véleménye Fellini-nek arról a sokat emlegetett folyamatról, hogy a film mindinkább a valóságtól való menekülés művészete lesz? Nem ezt jelenti-e az ő esetében Poe elővétele is?

Nem, semmiképpen sem, válaszolja hevesen. Poe igazi művész, lángész, valódi költő - s ez mindig a legtisztább, legelevenebb valóságot jelenti. Miért jelentené tehát a reá való támaszkodás a valóságtól való menekülést? Talán a filmgyártásra általában el lehet mondani, hogy mindjobban kerülni igyekszik minden problematikát. Az igazi szerzők azonban, akik érdekesekek erre a meghatározásra, sohasem mondanak le arról, hogy öngukkal, saját problémáikkal foglalkozzanak. Különböző szenvedéllyel, kedélyvilággal, reménységgel, temperamentummal és nem egyforma mélységgel művelik ezt, de legalább egy tucat olyan művésze van a nemzetközi filmvilágnak, akik nem okoznak csalódást, mert meggyőzően és bátran valósítják meg önmaguk kifejezését.

A maga részéről azonban semmit sem tud kezdeni az olyan kérdéssel, hogy „melyik filmjében sikerült leginkább önmagát adnia”, egyszerűen nem tudja, mit válaszolhatna rá; legfeljebb érzelmi elfogultságokat hordoz magában egyik vagy másik filmje iránt, amelyek bizonyos emlékekből származnak, egy jó barát, egy asszony, egy város emlékéből, de ez semmiféle kapcsolatban nincs az illető film művészi eredményével. Arra viszont, hogy „melyik mai rendezőt érzi magához közelállóknak, melyik felfogása hasonlít leginkább az övéhez”, rövi-

den válaszolhat: Fellinié! Federico Fellinié! Fellinié!

Értékesek és jelentősek-e az olasz filmek? Igen, úgy gondolja, igaz lehet, ámbar nem szakértője e területnek. A háború utáni korszak egy sor különleges körülmény és véletlen eredményeképpen valóban egy új, frissebb, hitelesebb, spontánabb módját hozta el a képekben való elbeszélés művészetének. Hasonló folyamat zajlott le egyébként az amerikai filmművészetben is. Az olasz film előtt viszont az az új lehetőség tárult fel, hogy az alkotó művész egyénisége juthatott kifejezésre a filmben, s éppen ez biztosít különleges helyet a filmtörténetben az olasz film számára.

Mint néző nem mondhat véleményt a filmekről, mert igen ritkán, három-négy évben egyszer megy moziba. Nem, nem azért, mert nem hisz a filmben, hiszen akkor nem csinálna filmeket. A mozi azonban nem vonzza őt, talán a mozibajárás rituáléja (parkolás, jegyváltás, ruhatár stb.) miatt. Bár amikor egynéhányszor ott járt, igen kellemes benyomást tett rá mindaz, amit ott látott, a pénztárosnők, a jegyszedők, a plakátok, sőt jó hangulattal ajándékoztak meg a látott képek is... Talán azt várnák tőle, hogy hitet tegyen bizonyos fajtájú filmek mellett, az igényes, a hosszadalmas, a problémákkal terhes, az egymás megértésének lehetetlenségéről szóló filmek mellett, dehát az ilyen filmeket ő okvetlenül elkerülné. Lehet, hogy igénytelen és jámbor nézőnek számít, mégis legszívesebben vígjátékokat nézne meg.

Sajnos az új és a legújabb filmek közül egyet sem látott. Hogy minebből az látszana: nem szívesen beszél a filmről általában és különösen mások filmjeiről? Ugyan, miért ne? Hogy e film iránti érdektelenséghez képest különösnek, úgyszólván csodaként hat egy új Fellini-film megszűlése? Nem, nincs ebben semmi különös; Georges Simenon, akit nagy írónak tart, ugyancsak nem olvas soha könyvet, csak a törvényszéki ítéletek és az újságok annalesait. De ezt nem azért mondja, hogy mentséget

keressen magatartására és tudatlanságára. Egyszerűen arról van szó, hogy a mozi nem vonzza őt, sokkal jobban szórakoztatja a baráti társaság, egy séta; végül is a művészi temperamentum számára az egész élet olyan, mint egy vonzó színjáték...

Igen, pályájának kezdetén karikatúrákat rajzolt, sőt még ma is rajzol filmjei számára kosztümöket, dizsleteket... Mit tenne, ha egyszer nemcsak a mozival, hanem a filmkamerával is fel kellene hagynia? A kamatokból élne-e, vagy pedig - mivel bűnösnek mondta magát - visszatérne a karikatúrista hivatáshoz? „Igen, talán ismét a kávéházakban és az éttermekben kellene asztaltól asztalig járva karikatúrákat csinálnom...”

(Film 1968. március.)

Jean Badal Tati rendezői módszereiről

A Cahiers du cinéma márciusi száma interjúk és nyilatkozatok egész sorozatában foglalkozik Jacques Tati új filmjével, a Playtime-mal. E megnyilatkozások közül az alábbiakban Jean Badalét közöljük; ő volt a film operatőre.

Akkor ismerkedtem meg Tativel, amikor már javában építette Városát. Rendkívül pontos elképzelése volt mindenről, különösen a színhasználatról. Korábban már több kísérletet tett más operatőrökkel, de mindezek nem eredményezték azt, amit elképzelt. Egy mértantudós pontosságával fejezte ki magát, s minden ötletét, kivétel nélkül minden ötletét papíron rögzítette.

Elmagyarázta nekem, hogy nem akar valamilyen különleges fényképezési stílust, sem sajátos hatásokat, amiket rendszerint kérni szoktak az operatőröktől, - egész egyszerűen azt szeretné látni a vásznon, amit elképzelt magának. Úgy dolgozott, mint egy ko-reográfus, aki papírra rögzíti táncosai minden mozdulatát. Minden színésszel

foglalkozott minden egyes felvétel előtt (volt úgy, hogy ötven személyt kellett eligazítani), mindegyiknek megmutatta, milyen gesztusokat vár tőle, sorban eljátszotta mindegyik szerepét, egyiket a másik után. Felejtethetlen látvány volt. Azt mondta, hogy a kamerának sohasem szabad közeledni a színészekhez, a szemlélőnek kell kiválasztania a maga helyét, s nem a látás tengelyét kell cserélgetni, hanem az akciót. A rendező számára ez sokkal bonyolultabb, sokkal kimerítőbb és gazdagabb munka, mint egyszerűen, „normálisan” elintézni a jeleneteket. A rendező munkája itt csakugyan a karmesteréhez hasonlítható, aki a műről alkotott felfogásának érvényesítése érdekében (s ráadásul a saját művéről van szó) át kell hogy adja a zenészeknek a maga eszméit, érzéseit; hogy az első hegedűs munkája, a csellista munkája, minden művész munkája részt vegyen a közös zengésben, s ugyanakkor megőrizze a saját hangját. Ha egyszer már lerögzítette a kereketeit, Tati, aki gyakran maga is játszott a planban, mindenekelett a jelenet ritmusára ügyelt, mert a jelenetek gyakran rendkívül bonyolult ritmikai variációkból álltak össze.

Ahhoz, hogy ilyen csodálatosan pontos eredményre lehessen jutni, nem kellett rengeteg felvétel, - ellenkezőleg - rengeteg beállítás megismétlésére volt szükség. Egy-egy plánt olykor három-négy napon át is ismételtgettünk, mielőtt elkezdődött volna a forgatás. Azt hiszem, a színház, illetve a music-hall technikája ezen az alapvető ponton hatott Tativra. Előzetes elképzelése oly erőteljes volt, hogy teljes figyelmét, éberségét a részletekre, néha a legapróbb részletekre fordíthatta. Ami a színt illeti - mivel az életben a szem egészen természetesen kiemel egy tárgyat, s ez a tárgy elrejtí a többit - meg kell akadályozni mindenfajta szétszórtságot. Azt akartuk, hogy a néző csak akkor lássa a színeket, amikor mi úgy döntöttünk, hogy látnia kell. A filmen mindig a kontrasztokat keressük, - mi az ellenkezőképpen jártunk

el. Mert nem a kontraszt a drámai elem. A szín kiegészítés, egy eleme a drámának, egy érzés. A képnek nem ábrázolnia kell valamit, hanem egy eszmének kell lennie; a színek megválasztásának elve - szerintem - ezért olyan gyümölcsöző Tatinál. A Kodak-film nem azért tud minden színt regisztrálni, hogy mindegyiket fel is használjuk. Cocteau mondta: „a festőknek mindig túl sok szín van a palettájukon, a költőknek mindig túl sok szó van a szótárukban.” Tati jól megértette ezt.

Amióta a Playtime-ot csináltam, olyan érzésem van, hogy eddig miniatürfestő voltam. Most azonban egy katedrális építettünk, amelyhez mindenki lerakta a maga követ.

(Cahiers du cinéma, 1968. március)

Az abszurd vígjáték szabályai

Abból az alkalomból, hogy a francia kritika kedvezőtlenül fogadta Richard Lester, a ná'unk is ismert angol rendező új filmjét, a *How i won the war-t* (Hogyan nyertem meg a háborút), a Jeune Cinéma egy kritikai cikk és egy beszélgetés közlésével veszi védelmébe a filmet és alkotóját. A *Hogyan nyertem meg a háborút?* háborúellenes film, kísérleti célkitűzéssel készült, a meglévő kifejezési eszközök új felhasználási lehetőségeit kutatja - szemben a pusztán technikai újításokra támaszkodó kísérletekkel: mindez elegendő ok a cikkíró szerint arra, hogy sommás elutasítás helyett gondosan felbecsüljük Lester új művének felfedező értékét.

A kísérlet lényege, fejtegeti a kritikus, abban áll, hogy a film átfogó gondolatának kifejezése érdekében a rendező elsöpri az útjából a hagyományos korlátokat, s minél közelebb akar férközni a nézőhöz, mozgásba akarja hozni gondolkodását. A háború témájánál ez azt jelenti, hogy ma már nem elegendő a háború látványának

a bemutatása a néző elgondolkodtatására, hiszen ez közben mindig tudja, hogy csak filmet lát. Arra van szükség, hogy a film valóságos megrázó kódtatást okozzon a nézőben, úgyszólván kínzóeszközzé váljon számára. És ha valóban érdekli őt a film, nem fog elmenekülni tőle, feltéve, hogy a mondanivaló előtte jár a formának.

Lester legfőbb eszköze a néző „sokkolásában” a nevetés. Amíg előbbi, *Help* című filmjében a komikum ártatlan bolondozásnak tűnhetett, itt abszurd mélységekből tör elő, s így a félelem jelenségévé válik. Az abszurdítás úgy hat a nézőre, hogy megakadályozza a komikum gondtalan élvezését, sőt, mint Lester mondja, szégyelleni fogja nevetését. Amikor például ebben a filmben a katonák géppuskatűz közben egy úthengert vonszolnak, ennek egyáltalában nincs bohózati jellege, hanem igazán háborút jelent, ahol az emberek meghalnak. A komikum és a tragikum közötti ingadozást még hangsúlyozza az abszurd jelenetek váltakozása és az olyan őszintén reális jelenetek, amelyek a háborút dokumentumszerűen idézik. Ily módon Lester egy ellentétekből álló világot teremt, ahol a néző éppúgy ide-oda verődik a nevetés és a megrendülés között, mint a szereplők élet és halál között. A néző számára mindaz, ami a vásznon megjelenedik, egyfajta lidércnyomássá olvad össze, s ha az ábrázolt valóságot próbálja felismerni, észre kell vennie, hogy az mindenütt feltalálható.

Az abszurdítás azonban nemcsak a komikum területén érvényesül, hanem - mivel magára a háború tényére épül - a bonyodalom kifejtésében is. Ilyen elem például, hogy egy expedíciós hadsereg azzal van megbízva, építsen néhány távoli óázison krikettpályát. Abszurdítás, hogy az ember nem lehet jó a katonákhoz, ha egyszer katonatiszt, hogy bajonettel kell kivégezni valakit, amikor nem tudja elviselni a vér látványát, hogy ölnie kell, amikor nem akar ölni.

Emellett Lester még a háborús filmet is támadja, valamint a pozitív

hőst és minden mítoszt, amelyet a film teremtett a fegyveres konfliktus körül. Mivel pedig a film ilyen ellentétekkel van tele, és a komikum meg a tragikum gyors egymásutánban változtatják és vádolják egymást, mindez annyira dekoncentrálja a nézőt, a felajzottság olyan zavarával tölti el, hogy képtelen megcsodálni a különben igen szép képeket. Így éri el Lester e váltások és ellentétek helyes adagolásával kitűzött célját, a néző megdöbbenését, amivel a legnagyobbak közé emelkedik - fejeződik be a Jeune Cinéma kritikája.

Hogyan beszél minderről ezekután maga Lester az iménti kritika írójával folytatott interjújában? A beszélgetésből csupán a rendezői felfogást és módszert érintő érdekes fejtegetéseit emeljük ki.

Help című filmjét szürrealistának nevezte, s ezzel kapcsolatban a szürrealizmus fogalmát magyarázza: ha két különböző valóságot képviselő két kört közelítünk egymáshoz, akkor az érintkezési pontoknál jön létre a szürrealizmus. Ha például veszünk egy csigalépcsőt, és azon leküldjük egy tengeralattjáró parancsnokát, aki aztán eltűnik a lépcső alján a tenger hullámaiban, akkor a csigalépcső az érintkezési pontja a két valóságnak: a parancsnoknak és a tengernek. Hasonló a helyzet a verbális szürrealizmus esetében: ha egy hajó kapitányától azt kérdik, „milyen lesz az utunk”, s ő azt feleli, hogy „az égbe vezető út csapdákkal van tele”, akkor az út szó lesz az érintkezési pontja a kérdésnek és a feleletnek.

- Ilyen okok miatt szeretem nagyon René Magritte-et, Max Ernst-et és az illuzionista festészetet - folytatja Lester. - Az a film, amelyet most készítek elő, sokat merít ebből a festészetből: azzal próbálkozunk, hogy egy filmet teljesen a véletlenre építsünk fel. Ha például öt jelenet közül az egyik egy templomban, a másik egy börtönben, a harmadik egy mezőn vagy uszodában stb. játszódik, akkor a forgatás előtt összekeverjük a motivációkat, és az a jelenet, amely moziban játszódott

volna, templomban folyik majd, a templomi jelenet az uszodában megy végbe stb. Mindenekelőtt tehát egy különös világot kell teremtenünk, ahol az emberek valóságos léte, nevük, a cselekmény színhelye csak a néző gondolatai közt kapjon jelentést. Remélem, hogy ez a film részben időtlen lesz, részben V. Henrik, részben pedig a jövő Londonjának idejéből való lesz, és mindez egyszerre.

- Úgy gondolom tehát, hogy a vígjátéknak az abszurd felé kell hajlania, de komolyan kell értelmezni. Ez így is van az én filmjeimben. Magritte számára például minden tárgy reális, nem értelmezett: ha egy szék az égben van, ez abszurd tény, de maga a szék nem mulatságos, normális, nem deformált. Ugyanígy, ha őszintén és komolyan játszó színészeket kiemelünk megszokott viszonylataikból, abszurdakká lesznek. Szeretek ismert dolgot elővenni és addig fokozni az arányait, amíg semmivé válik.

- A Hogyan nyertem meg a háborút viszont igen realista film, eltekintve attól, hogy az idő összekeveredésének gondolata szerepel benne. A film minden szereplője megpróbálja kitalálni, mi fog vele történni: a néző ezt is látja és azt is, ami a valóságban történik velük. Lényegében egy háromdimenziójú alakítású filmről van szó. Eddigi filmjeimben, A csábítás trükkjében, a Beatles-ben és a Hogyan nyertem meg a háborút-ban is két-dimenziójú színészek játszottak, azaz sztereotip játéku, klisékkel operáló színészek; szeretek sztereotip egyéniségekkel dolgozni, a színészekről azt mondanék, hogy higgyn az alakított figurában, de úgy intézzük, hogy e figurának csak két dimenziója legyen, mélység nélkül: ily módon könnyebben játszhatunk lehetőségeink skáláján, mintha olyan háromdimenziójú figurával lenne dolgunk, akit nem terelhetünk a szürrealizmus felé. Úgy vélem, veszélyes, ha olyan igazi figuránk van, akit a közönség egész mélységben megért, mert akkor nem vihetjük azt az abszurd irányába:

ezért szeretek jobban felületes karaktert alkalmazni, akit könnyebb az abszurd felé mozgatni.

