

FILM KULTÚRA 79 | 1

A Tanácsköztársaság filmművészete

Bemutatók: Szabadíts meg a gonosztól;

Kinek a törvénye?; Csillag a máglyán;

Játék az almáért; Hulot úr közlekedik;

Stroszek; Casanova

A líra és a szatíra érintkezési pontjai

Emberek felvevőgéppel I.

Bábok, tárgyak, élszereplők

A 475-ös csapó

Látogatóban Olminál

Andrzej Wajda a Márványember-ről

FILM
KULTÚRA
79|1

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsí szerkesztő

Gyertyán Ervin

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely
olvasószerkesztő

Ember Marianne
belső munkatárs

Sebestyén Lajos
képszerkesztő

1979. január—február

XV. évfolyam 1. szám

TARTALOM

Fórum

- 5 A Tanácsköztársaság filmművészete (Garai Erzsí)
- 13 Cikkek a Tanácsköztársaság filmsajtójából

Mérleg

- 16 Tamás István: Szomorúság, emberség, ironia
Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól
- 20 Bata Imre: A változott világ működése
Szőnyi G. Sándor: Kinek a törvénye?
- 25 Alexa Károly: Az ellentétek benső azonossága
Ádám Ottó: Csillag a máglyán
- 28 Bán Róbert: Az „elkerülhetetlen” játék
Chytilova: Játék az almáért
- 31 Nemeskürty István: Hulot úr keserű mosolya
Tati: Hulot úr közlekedik
- 35 Györfly Miklós: Kaspar Hauser Amerikában
Herzog: Stroszek
- 41 Galsai Pongrácz: Fellini, Casanova, a szerelem és a nők
Fellini: Casanova

Nagyító

- 44 Fábian László: A líra és a szatíra érintkezési pontjai
Vázlat Gyarmathy Livia művészi arcképéhez

Műhely

- 54 *Emberek felvevőgéppel I.*
Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről
Illés György és a mozgófénykép valóságghűsége (Csala Károly)
- 58 Bábok, tárgyak, élőszereplők
Beszélgetés Foky Ottó animációsfilm-rendezővel (Sarkadi Ilona)
- 63 A 475-ös csapó
Forgatási krónika egy hosszú képsor felvételéről (Sipos András)

Látóhatár

- 70 Látogatóban Olminál
- 77 Olmi: A facipő fája (forgatókönyvrészletek) (Ford.: Sallay Gergely)
- 82 Nemzetközi dokumentum- és rövidfilmhét Lipcsében (Kőháti Zsolt)
- 88 Emlékezés Gondi Máriára (B. L.)

A film és közönsége

- 89 Mít jelent önnek a film?
Válaszol Páskándi Géza író (Zeöld János)

Külföldi folyóiratokból

- 94 A mai szovjet film stílusirányzatairól
Vita az Iszkussztvo Kino-ban
- 97 A spanyol „új film” – az új korszak tükre
- 101 Beszélgetés a *Molière* c. film kosztümjeiről
- 104 Andrzej Wajda a *Márványember*-ről
- 108 Az 1978-ban bemutatott magyar játékfilmek filmográfiája
- 111 Contents

E számunk munkatársai

Alexa Károly kritikus
Bán Róbert rendező
Bata Imre kritikus
Csala Károly kritikus
Fábián László kritikus
Galsai Pongrác író, kritikus
Györffy Miklós kritikus
Kóháti Zsolt, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Nemeskürty István író, filmtörténész
Sarkadi Ilona, a Pannónia Rajz- és Animációs Stúdió munkatársa
Sipos András rendező
Tamás István író
Zeöld János kritikus

Következő számaink tartalmából

Budapesti filmnapok
Új filmek: *A trombitás; Az erőd; Fogjuk meg és vigyétek; Tíz év múlva; Tükör; Apámuram; 2001, Odisszea az űrben, Oidipusz király*
„Régi” és új nevek a francia filmművészetben
Műhely: Írók a filmstúdiókban
Emberek felvevőgéppel II
Rendezői, operatóri portrék
A kísérletezés és a filmművészeti fejlődés kapcsolata
Premier plan: Kawalerowicz; Hitchcock, Mihalkov-Koncsalovszkij
A legkisebbek mozija
Mit jelent önnek a film?

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015—1580

Index: 25 306

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 84,— Ft, fél évre 42,— Ft

A Tanácsköztársaság filmművészete

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme után 1919. márc. 21-én a Kommunista Magyarországi Pártja által vezetett forradalmi munkásosztály a nemzet haladó erőinek támogatásával kikiáltotta a Magyar Tanácsköztársaságot, az első magyar proletárdiktatúrát.

A Tanácsköztársaság rövid – 133 napos – fennállása alatt többet tett a dolgozó tömegért, a haladásért, mint azt megelőzően bármely más rendszer, kormány Magyarországon. E néhány hónap izgalmas, forró hangulatú légkörét, sok fontos eseményét őrizi a film-szalag, a Tanácsköztársaság filmművészete. Dokumentumok tükrözik azt a nagyszabású szellemi-gyakorlati munkát, amit a magyar film haladó képviselői folytattak első ízben Magyarországon a szocialista filmkultúra alapjainak megteremtése érdekében.

A filmgyártás államosítása

A Forradalmi Kormányzótanács – az első magyar proletárdiktatúra kormánya – 1919. ápr. 8-án a világon először elrendelte a filmgyártás államosítását. A Vörös Film, amely a szakma hivatalos lapja lett, ápr. 12-én első oldalon közölte a rendelet teljes szövegét, már a végrehajtási utasítással együtt.

A magyar film haladó képviselői lelkesen csatlakoztak a Tanácsköztársasághoz. Az államosítás tulajdonképpen az ő alulról jövő kezdeményezésüket emelte törvénné. Az történt ugyanis – amint erről egy lelkes hangú rövid tudósítás beszámol a Mozivilág című lap március 23-i számában –, hogy a proletárdiktatúra kikiáltása után két nappal a magyar

filmszakma dolgozói összegyűltek Budapest egyik legnagyobb mozijában, a Royal Apollóban és elhatározták, hogy javasolják a kormánynak a filmszakma szocializálását. Még ott, helyben, a gyűlésen megválasztották az államosítást előkészítő ideiglenes direktóriumot, amelynek tagjai sorába beválasztották az akkor már neves Balogh Béla, Korda Sándor filmrendezőket, Virágh Árpád operatőrt, Vajda László író, Matyasovszky Ilona ismert színpadai és filmszínésznőt. Határozatukban kimondták: „... mindaddig, amíg a Tanács-kormány másként nem intézkedik ... minden vállalkozás köztulajdon ... és addig a szakma ügyeit a megválasztott direktórium intézi...”

A Tanácsköztársaság fennállásának néhány hónapja alatt, nagyon nehéz körülmények között, a magyar film történetének egyik legizgalmasabb és egyben legszebb fejezete játszódott le. A magyar filmkultúra haladó hagyományát, szocialista örökségét őrizhetjük benne. A Tanácskormány államosítási rendelete után az első és legfontosabb feladatnak tekintették létrehozni a filmszakmát irányító testületeket, biztosítani a filmgyártás és a mozik folyamatos működését. A szakma élére Központi Direktóriumot neveztek ki, amely megszervezte a különböző részlegek irányítását és ellenőrzését. A minisztériumi osztályok mellé neves filmművészekből, szakemberekből, bizottságokat neveztek ki – többnyire azokból, akiket a már említett, a Royal Apolló Moziban tartott gyűlésen beválasztottak az ideiglenes bizottságba –, a Központi Filmdramaturgia vezetője pedig a forradalmi értelmiség egyik képviselője, Komját Júlia lett.



Vörös Riport Film: Kun Béla és Szamuely Tibor népbiztosok a munkatársak közt

A jövő tervei

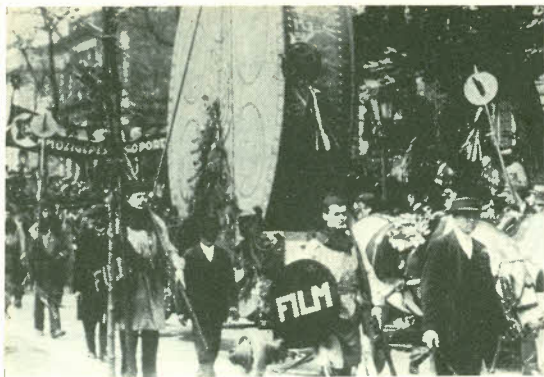
A mozik és a filmgyárak köztulajdonba vételével a filmszakma vezetői a művészek problémáira is gyorsan felfigyeltek. A filmekben rendszeresen szereplő színészek, statiszták helyzete – néhány kiemelkedő színművész megkülönböztetett helyzetétől eltekintve – nagyon nehéz volt. Nem kaptak rendes fizetést, súlyos szociális és morális problémákkal küszködtek. A kapitalista filmgyártás munkájukat lebecsülte, képzésükkel nem törődött.