- Ki akarom próbálni magam, hogy megtudjam, mit tudok csinálni, mire képes a film, és ez csak kísérletek útján lehetséges; nem akarom ismételtetni magam, nem akarom újból megcsinálni valamelyik filmemet; új dolgokat akarok teremteni a magam számára, amelyekre az intuícióm ösztönöz. Most ahhoz van kedvem, hogy fejtetőre állított, teljesen a véletlenre épülő filmet csináljak, amelynek nincs bonyodalma, nincs folyamatossága és a közönség számára csak érzelmi hatások révén fogható fel; olyan film ez, amelynél szemünk nem kutatja, milyen kort, milyen színhelyet lát, mivel egyszerre valamennyi korban jelen vagyunk. Ugyanilyen szellemű zenét szeretnék komponáltatni hozzá, olyan valakivel, aki egyáltalában nem nézné meg a filmet; az egyetlen kritériuma a zenének a véletlen lenne. Mások azért használják az esetlegességeket, hogy megmutassák, hogyan szerkesztenek, hogyan fejtik ki elképzelésüket, mert számítanak az elkövetkező véletlenekre; számomra a véletlen az egyetlen dolog, ez az, amit megpróbálok alkalmazni. Hogy mindez vajon hova vezet majd? Lehet, hogy csak ízetlenség és bosszúság lesz az eredmény...

(Jeune Cinéma, 1968. április)

Arthur Penn az erőszak tragédiájáról

Ha valamelyik fesztiválon a „legnépszerűbb film” díját is kiadnák, ennek az idén az egyik legfőbb esélyese alighanem a Bonnie és Clyde, Arthur Penn amerikai rendező alkotása lenne. Amerika után most már a nyugat-európai filmlapok is tele vannak a két főszereplő képeivel, többnyire már a címlapjukon is őket látjuk, maga a rendező pedig országról országra járva úgyszólván sorozatban adja nyilat-

kzatait, végtelen türelemmel és részletességgel válaszolgatva a fontos és jelentéktelen kérdésekre. Mindez természetesen összefügg a film különleges hatásával, azokkal a merész rendezői megoldásokkal, amelyek „az erőszak tragédiáját” vannak hivatva ábrázolni. A rendezői nyilatkozatok szerint ugyanis a film együttérzést kiváltó hősei szinte végzetyszerűen sodródnak az erőszak útjára, és az út végén lesújtó halál is a klasszikus tragédiák könyörtelenségét idézi. Igaz, az erőszak látványa már kezdetől fogva a film legnagyobb csábításai közé tartozott, de ez a tragikus, kritikai aspektusa még azok számára is érdekes és elgondolkasztó lehet, akik egyébként nem vonzódnak e műfaj olcsón borzongató változataihoz. Mindezeket túl persze nem feledkezhetünk el a film sikerével kapcsolatban arról a sok évtizede kialakult romantikus mítoszról sem, amely a mozinézők előtt a gengsztereket és a gengszterfilmeket veszi körül. Az ilyen sematikus elképzelésekkel szembesítve különösen érdekes lehet Arthur Penn vállomása ars poeticájáról, amellyel napjainkban Hollywoodban az „új típusú, szociológiai ihletésű” gengszterfilm készül.

- Miért mindig társadalmon kívüliek filmjeinek főszereplői? - teszi fel az első kérdést a Film c. nyugatnémet lap.

- Szinte kategorikusan mondhatom, válaszolja Penn, hogy egyedül ezek az emberek érdekelnek igazán. Öbenük tükröződik jól láthatóan a társadalom, ellentétben a többiekkel, akik viszont sem pszichikailag, sem érzelmileg, sem fizikailag nem kínálnak anyagot számomra. Jól tenné a társadalom is, ha több figyelmet szentelne rájuk, mert akkor megtudhatná, hogyan termelte ki őket, miben maradt adósa nekik.

- És meglehetősen reménytelennek tekinti harcukat?

- Ez a harc az egyetlen lehetőség számukra; olyan egyenlőtlen esélyek-

kel vívott harcraól van szó, mint amelyet a négerek polgárjogi mozgalma esetében is láthatunk. Egyfajta forradalmi helyzet ez, az én rokonszenvem pedig azoké, akik a társadalmon kívül szorultak, mert nem tudnak abba beleilleszkedni, és az életüket is kockára teszik, hogy megváltoztassák azt.

- Bonnie és Clyde esetére azonban ez nem pontosan érvényes. Őket nem mint a típus különleges figuráit mutatom be, s nem is olyanokként, akik bármit is meg akarnának változtatni. Azt hiszem, ők gyökértelen és reménytelen egzisztenciák voltak. Magáról a korról úgy tűnt, nem tudja, merre tart. Bármilyen szörnyű volt is a gazdasági depresszió az az időszaka, egészen különlegesen naiv kornak bizonyult. A bankok is naivul jártak el: annyi eladósodott farmot kaparintottak meg, amennyit csak lehetett, aztán megműveletlenül hagyták őket, hogy később éppen emiatt maguk is csődbe kerüljenek. Úgy tűnt, mindenki pontosan tudja, milyen irányban kell haladnia, s csak másokkal szembesülve döbbenhetett rá ki-ki szerepének értelmetlenségére. Mégis végigjárták szerepüket, ahogy eredetileg elkezdték. Ebben a filmben is azt akartam mindenekelőtt világossá tenni, hogy Bonnie (a lány) egyetlen lehetőségnek tekintette Clyde melletti életét és vállalkozásukat, jöllehet teljesen tudatában volt annak is, hogy ez a pusztuláshoz vezet.

- Miért van annyi csaknem kataritikus erőszakos cselekvés filmjeiben?

- Talán azért, mert én a magam részéről nem vagyok ellene, hogy egy pár fejet beverjenek. Tisztelek minden pacifista elgondolást, de be kell valanom, hatásukban nincs nagy bizalmam. Valahányszor a társadalmi változás szükségességét látom, márpedig elég régóta ezt látjuk, úgy tapasztalom, hogy a status quo védelmét rugalmas és áthatolhatatlan bástyák szolgálják, amelyeket alig tudunk meg-ingatni vagy kikezdeni.

- Ami filmjeimben az erőszak ábrázolásának „végletes realizmusát” illeti,

már első filmentől kezdve arra törekedtem, hogy az erőszakot „erőszakosan” ábrázoljam. Nem hiszem, hogy ilyenkor az lenne a dolgunk, hogy önmagunk cenzora legyünk, - vagy akkor inkább másról csináljunk filmet. De ha erre vállalkoztunk, akkor miért ne lehetnénk az erőszak ábrázolásában olyan kemények, amennyire csak lehetséges, ha egyébként az elbeszélés menetével ez összeegyeztethető? A Bonnie és Clyde esete éppen ez volt.

- A hőseket körülvevő társadalom bemutatásánál már másképpen jártunk el, itt nem volt célunk, hogy e világ dokumentáris hűségű képét adjuk. Amennyire csak tudtunk, eltávolodtunk a lényegtelen részletektől. Szerintem egy kép vizuális lényege az elhagyásokban fejeződik ki. Ez a fajta takarékoság többnyire egészen tudatosan érvényesült a filmben, mégsem hiszem egy pillanatig sem, hogy hőseink adekvát világát vagy társadalmát teremtettük volna meg, hanem csak azt, amit két meglehetősen narcisztikus gyermek a saját világának tekint: különböző célpontok vagy tárgyak sorát - vagy elnyomott kortársakét, akik a támadásra mozgósító különleges motívum szerepét tölthették be. A társadalomrajz tehát ilyen értelemben inkább absztraktnak, mint riportszerűnek mondható.

- Bonnie és Clyde jellemzésénél vajon mennyi a legenda, és mennyi bennük a hiteles vonás?

- Azt hiszem, meglehetősen mítikusan fogták fel saját személyüket. Bonnie-nál ez feltétlenül megvolt, Clyde már kissé bárgyúbb lehetett. Bonnie-nál bizonyos érzékenységről is beszélhetünk, sőt bármilyen primitívek is a róluk szóló balladák, Clyde-nél valamilyen kritikai tudatot is feltételezhetünk helyzetük megítélésében. Úgy gondolom, inkább tolvajok voltak, mint gyilkosok, legalábbis induláskor, eredeti szándékaik szerint. Első gyilkosságuk véletlenül történt - aztán ez a véletlen törvényszerűvé vált. Az a végzet viszont, amely őket utoléri,

ezért szeretek jobban felületes karaktert alkalmazni, akit könnyebb az abszurd felé mozgatni.

- Ki akarom próbálni magam, hogy megtudjam, mit tudok csinálni, mire képes a film, és ez csak kísérletek útján lehetséges; nem akarom ismételtetni magam, nem akarom újból megcsinálni valamelyik filmemet; új dolgokat akarok teremteni a magam számára, amelyekre az intuícióim ösztönöz. Most ahhoz van kedvem, hogy fejtetőre állított, teljesen a véletlenre épülő filmet csináljak, amelynek nincs bonyodalma, nincs folyamatossága és a közönség számára csak érzelmi hatások révén fogható fel; olyan film ez, amelynél szemünk nem kutatja, milyen kort, milyen színhelyet lát, mivel egyszerre valamennyi korban jelen vagyunk. Ugyanilyen szellemű zenét szeretnék komponáltatni hozzá, olyan valakivel, aki egyáltalában nem nézné meg a filmet; az egyetlen kritériuma a zenének a véletlen lenne. Mások azért használják az esetlegességeket, hogy megmutassák, hogyan szerkesztenek, hogyan fejtik ki elképzelésüket, mert számítanak az elkövetkező vételekre; számomra a véletlen az egyetlen dolog, ez az, amit megpróbálok alkalmazni. Hogy mindez vajon hova vezet majd? Lehet, hogy csak ízetlenség és bosszúság lesz az eredmény...

(Jeune Cinéma, 1968. április)

Arthur Penn az erőszak tragédiájáról

Ha valamelyik fesztiválon a „legnépszerűbb film” díját is kiadnák, ennek az idén az egyik legfőbb esélyese alighanem a Bonnie és Clyde, Arthur Penn amerikai rendező alkotása lenne. Amerika után most már a nyugat-európai filmlapok is tele vannak a két főszereplő képeivel, többnyire már a címlapjukon is őket látjuk, maga a rendező pedig országról országra járva úgyszólván sorozatban adja nyilat-

kozatait, végtelen türelemmel és részletességgel válaszolgatva a fontos és jelentéktelen kérdésekre. Mindez természetesen összefügg a film különleges hatásával, azokkal a merész rendezői megoldásokkal, amelyek „az erőszak tragédiáját” vannak hivatva ábrázolni. A rendezői nyilatkozatok szerint ugyanis a film együttérzést kiváltó hősei szinte végzettszerűen sodródnak az erőszak útjára, és az út végén lesújtó halál is a klasszikus tragédiák könyörtelenségét idézi. Igaz, az erőszak látványa már kezdettől fogva a film legnagyobb csábításai közé tartozott, de ez a tragikus, kritikai aspektusa még azok számára is érdekes és elgondolkoztató lehet, akik egyébként nem vonzódnak e műfaj olcsón borzongató változataihoz. Mindezeket túl persze nem feledkezhetünk el a film sikerével kapcsolatban arról a sok évtizede kialakult romantikus mítoszról sem, amely a mozinézők előtt a gengsztereket és a gengszterfilmeket veszi körül. Az ilyen sematikus elképzelésekkel szembeesítve különösen érdekes lehet Arthur Penn valómása ars poeticájáról, amellyel napjainkban Hollywoodban az „új típusú, szociológiai ihletésű” gengszterfilm készül.

- Miért mindig társadalmon kívüliek filmjeinek főszereplői? - teszi fel az első kérdést a Film c. nyugatnémet lap.

- Szinte kategorikusan mondhatom, válaszolja Penn, hogy egyedül ezek az emberek érdekelnek igazán. Őbenük tükröződik jól láthatóan a társadalom, ellentétben a többiekkel, akik viszont sem pszichikailag, sem érzelmileg, sem fizikailag nem kínálnak anyagot számomra. Jól tenné a társadalom is, ha több figyelmet szentelne rájuk, mert akkor megtudhatná, hogyan termelte ki őket, miben maradt adósa nekik.

- És meglehetősen reménytelennek tekinti harcukat?

- Ez a harc az egyetlen lehetőség számukra; olyan egyenlőtlen esélyek-

kel vívott harcról van szó, mint amelyet a négerek polgárjogi mozgalma esetében is láthatunk. Egyfajta forradalmi helyzet ez, az én rokonszenvem pedig azoké, akik a társadalmon kívül szorultak, mert nem tudnak abba beleilleszkedni, és az életüket is kockára teszik, hogy megváltoztassák azt.

- Bonnie és Clyde esetére azonban ez nem pontosan érvényes. Őket nem mint a típus különleges figuráit mutatom be, s nem is olyanokként, akik bármit is meg akarnának változtatni. Azt hiszem, ők gyökértelen és reménytelen egzisztenciák voltak. Magáról a korról úgy tűnt, nem tudja, merre tart. Bármilyen szörnyű volt is a gazdasági depresszió az az időszak, egészen különlegesen naiv kornak bizonyult. A bankok is naivul jártak el: annyi eladósodott farmot kaparintottak meg, amennyit csak lehetett, aztán megműveletlenül hagyták őket, hogy később éppen emiatt maguk is csődbe kerüljenek. Úgy tűnt, mindenki pontosan tudja, milyen irányban kell haladnia, s csak másokkal szembesülve döbbenhetett rá ki-ki szerepének értelmetlenségére. Mégis végigjátszották szerepüket, ahogy eredetileg elkezdték. Ebben a filmben is azt akartam mindenekelőtt világossá tenni, hogy Bonnie (a lány) egyetlen lehetőségnek tekintette Clyde melletti életét és vállalkozásukat, jöllehet teljesen tudatában volt annak is, hogy ez a pusztuláshoz vezet.

- Miért van annyi csaknem kataritikus erőszakos cselekvés filmjeiben?

- Talán azért, mert én a magam részéről nem vagyok ellene, hogy egy pár fejet beverjenek. Tisztelek minden pacifista elgondolást, de be kell valanom, hatásukban nincs nagy bizalmam. Valahányszor a társadalmi változás szükségességét látom, márpedig elég régóta ezt látjuk, úgy tapasztalom, hogy a status quo védelmét rugalmas és áthatolhatatlan bástyák szolgálják, amelyeket alig tudunk meg-ingatni vagy kikezdeni.

- Ami filmjeimben az erőszak ábrázolásának „végletes realizmusát” illeti,

már első filmemtől kezdve arra törekedtem, hogy az erőszakot „erőszakosan” ábrázoljam. Nem hiszem, hogy ilyenkor az lenne a dolgunk, hogy önmagunk cenzora legyünk, - vagy akkor inkább másról csináljunk filmet. De ha erre vállalkoztunk, akkor miért ne lehetnénk az erőszak ábrázolásában olyan kemények, amennyire csak lehetséges, ha egyébként az elbeszélés menetével ez összeegyeztethető? A Bonnie és Clyde esete éppen ez volt.

- A hősokeket körülvevő társadalom bemutatásánál már másképpen jártunk el, itt nem volt célunk, hogy a világ dokumentáris hűségű képét adjuk. Amennyire csak tudtunk, eltávolítottunk a lényegtelen részletektől. Szerintem egy kép vizuális lényege az elhagyásokban fejeződik ki. Ez a fajta takarékoság többnyire egészen tudatosan érvényesült a filmben, mégsem hiszem egy pillanatig sem, hogy hőseink adekvát világát vagy társadalmát teremtettük volna meg, hanem csak azt, amit két meglehetősen narcisztikus gyermek a saját világának tekint: különböző célpontok vagy tárgyak sorát - vagy elnyomott kortársakét, akik a támadásra mozgósító különleges motívum szerepét tölthették be. A társadalomrajz tehát ilyen értelemben inkább absztraktnak, mint riportszerűnek mondható.

- Bonnie és Clyde jellemzésénél vajon mennyi a legenda, és mennyi bennük a hiteles vonás?

- Azt hiszem, meglehetősen mítikus-an fogták fel saját személyüket. Bonnie-nál ez feltétlenül megvolt, Clyde már kissé bárgyúbb lehetett. Bonnie-nál bizonyos érzékenységről is beszélhetünk, sőt bármilyen primitívek is a róluk szóló balladák, Clyde-nél valamilyen kritikai tudatot is feltételezhetünk helyzetük megítélésében. Úgy gondolom, inkább tolvajok voltak, mint gyilkosok, legalábbis induláskor, eredeti szándékaik szerint. Első gyilkosságuk véletlenül történt - aztán ez a véletlen törvényszerűvé vált. Az a végzet viszont, amely őket utoléri,

szenvtelen: akik lelövik őket, kötelességüket végzik. A társadalom egy részének jogos felháborodása keres itt utat olyan formában, amely éppolyan gyűlöletes, mint az áldozatok vállalkozása. Egyébként a történeti igazság is a film mellett szól itt: az üldözők ezer lövést adtak le, Bonnie és Clyde testét 87 lövés érte. „Halálautójukat” még 1946-ban is karneválokon mutogatták.

Említsünk meg még néhányat azokból a válaszokból, amelyeket Penn a Cinéma 68 kérdéseire adott, a film közönségével és hatásával kapcsolatban.

- A film sikere Angliában és az Egyesült Államokban a fiataloknak köszönhető, fejtegeti a rendező, mivel az ő helyzetüket érinti. A történet a harmincas évek gazdasági depressziójához kapcsolódik, ahhoz az időszakhoz, amikor az ifjúság kirekesztettnek érezte magát a társadalomból, mivel a társadalom önmaga pusztította saját gazdasági erőit. Ilyen körülmények között határozta el két fiatal, hogy szabaddá teszi magát, és megpróbál tenni valamit mindennek megváltoztatására. Egyfajta belső válságról van szó náluk; önmaguk megtalálása, ön-bizalmuk ügye forog kockán. Ez az, ami nagyon közeljár ahhoz, amit ma az Egyesült Államokban a fiatalok éreznek. Az országot egy politikailag és szociálisan abszurd akció számára kötelezték el. S ahelyett, hogy létük bizonyítására hevesen reagálnának, passzívan reagálnak a fiatalok. Ezt a filmet fiatalok tették népszerűvé: észrevették, hogy ami az utcán történik, alig különbözik a filmben látottaktól, s ezért nézik meg háromszor-négy-szer.

- De a filmben nem válik külön a jó és a rossz, illetve a rendező a hagyományosan rosszal látszik rokonszenvezni!

- Egy olyan katasztrófális gazdasági helyzetben, amikor az emberek elvesztik otthonukat, növekszik az éhség - márpedig ez történt a 30-as években -, és amikor két fiatal próbál ten-

ni valamit, mégha az erőszak jegyében is, rokonszenvem valóban mellettük áll. Nem vesszük védelmünkbe az erőszakot, egyszerűen megmutatjuk, hogy egy adott helyzetben a fiatalok vették kezükbe a kezdeményezést.

- Franciaországban azzal vádolták a filmet, hogy bűnözésre ösztönöz.

- Nem hiszem, hogy a Bonnie és Clyde nagyon erőszakos film. Elvittem rá a 12 éves fiamat is, s ő nagyon banálisnak tartotta. Maga az erőszak engem nem érdekel. Igen könnyű a mozit felelőssé tenni az erőszakért. Én sok szörnyűséges filmet láttam, de utána még soha senkit nem öltem meg. Nagyon könnyű dolog gyalázni a filmet, az irodalmat, és bármi más önmagunkon kívül. Az emberek a filmeket vádolják - és ha a filmek meg az embereket vádolják?

(Film, 1968. február - Cinéma 68 április)

J. Nemeč : Az avantgarde film létjogosultsága

A Film a doba 1968. évi 3. száma közli azt a megnyitó beszédet, amelyet Jan Nemeč az 1967-es amszterdami Cinestud filmfesztiválon tartott. A fesztivál, mint ez a nevéből is kiderül, tanulófilmek szemléje volt, vagyis olyan rendezők filmjei, akik csak ezután lesznek hivatásos filmesek. Ezért Nemeč indokoltnak tartja, hogy a film szabadságát válassza megnyitó beszéde tárgyául.

Sokat beszéltek és írtak már arról, - szögezi le Nemeč -, hogy mi a film. Sokak számára csak üzlet, ipar, másoknak propagandaeszköz. Akik úgy vélik, hogy a film művészet, vagy az lehetne, kisebbségben vannak, lehurrogják őket, azok pedig, akik a kultúra más ágazatának színvonalára akarják emelni a filmet, egy-kettőre megkapják az átkozott alkotók szégyenbélyegét, s aztán el kell dönteniük, hogy kinek akarnak szolgálni:

saját meggyőződésüknek vagy munkaadók ostoba tanácsainak, bárhogy nevezék is ezeket a munkaadókat.

Amikor olyat hallok - folytatja Neme - , hogy szükségszerűen engedelmeskedni kell annak, aki a pénzt befekteti, én mindig azt a kérdést vetem fel: vajon a film nem igazán új, eredeti megnyilvánulása-e a huszadik század emberi szellemének, vajon nem kötelességük-e azoknak, akik valamilyen formában pénzügyi eszközökkel rendelkeznek, hogy ha egyszer filmekkel foglalkoznak, igazi szerzők eredeti műveibe fektessék be pénzüket?

Hogy mi a film, arra e művészeti ág túlságosan rövid története miatt nehéz válaszolni, különösen ha azt is figyelembe vesszük, hogy az elkészült filmek száma nagyon kicsi ahhoz képest, hogy hány filmet csinálhattak volna olyan szerzők, mint Eisenstein, Jean Vigo, Luis Bunuel vagy Robert Bresson. És hogyan lehetne bizonyítani a film önállóságát, amikor különböző módokon, de ugyanazzal az eredménnyel mindig leküzdhetetlen akadályokat állítanak elébe? A színház, az irodalom, a képzőművészet, a zene hagyományai már meggyökereztek, a filmet azonban éppen ezeknek a hagyományos kulturális területeknek a szabályai alapján ítélik meg; a legjobban dicsért vagy legsikeresebb film nyugodtan lehetne tévéjáték is. S ha aztán megjelenik egy igazi film, azt rögtön leszólják, hogy értelmetlen, nem hoz anyagi hasznot, túl intellektuális, nem világos, nem elég drámai stb. Pedig a filmnek fantasztikus lehetőségei vannak rá, hogy kimondja és ábrázolja a kimondhatatlant, például azt, amit éjjel mindenki átél, az álmot, az olyan cselekményt, amely igaz is, nem is, az olyan kalandokat, amelyek ugyanannyira fantasztikusak, mint amennyire valószerűek.

Gyakran eszembe jut egy fénykép Hirosimából az atombomba felrobbanása után: egy lépcsőbe és falba be van égetve a lenyomat, két emberi test árnyéka két lényé, akit a roppant hőség lesöpört a föld színéről, s csak az árnyékuk maradt meg a kö-

vön. Úgy gondolom, hogy a filmben is megvan a képesség az ilyen hőségre, persze nem halálos hőségre, hanem olyanra, amely tartósan megragadja azt, ami a valóságban egészen észrevétlenül zajlik le, vagy olyan gyorsan, hogy életünk ritmusában nem tudjuk megfigyelni. Vagy ellenkezőleg, megőrizheti egy külső, felszínes, mozgó, konkrét, hitelességével elrémítő jelenség hű képét. Ugyanúgy létrehozhat költeményt, mint mesét.

De hány igazi film lehet a világ évi termése közt, ami négyezer film körül mozoghat? Csak egy jelentéktelen töredék, mégpedig nyilvánvalóan azért, mert azok, akiknek kezükben van a pénz vagy a hatalom, rossz ízlést kényszerítenek az alkotókra, akár a sajátjuk az, akár a névtelen tömegeké. A filmnek ezek az ellenségei tele szájjal harsogják a frázisokat arról, hogy csak sokmilliók közönség mellett létezhet igazi film. Vannak kivételes pillanatok, például Chaplin teljesen egyedülálló és megismételhetetlen géniusza esetében, amikor ez tényleg így van. De a történelem folyamán mikor voltak közérthető és sikeresek a kiváló művek?

Mindenki - így folytatja Neme -, bármely országban él is, komoly erkölcsi kérdés előtt áll, ha filmet akar csinálni. Ebből a szempontból nagyon fontos, hogy milyen tapasztalatokát hozott magával az iskolából. Vajon ipari szellemet, engedelmeséget, a pénzcsinálás vágyát, vagy a függetlenség, szabadság, alkotás, engedetlenség, a hagyományok lerombolása és az új fejlődés építése szellemét. Minden filmest roppant felelősség terhel, mert abban a „szent pillanatban”, amikor a pénzember vagy a társadalom anyagi eszközöket folyósít egy igazi film megvalósításához, ami többnyire tévedésből vagy figyelmetlenségből történik, a filmesnek könyörtelenül össze kell szednie minden erejét és érvényesítenie kell saját meggyőződését. Lehet, hogy a szubjektívizmus, költőiség, individualizmus és demokráciaellenesség propagandistájának látszom, de az a véleményem,

hogy egy alkotó igazán és őszintén megvalósított nézete nem lehet magánügy. Verlaine vagy Rimbaud költészete az emberi kultúra építőeleme volt és marad, tehát nem holmi „átkozott költők” játékszere.

Lehet, hogy nekem éppen ez az „átkozott költészet” hiányzik a filmből. Többszínű, primitív ostobaság, olvasókönyvbe való erkölcsprédikáció, „életből ellesett eset” bőven akad a filmekben; igazi költészet - nem díszítő verselményekre gondolok, hanem például Apollinaire-ra - alig van, jóformán egyáltalán nincs a filmekben. Éppen úgy, ahogy alig van bennük pontos, könyörtelen elemzés; a filmekben úgyszólván nincsenek olyan szellemek, mint Camus, Joyce és Faulkner vagy Beckett.

Ezért gyakran támad utópikus álomom: létesíteni kellene, legalább európai szinten, valamilyen kulturális alapot, alapítványt vagy egyszerűen

pénzügyi lehetőséget, amely ennek vagy annak a producernek vagy kormánynak kívánságaitól vagy programjától függetlenül lehetővé tenné olyan művek, szerzői megnyilvánulások, igazi filmmegnyilvánulások létrejöttét, amelyekre nem hatnak a pénz, a haszon vagy valamilyen primitív ideológia követelményei.

Úgy vélem, most kezdődik a film érettségének korszaka, amikor vagy megtalálja és kialakítja saját arculatát, vagy megszűnik mint művészet. Azért hangsúlyozom annyira mindenki felelősségét, aki becsületos szándékkal lép kapcsolatba a filmmel, mert a filmmel és a film körül lehet nyugodtan és kellemesen élni, de lehet harcolni is érte - én pedig a magam számára ezt tűzném ki célul, ha most kezdeném első tanulófilmem forgatását.

(Film a doba, 1968. 3. sz.)

Mészöly Miklós

HÁROM BURGONYABOGÁR

1.

Vizes, őszi rét. Madártávlatból üres országút, ahogy összeköt két falut. Kék bili világít az úttest közepén. Kihalt falu. Házak, udvarok, szegényes gazdasági épületek, ólak.

Közeledő teherautó zúgás. Burgonyával megrakott, amerikai típusú teherautó közeledik egy kanyarban. Paja arca villan fel a volánnál. A kipuffogó szénfekete felhőt ereszt. Ritkuló felhőből tíz év körüli, fehér vászonruhás kislány lép ki, férficipőben. Felkapja szoknyáját, s kapdossa fel a sárból a lepetyogott burgonyaszemeket.

2.

A teherautó vezetőfülkéjében. Paja 30 éves, szőke vagány. Tudja, mi a haveri cinkosság, de ha kell, el is feledkezik róla. Nem lehetett nagy hős a fronton; mögötte inkább meg is játssza, hogy nagy kan. Mellette az őszhajú Arany. Félrecsúszott értelmiségi. Valamikor ideái voltak, suta gesztusok maradtak belőle. Nem rászabott a stílus, amit főképp Paja szuggerál. Túl van a negyvenen, kicsit humoros az egykori szépfiúsága. A hátsó ülésen Kölyök, tizenkilenc éves, sovány, csontos benjámin. Megvan a magához való esze. Inkább csak statisztál. Érzelmes is tudna lenni, ha hagynák. Emlékeivel, naiv józanságával egy másik korosztály. Nem mindig érti, mi történik körülötte. Mellette Kis Varga, 26 éves, Megjárta a háborút. Hallgatag, lágyság és durvaság keveréke. Titka van, amiről nem beszél, de mintha maga sem tudná biztosan, mi ez a titok. Fal van közte és a világ között; igyekszik áttörni ezen a falon, de többnyire már közben elkedvetlenedik. Valójában kiszolgáltatót. Egyetemista is lehetne.

A füle a szokásos módon ki van hímezve, Képkivágások, akt-fotó, művirág, gyalogsági kürt, kaucsuk állatkák, demizson, fonott pálinkás üveg. Száradó zoknik lógnak a lyukakba. Kölyök alszik, zsebkendővel a szájában. Kis Varga magába süppedten ül, nincs jelen.

PAJA Állati messze van ez az Ireg.

ARANY Mitől?

PAJA Tőlem. Harmadik napja furikázzuk ezt a cuccot, és sehol üres raktár. Olyan nagy a bőség?

ARANY Ne izgulj, Borjádón lerakjuk. Beszélék a központtal.

PAJA (a szerelékfiókból végeérhetetlen rongyszalagot húz elő, belefújja az orrát) Mit mondtál? Hány kilós az a nő ott Iregen?

ARANY Száz. Nem elég?

PAJA Állatorvosné?

ARANY És zeneértő. Egy oázis barátom! Oázis. - Ábrándosan. - Ezt ismeritek?

Verdi áriát kezd el dudolni, váratlanul kivágja a szólót. Kölyök felriad, ásít, szájából kiesik a zsebkendő. Csend.

ARANY (elkedvetlenedve) Ez se a régi már.

KÖLYÖK Te Arany... Te tényleg operaénekesnek készültél?

ARANY (idegesen) Képzeld! - Halkabban. - Nem kaptam lakást Pesten. Ezen bukott meg.

Röhögés. Kis Varga letekeri az ablakot, kidugja fejét a szélbe. Suhan a táj.

PAJA (felordít) Odanézzetek!

Most kerül eléjük a kék bili. Paja rávezeti a kocsit, nagy csörrenés.

KIS VARGA (féltesttel kilóg az ablakon, arca görcsbe rándul) Bal kettes reterát... tűz!

A bili messze gurul. Nevetnek, elszíntelenedik a nevetésük. Csend. Kis Varga összecuklottan ül. Lopva mind őt nézik, Arany atyáskodva veregeti Kis Varga térdét.

KÖLYÖK (nem érti, mi történt) Mi az, hogy bal kettes reterát?

ARANY Polgári célpont, fiacskám.

PAJA Guggolás közben.

3.

Vastagon esik. Agyagos zubogók. Szurdokoldal, gyökerekkel. Felvillanó rókafej, szájában dögmaradék. A teherautó, mint valami élőlény kapaszkodik egy kaptatón. Útkaparó ház, a rét. Országúton át 15-20 megvadult marha üget le a rétre. Nyomukban három gumicsizmás férfi. Kiáltozva terelik a marhákat a tóvá szélesülő pocsolyák közt. Értelmetlen rohángálás.

PAJA (megállítja a kocsit) Ez klassz! Segítsünk nekik?

ARANY Ebben a sárban?

Paja kiszáll, lerohan a rétre. A többiek utána.

HÁROM GUMICSIZMÁS (integet) Arra... arra hajtsák! Oda a két víz közé! Dögleszd ki őket!

Közben az arcuk, közelel: indokolatlan indulat. Vad ügetés után marhák megcsöndesednek. Ők is, az állatok is, dolgavégezetlenül állnak az esőben. Elindulnak az útkaparó ház felé. Éppen csak elférnek a kis szobában. Dobkályha, priccs, asztal. Pálinkás üveg.

1. GUMICSIZMÁS Folyton ezt csinálják... átmennek az országút túlsó oldalára. Mi a fenének? Ott jobb?

ARANY Jóvatételbe megy?

2. GUMICSIZMÁS Valami autók jönnek értük, ruszkiak.

PAJA (nevet, idegen akcentust utánoz) Ger Árány... - Iszik. - Hogy is volt azzal a ruszki ezredessel?