Mindezt egycsapásra természetesen nem lehetett megoldani, de jellemző, hogy az ország és a filmszakma súlyos anyagi problémái ellenére azonnal igyekeztek gondjaikon segíteni. Azokat, akiket rendszeresen foglalkoztattak, művészeti kategóriákba sorolták, és ennek megfelelően havi fizetést, élelmiszert és ruhasegélyt biztosítottak részükre. Figyelemreméltó, ahogyan képzésükről és az utánpótlásról igyekeztek intézményesen gondoskodni. A Vörös Film-ben és a Képes Mozi Világ-ban elvi cikkek jelentek meg a filmszínészek kép-

zésének feladatairól, sürgetve a magas színvonalú, állami főiskolai nevelést. „... Lukács György közoktatásügyi népbiztos elvtárs azzal a hézagot pótló tervvel foglalkozik, hogy ... egy állami filmszínészképző iskolát állítsanak fel.” „... A moziszínész iskola a fejlődő moziipar sikeres továbbképződése céljából feltétlenül szükséges és nélkülözhetetlen...” – olvashatjuk ezekben a cikkekben.

Az elképzeléseket a Közoktatásügyi Népbiztosság az Állami Színház- és Filmművészeti Főiskola létrehozásáról kiadott rendeletében összegezte. A rendelet kiadása után sor került az oktatási programterv kidolgozására, amelynek külön érdekessége, hogy a filmrendező- és operatőrképzés mellett, önálló kollégiumi tárgyként, a filmszínészképzést is magába foglalta. A program kidolgozásával a főiskolai tanárrá kinevezett Márkus László neves színházi és filmrendezőt bízták meg.

A bizakodást, a Tanácsköztársaság és a magyar film jövőjébe vetett hitet sugározta az új, korszerű „mozi kertváros” építésének terve is. Az elképzelést az Operaház nagytekintélyű,



Vörös Riport Film: Az első szabad Május 1.

külföldet járt, komoly tanulmányokat végző Kéméndy László szcenikus dolgozta ki és ismertette a Vörös Film 1919. május 3-i számában. Kéméndy, illetve a filmszakma képviselőinek nyilatkozataiból tudjuk, hogy a terv felölelte a filmgyártáshoz szükséges művészi, technikai, szociális igények korszerű követelményeit, s már az építkezés helyét is kijelölték Budapesthez közel, a Duna-kanyar egyik legszebb, festői környékén.

Az irányítás megszervezése, a mozik folyamatos működésének biztosítása, a szociális gondok enyhítése, a jövő terveinek kidolgozása mellett a legfontosabb feladat az új szellemű filmgyártás megindítása volt. A forradalmi szándék, a felelősségteljes szellemi és gyakorlati munka eredményei elsősorban az elkészült filmek megváltozott szellemében mutatkoztak, legfőképpen az új tematikájú híradófilmekben.

A Vörös Riport Film

Műfaját tekintve az elkészült 20 Vörös Riport Film a Tanácsköztársaság heti filmhíradója volt. Az ellenforradalmi rendszer 25 éven keresztül szigorúan elzárta és őrizte minden példányát, „bűnjelként”, „bizonyítékként” használta a baloldali mozgalmakban résztvevő, haladó emberek ellen.

A Vörös Riport Filmekben létrejött eredmények nem előzménynélküliek, mivel Magyarországon ekkor már komoly hagyományai voltak a filmhíradók készítésének, amint azt az 1918-as polgári demokratikus forradalom eseményeiről készült felvételek is bizonyították. A Vörös Riport Filmek jelentőségét az előző filmhíradókhoz és a korabeli magyar játékfilmek egészéhez képest az adja, hogy ezek a riportfilmek a szocialista forradalom hí krónikáiként az új életet és az érte folyó harcot igyekeztek szépítés nélkül bemutatni, hírt adni a valóságban végbement változásokról, az örömteliekről és a nehézségekről egyaránt. Tudunk arról is, hogy készítőik ismerték a követendő példát: Szamuely Tibor népbiztos

emlékezetes moszkvai látogatása alkalmával szovjet filmhíradókat hozott magával, amiket bemutattak a mozikban: a nézők ráismerhettek belőlük a közös ügyre, a forradalom védelmére, a saját történelmüket formáló néptömegek harcára.

Egy-egy számban rendszerint három-négy esemény szerepelt, melyekből láthatóan azok kapták a nagyobb terjedelmet (harminc, negyven vagy ennél is nagyobb méterhosszúságban), amelyeket tematikailag a legfontosabbnak ítélték, és persze amelyek a leginkább voltak alkalmasak mozgóképi felvételre. Így kapott kitüntetett figyelmet az 1919. március 23-án, az Országház előtt lezajlott politikai nagygyűlés, amelyen százezrek ünnepelték a proletárdiktatúra megszületését. Nem kisebb érdeklődést tanúsítottak a Vörös Hadsereg toborzónapjai, az újonnan felállított hadtestek, a vörös katonák ellátása, hangulata iránt.

Ismeretes, hogy a Tanácsköztársaság a tengernyi gond, veszély közepette is milyen nagy figyelmet fordított a dolgozók szociális helyzetének javítására, a gyerekek fizikai, szellemi fejlődésére. A Vörös Riport Filmek szinte „tapinthatóan” követték ezeket az erőfeszítéseket, intézkedéseket: a lakáshelyzet javítását, a betegek orvosi ellátását, kórházi-szanatóriumi elhelyezését. Megragadó filmképekben örökítették meg a dolgozók elől addig elzárt Margitszigetet, a parkokat birtokba vevő felnőtteket, gyerekeket, a köztulajdonba vett villákat, amelyekben szanatóriumokat, iskolákat rendeztek be, az első munkásnyaralókat a Balatonnál.

Az első szabad Május 1-nek megörökítésére több mint 400 méter hosszúságban egy különkiadást, a Vörös Riport Film 5/1. számát szentelték. A filmszakma dolgozói már hetekkel előbb készültek a feladatra. Budapest üzemeinek, intézményeinek, a főváros lakosainak impozáns felvonulását, a népünnepeket a Ligetben, a Margitszigeten, parkokban a már korábbról megismert Damó Oszkár vezetésével tíz operatőr vette filmre, köztük Turchányi Olivér „cirkáló operatőrként” egy autóra fel-



*Vörös Riport Film:
Híradás a szociális intézkedésekről*

szerelt felvevőgéppel. A felvételek irányításában, az anyag összeállításában olyan neves filmrendezők, dramaturgok is részt vettek, mint Deésy Alfréd, Forró Pál. Szép és gazdag filmanyag maradt fenn erről a jelentős napról, benne van a nagyszabású, osztályharcos politikai demonstráció minden fontos részlete, az első szabad májusi ünnepelő emberek öröme, optimizmusa.

A híradósok által megörökített ünnep öröme azonban nem lehetett zavartalan. Az intervenciók ezekben a napokban már nyílt, több oldalról előkészített, fegyveres támadást indítottak az ország ellen. A védekezés megszervezése nagy lendülettel folyt. A Forradalmi Kormányzótanács felhívására napok alatt szerveződtek meg a Vörös Hadsereg munkáseredei, s indultak a frontokra, a támadók visszaverésére, a Tanács hatalom megvédésére.

Ettől kezdve a híradó anyagai többségükben a honvédő harcokról számolnak be, majd riport készül a június 24-én kirobbant ellenforradalmi puccs-kísérlet leveréséről is. A Forradalmi Kormányzótanács külön vasúti kocsit bocsátott Damó Oszkár és munkatársai rendelkezésére, amely a katonai főparancsnokság szerelvényéhez volt kapcsolva. Így sikerült sok fontos részletet filmre venniük a dicsőséges északi honvédő harcokról, a Vörös Hadsereg, a Tanácsköztársaság vezetőinek lelkes fogadtatásáról az intervencióstól megszabadított területeken. Az ellenforradalom hiába próbálta ezeket a tényeket elhallgatni, a győztes hadjárat élményeit kiirtani a túlélő résztvevőkből, a filmkockák képei mindennél hitelesebben bizonyítják ezek valóságát. S amikor a Vörös Hadsereg már élet-halál küzdelmeket folytatott a Tiszántúlt elárasztó ellenséges erőkkel, a belső árulókkal, a híradókban a harctéri hírek mellett továbbra is riportokat láthatunk a Tanácskormány szociális akcióiról, a gyermeknyaraltatásról, a gyermekszanatóriumról, az üdülő munkásokról és hasonlókról. . . .