1. GUMICSIZMÁS Harmadik napja itt rostokolunk.

Kis Varga kinéz a szűk ablakon, kimegy a ház sarkához, bámul. Szögön kaplác, fejével a hátát kezdi vakarni. Bent koccintanak.

3. GUMICSIZMÁS Tudnak kártyázni?

2. GUMICSIZMÁS Maradjanak, ha már ügyis segítettek...

PAJA Nem lehet, édesapám. Elázik a drága burgonya. Aztán mi lesz?

3. GUMICSIZMÁS Hová viszik a krumplit?

ARANY Most csak ide valahová. Aztán megy föl Pestre. Maga járt már Pesten?

3. GUMICSIZMÁS Még nem.

1. GUMICSIZMÁS A krumpli előbb odaér, mint te!

Félmosoly az arcokon. Csend. Kölyök közismert orosz katonanótát kezd dúdolni.

PAJA (lennyomja Kölyök fejét) Pintyőke, most már elég!

3. GUMICSIZMÁS (bizalmasan) Mondják... mit hallani? Most jobb lesz, ugye?

ARANY (a behallatszó erős motorzúgásra fülel) Te Paja... ez nem a miénk?

3. GUMICSIZMÁS (komótosan folytatja) A föld, az mégis csak a mienk lett...

PAJA (az ajtóból szól vissza) Na ja, most már minden. Még az Unradomány is.

Az országúton előre-hátra farol, rángatózik a teherautó, mint egy ormótlan játékszörnyeteg. Kis Varga esztelenkedik a volánnál.

PAJA (ordít) Ez megőrült! Kis Varga! Mit csinálsz?! - Rohanni kezd a kocsi felé. - Ne a kuplungot...! A féket!

Arany és Kölyök is utána sietnek. Elfelejteneik köszönni. Mind a négyen a kocsinál. Kis Varga a sárhányóhoz szorul. Úgy veszik körül, mint valami rögtönítélő bíróság.

PAJA (gúnnyal) Te? Te voltál karpaszományos? Ki felel a kocsiért, mit gondolsz?

ARANY Legalább mondj valamit. - Saját homlokát ütögeti. - Megint itt nyom?

KIS VARGA (kelletlenül) Rosszul vagyok ettől a vidéktől... - Hirtelen megkeményedik. - Különben is eddig vagyok... Azt hiszem, ti is velem.

PAJA (hülyén néz) Valami stramm diliházba kellene benevezned!

Felugrik a fülkébe. Szótlatlanul mind fölszállnak.

4.

Virágos hangulat a kocsiban. Üveg a kézben. Kis Varga fújja a gyalogsági kürtöt, Verdi-áriát próbál intonálni, Arany inti a taktust. Éjszaka.

KIS VARGA (hirtelen felemelkedik, széttárja a karját) Áldásom a burgonyabogarakra!

MIND (ordítva) Éljen!

KIS VARGA Le a burgonyabogarakkal!

MIND (ordítva) Éljen!

KÖLYÖK (gyászosan) Circum dederunt me...

KIS VARGA Utánam! - Részeg, de biztos mozdulatokkal kinyitja az ajtót, s nyakában a kürttel, mászni kezd a kocsi oldalán, föl a burgonyarakás tetejére.

ARANY (Pajához kijózanódva) Állj meg, te hülye!

PAJA (gázt ad, arca gúnyos) Nagykorú, nem?

Kölyök feszülten figyel. Mikor látja, hogy nem történik semmi, hirtelen Kis Varga után mászik. Ketten ülnek a krumplirakás tetején. Csapja őket a szél. Az éjszakai táj kijózanítóan komor.

KIS VARGA (vezényszavakat kiabál, fújja a kürtöt, főlegyenesedik, rekedtre torzított hangon ordít) Ein Mann...! Eine Kartoffel...!

Kölyök kicsit zavartan, de benne van a játékban: két kézzel hajigálja a krumplit, bele az éjszakába. Kis Varga hanyatt veti magát, nézi a sötét-felhős eget. Egyre sűrűbben röpködnek fölötte a krumplik. Mint a lövedékek.

5.

Esztelenül nyüzsgő falu: civilek, katonák, rendőrök, járművek tolongása. Kis téren félig leszerelt ringlispil, üres céllövölde. Házak előtt nagy csomagok, motyók. Állatokat hajtanak. Síró, nevetgélő csoportok. Minden arc várakozó, izgatott, tétova. A nyüzsgésben egyetlen mozdulatlan pont: a burgonyával megrakott teherautó. Arany, Kölyök, Kis Varga átvágnak a téren, megállnak az előjáróság épülete előtt.

ARANY (Kis Vargához) Bejössz te is?

KIS VARGA (meggondolja magát) Megvárom Paját.

Kis Varga jön-megy a nyüzsgésben. Egy cigánylány a tenyere után kap, odahúzza az arca elé - „Mondjam?” -, Kis Varga a lány mellén húzza vissza a kezét, tovább lép. Lány utána köp.

Rangos, szép porta. Bejárat egyik oldalán feketébe öltözött, népes sváb család, útrakészen, csomagokkal. Konok, kemény arcok.

KIS VARGA (tétován) Magukat hová telepítik ki?

SVÁB FÉRFI (szünet után) München mellé.

KIS VARGA Volksbundisták voltak?

SVÁB FÉRFI (szünet után) Azok.

Kis Varga követi a férfi pillantását. Bejárat másik oldalán szegényes öltözetű család, kis motyókkal.

KIS VARGA És maguk... maguk költöznek ide?

MÁSIK FÉRFI Mi, igen.

KIS VARGA Honnét?

MÁSIK FÉRFI Szabolcsból.

KIS VARGA (motyójukat nézi) Csak ez? És bútor?

MÁSIK FÉRFI (átpillant a sváb családra) Azt mondták, marad itt tőlük.

SVÁB FÉRFI (halkan) Cigányok!

MÁSIK FÉRFI (meghallja, mosolyog, bicskáját ütögeti a körméhez) Van sokféle népség. Mind az Úr Jézusé!

Ordítózás, tolongás a teherautó körül. Asszonyok rohamozzák a teherautót, kaparják le a krumplit a kötényükbe, amibe tudják.

PAJA (durván lökdös, csapkod) Nem értik? Ez hivatalos krumpli! Maguk meg lopkodják!

EGY HANG Visszarekvirálják!

Paja hatalmasat füttyent. Próbálja felcsukni a teherautó hátsó oldalát, véletlenül odaszorítja az egyik lány karját. A lány felsikolt. A bicskás férfi tör át a tömegen, egyből leüti Paját. Jön a rendőr.

PAJA (feltápáskodik, odakiált Kis Vargának) Beszartál, karpaszományos?

RENDŐR Mi a panasz kérem?

Arany és Kölyök most jönnek ki az előjáróságról.

PAJA Na? Mi van?

ARANY Egyre ideálisabb. Azt mondták, nem tudnak raktárt adni.

KÖLYÖK Még a magtárakban is telepesek vannak.

PAJA (legyint) Hát akkor hagyjuk a francba! Majd elküldjük a krumplit az éhező amcsiknak!

RENDŐR (odalép hozzájuk) Vegyünk fel jegyzőkönyvet, elvtársak?

Mind felugrálnak a kocsira, Paja gázt ad. Nehezen haladnak a tömegben.

6.

Valahol kint az országúton. Arany a térképet nézegeti.

KÖLYÖK Most hová?

PAJA Akárhová, de a cuccot lerakjuk. Ireg előtt új szállítmányt kell felvennünk.

ARANY Kocsárd jó lesz?

KIS VARGA (felülti fejét) Kocsárd?

KÖLYÖK Ismersz ott valakit?

KIS VARGA (bizonytalanul) Egy tűzoltó nagybátyám lakott ott. De még a háború előtt.

ARANY Én a papot ismerem, agglegény. Az fix támaszpont.

PAJA Urvacsora is lesz?

KÖLYÖK (ölbetett kézzel ül, ágaskodó kolbászt szorongat a markában) Remélem.

Az üveg körbe jár.

7.

Erősen alkonyodik. Errefelé már nincs lucsok. Dermedt keréknyomokat világít meg a reflektor. Alvó falu, elfutóban. Kocsmaajtón kicsapódó fény, egy alak dülöngél ki. Rövid, de éles kép: fiatal lány kisborjút vonszol kötélén, bent az árokban. A hold a táj fölött.

KÖLYÖK (arca, hangsúlyosan) Azért ezt végleg nem értem. Miért telepítik össze-vissza az embereket?

Választ vár. Csend. Kis Varga lehunyt szemmel ül. Arany horkol. Paja lecsukódó szemmel vezet.

8.

Ugyanazon az éjszakán még Kocsárd előtt. A teherautó az útszélen áll. Holdfényes táj. Egy patak ezüst-fehér csikja. Mindenki bóbiskol, Paja a volánra hajolva, csak Kis Varga bámul ki az ablakon. Útmenti bozótban két szem világít erősen; nem lehet tudni, milyen állat. Azt nézi.

KIS VARGA (halkan) Volt itt Kocsárdon egy ház... nagy tornáccal.. meg egy szoba... nem volt benne más, csak dió... majdnem térdig ért a dió... meg egy bagoly... persze kitömve... egyszer oda vittük be Évit...

Elhallgat. Sorba mindenkinek az arcába hajol. Semmi.

PAJA (álmos vigyorral) Jót tömtetek?

Kis Varga lehunyja a szemét.

mutatvány. Arany magába mélyedt arccal támasztja fejét a falnak. Az előkészített, púposodó úrvacsorai asztalt bámulja.

KÖLYÖK (melléje lép) Te Arany... te hiszel?

ARANY (halkan) Hiszen éppen ez az...

Fölmennek a kórusra, Kölyköt odaküldi a fújtatóhoz. Átszellemült arccal orgonálni kezd. Szárnyaló zene. Szeme megpihen a templom egy-egy szögletén. Egyre cifrábbnak látja a párkányokat, beugrókat, boltíveket. Amit látni vél egy pillanatra: templom és operaház keveréke.

Az utcán nem szűnik a kutyacsaholás. Kihallatszik az orgonaszó. A tűzoltóparancsnok elképedve áll meg egy sarkon, sietve elindul a templom felé. - A nyitott kocsmajáton is szállingózni kezdenek kifelé; van, aki pohárral, üveggel a kezében. Mint a holdkórosok.

EGY FIATAL Na, tiszteletes úr...

EGY SZEKTÁS KÜLSEJŰ (énekelni próbál) Mint a szép híves patakra...

Beszállingóznak a templomba. Üveget, poharat leteszik a bejárat mellé. Az orgona zúg.

EGY ÖREG Ez nagy kántor lehet!

Az orgona fortisszimó zeng. Arany - egy nagyon rövid pillanatra - úgy látja, hogy a templom csillogó ruhás közönséggel van tele.

PAJA (lép be az ajtón, felordít a kórusra) Hagyjátok már abba!

Hirtelen csend. Arany lefelé lépked. Méltóságteljes, még mindig átszellemült. Mögötte Kölyök. Meglepi őket a bizarr hallgatóság.

ARANY (kizökkenve) Köszönjük az érdeklődést...

10.

Újra az országúton. Alig világosodik. Gyűröttek, borostásak. Fújják a markukat, fáznak. Az elcsapódó fák, mint óriási gnómok. A pálinkásüveg körbejár. Ha elengedik magukat, részegek.

PAJA Sóher úrvacsora volt ez, főnök.

ARANY Nekem megérte. Az ember nem tarthat otthon orgonát.

PAJA (hátra Kis Vargának) Legalább te mesélj. Jó bőr volt?

KIS VARGA (durván) Hagyj békén!

ARANY (hirtelen visszarántja Paját) Vigyázz! Órült!

Paja beletapos a fékbe. Tábla, kórákás előttük: **ÚT ELZÁRVA**. Balra földes terelő út. Majdnem keresztben állnak az úttesten.

PAJA (csuklik) Csak a kociért lett volna kár. Értetek nem. - Kis Varga felé. - Tőletek leüthetik az embert, mint egy barmot.

Lassan döcögnek a terelő úton. Kölyök egy üres üvegbe tutul.

ARANY (Pajához) Mit csináltál te a háború alatt?

PAJA (szárazon) Nem hiszem, hogy egy szakaszban szolgáltunk.

KIS VARGA (váratlanul) Az biztos!

Csend. Paja füttyörészni kezd.

ARANY (csuklik) Azért meg van ez a világ szervezve! A hóhérok mondják a gyászbeszédet is...

PAJA Túl sokat orgonáltál, öregem.

mutatvány. Arany magába mélyedt arccal támasztja fejét a falnak. Az elő-készített, púposodó úrvacsorai asztalt bámulja.

KÖLYÖK (melléje lép) Te Arany... te hiszel?

ARANY (halkan) Hiszen éppen ez az...

Fölmennek a kórusra, Kölyköt odaküldi a fújtatóhoz. Átszellemült arccal orgonálni kezd. Szárnyaló zene. Szeme megpihen a templom egy-egy szögletén. Egyre cifrábbnak látja a párkányokat, beugrókat, boltíveket. Amit látni vél egy pillanatra: templom és operaház keveréke.

Az utcán nem szűnik a kutyacsaholás. Kihallatszik az orgonaszó. A tűzoltó-parancsnok elképedve áll meg egy sarkon, sietve elindul a templom felé. - A nyitott kocsmajáton is szállingózni kezdenek kifelé; van, aki pohárral, üveggel a kezében. Mint a holdkórosok.

EGY FIATAL Na, tiszteletes úr...

EGY SZEKTÁS KÜLSEJŰ (énekelni próbál) Mint a szép híves patakra...

Beszállingóznak a templomba. Üveget, poharat leteszik a bejárat mellé. Az orgona zúg.

EGY ÖREG Ez nagy kántor lehet!

Az orgona fortisszímó zeng. Arany - egy nagyon rövid pillanatra - úgy látja, hogy a templom csillogó ruhás közönséggel van tele.

PAJA (lép be az ajtón, felordít a kórusra) Hagyjátok már abba!

Hirtelen csend. Arany lefelé lépked. Méltóságteljes, még mindig átszellemült. Mögötte Kölyök. Meglepi őket a bizarr hallgatóság.

ARANY (kizökkenve) Köszönjük az érdeklődést...

10.

Újra az országúton. Alig világosodik. Gyűröttek, borostásak. Fújják a markukat, fáznak. Az elcsapodó fák, mint óriási gnómok. A pálinkásüveg körbejár. Ha elengedik magukat, részegek.

PAJA Sóher úrvacsora volt ez, főnök.

ARANY Nekem megérte. Az ember nem tarthat otthon orgonát.

PAJA (hátra Kis Vargának) Legalább te mesélj. Jó bőr volt?

KIS VARGA (durván) Hagyj békén!

ARANY (hirtelen visszarántja Paját) Vigyázz! Őrült!

Paja beletapos a fékbe. Tábla, kórakás előttük: ÚT ELZÁRVA. Balra földes terelő út. Majdnem keresztben állnak az úttesten.

PAJA (csuklik) Csak a kociért lett volna kár. Értetek nem. - Kis Varga felé. - Töletek leüthetik az embert, mint egy barmot.

Lassan döcögnek a terelő úton. Kölyök egy üres üvegbe tutul.

ARANY (Pajához) Mit csináltál te a háború alatt?

PAJA (szárazon) Nem hiszem, hogy egy szakaszban szolgáltunk.

KIS VARGA (váratlanul) Az biztos!

Csend. Paja füttyörészni kezd.

ARANY (csuklik) Azért meg van ez a világ szervezve! A hóhérok mondják a gyászbeszédet is...

PAJA Túl sokat orgonáltál, öregem.

Arany kelletlenül veszi át a tört, elindul. Szembejön vele Kölyök, égő ággal a kezében. Nézik egymást. Arany tovább megy, Kölyök némán követi. Paja közben teljes bedobással mosolyog a lányra.

KÖLYÖK (a tűz mellett) Te már süttöttél ilyen nyárson?

ARANY (szórakozottan) Nem vagyok ősmagyar, öregem. Muszos voltam.

KÖLYÖK (az autó felé int) Gyere menjünk vissza...

Közeledő szekérszörgés. Kis Varga, váratlanul benzint lötytyint a borjúra, égő ágat dob rá. Nagy lángcsap fel. Fojtott sikongás hallatszik a kocsiból, Paja dulakodik a lánnyal.

KÖLYÖK (ordítva fut a kocsi felé) Hagyd békén!