Ezek a riportfilmek egy változó társadalom aktuális eseményeit rögzítették, s egyben kifejezték a bennük résztvevők érzéseit, a vál-

tozásokhoz való viszonyukat. Mozgósítóan, cselekvésre készítetők. És nem kétséges, hogy maguk a filmek készítői is, Damó Oszkár és Vass Károly rendezők, Virágh Árpád és Turchányi Olivér operatőrök és a többiek is elkötelezetten kapcsolódtak a forradalomhoz, a dolgozó tömegek társadalmat formáló cselekvéseihez. Talán nem túlzás azt állítani, hogy valami olyasmi indult meg ezekben a filmekben, mint ami a szovjet Dziga Vertov művészetében később kiteljesedett.

Viták a film társadalmi szerepéről, művészi eszközeiről

A gyakorlati munka megindításával párhuzamosan élénk vita bontakozott ki a film társadalmi szerepéről, művészeti sajátosságáról, perspektívájáról.

Az első jelentős állásfoglalás a központi dramaturgia vezetőjének, Komját Júliának az írása a Vörös Film április 19-i számában jelent meg. A cikk elvi programot tartalmazott, amelyben a szerző világosan leszögezte véleményét: a proletár állam filmjeinek társadalmi feladata, hogy az új rend iránti elkötelezettségben az emberek tudatának, erkölcsének szocialista szellemű nevelését végezze.

Írása élénk vitát váltott ki. A meglepő gyorsasággal érkező válaszokból kiderült, hogy félreértették Komját Júlia állásfoglalását. Azt olvasták ki soraiból, hogy a filmművészettől filozófiai tételek illusztrálását kéri számon, amelyben nincs helye az érzelmeknek, a „romantikának”, a szerelemnek, hogy lebecsüli az operatőrök művészi szerepét az alkotás folyamatában. Komját Júlia színvonalas választ adott a félreértésekre, majd vitát lezáró, „Filmproblémák” című írásában (Vörös Film 1919. június 28.) értékes gondolatokkal is gazdagította a korabeli magyar filmelméletet.

Egyesek helyesen ismerték fel, hogy a film minőségileg más, mint a színház, hogy a rendezőnek „... fel kell tudnia kelteni a valóság látszatát a legnehezebb esetekben is” (Sztrókey Kálmán, Új idők 1919. 17. szám).

Lényegében ehhez a témához kapcsolódtak azok az írások is, amelyek sürgették az önálló filmforgatókönyveket, felismerve, hogy az irodalmi művekhez való kötöttség a fejlődés gátját jelentheti. Rendkívül figyelemreméltóak azok a gondolatok, amelyek a filmszerűbb megoldásokra, a részletek közelhozására, a cselekmény többszálúságának dramaturgiájára serkentettek.

35 új magyar játékfilm

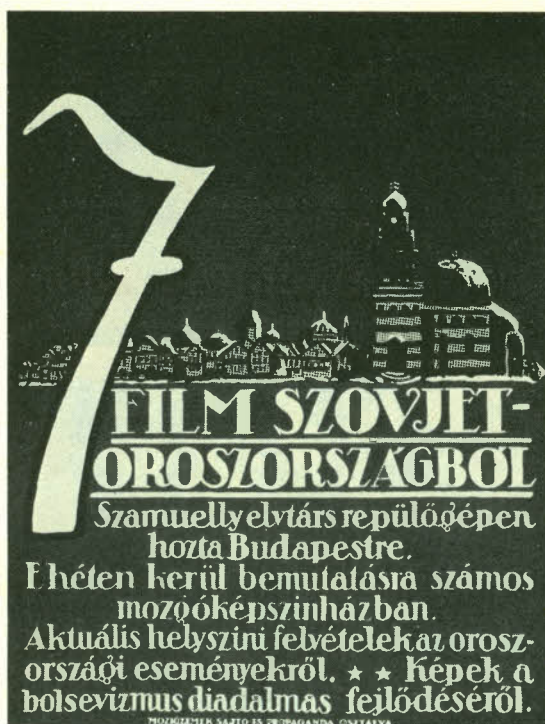
A Vörös Film 1919. július 20-i számában megjelent egy tudósítás, amelyben örömmel és jogos büszkeséggel közli a filmszakma, hogy az államosított magyar filmgyártásban 35 új játékfilmet forgatnak, amelyből 20 már a cikk megjelenésekor készen volt, 15 pedig befejezés előtt állt. „... Nyugodtan vallhatjuk, hogy a proletár állam filmtermése produktívabb és művészebb, mint amilyen a régi világban volt...” – emeli ki a tudósítás, tényekkel válaszolva a kishitűsége, kételkedésre, amely egyeseknél felütötte fejét a nehézségek során.

Mivel a Tanácsköztársaság idejében készült játékfilmek egy kivételével elvesztek, ma már nehéz megállapítani, hogy az élénk elméleti viták és eszmecsereik közepette született művekben milyen művészi eredmények jöttek létre.

Hogy történt bizonyos előrelépés, azt több jelenség mutatja. Ezek közé tartozik az elkészült és tervezett filmek tematikájának széles köre, haladó tendenciája. A dramaturgiák jó érzékkel, bátran válogattak a klasszikus és kortárs irodalomból. Filmre vitték többek között Maxim Gorkij *Pénz* című novelláját (rendező: Pallós Nándor), Upton Sinclair *Kutató Sámuel*, Charles Dickens *Twist Olivier* (rendező: Garas Márton), August Strindberg *Júlia kisasszony* (rendező: Lajthai Károly) című műveit. Magyar szerzőktől Bródy Sándor *Dada* (rendező: Damó Oszkár), Ambrus Zoltán *Midas király* (rendező: Deésy Alfréd), Tömörkény István *A lelkiismeret* (rendező: Damó Oszkár) című drámáit, ill. regényeit. Vajda László pedig két novelláját, az *Ave*



Vörös Riport Film: Képek a honvédő harcokról



Plakát a szovjet híradófilmekről

Caesar-t és a Yamatá-t már egyenesen film-témának írta Korda Sándor részére.

Apró sajtóhírekből, interjúkból nyomon követhető, hogy több film, pl. a *Dada*, az *Ave Caesar* komoly közönségsikert aratott, és a kultúrpolitika is méltányolta művészi eredményeiket. Érdekes azonban, hogy azt a játékfilmet – a *Tegnap*-ot –, amelyben a valóság forradalmi átalakítását a legkonkrétabban, a pozitív munkáshős társadalmi harcával kísérelték meg ábrázolni, a kultúrpolitika elutasította, a filmet készítő művészeti kollektívát, a „Proletár Akadémiát” szigorú bírálatban részesítette és megszüntette.

A Vörös Filmben július 13-án megjelent „Értesítés”-ben a többi között az alábbiakat olvashatjuk: „A Központi Üzemvezetői Tanács július 8-án tartott ülésén a következő határozatot hozta: A Proletár Akadémia néven társult csoportnak egy film elkészítésére módot

nyújtottunk. Az a meggondolás vezetett bennünket, hogy minden kísérlet értékes és áldozatra-méltó, amely a filmtermelésnek a művészet irányában jelöl ki célokat. Nem bántuk volna, ha rossz és vad az, amit csinálnak, ha csak más és új az átlaghoz képest, de láttuk, hogy egy normális filmgiccs kerül ki a kezükből, amelyet csak izléstelensége, kulturálatlansága és nagyhangú, de zavaros naivsága különböztet meg az átlag rossztól...”

A *Tegnap*-ot ért szigorú bírálat érthető – figyelemre méltó formanyelvi részeredményei ellenére is –, s nemcsak zavaros története miatt, hanem főképpen azért, mert munkáshősében nem tudtak igazi, élő embert, olyan központi alakot teremteni, akinek átélhető sorsa van, cselekedeteivel azonosulni lehet, aki modellként szolgálhatott volna az új magyar filmművészet számára. Kétségtelen, hogy a Tanácsköztársaság filmművészetének legjelentősebb eredménye az lett volna, ha sikerül a szocialista forradalomhoz való viszonyt egy játékfilm pozitív munkáshősének hiteles magatartásában, cselekvésében megmutatni, a külső és belső drámát a hősen meggyőzően ábrázolni. Ez a feladat azonban az egyetemes filmművészet számára sem bizonyult könnyűnek, gyorsan megoldhatónak.

A Tanácsköztársaság filmművészete mindezek ellenére a fejlődés új fokát jelentette a magyar filmben. Amit fel tud mutatni, az így, töredékében is számottevő. Nem kevesebb történt, mint az, hogy a valóság bekerült a magyar filmbe, méghozzá nem mechanikus rögzítésként, nem passzív lefényképezéssel, hanem a jelenségek mögött a lényeg érzékletes felvillantásával.