LÁNY (kiált) Engedjen!

ARANY Paja!

Kis Varga a partoldalnak támaszkodik, lehajtja a fejét. A lány kiugrik a fülkéből, tétován Kölyökre néz, majd a közeledő parasztszekérhez rohan, feldobja magát a szalmába. A szekéren öreg parasztember ül. Most már elég világos van.

11.

Ez már nem ugyanaz a táj, kicsit dombosabb. Kiégett major. Mellette díszletszerűen új gazdasági épület. Emelkedő tetejére érnek, annak az alján fekszik a falu. Paja megállítja a kocsit.

ARANY Ez az?

PAJA (szórakozottan) Negyvenben itt katonáskodtam.

ARANY Csak nem akarsz meghatódni?

PAJA (keményre rándul az arca) Mindenki a magáét érti, főnök. A tiedet te is elrakhatod magadnak. - Gázt ad, vadul robognak lefelé. Falu szélén, pocsolás futballpálya, gyerekcsapat rugdossa az elnehezült labdát. Paja lelassít, nevet. - Marha jó... Itt azóta egyfolytában fociznak?

KÖLYÖK (srácosan kiordít) Hajrá, Fradi!

Gyerekek abbahagyják a játékot. Paja majdnem befut a pályára.

KÖLYÖK Beszállunk egy kicsit?

PAJA Én benne vagyok!

Srácoknak tetszik a közvetlenségük, passzolnak. A faluban kitartóan harangoznak. Egy öt-hat éves kisfiú is ott csetlik-botlik a nagyobbak között. Pajának megakad a szeme rajta. Leguggol melléje, mozdulatain látszik, hogy faggatja. Arany odamegy hozzá, Kis Varga is.

ARANY Ez ki?

PAJA (feláll) Nagyon hasonlít az anyjára. - Csend. Arany és Kis Varga felváltva Paját és a gyereket nézik. Paja kényszeredetten nevet. - Mit bámultok olyan oltárian? - Ordítani kezd. - Kölyök...!

KÖLYÖK (elmerülten fejel az egyik gyerekkel) Várjatok... Ezt még befejezzük!

Paja indít. Kölyök dühösen rohan a kocsi után, hátul fölkapaszkodik. A harangzúgás nem szűnik. Nyomott a hangulat a fülkében.

PAJA Tudok egy helyet itt... isteni fokhagymát lehetett kapni... - Csend. - Akarjátok látni a vöröshajú Vénuszt? - Csend. Egy patakhídnál megáll. - Valahol itt volt a házuk...

Leszáll, a többiek egyelőre maradnak. Keservesen kivakart parasztház üres udvara. A harangzúgás még erősebb most. Kilöködik a konyhaajtó, lestrapált,

Arany kelleetlenül veszi át a tört, elindul. Szembejön vele Kölyök, égő ággal a kezében. Nézik egymást. Arany tovább megy, Kölyök némán követi. Paja közben teljes bedobással mosolyog a lányra.

KÖLYÖK (a tűz mellett) Te már sütöttél ilyet nyárson?

ARANY (szórakozottan) Nem vagyok ősmagyar, öregem. Muszos voltam.

KÖLYÖK (az autó felé int) Gyere menjünk vissza...

Közeledő szekérzörgés. Kis Varga, váratlanul benzint lötytyint a borjúra, égő ágat dob rá. Nagy lángcsap fel. Fojtott sikongás hallatszik a kocsiból, Paja dulakodik a lánnyal.

KÖLYÖK (ordítva fut a kocsi felé) Hagyd békén!

LÁNY (kiált) Engedjen!

ARANY Paja!

Kis Varga a partoldalnak támaszkodik, lehajtja a fejét. A lány kiugrik a fülkéből, tétován Kölyökre néz, majd a közeledő parasztszekérhez rohan, feldobja magát a szalmába. A szekéren öreg parasztember ül. Most már elég világos van.

11.

Ez már nem ugyanaz a táj, kicsit dombosabb. Kiegett major. Mellette díszletszerűen új gazdasági épület. Emelkedő tetejére érnek, annak az alján fekszik a falu. Paja megállítja a kocsit.

ARANY Ez az?

PAJA (szórakozottan) Negyvenben itt katonáskodtam.

ARANY Csak nem akarsz meghatódni?

PAJA (keményre rándul az arca) Mindenki a magáét érti, főnök. A tiedet te is elrakhatod magadnak. - Gázt ad, vadul robognak lefelé. Falu szélén, pocsolyás futballpálya, gyerekcsapat rugdossa az elnehezült labdát. Paja lelassít, nevet. - Marha jó... Itt azóta egyfolytában fociznak?

KÖLYÖK (srácosan kiordít) Hajrá, Fradi!

Gyerekek abbahagyják a játékot. Paja majdnem befut a pályára.

KÖLYÖK Beszállunk egy kicsit?

PAJA Én benne vagyok!

Srácoknak tetszik a közvetlenségük, passzolnak. A faluban kitartóan harangoznak. Egy öt-hat éves kisfiú is ott csetlik-botlik a nagyobbak között. Pajának megakad a szeme rajta. Leguggol melléje, mozdulatain látszik, hogy fagatja. Arany odamegy hozzá, Kis Varga is.

ARANY Ez ki?

PAJA (feláll) Nagyon hasonlít az anyjára. - Csend. Arany és Kis Varga felváltva Paját és a gyereket nézik. Paja kényszeredetten nevet. - Mit bámultok olyan oltárián? - Ordítani kezd. - Kölyök...!

KÖLYÖK (elmerülten fejel az egyik gyerekkel) Várjatok... Ezt még befejezzük!

Paja indít. Kölyök dühösen rohan a kocsi után, hátul fölkapaszkodik. A harangzúgás nem szűnik. Nyomott a hangulat a fülkében.

PAJA Tudok egy helyet itt... isteni fokhagymát lehetett kapni... - Csend. - Akarjátok látni a vöröshajú Vénuszt? - Csend. Egy patakhídnál megáll. - Valahol itt volt a házuk...

Leszáll, a többiek egyelőre maradnak. Keservesen kivakart parasztház üres udvara. A harangzúgás még erősebb most. Kilöködik a konyhaajtó, lestrapált,

vöröshajú fiatalasszony hátrál ki, moslékos vödörrel, kopott férfizakóban. Észreveszi Paját. Először nem ismeri föl, aztán egyszerre nagyon. Leteszi a vödört, arcán megindultság és gyűlölet. A kerítésen kívül ott állnak Aranyék.

ASSZONY Te mocskok... honnét kerültél elő?

PAJA (könnyedséget erőszakol magára) Látom, jól megvagy. Férjhez mentél?

Asszony zakója gombját húzkodja, leszakad a gomb. Udvar végében kinyílik a fabudi ajtaja, kilép egy ünneplőbe öltözött, tagbaszakadt férfi. A budi oldala mellől fölemel egy kis koszorút, elindul lefelé az udvaron. Mikor meglátja Paját, megtorpan. Pajának is megmerevedik az arca.

PAJA (fogai közt szűri) Hozzá?

FÉRFI (megáll mellettük, feleségére néz) Mit keres ez itt? - Asszony szólni próbál, elakad. Férfi ordít. - Mit keres ez itt?

Fenyegetően lép, asszony középük ugrik - „Ne!”... s belekapaszkodik a férje karjába. Aranyék is besietnek. A ház elé közben oda áll egy szekér, tele feketébe öltözött öregebb és fiatalabb nővel, férfival.

ARANY (megfogja Paja korját) Gyerünk... - Kicsit zavartan. - Bocsánat... a minisztériumból vagyunk.

Sietve kifelé indulnak. A kapuszárny mögé bújva les a kisfiú, akivel a futballpályán beszélgetett Paja. Csupa sár. Pajának rávillan a szeme, lelassít, oda lépne a gyerekekhez, aztán mégse.

12.

Magasan futó országút, útkereszteződésnél ideiglenes benzinkútállomás. Itt áll az üres teherautó, Paja éppen tankol. Overállos férfi a benzinkutas.

OVERÁLLOS Mi újság szakí?

PAJA (mogorván) Csupa jó.

Erős szél fúj. Jobbra és balra lejtős szántók, kis erdők. Kötélpálya, álló csilléssel. Egyik lejtő alján terménytároló. Öt-hat szekér burgonyával kapaszkodik fölfelé. Arany egy csizmás, elnök-forma férfival lépked a szekerek mellett. Kölyök lent áll a tárolónál, torkaszakadtából kiabál a szélben, nem lehet kivenni a hangját. Arany széles gesztussal mutatja, hogy nem érti, tovább megy a csizmással fölfelé. Kis Varga az emelkedő gerincén tűnik fel, bóklászva sétál. Lenéz a tároló felé. Kölyök most egy szélárnyékos sarokban ül, unatkozva krumplit hámoz, beleharap, kiköpi. Kis Varga lekiált hozzá, de megismétlődik az előbbi jelenet, a szél az ő hangját is elnyomja. Újra kiált. Kölyök mutatja, hogy nem érti, s tovább rágja a krumplit, kiköpi. Kis Varga a gerinc túlsó oldalán ereszkedik lefelé. Nem messze kifogott szekér, a saroglyában állig bebugyolált kicsi, melléje bugyolálva egy kölyökkutya, a gyerek azzal játszik. Váratlanul hatalmas dörrenés; a bányában robbantottak. A varjak egyszerre ellepik az eget, a károgás mindent betölt. Ugyanakkor megindulnak a csillék. A gyerek sírni kezd a dörrenéstől. Kis Varga odamegy, cukrot ad neki. Gyerek elcsöndesedik, nevet, kiveszi szájából a cukrot, a kutya szájába nyomja. Kis Varga tovább megy. Két emelkedő között, a vágásban, piros szvetteres fiatalasszonyt vesz észre, kezében fehér őszirózsa csokor. Egyenletesen lépked, se oldalt, se hátra nem néz, hirtelen eltűnik egy teknőszerű horhosban. Kis Varga utána siet. Lent rohamsisakos kis domb, a piros szvetteres oda rakja a csokrot, összekulcsolt kézzel megáll. Idehallatszik a csillék csikorgása. Kis Varga leereszkedik. Nézik egymást. A piros szvetteres arca majdnem mimikátlan. Kis Varga ügyetlenül közelebb lép, a szvetter egyik gombját kezdi forgatni. A fiatalasszony kicsit magasabban áll, mint ő. Az asszony kis mozdulatot tesz,

a fiú vállán babrál, de hamar visszahúzza a kezét. Kis Varga lassan, precízen végigtapogatja az asszonyt, térdétől a nyakáig. Keze megáll, újra visszatér, egyre precízebben. A fiatalasszony, mint egy fabábú, hagyja. Elnéz valahová. Mögöttük a szántók a horizontig felfutnak. Kis Varga följebb lép, arcuk egyvonalba kerül. Anélkül, hogy a kezüket mozdítanák, megcsókolják egymást. Szájuk se mozdul közben, inkább csak mélyen egymásba illeszkedik. Kis Varga visszalép, most ismét ő az alacsonyabb. Világosan, tagoltan beszél.

KIS VARGA Egyszer a bajtársainkból csináltunk lövősáncot... Nem volt más... Két ember... ha egymáson fekszik... már elég magas golyófogó. Két ember már elég...

Nézik egymást, mimikátlanul most is. Fúj a szél, a csillecsikorgás hol gyengébb, hol erősebb.

KIS VARGA Bevigyünk a faluba?

PIROS SZVETTERES (mereven megrázza a fejét) Mindenkire féltékeny.

KIS VARGA Kicsoda?

PIROS SZVETTERES (összehúzott szemmel nézi a rohamsisakot) Az apja.

KIS VARGA Vele élsz?

PIROS SZVETTERES (elhúzza a száját) Ő él velem.

Megfordul, kimászik a horhosból. Nem néz vissza.

13.

Kora délután a faluban, ahol a piros szvetteres is lakik. Keskeny járdás utca, visszanyírt, kopasz eperfák. Arany két feketébe öltözött, csizmás paraszttal (egyik az az elnök-forma, akit a terménytárolónál láttunk), módosabb porta udvarára lép be.

EGYIK CSIZMÁS Csak nem valami defekt?

ARANY De... meg a motorral is van valami.

ELNÖK (visszafogott kedélyességgel) Legalább időznek egy kicsit nálunk.

Az udvaron együtt a népes család, ismerősök, öregek, fiatalok, mind feketében. Temetésre, torra készülődnek. A kapuhoz közel ott áll a Szent Mihály lova. Ámbitus feljáromjával szemben, két alacsony padkán, a nyitott koporsó. Hetven év körüli bajuszos férfit temetnek. Koporsó körül öregasszonyok. Halk sírdogálás, néha feljajdul valaki.

HAJLOTT ÖREGASSZONY (lép oda Aranyékhoz) Csak megtisztelték a mi nagy gyászunkat...

ARANY (ügyetlenül, de udvariasan) Hát, ha már erre jártunk...

Az ámbituson poharazgató férfi csoportok. Azokhoz csatlakoznak. Koccintanak. „Egészség!... Egészség!...” Hátsó udvar felől hangos kodácsolás, futkosás lármája: egy fiatalasszony két gyerekkel tyukot kerget.

KÖTÉNYES ASSZONY (a konyhaajtóból a hátsó udvar felé kiált) Még kettőt, Annus! Vagy hármat!

KÖZÉPKORÚ PARASZT (a disznóolnak dőlve) Az ilyen hosszúlábú mind túr. IDŐSEBB PARASZT (nézi a disznót, a koporsó felé fordul) Kemény ember volt az öreg.

Zsebredugott kézzel Kis Varga lép be a kapun. Elbáméskodik, lassan kihúzza zsebéből a kezét. Nekiütköznek, ő is nekiütközik valakinek.

KIS VARGA Bocsánat...

EGY ASSZONY Tessék csak, lelkem. Kerüljön beljebb...

Arany koccint, bólogat, még nem vette észre Kis Vargát. Két-három idősebb férfivel beszélget. Negyediknek egy fiatalember lép közelebb; céltudatos, nyugtalan arc.

1. IDŐSEBB FÉRFI Az ilyen intézkedés sosem elégséges...
2. IDŐSEBB FÉRFI Nem is lehet!
3. IDŐSEBB FÉRFI Nagyon odafönt találták ki!

Fiatalember elnéző, fölényes mosolyt nyom el. Nem mond véleményt. Az udvaron forróvizés dézsákat cipelnek át. Kis Varga óvatosan a koporsó közelébe megy, a halott arcába néz. Ahogy visszaemeli a fejét, szembetalálja magát egy férfivel: szája félpofára nyomva, tele szöggel, kezében kalapács.

KALAPÁCSOS (az egyik üldögélő öregasszonyhoz) Búcsúzzon el, Zsófi néni.

Fal mellé húzódva négy-öt férfi szent éneket próbálgat halkán; abbahagyják, újrakezdek. Hirtelen megint kodácsolás. Kis Varga az ámbitus lépcsőjéről nézi a fiatalasszonyt, aki három csapkodó tyukkal jön előre, a konyha felé. Megismeri: a piros szvetteres; csak most az is feketében. Összevillan a szemük. Fiatalasszony zavarában arca elé kapja az egyik csapkodó tyukot. Közben Arany is észreveszi Kis Vargát, az ámbitus mellvédjéről fölemel egy gyomláló ásót, rúdjaival megböki a hátát. A fiú összerándul, megfordul.

ARANY Paja végzett már?

KIS VARGA Még szerel a Kölyökkel. Tropára ment egy másik hátsó is.

ELNÖK Nahát, akkor itt maradnak a torra.

ARANY Sajnos, Iregre vagyunk rendelve.

A koporsóra most kezdik rászégezni a födelet. Az udvaron lelassul a sürgésforgás; de azért mindenki végzi a dolgát.

MENYECSKE (halkan) Hol a másik gyúródeszka, Éva néni?

ÉVA NÉNI A másik?

Kis Varga odalép a forróvizés dézsa mellé. A fiatalasszony - a piros szvetteres - éppen vágja le a tyukot. A másik kettő már ott fekszik. Ahogy lehajol a fekete, feszülő ruhában, valahogy még testibb most, mint a sírnál. Megint összevillan a szemük. Nyílik a szája, kezében verdes a tyúk, mondana valamit, de gyorsan lekapja a fejét. Észrevette, hogy az apósa figyelni őket. Hatvan év körüli, szikár, szúrós szemű férfi, még mindig jó erőben.