A Tanácsköztársaság filmművészetének eredményei bizonyítják, hogy a magyar film olyan forradalmi hagyományokkal rendelkezik, amelyek hat évtized elmúltával is lelkesítő példaként szolgálnak.

Garai Erzsi

Cikkek a Tanácsköztársaság filmsajtójából

Az alábbiakban két szemelvényt adunk közre a Tanácsköztársaság időszakában megjelent filmtárgyú cikkekből. Az első írásnak – A mozi a kommunista társadalomban – Komját Júlia a szerzője, a másodiké – Egy érdekes alakulás – ismeretlen, az aláírás szerint „a Proletár Akadémia megbízásából” íródott. A cikkeket rövidítve közöljük.

A mozi a kommunista társadalomban

A kapitalista állam felhasznált minden eszközt arra, hogy elterjessze azokat az ideológiákat, melyek a burzsoázia uralkodó osztályi privilégiumát biztosították. A templomok szöszékeit, az iskolák katedráit, a színházakat, a múzeumokat, a kaszárnyákat, a művészeteket a legcél tudatosabban a maga szolgálatába állította. Nagyon természetes, hogy ez alól a szabály alól a mozi se lehetett kivétel, s mivel ez különösen alkalmas terület ideológiák elterjesztésére, hát különös előszeretettel használta is föl erre. A moziírók és rendezők ezeknek a viszonyoknak megfelelően, részben eladták magukat, egyébként pedig úgy válogatódtak ki, hogy a tehetségesek érvényesülése lehetetlen volt (...)

Ahogy a kultúrát szolgáló egyéb területeken, úgy a mozikban is nekünk, céltudatos proletároknak le kell rombolnunk azt, amit a kapitalizmus teremtett és helyébe emelni a kommunizmus tisztult légkörének megfelelő filmművészetet.

Akár fölismerjük mi ilyen irányú kötelességünket, akár nem, ebben az irányban leszünk kénytelenek haladni. Az állam a mindenkor uralkodó osztályoknak az erőszakszerve. Ebből következik, hogy az állam minden intézménye az uralkodó osztályok érdekeit szolgáló intézmény (...) Ugyanez vonatkozik a proletárállamra is. Ha tehát előbb azt mondtuk, hogy a kapitalista állam minden eszközt felhasznál arra, hogy a tömegeket saját céljainak megnyerje, ugyanezt teszi a proletárállam is, csak míg amaz butított, addig ez ellenkezőleg, tudatossá akarja tenni a tömegeket (...)

Mindezek után beláthatjuk, hogy ha az

állam tisztában van a mozi óriási kulturális értékével, akkor a mozit föltétlenül meg akarja tartani, akár jövedelmez az, akár nem, mint ahogy az iskolát is fenntartja (...)

A régi anarchia helyébe, amikor az összes intézmények az önállóság nimbuszában tetszelegtek, egy gyönyörű egység lép. Megszűnik a művészetekben a l'art pour l'art elve, komoly tartalmat nyer, hogy nem az iskolának, hanem az életnek tanulunk, és minden egyéb kulturális intézmény a kommunisztikus termelés és a javak igazságos elosztásának szolgálatába áll, mert csak anyagi jólét mellett beszélhetünk kultúráról. Ebbe az egységbe kell bekapcsolódnia – a mozinak is. Ha a mozi ennek a hivatásának eleget tud tenni, akkor van helye a proletárállamban, akár jövedelmez, akár nem (...)

Emeljük ki újra a mozi nagy tanító és agitativ erejét. Ezt az erőt ki kell használnunk, különösen most, az átmenet ideje alatt. Csinaljunk propagandát a mi termelési rendszerünknek, a mi etikánknak, a mi világszemléletünknek. De ne történjék ez azon az otromba módon, amint ezt a hajdani propagandafilmeken láttuk, úgy, hogy jó időre elrettentette a tömegeket a mozitól, (...) Dominálja ezeket a darabokat a szociális világnézet.

Éppen ezért annak, aki a mi mozgóképszínházunk számára mozidarabot ír, minden sejtjében éreznie kell a mai idők szellemét, és nemcsak jó írónak, de szociológusnak is kell lennie. (...)

A kommunizmus teljes kiépülésének idején a mozi szerepe nagyon meg fog változni. Ezt a változást egyrészt a mozi technika hallatlan fejlődése fogja megszabni, másrészt az, hogy



Tegnap

egészen mások lesznek az emberiség törekvései. Akkor aztán valóban tér fog nyílni arra, hogy minden új próbálkozás, minden bizarr művészi törekvés, a fantáziának legszertelemből ugrándozásai helyet találjanak a mozi-

vásznon. Akkor fogják tulajdonképpen megteremteni az igazi filmművészetet, amelyik egy egészen speciális műfaj, amelynek útjai a színházétól végleg divergálnak. (...)

(Vörös Film, 1919. május 3.)

Egy érdekes alakulás

A Proletár Akadémia egy hónappal ezelőtt alakult meg. Tagjai fiatal írók, akik minden külön szervezkedési forma nélkül összeállnak, megbeszélik a témájukat s ezt a kollektív szellemi termelést egyikük írásba foglalja. Így készülnek a Proletár Akadémia darabjai, amelyek közül néhány már a filmdramaturgia kezébe került.

Az Akadémia programját a következőkben ismerteti szaktársunk:

A Proletár Akadémia pozitív irodalmat művel. Minden munkájának van célja, amiért készül, nem anyagi, nem érvényesülési cél, hanem az eszmék, gondolatok terjedésének nagyszerű ideája. Minden műve tehát tenden-

ciózus, és szemben áll azzal a régi, elavult felfogással, hogy a tendencia megöli a művészetet. A Proletár Akadémia tagadja ezt, s tagadását, ha eleinte gyengébb eredménnyel is tudja csak bemutatni, biztosan tudjuk, hogy eredményei erősödni fognak, mert minden termelő egyedét forradalmi lendület hevíti.

A Proletár Akadémia hadat üzen a negatív irodalomnak, amelyik csak szórakoztatni akar és feledtetni ezáltal az élet valóságait, mert felfogása szerint most nem feledtetnünk kell, hanem nyitott szemmel nézni, gondolatokat ébreszteni és ha porszemekkel is, de építeni a forrongó új világ irodalmi pantheonját.

Mindent réginek és avultnak tartunk, amely



Tegnap

ideológia – álló gyorsvonal –, legyen bár leg-szebb és legtökéletesebb; nekünk robogó gyors-vonal kell, amelyiknek eleven ereje kell hogy magával sodorjon minden falevelet, amelyik a régi világ hervadt ligeteiben a sínek mentén áll.

Nem ismerünk klasszikus törvényeket, szabályokat és építési konstrukciót, csak annyira, amennyire azt időről időre mint a múltból felhasználhatót elfogadjuk. A romantika cukros vizét kiöntjük a pohárból, veristák vagyunk, és nem sütjük le szemérmesen szemünket az élet rútságai előtt, mert ezek vannak, ezeket tövestől kicsavarni csak akkor tudjuk, ha felismertük már, és hozzámértük az erőnket.

Nekünk nem törvény az, amit mint klasszikus dramaturgiai szabályt tisztelettel nézünk, és a maga helyén tökéletességnek elfogadunk,

hogy a secundär emberi akció művészebb a primär akciónál.

Klasszikus drámai szabály például az, hogy egy alak a főhős, akinek kötelességei vannak. Kötelessége, hogy érdekes legyen, kötelessége, hogy cselekvő, aktív legyen, tehát „vigye a darabot”. E klasszikus törvény előtt mi kalapot emelünk, de hogyha kedvünk tartja, messze kikerüljük. A Proletár Akadémia drámáiban nincs kinevezett főhős, mindenki egyforma a drámai lélektan értelmezése szerint. A fontos az, hogy eseményünk legyen érdekes, gondolat-ra serkentő és tendenciozitása mellett művészi.

(...) Nekünk csak egy közönségünk és bírálónk lehet: a proletariátus. Annak a szemével látunk, annak a szívét keressük, annak az értelmére támaszkodunk, (...)

A Polgári Akadémia megbízásából

(Vörös Film, 1919. május 3–4. sz.)

Szomorúság, szépség, irónia

Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól

Nem akarok semmit se belemagyarázni Sándor Pál új filmjébe, de azt hiszem, hogy a „gonoszon” a világot – a világ bizonyos jelenségeit – érti. Miként amiből a címét vette: a Biblia is; hiszen az Újszövetség szerint maga Krisztus tanította ekképpen imádkozni az embert, akinek esendő, nyomorult és inséges pillanatai enyhén szólva túlsúlyban vannak a felemelőkkel, a magasztosakkal szemben. Kosztolányi ezt világiasabban mondta: élni nem valami úri dolog...