APÓS Pechjük van, máma tort ülünk... Igaz Annus? - Nevet. - Bál múlt héten volt.

Az asszony hirtelen még gyorsabban dolgozik. Kis Varga elmélyedve sarkon fordul, nem tudja, merre induljon. Távoli vonatfütty. A hátsó udvaron túl lejtős rétre lát, a vasúti töltés határolja. Szeme megtapad a kis állomás épületen, - vonzani kezdi, mint a mágnes. A szökés. Feltűnés nélkül a hátsó udvar felé húzódik. Visszanéz Aranya.

FIATALEMBER (ismét ott áll Arany mellett) A minisztériumból?

ARANY I... igen.

FIATALEMBER (magabiztos mosollyal) Persze, maguk azt hiszik, istenhátamögötti falu ez...

ARANY (hümmögve) No... azt nem.

FIATALEMBER Pedig nagy perspektívák vannak! - Arany elismerően bólogat. - A legutolsó tanácsulésen megcsináltuk a távlati fejlesztési tervet... - Arany tovább hümmög. Fiatalember összehajtogatott papírt húz elő, kibontja: naiv, rikítóan színezett madártávlati kép; ilyen lesz a falu tíz év

múlva. - Ez csak vázlat még... én csináltam. - Mutatja. - Itt lesz a kultúr-
ház... óvoda... bulgár kertészet... - Kimutat a rétre, az állomás felé. - Ott
lesz a strandfürdő, zuhanyokkal...

ARANY (jóindulatúan) Hát igen! - Kinéz ő is a rétre. - A jövő!

Kis Varga is a rétet nézi. Közben egy poharazó csoport mellett húz el. Mel-
lette egy öregember, pohárral a kezében: „Megjön az! Leesik a hó!” Kis Varga
megrezen: egy pillanatra a behavazott rét képe tárul ki előtte. Aztán első-
tétül: az istállónál fekete szalagokkal díszített lovat vezet ki egy kamasz fiú.
Majdnem beleütközik, a ló feje az arca elé kerül, belebámul a ló szemébe;
mint egy halott óriásra felnagyított, megüvegesedett szeme. Zavartan néz a
fiúra; kiveszi szájából a csikket, szív egyet még, odaadja a fiúnak. Az énekes
csoport, most már hangosan, énekelni kezdi a szent éneket. Kis Varga a hátsó
kerítésnél áll, visszanéz. Mindenki a koporsó körül tömörül. Éppen behajt
az udvarra az a feketeruhás paraszttal megrakott szekér, amelyekkel a fut-
ballpályás faluban találkoztak. Gyorsan átbújik a kerítés résén, szaladni kezd
a rét felé. A töltés mellett lépked zsebredugott kézzel. A szent ének messziről
hallatszik, különben csend. Távirópóznák hangja. A sínek párhuzamosa. A
csendbe énekszó szüremlik be: monoton, cseremisz típusú dallam. Felfigyel.
Üres vasúti állomás: fiatal orosz katona ül a perron szélén, énekel. Kis Varga
feltűnik a perron másik végén. Katona elhallgat. Nézik egymást. Először bi-
zalmatlanul, majd mint két növendék állat, érdeklődve. A katona szibériai
típus, mandulavágású szem. Elvigyorodik. Oroszul beszél, valami ilyesmit: „Te
is utazni akarsz? Én is. Nem jön a vonat. Mit csinál a vonat?” Kis Varga meg-
rázza a fejét, nem érti. Tehetetlenül, de megnyilatkozásra készen állnak egy-
mással szemben. „Mit csinálsz itt? Eltévedtél?” kérdezi Kis Varga. Katona
széles mozdulatot tesz: „Szirbi... Szirbi...” Mutatja, milyen messze van.
Csend. Katona hirtelen: „Puff... puff!” Ütögetni kezdi Kis Varga mellét. El-
komolyodnak, katona nevetni kezd, a saját mellét ütögeti. Megint hallgatnak.
Szórakozottan Kis Varga is dudolni kezd, katona erősen figyeli. Nyitva a szája.
Váratlanul leguggol, sebesen kaparni kezdi a földön a sódert. Jókora kupacot
kapar össze, feláll, nézi a kupacot, szórakozottan szétrugdálja: „Szirbi...
Szirbi...” Vonat közeledik, teherszerelvény. Főlkapja a motyóját, felkapaszko-
dik az egyik vagon lépcsőjére. Intene Kis Vargának, de az megfordul, egy
követ rugdos, míg elhalad a vonat.

14.

Alkonyodik. Kis Varga ugyanott ül a perronon, ahol a katona ült. Bámulja a
rétet, dudol. Vad dudálás az országút felől. Először úgy tesz, mintha nem
hallaná. Kelletlenül feláll, elindul. A teherautó már útrakészen áll.

15.

Éjszaka, az iregi állatorvosnál. Uriasan átalakított módosabb paraszt porta.
Hodály nagy, sivár udvar, tele megfagyott autónyommal. Kerítés foghíjas,
inkább nincs, mint van. Ámbitus előtt néhány gyümölcsfa, tujabokor, kerek
grupp, színes üveggömbös karó. Udvar közepén villanypózna, nagyon erős,
csupasz égővel. Pózna körül négy-öt teherautó parkol. Ámbituson zsufa szol-
gálólány siet végig, facipője hangosan kopog. Udvar mélyéről négy kutya
rohan elő, vadul körözve ugatnak. Egyik kivilágított ablakon láрма szűrődik
ki: Aranyék énekelnek odabent. Kis Varga az ablaknál áll, a függönyt félre-
húzva kinéz, visszafordul a szoba felé. Durranásig befutott, ízléstelenül be-
rendezett ebédlő: zöld plüss fotelek, támlás ágy. Rossz képek, szobrok, nipelk,
fatörzs utánzatú pálinkás készlet. Kerek asztal damasztterítővel, alacsonyra
eresztett zöld üvegű csillár. Asztalon vacsora maradék, üvegek, poharak, házi-

kenyér kendőbe csavarva, párizsi divatlap. Szomszéd félhomályos szobában zongora billentyűsora fehérlik. Már túl vannak a vacsorán. Elég masszívan beittak. Tologatják a foteleket, nipelket emelnek föl, a képeket nézegetik. Otthonos jövés-menés. Nagy füst. Csak Janika, az állatorvosné trónol mozdulatlanul a főhelyen, virágos pongyolában, feszesre húzott övvel a derekán. Harmincnyelc éves, arányos óriásnő, a testi robosztusságnak és kellemkedésnek arányos keveréke. Éppen abbahagyják az éneklést.

JANIKA (törzsfőnöki mozdulattal) Egyenek még... ne sajnálják. Szeretem etetni a hajótörötteket.

ARANY (bizalmasan kezét csókol) Végre otthon, Janika! Tudja, mit jelent ez? - Kődös pillantással néz végig a többiekén. - De ezekért nem vállalok felelősséget... Kik ezek?

JANIKA (csitítva) Hogy beszélhet így?

PAJA (erőltetetten nevet) Tetszik tudni, kicsit elszoktunk már... - Gúnnyal Arany felé. - Mitől is, főnök?

ARANY (foga között) Sose szoktál hozzá...

JANIKA (szigorúan) Csend! Most szórakoztassanak. Az én vendégeim.

ARANY Ne haragudjon...

Kölyök, szintén elázva, nyakig süpped egy fotelbe.

PAJA Tetszik tudni, én fasiszta vagyok, mert a döglött kutyát nem kerülöm ki a kocsival, csak ha ugat még...

KÖLYÖK (kutyaugatást utánoz, felkapja a fejét) - Kuss, engem kerülj ki!

KIS VARGA (bizonytalanul egyensúlyoz, ellép az ablaktól) Szerintem igaza van Aranynak... Mi közünk egymáshoz? - Körbenéz. - Ne kerteljünk! Ha nem tetszik, úgymint az orrodig nyomják... - Nevet. - Dajkamesék... - Megfogja Arany ingét. - Te... mikor nem hazudtál te utoljára? Meg én... meg a másik... Mondjad! Ne szégyellj!

KÖLYÖK (ugat) Miért nem ugattok ti is?

ARANY (feszülten) Halljuk! Ez végre új szöveg...

JANIKA (zavartan) Mi történt magukkal?

KIS VARGA (kedvetlenül) Semmi. Csak sok lett.

JANIKA Micsoda?

KIS VARGA Az egész.

PAJA Ez nekem magas...

JANIKA (körbenéz) Olyan régóta ismerik egymást?

PAJA (röhög) Három hete!

ARANY (indulattal) Legalább ne röhögj így!

Erős motordübörgés hallatszik be. Látni a függönyön át, ahogy a reflektor az ámbitus oszlopait egy pillanatra élesen megvilágítja.

PAJA (az ablakhoz lép) Micsoda forgalom! Maguknál akárki parkolhat?

JANIKA (elbiggyeszi a száját) Ekkora udvart nem illik lakatra zárni ma-napság...

PAJA (nevet) Miért? Szocializmus van?

ARANY (mellbelői Paját) Ezt vedd le a szádról!

Paja visszaütne, de beharapja száját. Kínos csend. Arany átmegy a másik szobába, a zongorán pötyögtet.

JANIKA (bosszusan) Jaj, de férfiak maguk! Nem szeretem az ilyen jelene-tekét...

KIS VARGA Nincs nagy választék.

PAJA Mondtam, kezit csókolom, kicsit elszoktunk már...

KÖLYÖK (erősen csuklik) Adjatok egy kis vizet...

Kis Varga apáskodva szódával itatja Kölyköt.

JANIKA (Kölyök combját simogatja) Kuci, kuci... mindjárt jobban leszünk.

KÖLYÖK (cseppet kijózanodva Janikára mered) És a férje?

JANIKA (főlnevet) Elment vadászni. Baj?

PAJA És maga nem szeret menni?

KÖLYÖK (megint csuklik) Menjünk együtt... - Nevetés. - Miért? Én még sose vadásztam senkivel...

JANIKA (kétértelműen) Szegényke! - Sóhajt. - Hiszen, ha mehetnék... De nem hagyhatom egyedül a házat. Annyi ember megfordul itt.

PAJA Például mi...

ARANY (a zongora mellől, élesen) Különösen te!

JANIKA Meg éppen vendéget várok... Párizsból.

A zsufa szolgáló lány lép be, demizsonnal a kezében. Csupasz lábát, izmos karját vörösre csipte a hideg. Paja azonnal letapogatja a szemével.

JANIKA (a lányhoz) Milyen autó jött?

LÁNY Nem tudom... Vízet kért a hűtőbe.

PAJA (nevet) Jó... majd adunk bele. - Lány kifelé hátrál. - Nem ülsz le egy kicsit?

JANIKA (hogyan megtörje a csendet) Most miért állsz úgy? Kínáld a vendégeket...

Lány bort önt a demizsonból. Ügyetlenül leül Paja mellé, lesüti a szemét, térdét vakargatja. Arany a zongora mellől nézi a társaságot. Janika kis mozdulattal odainti magához. Kölyök észreveszi a cinkos biccentést, meg Paja rámenős udvarlását. Indulatosan feláll, elvágódik.

KÖLYÖK (a földről) Mind hazudtok!

JANIKA (az odalépő Arany fülébe súg) Te alszol a kis vendégszobában...

Arany int, hogy rendben. Kis Varga fölemeli a földről Kölyköt, végigfekteti a diványon. Paja csendben kislisszol a lánnyal. Janika utánuk néz, nem szól. - Paja kint nekidönti a lányt a falnak. Csak kis hangok. Mennek tovább a hosszú tornácra, lány megadóan védekezik. Paja erővel befordul egy ajtón, pajtaszerű, sötét helyiség, lábuk alatt széna. Már térdelnek, „Ne itt...” - védekezik a lány. Hirtelen lámpa villan. Beesett arcú, katonaruhás, lerongyolódott, fekvő, tápászkodó alakokat világít meg a fény. Kölcsönös zavar. Paja föltámaszkodik erőltetetten nevet.

PAJA Kicsit sokan vagyunk...

Mozdulatlan arcok. A lány a szalmából néz rá, ő se mozdul. Paja elhúzza a száját, kimegy. Maradnak az arcok, a lányé, a katonaké. Egy lógatott fej, majdnem kisfiús. - Hirtelen: Kis Varga feje, ahogy előre bukva Janika mellett ül, és a pongyola alatt feszülő ősanayi combokat nézi.

JANIKA (megsimogatja) Mindjárt megharagszom! Miért ilyen morcos?

Kis Varga mosolyogni próbál, de nem sikerül. Feláll, indul kifelé. Egy pilanatra visszanéz. Arany a zongorán pötyögtet. Mustrálják egymást.

ARANY (a homlokához bökk) Megint nyom?

KÖLYÖK (felül a diványon, csahol) Miért nem ugattok ti is?

Kis Varga gyorsan kilép az ajtón, lemege az udvarra. Sétál pár lépést. Fény csapódik ki a háta mögött, felerősödik a zongoraszó: látja, hogy Paja megy vissza a szobába. Kicsit távolabb ott áll a lány az udvaron, elmege előtte. Egy pillanatig lelassít, lány lesüti a szemét. Nem szólítja meg. Mikor visszanéz,

a lány már eltűnt a sötétben. Szemügyre veszi a házat. Bizarr épület. Az egyik szárny meg van bontva, kirajzolódik a szarufák piramis szerkezete. Félig nyitott ajtót vesz észre; padlásfeljáró. Elindul fölfelé. Gyufát gyújt, körülnéz. Szétdobált kacatok, csöves kukorica. Megy tovább, a foghíjas tető résein kinéz. Aztán váratlanul lezuhan: a szénaledobó nyíláson abba a pajtaszerű helyiségbe esik le, a szalmába, ahová Paja nyitott be a lánnyal.. Zseblámpa villan, káromkodás. Idehallatszik a zongoraszó.

HANGOK Ki az isten már megint?... Tiszta kupleráj!...

KIS VARGA (zavartan áll) Diót kerestem...

HANGOK Menj az anyádba!... Ott csendben voltál!...

KIS VARGA (sután) Honnét jönnek?

EGY HANG (kis szünet után) Ez hülye!

Kis Varga kihátrál. Tétovázik, hogy visszamenjen-e a szobába; mégis visszamegy. Nagy füst, fáradt, szétzúllott hangulat. Arany csobogtatva tölt magának egy nagyon hosszú pohárba. Paja Kölyköt ápolgatja egy fotelben.

PAJA Mondjad, kispám! Ne félj!

JANIKA (csábmosollyal hívja Kis Vargát) Már azt hittük, elveszett. Jöjjön, meséljen nekem.

ARANY (pátosszal dülöngél) Egyszer volt, hol nem volt... - Kis Vargához. - Na, folytasd! - Gúnyyal. - Mindig én hazudjak...?

KÖLYÖK (lehunyt szemmel) Sokat tudtok ti, hogy mi volt... csak azt nem, hogy mi lesz... - Föláll, körbenéz. - Az apámat lecsukták a németek. Most megint lecsukják?

PAJA (visszahúzza Kölyköt a fotelbe) Nyugi, kispám...

Arany hátat fordít az egésznek, kedvenc Verdi-áriáját kezdi dúdolni, zongorázni.

KIS VARGA (hirtelen lendülettel, Janikának) Tudja, mit tudok én? Csak össze kell szorítanom a torkomat, és mindjárt megkönnyesedik a szemem. Akkor sírok, amikor akarok. Nézze csak... - Lecsapja a fejét, nyakán kidudorodnak az erek, felnéz: őszintén könnyes a szeme. - Látja?

KÖLYÖK (csalódott indulattal Kis Vargának) Hazudsz...! Te is hazudsz!

Odatántorog a díványhoz, lefekszik. Sír. Paja nevet. Kis Varga összecsuclottan ül.

JANIKA (átkiált Aranyra) Ne ezt... az O sole mio-t!

Arany teljes hangerővel énekel.

KIS VARGA (letargikusan) Remek hangja van...

JANIKA (jelentősen ráteszi Kis Varga combjára a kezét) Látja, rendes fiú maga...

KIS VARGA (fölnéz, mintha most végleg kijózanodott volna) Téved. Egyáltalán nem vagyok rendes. Először is, nincs semmi felelősségérzés bennem. Azt is mondhattam volna, hogy ronda hangja van. És ha belekényszerítenek, holnap magáról is hajlandó leszek valami csúnyát mondani...

JANIKA (zavart meglepettséggel) Túl sokat enged meg magának!

KIS VARGA (felszabadultan nevet) Én igen! Tudja, mi vagyok én? Burgonyabogár... Ezek is azok... Mászkalunk...

JANIKA Jó, értem, de..

KIS VARGA (legyint) A francot ért! Semmit se ért...

JANIKA (keményen) Menjen, szedje össze magát!

KIS VARGA (feláll, udvariasan mosolyog) Megpróbálom.

Sután megsimogatja az alvó Kölyök fejét, sietve kimegy. Arany tovább énekel.

16.

Kis Varga panyókára vetett rövid kabátban az ámbituson. Alig hisz a szemének: közben leesett az első hó. Alig félcentis ez a fehérség, de valahogy nagyobbá teszi az udvart, a tárgyakat még esetlegesebbé. Nagyon lélegzik. A lépcsőn majdnem elvágódik. Nyomkodja, szájához emeli a havat, belenyal. Udvar közepén, ahol a többi autó parkol, egy új billenős teherautó dohog. A vezetőfülke üres. Elindul az autó felé. A négy kutya hangtalanul szaladgál, messziről figyelik. A teherautó közelében pince-földhányás, mögötte végzi a dolgát az idegen sofőr. Éppen gombolkozik. Hökkenten nézik egymást. Magas, sovány, csontos arcú férfi, szálkás, fekete hajjal. Harmincöt éves lehet. Lassan elindul az autója felé. Kis Varga keze a nadrágjánál.

SOFŐR (kis mosollyal) Szintén? - Precízen nézi a fiút. Kis Vargát most veszi elő a hányinger, nem hajol le, csak előre-hátra billeg. - Hajoljon előre, ne úgy álljon, mint egy karó! - Megfogja a fiú nyakát, előre nyomja. - Most jobb? KIS VARGA (köpköd, hányni nem tud) Sokkal...

Főlegyen esedik. Tisztább a pillantása. Sofőr méregeti a fiút: látszik, hogy tetszik neki.

SOFŐR Tulajdonképpen mit csinálsz itt?

KIS VARGA (megvonja a vállát) Tulajdonképpen semmit. Burgonya. Aztán cukorrépa. Ami jön. - Elhúzza a száját. - Utálok. - Kis csönd. - Az ember ritkán találkozik valakivel. - Sofőr meglepetten néz, de azért megértéssel. Valamit matat a kocsiján. Kis Varga sóhajt. - Micsoda éjszaka! Sokszor jársz erre felé?

SOFŐR Elég sokszor. Különben földvári vagyok. Most itt dolgozunk egy építkezésnél.

KIS VARGA És itt parkolsz Janikáéknál?

Sétálni kezdenek a parkoló teherautók közt. Bizarr labirintus a hodály udvar közepén. Időnként egy-egy kutyafej villan elő, s eltűnik.

SOFŐR (kis mosollyal) Most már nem... De van mindig, aki szívesen parkol neki. - Kinéz az udvarra, két ormótlan teherautó között. - Azért csudára megkergetett ez a hó. Téged nem?

KIS VARGA Nagyon.

SOFŐR Kíváncsi vagyok, hogy másutt is leesett-e. Azt hiszem, hazamegyek Földvárra. Aztán reggel vissza. Megéri. Az ember egyszer a saját ágyában is aludhat.

KIS VARGA (elnéz) Ha van neki.

SOFŐR (oldalról pislant a fiúra, föl-el hintáztatja szájában a cigarettát) Van valami dolgod itt?

KIS VARGA (a világos ablak felé néz, majd vissza a sofőrre) Azt hiszem, nincs.

SOFŐR (cinkosan hunyorít) Ugorj akkor!

17.

Kint robnak az országúton, bele a hóesésbe.

SOFŐR (elégedett mosollyal) Vágtam egy kis hatvan kilós disznót... csak úgy előljáróba. Azt megkóstoljuk. Szereted? - Kis Varga hümment, hogy igen. - Utálok egyedül enni. Az asszony meg úgyse kel már föl, hogy egyen velem. Majd megalszol a konyhában, kapsz egy pokrócot. Annyi elég.

KIS VARGA Isteni lesz!

SOFŐR (józanul) Azt éppen nem... De biztos jó lesz. - Kis szünet után. - Micsoda porhó!

Havas fák, ahogy a reflektor kibontja őket. Ágak és törzsek részletei. A hó önmagában. Mintha rejtélyes, külön életet élne körülöttük a tárgyi világ: felvillan, ismét bezárkózik.

KIS VARGA Téged hogy hívnak?

SOFŐR Bercinek.

KIS VARGA Klassz.

SOFŐR (kicsit hökkenten) Micsoda?

KIS VARGA Így menni... bele a hóba! Nem is gondolsz már semmire. Olyan szent butaság vagy mi...

SOFŐR (elismeréssel) Csudára érted!

KIS VARGA Meg a kegyelem... Irtó régen voltam templomban. - Hangot vált. - Messze van még Földvár?

SOFŐR Itt lesz mindjárt.

KIS VARGA Kár.

SOFŐR Mehetünk lassabban.

KIS VARGA Kint a fronton egyszer elfelejtettem a Miatyánk második felét. Azóta se jut eszembe.

SOFŐR (nevet) Nahiszen, tőlem hiába...

Leállítja a motort. Nézik a havazást. Kiszállnak. Hirtelen nevetéssel birkózni kezdenek, ide-oda csapódnak a reflektorfényből a sötétbe, és vissza.

KIS VARGA (torkaszakadtából ordít) E... sik... a... hó!

18.

A sofőr lakásán, a konyhában. Rózsaszín butorok, hideg tűzhely. Az asztalon halomban a mosatlan edény. Fagyott zsírmaszat, piszkos lötyintések nyoma. Sofőr a viaszosvászonnal együtt följebb tolja az edényeket, így csinál helyet maguknak. A vekker hangosan ketyeg, éjszaka kettő. Pléhtányéron néhány véres hurka, paprikás szalonna. Süketen ülnek. Két idegen planéta, felforrósodott, kiégett. Piszkálják az ételt, morzsákat gyúrnak.

SOFŐR Sajnos, bor nincs, öregem. - Vödörbe meríti a poharat, a fiú elé is tesz egyet. Megpróbál kedélyeskedni. - Azért jól kitoltunk az iregiekkel! - Felelibe marad a nevetés, a belső ajtó felé int. - Biztos zabos az asszony.

KIS VARGA (fásultan) Nem kellene mégis...? Ti is szűken vagytok.

SOFŐR (legyint) Ugyan, mit! Kapsz két pokrócot, az elég. - Holmikkal telepakott alacsony priccs-félére mutat. - Majd azt lepakoljuk. Már én is aludtam rajta. - Feláll. - Várj, hozom a pokrócot. - Óvatosan benyit az ajtón. Halk szóváltás szűrődik ki, a szavakat nem érteni tisztán. Csak azt, amikor visszaszól halkan. - Azt én mondom meg! - Bosszús, de nem nagyon. Egy pokrócot nyújt át. - Azt hittem kettő van. De ez nagyon jó meleg.

KIS VARGA Kösz. Elég az.

SOFŐR (vigasztalóan) Majd holnap csinálunk egy jó pálinkás reggelit. A szomszédnak van pálinkája, csak már nem akarom fölébreszteni. - Kis Varga kényelmetlenül mosolyog. - Nem eszel még? Van kolbász is, ha akarsz - Állnak, az asztalt támasztják. - Azt hiszem, téged se kell altatni máma.

KIS VARGA (beletenyerevel valami zsírmaszatba, azt vakargatja) Nem... - Hirtelen hangot vált. - Tudod, mi az alapbaj? Elveszítettem a fantáziámat.

SOFŐR (elnyom egy ásitást, nem tudja mit mondjon) Most el vagy kenődve, azért beszélsz így. De azért jó, hogy kimondod. Ki kell mondani a dolgokat, másképp tropára megy az ember önérzete. - Kezet nyújt. - Tedd le magad, fiú. - Bemegy a belső szobába.

19.

Virrad. Kis Varga ruhástól fekszik a pokróc alatt, cipőjét se vetette le. Nyitva a szeme. Halkan nyílik a belső ajtó. Meztláb hosszú alsónadrágban a sofőr lép ki. Kis Varga lehunyja a szemét. A sofőr odanézi rá, a konyhaszekrényen matat. A fiú megint fölnezi, figyeli a sofőrt: valami köpenyfélést akaszt le a fogasról, kilép a verandára, elcsoszog az ablak előtt. A fogason duplacsövű vadászpuska lóg, a köpeny eltakarta eddig. Kis Varga felül, a fogashoz megy, leakasztja a puskát. Szakértelemmel forgatja. Kinézi az ablakon: álomian csendes, havas rétre lát ki, gomolygó ködszigetek. Valahogy hasonlít ez a rét ahhoz a másikhoz, amit ott az állomás környékén látott. Sofőr közben visszajön, megint elcsoszog az ablak előtt. Kis Varga behúzódik a puskával az ajtó mögé. Sofőr megáll az ajtóban, be se néz, csak kimutat a rétre.

SOFŐR Ugye, megmondtam! Isteni idő. Nem is indulunk nagyon sűrűsen. Majd bemondok valami zúrt a kocsival, és megreggelizünk előbb. - Csend. Belép a konyhába. - De addig még döglünk egy órát. - Megáll, látja, hogy üres a priccs. - Hol vagy? - Körbefordul, akkor veszi észre a fiút: ott áll az ajtó mögött, rátartja a puskát. Meghökken, mosolyogni próbál. - Na...?

KIS VARGA (kijátssza a jelenetet, csak utána kezd mosolygni, leereszti a puskát) Van engedélyed hozzá?

SOFŐR (cinkos mozdulattal) Saját engedély.

KIS VARGA Jó volna egyet jární... Ilyen friss havon a legnagyobb élvezet. SOFŐR (nevet) Hát, ha akarsz. Mehetsz nyugodtan. - Kimutat a rétre. - Ez itt mind a mi területünk. A haveroké. - Fiókból töltényt vesz elő. - Három elég? KIS VARGA (is nevet) Ha talál, akkor egy is.

Indul kifelé. Most látja csak, hol aludt éjszaka. A község valahol távolabb; ez egy régi Oncsa-telep. Hajszálra egyforma házak, egyforma verandákkal, kopár kertekkel. Sofőr utána kiált: „Ne maradj soká! Aztán indulnunk kell!” Nekivág a rétnak. Hó és rét, ködgomolygás. Egy-egy kóró, bokor, mint valami fehér dermedt mutatvány. Lépései élesen törnek a csendet. Látszik: céltalanul, tehetetlenül boldog. Köhint, figyeli a hangját, mintha tárgyyszerű volna, s megpillanthatná. Füttyörészik, abba hagyja. Kóró végéről leszopja a jeget. Hóüreges patakból hörpöli a vizet, kiköpi. Néha egy-egy madár: hangsúlyos létezők a fehér mozdulatlanságban. Ködgomolygásban váratlan nyiladék: elfut egy nyúl. Lő, elhibázza. Meghökken a durranástól, körbenéz; mintha leleplezhetnék. De senki. A nap kezd áttörni a ködön. Újra egy nyúl. Most talál, a nyúl széles ívben bukfeneczik fel. Még él, amikor föl akarja emelni. Ez meglepi, bosszantja. Tenyere élével vág rá a tarkójára, tovább mozog. Kezd fölszállni a köd. Valahonnét gyári sziréna szól. Ez őt is sietésre ösztönzi: lelógatja a nyulat. Már semmi köd, süt a nap. Község felől munkába igyekvő férfiak, nők vágnak át a téren, egy távoli, hangár-forma épület felé. Messzire elkerült az Oncsa-teleptől. Makett játékszerek a házak a síkság szélén. Két gumiköpenyes férfi közeledik feléje, szeretné elkerülni őket, de már nagyon feltűnő lenne. Végül ő lassít le. Két férfi odabiccent, szürosan végigmérik a puskáját, a nyulat. Tétován irányt változtat, gyorsítja az iramot. Mikor a két munkás elég messze jár, mélyedést keres, oda dobja a nyulat, havat kapar rá. Futva indul tovább a telep felé.

20.

Tanácstalanul áll a telep szélén. Nem találja a házat, ahol éjszakázott; se a billentős teherautót. Föl-alá bolyong. Autónyomokat vizsgál, egyre idegesebb lesz. Férfi jön vele szemben, meg akarja szólítani, mégis tovább megy. Alig van mozgás az egyforma utcákon. Egy asszony petrezselyem gyökeret rángat ki a földből a kertjében.

KIS VARGA: Tessék mondani... nem ismer itt egy sofört? Bercinek hívják.
ASSZONY Milyen Berci?

KIS VARGA Azt nem tudom. Soför.

ASSZONY (légyint) Nem ismeri itt senki egymást. Átjáró telep ez. Mi is alig várjuk, hogy elköltözzünk. De azért csak próbálkozzon.

Kis Varga tovább megy. Egyik kanyarban egyenruhás, rendőrfurma férfit vesz észre. Lekapja válláról a puskát, testéhez szorítja, egy keskeny közön ismét a rét felé rohan. Megáll a szélső házsornál. Árok kanyarog itt, nem messze kút. Senki a közelben. Kapkodva lerángatja a csövet az agráról, a szíjjal összefogja, a csóvel kis gödröt ás az árok partján, belefekteti a puskát, földet, havat kapar rá. Közben ide-oda les, hogy látja-e valaki. Azt hiszi, senki. Csak mikor végez, akkor fordul a kút irányába: egy tréningruhás, fiatal nő áll ott, őt nézi. Kis Varga nem mozdul. Nő egy pillantást vet rá, elindul visszafelé. Belép az egyik ház kapuján. Kis Varga letisztogatja a kezét, elindul a nő után. Hajszálla olyan ház, mint a soföré. A verandán is ugyanúgy ott áll a felrakott fa, sarokban a felhányt szén, kórós virágcserepek, lim-lomok. Kopogtatás nélkül benyit.

21.

A konyha is hajszálla olyan; csak itt nem rózsaszínűek, kékek a bútorok. A nő ott áll a befűtött konyhában, ropog a tűz. Éppen reggelit készít. Huszonhat éves, az arca kicsit durva, de érzéki, szép. Szomorú szemek.

KIS VARGA (igyekszik közvetlen lenni) Ez a Berci barátom háza?

FIATALASSZONY (látszik a szemén, hogy nem barátságatlanul mustrálja a fiút) Kicsoda?

KIS VARGA A Berci barátomé. Soför. Ugyanilyen háza van neki is.

FIATALASSZONY (elneveti magát) Jópofa maga. Ilyen alapon minden házba benyithat itt.

KIS VARGA (nekitámaszkodik a konyhaszekrénynek) De még szerencse, hogy ide nyitottam be. Maga biztos nem jelent föl.

FIATALASSZONY (szemük összevág, röviden nevet) Csak nem gyilkolt meg valakit?

KIS VARGA De igen. Egy nyulat.

FIATALASSZONY (vontatottan) Azt ásta el ott az ároknál?

KIS VARGA (szünet után) Elveszítettem a barátomat. Senkit nem ismerek itt.

FIATALASSZONY (rakosgat, a tüzet piszkálja, repedt tükörben megnézi az arcát, ujját végighúzza a száján, a tükörből nézi a fiút) Nekem ne mondja. Én nem kérdeztem semmit.

KIS VARGA Nem is akartam többet mondani.

FIATALASSZONY (leül egy hokedlira, ölébe teszi a kezét, kis mosollyal) A férjemnek mit mondana most?

KIS VARGA (leül ő is, kezét ő is az ölébe teszi) Ugyanazt. - Csend. - A férje itt dolgozik?

FIATALASSZONY (megrázza a fejét) Fönt északon. Én dolgozom itt a gyárban. Ma szabadnapos vagyok.

KIS VARGA (szünet után) És minden nap így reggelizik? Megterít magának?

FIATALASSZONY (kis mosollyal) Nem mindig.

KIS VARGA Biztos vendéget vár.

FIATALASSZONY Persze... - Feláll, az ablakhoz megy, nem fordul vissza: Ültetett már fát?

KIS VARGA (kicsit bután) Fát?

FIATALASSZONY (a csenevész fát nézi a kertben. Kis Varga oda lép a háta mögé, a nyakát bámulja, a pihéket, egészen közlelől, az asszony megrezzen) Én életemben először itt ültettem...