De nem ám.

Csaknem húsz évvel ezelőtt volt a „Mélyvíz-botrány”. Hogy kissé eltúlozzam a pohárnyi mélyvízben felkavarodott vihart. Amíg a filmet néztem – egy-egy ritkább levegőjű pillanatában – eszembe jutott, hogy e körül a mű körül már volt valamilyen kritikai szélvész, de hogy miféle, arra nem emlékeztem. Később utánakerestem. Valóban volt, de még milyen! 1961-ben mutatta be a Petőfi Színház a Mándy Iván írásából készült, Mélyvíz című musicalt, egyik legelső hazai próbálkozását e műformának, amikor másutt már tekintélyes szakállt eresztett.

A darabot – talán nem fölösleges az emlékeztetés, két évtized sok mindent kisodor a fejekből – Szinetár Miklós rendezte; a verseket Garai Gábor írta, a zenéjét Gyulai Gál János szerezte, a főbb szerepeket Sennyei Vera, Agárdi Gábor, Horváth Tivadar, Holl Ist-

ván, Miklóssy György játszotta. Mindezeket, mondom, egykori kritikából másoltam ki – ha az téved, én is utána.

A közönség pedig nem értette a darabot. Nem értette – egyet-kettőt ilyenkor mindig le kell számítani – a kritika sem. Mégpedig nem azért nem értette, mert nem volt meg hozzá a kellő szellemi hajlékonysága, hanem mert az akkori Mélyvíz, nagyobbik részében, zavaros, töredezett, kiokoskodott, agyon-rétegezett lehetett. Bizonyos erényei mellett. (Tabi László még humoreszket is írt róla a Népszabadságban, húsz év után elolvasva is pukkadztam most a nevetéstől. „Én, kérem, gimnáziumi érettségit tettem a Barcsay utcai gimnáziumban. Az igaz, hogy megbuktam, de a pótérettségit sikerrel letettem. És azzal a nyamvadt pótérettségivel Molière-t, Brechtet is megértettem. Nem beszélve Ionescóról. Hát akkor pont a Mélyvíz lenne magas nekem?” Továbbá: „Ez a Mélyvíz egy kissé zavaros volt, nem jó ez a színdarab. Nem ritka a rossz színdarab, jó párat már írtam magam is. És hazamentem.”)

A közönség is hazament; értetlenül, mérgesen, a Tabiénál kevésbé bájos gondolatokat forgatva a fejében. És ez baj volt, mert a színház a közönséghez szól, nem pedig a színház-tudósokhoz. Azoknak van egy intézetük, játszszernek ott maguknak színházat, amilyent akarnak – szólott egy ingerült megjegyzés –, a közönséget pedig hagyják békén.



Nem tagadom, hogy ez utóbbi gondolat rám nincsen bizonyos rokonszenv nélkül, de azért elítélem, mert úgy illik. Mindenesetre az nem kétséges, hogy a két évtized előtti Mélyvíz csak úszóknak szólt, s nem alkalmi vagy éppen tanuló színházlátogatóknak. Olyan lehetett, ahogyan a kritikákból sejtem utólag, mintha egy Gelléri-elbeszélést Brecht színpadi világításában mutattak volna be...

Dehát mindezt csak azért mondtam el, hogy aki elfelejtette volna (miként én magam is), azal tudassam: a Mélyvíz-nek jelentékeny színházi előélete van, vagyis hogy *a képeit, a hangzásait már a keletkezésekor alkalmasnak találták ábrázolásra.*

Lovagiatlanság volna azonban azt állítani, hogy akkor nem sikerült, most pedig Sándor Pálnak bezzeg sikerült. Nem így van; a *Szabadíts meg a gonosztól*-nak néhány képi és mozulatbeli és gondolatbeli azonosságon kívül semmi köze sincs a színpadi musical-„öshöz”.

Nem lévén céhbéli filmesztéta, én arról a kérdésről nem tudok elmélkedni, hogy a *Szabadíts meg a gonosztól* művészfilm-e vagy nem művészfilm (az ismert, lenyúzott kategóriák

szerint értelmezve ezeket a meghatározásokat), rendezői film vagy írói film, vagy micsoda; nekem, a nézőnek ez teljesen mindegy. Nem a szent együgyűség gyanútlan bátorságából, hanem mert őszintén így gondolom, írom ide a véleményemet: nagyon szép film. Energikus szépsége van. De hadd tegyem mindjárt hozzá, hogy ezt az igen közönséges, esztétikailag – esztétikai szakirodalmilag – nem is minősíthető szívbéli meghatározásomat mégsem érzem egészen szakszerűtlennek. Több oknál fogva. Mindenekelőtt azért nem, mert – elnézést kérek az ön-elemzésért, kedvetlenül teszem – észleleteim szerint a kritikából manapság hiányzanak az olyan szavak és kifejezések és megközelítések, amelyekből kiderül, hogy aki ír róla, megszerette-e a művet vagy sem. Hogy a szeretet „kritikán kívüli” dolog? Nem, nem. Egy műalkotáshoz több is kell, mint hogy csak észbeli – vagy felfogásbeli, vagy ha tesszik világnézeti – közöm legyen hozzá. Hogy egy távoli példát vonszoljak ide: a Faust második részéhez is van felfogásbeli közöm, mégsem olvasom soha, mert az első, még a nagydiákkori megismerkedés után kiderült, hogy nem érint meg, tehát nem érdekel... Másrészt

azért nem érzem szakszerűtlennek ezt a kritikai minősítést, mert tökéletesen fedi a *Szabadság meg a gonosztól* által megmozdított érzelmeimet és gondolataimat.

Mándy „szakadozott” színpadi elbeszéléséből egységes és világosan értelmezhető film lett Sándor Pál rendezésében (Tóth Zsuzsa forgatókönyve alapján).

Miként az egész világ fölött, a budapesti hetedik (hatodik, nyolcadik, tizenharmadik, teljesen mindegy) kerület fölött is zúg a háború. 1944–45 fordulóján vagyunk, és a tánciskolával kevert szerény bordélyház ruhatárából egy embernek eltűnt a kabátja. A kabát nagy dolog, mondja Mándy, a kabát télen legalább akkora dolog, mint a háború. Kabát nélkül, jéghideg decemberben nem lehet se haza menni, se óvóhelyre menni, se háborúba menni, ha úgy hozza a parancs. A kabátnak tehát feltétlenül meg kell lennie, esetleg egy belsőbb ruhatárban, valahol hátul, ahová a tánciskola ruhatárosnője talán szórakozottságból, talán pajkosságból, talán a későbbi eltulajdonítás szándékával betette. Ebből a hátsó ruhatárból mindenféle kaffai és Kafka-követői – sőt Kafka-elődi – következtetést lehetne kikerekíteni; szürrealizmust, filozófiai képtelenséget, ami a maga képtelenségében kemény valóság, sőt Ionesco- vagy Brecht-utánzást (ha Mándy szokott volna utánozni, de nem szokott, mert nincs rá szüksége), vagy expresszionisztikus ötletet. Nem hiszem, hogy helyes lenne. Egyszerűen csak jelkép: egy bordélyházba – tánciskolába – sompolygó vén pesti kisember gyanakszik, hogy a kabátja a nemlétező hátsó ruhatárba került.

Sándor Pál a Mándy-látomás egy rétegét választotta tehát ki – a legerőteljesebb jelképet, a maga omlatagságában és bizonytalanságában is a legerősebbet – és eköré szervezi a filmet. Gazdaságosan, világosan, líraian, tudatosan. Mintegy összegezve és meghaladva eddigi filmjeiben megmutatott rendezői képességeit és erényeit, rövidebben szólva: *a tehetségét*. Mert ennek a filmnek minden egyes koc-

kája – még azok is, amelyekben olykor-olykor kissé fáradtan vagy üresen időzik a képzelete – egy igen tehetséges rendező szellemének, világlátásának, életismeretének a jegyeit viseli magán.

Egy emberi tenyészetet mutat meg. De ezt a tenyészetet nem mint tanulmányozásra érdemes anyagot veszi szemügyre, a különlegességeivel, érdekességeivel, hanem mint emberi, erkölcsi értéket. Az ellopott kabát azt jelképezi, hogy bár Budapest fölött bombázórajok keringenek, az európai fővárosok romokban hevernek, a tengerek mélyén, hajóroncsok közé szorulva fiatal katonák testét eszik a ragadozó halak, Auschwitzban és Treblinkában ember-testek égnak a kemencékben: van még becsület a világon. Van a Mamában – a Hungária-tánciskola ruhatárosnőjében, aki váltig tagadja, hogy lenne valami „belső helyiség” –, van a fiában, aki pillanatnyi vágytól úzve eltulajdonította a kabátot, van az utcalányokban, akiket meghitt zugaikból kiűzött a háború, van a stricikben, a bordélyházi bennfentesekben, akik szomorú tekintettel nézik a világot és – nagyon okosan – igyekeznek minél kisebb felületét látni. Csak egy-két lezüllött emberben nincs, de azok, bár gyilkosok, szóra sem érdemesek. Az ő kezükben van ugyan a fegyver, de a többiek szívében – akik többen vannak – az emberség fölénye tündöklik: részegségükben, elesettségükben, szegénységükben, szakszerű-szemérmes ölelésükben.

Emlékezetem szerint egy szó sem esik ebben a filmben a háborúról. Mándy-Sándor hősei országló urakról, országvesztő eszmékről semmit sem tudnak. Nem Trianonról, nem hadseregcsoporthoz, fasiszmusról van itt szó, hanem egy kopottas, de feltétlenül szükséges télikabatról, amelynek a gazdája sehogy se akar belenyugodni abba, hogy ilyesmi, kabátlopás, megtörténhet ebben a civilizált országban. Senki sem akar itt megújodni, szólamokról nem tudnak, vezércikket közülük soha senki nem olvasott – példaadó magatartás! –; és ha kell, olyan előkelően tudnak meghalni, mint a vérpadra lépő ancien régime-beli francia arisztokraták Sanson gyakorlott mozdulatára...

Költő-rendező filmje a *Szabadíts meg a gonosztól*. Ragályi Elemér képein úgy szólal meg a mállott vakolatú ház, mint egy szomorú vers; a bánat szépsége van benne. Kocsmasztalok, kirakatüvegek, szobabelsők, nyomorult fürdő, rozoga ágy, huzatlan-szennyes vánkossokkal és párnákkal; testektől párálló és szagló társalgó; védett sarkokba húzódott utcalányok, kiszolgáltatottságukban is méltóságtelien. Szomorúság és szépség, – szépség a szónak abban a rejtett értelmében, ahogy manapság csak ritkán használjuk. De Sándor Pál nem önfeledt lírikus; nagyon jól tudja, hogy ez a sok busongás és szépség (hadd maradjak, jobb híján, ámde miért kellene jobb? ennél a szónál) semmit sem ér a szellem magasrendű kontrollja, azaz humor és ironia nélkül. Ezt nem lehet „alkalmazni”, ez vagy benne van valakinek az alkatában, vagy nincs benne, nem lehet „behozni” mint eszközt. Sándor látásában benne van; s ezért a film elszomorított, meggyötört, azonban mindvégig felhangolt nézője olykor-olykor szívből felnevet.

Mindehhez azonban színészek is kellettek ám! Legalább annyira, mint rendező – olyan rendező, aki *engedi játszani* a színészeket. Psota Irén játssza a ruhatáros (kicsit kerítő, kicsit Kurázszi-) Mamát. Legyőzhetetlen, boldogtalan, szentéletű, kéjsóvár – mértékkel –, kedélyteli, kicsi és nagy... Psota nagy színész, s ez az egyik utóbbi évekbeli legszebb teljesítménye. Garas Dezső pedig a méltó társa – vagy megfordítva; mindegy – a meghatározhatatlan férfi-főszerepben ostromlott pesti bérház odvának keserű, nagylelkű lovagja, álom- és valóság-alak, lélekből és aszfaltból való. Psota is, Garas is csalahatatlannal tudják, mit kezdjenek azzal a lehetőséggel, amit Sándor Pál nyújt nekik, hogy játszhatnak. Ők ketten olyan nagyszerűek, hogy mellettük mindenki más halványabb – pedig senki se halvány. Kern András



a fiú szerepében megrendítően esendő és tiszta; Kútvolgyi Erzsébet, Margittay Ági, Major Tamás, Andorai Péter, Rátonyi Róbert színészi teljesítménye nehezen feledhető.

Még egy szót. Lehet, hogy nem lesz „közönségfilm” a *Szabadíts meg a gonosztól*. Könnyen lehet. Ámde a filmeknek nemcsak jelenük, jövőjük is van.

Tamás István

SZABADÍTS MEG A GONOSZTÓL színes, magyar, Hunnia Játékfilmstúdió, 1979.

R.: Sándor Pál; F.: Mándy Iván Mélyvíz című színművéből Tóth Zsuzsa; O.: Ragályi Elemér;

Z.: Presser Gábor; Sz.: Garas Dezső, Kútvolgyi Erzsébet, Kern András, Psota Irén, Andorai Péter



A változott világ működése

Szőnyi G. Sándor: Kinek a törvénye?

Galgóczi színműve könnyedén érvényesíti a drámai hármasság elvét, s az ilyen szerkezet eleve kész és nem változó jellemeket feltételez. Az ilyen hősök ugyanis egy mitológia állandói (a görög tragédiák: morzsák Homérosz gazdag asztaláról!); Galgóczi színművének figurái a *másfél százados paraszti világ jellemképződményei*, nem kell személyiségükre szót vesztegetni, elég a helyzet, amiben vannak, s máris talpra szöknek, mozognak, viselkednek, vagyis élnek. Nincs a *Kinek a törvénye* című színműnek egyetlen olyan paraszti hőse sem, aki ne tudna megélni a maga kenyerén bármelyik előbbi évtizedben, amelyik a parasztság történetéből vétetik. Ők nem változtak, helyzetük változott. S helyzetük változásának még nem telt annyi ideje, hogy maguk elszakadhattak volna tradicionális életformájuktól.

Valaki azonban *mégis más köztük*, s ez az

elnök. Valaki köztük individuum, s annyira annak érzi magát, hogy már-már elhiszi, övé az érdem, ha változott – és parasztjai javára változott! – a helyzet. Beszédének megszokott fordulata: „Az én parasztjaim...” És éppen ez mutatja, hogy ő se változott. Hamis tudata – akár egy dzsentri, egy földbirtokos reális tudata: A *feudális patriarchalizmus* jut szóhoz általa. És van is benne valami, ha azt véli az elnök: a szövetkezeti jólét kialakulásában neki átható szerepe van. Ő volt az, aki túllátott a pillanaton, ő teremtett összeköttetést avval az adminisztrációval, állami bürokráciával, amelynek működése föltétele volt a szövetkezet létének.

Két világot találunk Galgóczi színművében. Egyiket a szövetkezeti tagság, a falu képezi. Ez a falu mit se különbözik a tradicionálistól. Ugyanazok a figurák, ugyanabban a relációrendben. Mi sem jellemzőbb, mint az, hogy

tiltakozásuk az elnökkel szemben egyenesen *infantilisnak* minősíthető. Kiszúrák az elnök gépkocsijának gumijait. Aki melléjük áll, a kisrendőr, az is naiv fiatalember. Aki e gyermeteg társasághoz képest különbözik, az hústolvaj vagy semmirevaló. A hústolvaj társa egyenesen debil.

E gyermeteg világ közepén, a középén ki-magasodva az elnök látszik. A színmű meg-elevenítette időben már semmi mást nem tesz, mint *tartja a kapcsolatot a felsőséggel*. A felsőség a járás, a megye adminisztrációja, gazdasági és ügyviteli rend emberei. Az adminisztráció és a szövetkezet közt funkcionális kapcsolat nincs, személyi összeköttetés van pusztán, s ez az elnökre koncentrálódik. De ennek az összeköttetésnek van egy rejtett, tárgyias csatornája, az együttes évések-ivások és a bak-sis-folyósítások sorozata, amiknek folyamatoságát a szövetkezet saját adminisztrációja garantálja.

Fölöslegesnek tűnik föl ez a másik világ. Így látják ezt a gyermeteg lelkű parasztok is, akik e másik világot elnökük életvitelében szemlélhetik. Mert naiv az elnök is. S ebben velük azonos. Nem látja ő sem a bonyodalmat, amely befonta láthatatlan, de szétbonthatatlan szövédékeivel. A szövédéket a szövetkezet egzisztenciája részének tekinti, s *valamennyi látszatszelekvését nélkülözhetetlennek érzi*. Eközben pedig hozzászokik egy életformához, aminek minden eleme és viszonylata ugyanaz, mint a hajdani dzsentrik életformája volt.

Mi tudná megszüntetni a kettősséget?

Mi volna más a becsvágya Galgóczinak, mint e kettős világban rámutatni valami fontosnak a híjára! A szövetkezeti demokrácia hiányzik, általában *a közösség demokratikus rendje nem képes életre szökni*, s így merül föl a kérdés: a törvény kinek a törvénye?