KIS VARGA Jó meleg van itt. - Asszony lassan megfordul, térképezik egymást. Az asszonymnak csak a szája, ahogy hámlik róla a festék; a szeméjje; egy kis anyajegy, szőrszállal; egy nagyon szép, lágy hajlat, fülétől az álláig; a fiú félarca, egyenetlen borotválás-nyomok; éles, mély ránc a szája körül; a cserepes félajka. - Fiú kis mozdulatot tesz. - Kihül a kávéja... - Az asszony két csészébe tölti a kávé; gőzölög; Fiú után mosolyog. - Ilyen is régen volt már... Meleg tejeskávé.

Csak a szájuk, ahogy isznak, harapnak. Az állkapcsok, a nyak, az ádámcsutka játéka: ahogy a fiúé és asszonyé egymásra kopirozódik, összekeveredik. Hirtelen váltás: mozdulatlan arccal ülnek az asztal mellett, már túl a reggelin. Bizonytalan mosoly a szemükben. Körülöttük a szoba, hangsúlyosan. Ügyetlen kis tárgyak mindenütt; hogy a konyha barátságosabb legyen. Konzervdobozban virág. Kicsi terítők, műtűrök, valahogy egyik sincs a helyén. Száradó bugyi a tűzhely fémkorlátján. Üres kalitka, egyik szög kiesett, ferdén lóg. Népviseletes baba, fej nélkül. Újságból kivágott karikatúra, falra szögezve. Mindez külön-külön, majd összemosódva. Közben csak a hangjukat halljuk.

FIATALASSZONY Tudja, milyen fát ültettem? Cseresznyét.

KIS VARGA Miért nem diót?

FIATALASSZONY Azt nem lehet kivárni.

KIS VARGA Ahol gyerekeskedtem, volt egyszer egy szoba...

FIATALASSZONY Szép lesz, ha virágozik... Fekete cseresznye.

KIS VARGA Kivárni? Mit lehet kivárni? - Falon családi kép, népes munkás família. Mint az orgonasípok, dűledező kerítés mellett. - Ilyen sokan voltak?

FIATALASSZONY Tízenn. Ez az első lakás, ahol nem taposnak az arcomba.

KIS VARGA (belső szoba ajtajához lép) Benézhetek?

FIATALASSZONY (mosolyog) Tessék. Nem titok.

Vadonatúj, olcsó hálószoza, csak a legszükségesebb darabok. Padlón keskeny rongyszőnyeg. Rossz, hímezett kép a kettős rökamié felett. Nagy ablak, függöny nélkül. Hideg, kemény világosság a szobában. Nincs befűtve, vaskályha nyitott ajtaja előtt újságpapírra kikotort hamu. Ablak egy üres utcára néz, utca közepén nagy halom vasroncs hulladék.

KIS VARGA Itt se fűt be?

FIATALASSZONY Nem nagyon szoktam. A konyhában alszom. - Körülnéz. - Majd, ha függöny is lesz, akkor igen.

Leguggol, összébb kotorja a hamut. Fiú mögéje guggol. Asszony abbahagyja a matatást, nem fordul meg. Kis Varga magához húzza, hátraesnek, kis nevetés, majd elkomolyodva, birkózva ölelkeznek a földön. Repülőgép húz el, az ablaküveg rezeg. A vashulladék rakásra macska mászik, nyávog. Már a rökamién fekszenek, hason.

KIS VARGA (borzongva) Te nem fázol?

FIATALASSZONY (nevet) Nagyon.

KIS VARGA (hirtelen lelkesedéssel) Fűtsünk be itt is! Fűtsünk be mindenütt!

FIATALASSZONY (megint nevet) Csak ez az egy szoba van.

A vaskályhában ropog a tűz. Alkonyodik. A kályha előtt hevernek egy pokrócon, az asszony kombinében, a fiú félmeztelenül. Mellettük összeharapdált piros alma. Arcuk nem látszik, csak mozdulataik felgyorsuló, elbizonytalanodó pantomimje. S közben a hangjuk.

FIATALASSZONY Minden harmadik hónapban jön csak haza.

KIS VARGA Nem is ír?

FIATALASSZONY Ritkán.

KIS VARGA Amióta eljöttem otthonról, még sose voltam három hónapig egy helyben.

FIATALASSZONY Nem mondtam, hogy maradj.

KIS VARGA Jó itt nálad. Veled lehet beszélgetni.

FIATALASSZONY (látjuk az arcát, a plafont nézi) Tényleg csak nyulat öltél?

KIS VARGA Most igen... - Kis szünet után. - Vagy puskát is lehet ölni?

FIATALASSZONY Nem tudom... Biztos.

KIS VARGA Egyszer a bajtársainkból csináltunk lövősáncot... Pati Sanyinak hívták aki legfelül feküdt... haslövessel...

FIATALASSZONY (hosszabb szünet után, lehunyt szemmel) Ha itt maradsz, megvesszük ide a függönyt.

KIS VARGA Állati sovány fiú volt... A többiek azt mondták, harmadosztályú golyófogó.

FIATALASSZONY (hirtelen felül, szeme könnyes, kezét a fiú szájára teszi) Jézusom... elfelejtettem kenyeret venni!

KIS VARGA (visszahúzza) Van itt ennivaló... - Ölekeznek, asszony lába neki csapódik a kályhának, felszisszen, lábfejét tapogatja. Fiú nyalogatni kezdi; a sebet is. - Várj... mindjárt elmúlik...

Már teljesen sötét a szoba. A zsákutca is. Az előkert is. Este van.

A konyhaablaknál állnak. Utcai lámpa világítja meg az ablakot, s őket is. Most az asszony áll Kis Varga mögött, átöleli, fejük egymás mellett.

FIATALASSZONY Nem tudom... Tényleg nem tudom...

KIS VARGA Pedig engem izgat...

FIATALASSZONY Az biztos, hogy jól szétszóródtunk... Öt bátyám Amerikában... Vagy négy?

KIS VARGA Én is úgy vagyok... ha az ember elkezd összekeverni...

FIATALASSZONY Te tényleg nem szereted a cseresznyefát?

KIS VARGA De... Csak egyszer volt egy tornácos ház... egy szoba... tele dióval... Vagy csak Pati Sanyi mesélt róla? Tudod, az a sovány fiú... Már sokszor én se tudom...

Fiatalasszony belecsókol a fiú nyakába, s szórakozottan, ahogy a keze jár, hátulról a zsebébe nyúl. Hirtelen felnéz.

FIATALASSZONY Mit tartasz te a zsebedben?

Egy töltényt húz elő; ami a háromból megmaradt. Kis Varga kezébe veszi, forgatja. Kesernyésen elhúzza a száját.

KIS VARGA Posztómacska...

FIATALASSZONY Micsoda?

KIS VARGA Tudod, mi van a világ tetején? Olvastam egyszer... Valami három tag megmászott egy fő csúcsot... kirakták a zászlókat... Aztán még ott akartak hagyni valamit... ami éppen volt náluk. Piros ceruza, savanyú cukor... Meg egy posztómacska, amit az egyik tag kislánya adott az útra. Azért ez jó, nem? Legalább a világ tetején...

Már fönt a hold, besüt a hálószobába. Éjszaka. A rökamién fekszenek, meztelenül a takaró alatt. A kályhában tűz. Fények a falon. Az asszony alszik. Fiú nézi az elpetyhüdt, kiszolgált arcot. Felüti a fejét: távoli repülőgépzúgás. Erősen figyel, visszadől. A ház kerítése mellett csapzott kutya, bemászik a kerítésen, körbejárja házat, megszagolja a falat, figyelve fölnéz az ablakra, tovább megy. Lassan virrad. Asszony még alszik. Kis Varga óvatosan leemeli magáról az asszony karját, kibújik, összeszedi a ruháját. Fölköltözve áll a konyhában. A fogasnál matat. A férj holmijai is ott lógnak, egy pufajkaszerű kabát.

Tétovázik, magára teríti. Kilép a verandára. Kutya a saroknál. Farkasszemet néznek, intene, de a kutya eliszkol. Bemegy az előkertbe. Nézi a cseresznyefát. Karót emel föl, leszúrja melléje, zsebéből madzagot kotor elő, odaköti a fát a karóhoz. Kórókat rángat ki, kövecseket kotor félre, söpröget. Otthonos matátás. Visszamegy a konyhába, elgyújtja a tüzet. A törött tükörben nézi az arcát, grimaszol, mosolyogni próbál: tiszta, kisfiús mosoly. Belép az asszony, álmosan pongyolában. Szólni akar, Kis Varga szájára teszi az ujját: „Psz!” és az égő tűzre mutat. Nevetnek. Most az asszony int, hogy „Psz!”, és friss terítőt bont ki, csészéket rak, tejes kannát, szalvétát. A konzervdobozos virágot az asztal közepére teszi. Újra Kis Varga pisszent: fölemeli az üres vödört, magára teríti a pufajkát, kimegy. Lemegy a kúthoz. Tünődve nézi a helyet, ahol a puskát elásta. A történyt is eldobja, rátapos. Megy vissza a vödörrel. A verandalépcsőnél meggondolja magát. Leteszi a vödört, lopva beles az ablakon. Az asztal már megterítve, az asszony jön-megy, rakosgat. A tükör előtt a haját rendezgeti. A fogason ott lóg férjének a nyári zakója is. Leemeli, gyorsan összehajtogatja, keresi, hogy hová tegye. Közben észreveszi a fiú cigaretta dozniját; felemeli s valami hangsúlyosabb helyen rakja le. Kis Varga ellép az ablaktól, a falnak támaszkodik. Üresen néz. Aztán egyszerre megelevenedik a pillantása: a házak között itt is egy havas rétre lát ki. Valahol távol az országút. A réten kis napfény húz át. Tétova mozdulattal le akarja tenni a pufajkát, végül mégis magán hagyja. Átmászik a kerítésen, futva nekilódul, lelassít, visszafordul: az asszony a kerítés mellett áll. Nézik egymást. Asszony fordul el hamarább, lassan visszamegy a házba. Kis Varga már kint van a havas réten. Fut, lelassít. Magasból repülőgép ereszkedik alacsonyabbra. Ösztönös mozdulattal belevágja magát a hóba, úgy marad. Aztán hátára fordul, nézi a kék eget, a békés repülőgépet. Kölyökállat módjára hengergőzni kezd a hóban, harapja, markolja, közben felszabadultan nevet. Már csupa hó és sár.

Rendező: Huszárik Zoltán
1967.

CONTENTS

Studio

5 Art or craft?

On cameramen's function

An interview with two well-known cameramen, Tamás Somló and Sándor Sára. They talk about the artistic potentialities for cameramen. Mr. Somló who works with film-director Miklós Jancsó emphasizes the dependence of the cameraman, that he must totally adopt the director's conception. Mr. Sára, the cameraman of the films „Currents” and „Ten thousand Suns” among others, is convinced that the cameraman's artistic initiative is an important complement to the director's conception.

17 Personality Assumed

An interview with Márta Mészáros (by Anna Földes)

After accomplished a series of short films, Márta Mészáros has written and directed her first long feature film „The Departed Day”. The heroin is a young girl who, under all circumstances, consciously aussemes her own personality and human relationships.

Forum

22 György Lukács: „The cinema has a pioneering role in contemporary Hungarian culture.”

Talking about the problems of the new Hungarian film art, György Lukács, member of the Hungarian Academy of Sciences, explained the significance of the films of Miklós Jancsó and András Kovács. Their films aim at the critical cognition of the Hungarian present and past, the directors endeavour to make their artistic medium suitable for expressing intellectual problems.

Balance

37 The Conservative, the Reformist, the Rebel Walls (Ágnes Heller)

András Kovács most recent film the „Walls” examines the moral value of three different types of social behaviour. The film's artistic form joins the means of a feature film with the methods of reasoning of film publicism.

45 The „curse” of being too pretentious „The prodigal son” (Otto Hámori)

Reviewing the Czech director's, Ewald Schorm's film the „Homecoming of the prodigal son”, the reviewer finds the clue to the drama in the hero's inexorable moral pretentiousness that leads inevitably to tragic conflicts.

- 49 A glance at reality
 Endeavours in the new Soviet film art. (Zsolt Kézdi Kovács)
 Conversations with two young Soviet film directors, Mr. Ioseliani and Mr. Mihalkov-Conchalovsky, whose films (the „Fall of the Leaves” and „Asek Romanushka” respectively) are distinguished by outright presentation of the social setting rather than by an interesting dramatic plot.
- 53 Musil „descended”
 The Young Törless (Mátyás Domokos)
 The author considers Schlöndorff’s s film from the point of view of literature and reproaches the absence of the novel’s substance from the film.

Horizon

- 57 Letter from New York (Miklós Vajda)
 The author reports on his experiences in New York and especially on two recent American films „Bonnie and Clyde” and „The Graduate”.
- 67 Worries about film and television
 at the FIPRESCI conference in Milan. (Péter Magyar)
 There is an ever growing rivalry between film and television, the latter exerting a remarkable influence on the film production. This year the FIPRESCI conference examined the problems raised by the above phenomenon.

Close up

- 71 Francesco Rosi (István Nemeskürty)
- 83 Documents
 A film historical presentation of Francesco Rosi, the politically most conscious Italian film director

From foreign periodicals

- 87 Carl Theodor Dreyer (1889-1968)
- 88 „Let us omit this question”
 Interview with Federico Fellini
- 91 Jean Badal about film director Tati’s methods
- 92 Rules of absurd comedy
- 94 Arthur Penn: Tragedy of violence
- 96 J. Nemec: Justification of avant-garde film
- 99 Miklós Mészöly: Three Potato Beetle (scenario)

Fiatalok, pedagógusok, filmbarátok!

A magyar filmklub-mozgalom szívesen fogad új tagokat, újonnan alakítandó csoportokat népes táborába.

Hogyan lehetünk filmklub-tagok?

— ha csatlakozunk iskolánkban, munkahelyünkön vagy városunkban (művelődési házban vagy moziban) már működő filmklubokhoz;

— ha magunk kezdeményezzük új filmklub megszervezését munka- vagy lakóhelyünkön.

Ki szervezhet filmklubot?

— állami szervek, munkahelyek vezetősége (pl. megyei tanács művelődési osztálya);

— társadalmi szervek különböző szintű vezetősége (szakszervezet, KISz, Tudományos Ismeretterjesztő Társulat).

Mivel foglalkoznak a filmklubok?

— a Magyar Filmtudományi Intézet irányításával ismeretterjesztő, esztétikai előadásorozatokon vesznek részt;

— a filmtörténet kiemelkedő alkotásait tekintik meg rendszeres összejöveteleiken, és meghívott előadók vezetésével megvitatják azokat.

Ha szereti a filmművészet klasszikusait, ha érdeklődik a modern film iránt, vegyen részt a filmklub-mozgalomban!

Felvilágosításért forduljon a Filmtudományi Intézethez!

Olvasóink figyelmébe!

Felhívjuk olvasóink figyelmét a Filmtudományi Intézet alábbi kiadványaira, amelyeket korlátozott számban megrendelhetnek az Intézet gazdasági osztályától (Budapest, XIV., Népstadion út 97). A megrendelt kiadványokat utánvétellel küldjük el a megadott címre, illetve készpénzfizetés ellenében személyesen átvehető.

A FILMKULTÚRA eddig megjelent számai közül az alábbiak kaphatók egyes példányonként: 1967/4, 1967/5, 1967/6, 1968/1.

Az egyes példányok ára: 7 Ft.

Kiadványaink közül kaphatók:

Eisenstein, a forradalom művésze	15.50 Ft
Lawson: A film az eszmék harcában	11.50
Grierson: Dokumentumfilm és valóság	22.50
Kracauer: A film elmélete I-II.	38.—
A híradó- és dokumentumfilm problémái (Cikkgyűjtemény)	27.—
Rendezői műhely (Cikkgyűjtemény)	29.—
Lebegyev: A szovjet némafilm története I-II.	40.—
Magyar Bálint: A magyar némafilm története I.	30.—
Nyizsnyij: Eisenstein rendezési óráin	14.50
Hevesy Iván: A némafilm története	47.—
Gró Lajos: Filmesztétikai tanulmányok	22.—
Szalay Károly: A filmkomikum anatómiája	15.50
Magyar filmográfia I-VI. kötet	164.—

Index: 25.306

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u 16.)
688717 számon. Felelős vezető Kerschen Mihály