Idegenséget fejez ki a törvény korlátozottsága; idegenséget a közösség olyan megosztottsága, hogy *nem mindenkire vonatkozik a rendje*. A „quod licet Iovi, non licet bovi” jegyében érvényesített rend a káoszt készíti elő, vagyis azt a rejtelmet, hogy bár változott a vi-

lág, de semmi hatással nincs ez a változás az életforma menetére.

Megverik a léha falubeli legények a kisrendőrt. Megverik, hogy elvadítsák az elnök lányától. Mit kérdez a leány az anyjától? – Érte is megverték az apját, mint a kisrendőrt a lányáért? S megnyugszik a törvény érvényesülésében. Mert ez is törvény, de kinek a törvénye? *A régi falu osztályrendje* érvényesült általa. De miféle rend érvényesül az új nemzedék viselkedésében? Az osztályrend konzerválta őstörvény: a mítoszig – az őstörténetig, a törzsi viszonyokig – visszavezethető párválasztási törvény. S milyen új mozzanat motiválja ismétlődését? Ha van ilyen mozzanat, s van ilyen több is, valamennyi civilizációs motívum.

Galgóczi problémáját elvontan úgy lehet kifejezni, hogy a szövetkezeti gazdaság teremtetten változott viszony gazdasági, s ilyen értelemben szociális, de *ennek a szociálisnak még semmi hatása nincs a szociálpszichológiai viszonylatokra*; annyira nincs, hogy maga a kisrendőr sem más, mint az elnök volt ifjúságában. Ők ketten ugyanazon társadalmi princípiumnak a személyes megtestesülései. Az elnök nem is képes eltitkolni a kisrendőr iránti vonzalmát, a maga viselkedését látja viszont annak reakcióiban, s úgy iparkodik a segítségére sietni, mint-ha fiának segítene. *Kettejük konfliktusa kicsit apa és fiú közti*, vagyis nemzedéki konfliktus. Galgóczi leleménye egészen kiváló, mikor az ivástól mindig tartózkodó fiú végül az italba hajszolódik, s így esik a gázolás.

Ebben az ismétlődésben is kifejezésre jut az írói kérdés, s bátran nyitva hagyhatja a szerző, nem kell azt válasszal beszegníe: A változott szociális, de változatlan szociálpszichológiai helyzetben vajon hol vét a jobb sorsra érdemes ember, hogy az egyik a csöbörbe, a másik meg csöbörből vederbe esik. Galgóczi ügyeli, hogy nyitva maradjon a színmű. A kisrendőr a kórházban, az elnök meg szanatóriumba készülődőben van éppen, mikor a függöny legördül. Egyik, akár a másik, éppúgy vétkes; *bűnük ugyanaz: individuális erényeikben jobban bíznak*, mint a változásban megszületett és ki-

bontakozó gazdasági-szociális szerkezet működésében.

Mert mit gondol magáról az elnök? – Azt, hogy saját tevékenységével többet tesz a szövethetért, mint ez a működő termelő szervezet az emberibb élet lehetőségeiért. Erre az utóbbira egyszerűen semmi érzékenység nem mutatkozik személyiségében. Sőt! Minél jobb a szövethet, annál önteltebb ő maga. És a kisrendőr? Felfedezi a hústolvajokat, s ebben saját képessége diadalmát érzékeli, s a továbbiakban már egyre többet gondol avval, hogy ez a bravúrja tisztí iskolára segítheti, hogy ő is lehet valaki, s különb, mint az elnök. Benne is él a fölemelkedés személyes vágya, mint élt az elnökben valaha, s ez azt jelenti, hogy a kisrendőr is ugyanabban a hierarchiában – lentben és föntben – gondolkodik, mint az elnök. Egyikük sem tudja elképzelni azt a társadalmi rendet, ahol a hierarchiának – lentnek és föntnek – nincsen értelme. Egyformán kiszolgáltatottjai annak az értékszemléletnek, amely a feudális társadalmi viszonyok erkölcsi-szellemi vetülete, s ez az ő közös bűnük. Igaz, hogy a kisrendőr rá akarja szorítani az elnököt a törvényre, azt azonban ő se látja be, hogy a törvény oszthatatlansága olyasmin múlik, ami ebben a közösségben még hiányzik, a demokrácián. Az ő individuális törekvése, a törvény oszthatatlanságának akarása ilyképp *ugyanaz az önhietség, mint az elnöké*, aki magára nézve nem tartja kötelezőnek a törvényt.

Színművet írt Galgóczi, nem tragédiát. Pedig minden feltételét a markában tartja egy görög hangoltságú tragédiának. Ő azonban azt is tudja, hogy valamennyi feltétel közt van egy, ami nem elégséges. A tragikus hősök sorsának fonalát a párkák orsaja fonja, vagyis a végzet külső eredetű. A Kinek a törvénye? hőseinek sorsa immanens, *végzetük a helyzet meg nem értettségében ered*. Önismeretük elégtelensége idézi fejükre a bajt. A bonyodalom akármily szövevényes is, de kibontható, általuk is rendezhető volna, ha egy ponton föl nem adnák, ha az indulat el nem sodorná őket értelmük fényköréből.

Amit a hősök nem tudnak, azt tudja a színmű masinériáját működtető író. És ezen a ponton ragadható meg a filmes adaptáció szükségessége szabadsága.

Mert a filmrendezőnek szüksége van bizonyos szabadságra, hogy az eredeti művet – itt a Galgóczi-színművet – ne pusztán leképezze, hanem a film nyelvén újjáteremtse. – Szőnyi G. Sándor láthatóan küzd avval a problémával, hogy *Galgóczi színműve látszólag csak minimális szabadságot enged* neki. Következik ez a látszat a színmű remek szituáltságából. Galgóczi darabját nem kell dramatizálni, s a szerző olyan takarékosan bánik a szóval – a dialógussal – is, hogy akár húzni se kell, ami azért okoz nehézséget, mert a filmben mégis a látható világ az első, s ezt egészíti ki a dialógus. Galgóczi színművének dramaturgiája a szituációban manifestált, a dialógus már csak következmény, ám maga a szituáció még nem föltétlenül látványos.

Vannak azért a színműben *látványossá tehető szituációk* is, s ezeket ki lehet egészíteni. Olykor sikeresek a kiegészítések, mint az expozíciós képsor, vagy az elnök és a vének találkozása; máskor viszont konvencióból merít a rendező, mint amikor megrendezi a lány és kisrendőr szerelmi légyottját, vagy a verekedéshez felvonuló motorosok képsorát. Egyiknek, akár a másiknak – semmi köze annak a világnak a szelleméhez, amelyből a Kinek a törvénye? ki van gyúrva.

Más szinten, a színészi játék relációjában is hasonló probléma mutatkozik. Galgóczi hősei – mondtam már – kész, semmit nem változó jellemképek. Statikájuk erős, és arra készítik az alakot elevenítő színészeket, hogy bizonyos *irodalmi konvenciókhoz ragaszkodjanak*. Az elnök figuráját, noha Sinkovits igyekszik visszafogottan ábrázolni, nagyon nehéz elszakítani Sarkadi dúvadjától, Ulveczkytól, akinek őse minden bizonnyal a Sárarany hőse, Turi Dani, holott az elnöknek az eredeti szerzői intenciók szerint már semmi köze nincs ehhez az őshöz. Ugyancsak mély verem a dzsentroid hangoltság is, mert a dzsentri mentalitást



és életstílust itt nehéz kikerülni, noha másról van szó! Vagy inkább *volna*, mert amit a színmű szituációi és dialógusai még érzékeltetnek, a látványba fordított szituáció-sor bizony eliminálja azt. Sokkal *több különös vonásra volna szükség*, mint amennyit a színészi játék teremt; a dzsentriskedést akár még túlozni is lehetne akkor, nem félni még a komédiázástól sem, de ez már a rendező szabadsága volna.

Akár a látvány, akár a jellemformálás képzetes szegénységét nézem, s mindkét vonatkozásban a kiütköző konvenciót teszem szóvá, a filmrendező *túlságos alkalmazkodását* érzékelem. Szőnyi G. Sándor alkalmazkodik Galgóczi markáns írói egyéniségéhez, ennek az egyéniségnek a de facto részletműveleteihez, pedig inkább tudna alkalmazkodni Galgóczi szelleméhez, ha a saját művészete nyelvén beszélne.

Szőnyi adaptációja epizálja Galgóczi markáns dramaturgiáját. Epizálja avval, hogy megmegtöri azt a látványbővítéssel; az oda nem illő képsorokkal megbontja a színmű homogén szituációs sodrát. Saját képlogikáját – a filmnyelv grammatikáját – teszi evvel tönkre, nem hagyja töretlen sorjázní. A saját masinériáját nem tudja a mindentudás látszatával működtetni, mint tudja a színműét Galgóczi. Saját

szuverenitását áldozza föl az író szuverenitása tiszteletében.

Pedig Szőnyi jól érti a színek dramaturgiáját, s Ráday Mihály kitűnő operatőri munkát végez. De amilyen okosan bánnak a civilizációs tárgyi elemekkel, olyan keveset élnek a másik lehetőséggel; a falu egészének képét, ezt a beszédes látványt alig-alig használják föl. Túlságosan sok a belső kép, megragadnak a beszédhelyzetek fényképezésénél. Ilyenkor a színészi munkára hagyatkozhatnak. Törőcsiknek van is néhány nagy pillanata. Az elnőkné visszafogott belső drámáját ő pontosan érzi, s a rendező és az operatőr egyaránt megadja neki a lehetőséget, hogy ezt a drámát érzékeltesse. Ha már a beszédhelyzetnek engednek, legalább az arcot mutassák. Törőcsik jelenéseiben ez szerencsésebb, mint máskor. Máskor viszont a szituációt láttatja a kamera, s akkor zsánert látunk, s ez megint ellensége Galgóczi eredeti dramaturgiájának. Néha – egy-egy tömegjelenet fényképezésénél – sikerül az operatőrnek stilizálni, s ez pompás. Mert Galgóczi írói gondolkodásmódjának megfelel a stilizált látvány, annyira megfelel, hogy ebben sokkal több bátorságot kellene tanúsítania az operatőrnek.



Mindezzel nem vonom kétségbe a filmesek és a színészek odaadó és az írói szándékot meg nem hamisító szándékát, inkább *a filmben rejlő lehetőségeket* sajnálom. A filmes adaptáció szabadságát – a szükségeset – nem használták ki Szőnyiék, pedig Galgóczi a kezükbe adta azt azzal, hogy már színművében világossá tette gondolatait. Ez a színmű azt sugallja, hogy nem egy világot kell a Kinek a törvénye? által érzékeltetni, hanem e világ működését. Ebben áll *a látvány szabadsága*. A színmű szituáltsága a működés logikájának a rajza. Ezt a rajzot kellett volna látvánnyá tenni, nem a színmű – vagy akár a Galgóczi által irt forgatókönyv – szituáció-sorát szorosan követni. Nem sok híja van itt a sikernek, az igazi filmi sikernek. Valamivel elvontabb, stilizáltabb látványsor, s a képi grammatika tökéletesen követné a színmű drámai logikáját.

Azt is el akartam mondani Szőnyi G. Sándorék vállalkozása kapcsán, hogy Galgóczi műveit – akár a novelláját, akár a drámáját –

érdemes filmre vinni. Tudják ezt a filmesek, de szabad legyen arra figyelmeztetni, hogy a markáns dramaturgiát úgy kell érteni, ahogy azt a szerző intenciója diktálja. Nem az itt a kérdés, hogy mi ez a világ – Galgóczi anyaga! –, mi a megváltozott falu, mert ez Galgóczi számára nyilvánvalóság. *Amit keres*, ami számára is rejtelem, az *a változott világ működése, e működés zavarai*. Erre vonatkozik dramatikája; e dramatika mutatja ki a szerkezet funkcionálásának hibáit, s azt is, hogy e hibák forrása általában a saját demokrácia hiánya. Olyan felismerés, amit a filmes adaptáció úgy fordíthat a maga javára, hogy *erre a hiányra építi az adaptációt*. Vagyis a fölfedett eszmét, a demokráciát használni kell. A filmeseknek ez nagyobb saját formai, eszközi érvényesülést ígér. A demokrácia itt is növekvő szabadság és arányosan bővült kötelesség. Galgóczi markáns dramaturgiája így szabadítja föl az adaptálót, így teszi próbára a filmeseket.

Bata Imre

KINEK A TÖRVÉNYE? színes, magyar, Dialóg Játékfilmstúdió – Magyar Televízió, 1979.
R.: Szőnyi G. Sándor; F.: Galgóczi Erzsébet; O.: Ráday Mihály; Z.: Vízöntő együttes;
Sz.: Sinkovits Imre, Töröcsik Mari, Leviczky Klári fh., Balkai Géza, Bencze Ferenc, Nagy Attila, Tomanek Gábor fh.



Az ellentétek benső azonossága

Ádám Ottó: Csillag a máglyán

Sütő András drámájával kritikai cikkek tömege foglalkozik. Cikkek tömegesen – de értelmező, gondolat kibontó tanulmányok alig. S ez természetesnek is tekinthető. A mű jelentésrendjének külső rétegei is annyira izgalmasak, sugalmazók, hogy nem csodálkozhatunk a lapok, folyóiratok gyors és heves visszhangjain a szövegpublikációkat és a színházi bemutatókat követő napokban, hetekben. A dráma érvényét és rangját az bizonyítja, hogy az idő nem vált ellenségévé, éppen ellenkezőleg: *a folyamatos befogadás a szerkezeti értékek föl-tárásának a folyamatává válhat*. A sokadik szemrevétele során már nemcsak az író emlékeztető, saját leleményű szavainál torpanunk meg – „máglyakritika”, „hitnyomozás”, „akasztológus” –, hanem az árnyaló közszavaknál is; nemcsak az alakok feszültségkeltő szembenállása tűnik hatásosnak, hanem – talán meghatározóbban – a szembenállás szükségszerűsége, a végletek benső rokonsága, átmenetisége, rejtett, de ismétlődő „szereptévesztése” is; már

nemcsak egy-egy szimbólum szervező ereje világosul meg – a tűzé, az álomé például – hanem e jelképek matematikus rendje, szép változatossága is, az egyéni-egyszeritől a mitikus-konvencionálisig.

Egy mindenre tekintő későbbi drámaelemzéshez szabadjon ez alkalommal két megfigyeléssel hozzájárulnom. Elsőül *a drámai ket-tősség jelentésrétegeivel*. Kálvin és Szervét alakja nagy érzékletességgel közvetíti azt az ellentétet, ami ideológiai szinten és a politikai gyakorlatban a megtartás és a haladás, a gyakorlat és az elmélet, a hatalom és a morális tisztaság, az értékörzés és a forradalmiság között oly gyakran kiéleződött. Ez az ellentét azonban itt a drámában azért *nem válik romantikusan föloldhatatlanná*, parabolikusan merevvé, mert – egyrészt – *hallatlan jelentésgazdagságú*, hallatlan árnyalódású. A szöveg a két alakban másról is beszél, mint ami ideológiai szakszavakkal leírható. Közösségi felelősségről és individuális igazságkeresésről is, fegyver és köl-

tészet, kényszerűség és szabadság, akarat és szenvedély ellentétéről, az életben maradás tragédiájáról és a kötelező mártírium szépségéről, valóság és álom viszonyáról, próza és líra dilemmájáról csakúgy, mint a magabiztosságról és a szorongásról, az alkati különbségek meghatározó erejéről. Másrészt – s ez a lényeges – az ellentétek kölcsönös függőségéről, benső azonosságáról. Hiszen a Kálvin-Szervét viszony nem a steril, a vegytiszta föloldhatatlanság képlete. A történelem, az élet minduntalan egymásba oldódó ellentétek folyamata, a *humánus létezés és az igazság skizofréniája természetes*, sőt az eljövendő időkből visszanezve nemcsak tanulságosnak, hanem optimizmust sugárzóan termékenynek is mutakozhatik. Ez talán a legmélyebb jelentésrétege – üzenete – a drámának. A két főhősben ugyanis nem valami antropológiai ellentét húz kosztümet magára, és nem is marionett-figurái egy spekulatív történetfilozófiának. Kálvin is, Szervét is a létezésért önmagát felelősnek tartó emberiség szimbólumai, ugyanannak a helyzetnek következményei, ugyanannak a *hevíületnek eltérő alkatokban megismerésül* erővonalai.

Ha a hevület helyett rajongást írunk, akkor a *helyzet* és a *rajongás* – utalószóként – már rávezet a másik mozzanatra, amit minden Sütővel s különösen e drámával érdemben foglalkozónak végig kell gondolnia. Ugyanis az író munkásságát és ezt a munkáját nem a kézenfekvő párhuzamok, dramaturgiai minták – Illyés, Németh László, Páskándi: Vendégség – irányából lehet történeti érvennyel feltárni, hanem *Kemény Zsigmondtól* elindulva. A Rajongók-at és a nemzeti helyzetértékelő esszéket megfogalmazó Keménytől. Nem a személyes kötődés a fontos itt. Az a tény, hogy véletlenül ugyanabban a mezőségi faluban születtek, csak akkor vált érdemleges történelmi mozzanattá, amikor a mai író felvállalta elődje szellemi örökségét is, amikor kiküzdötte a regényíró Kemény rehabilitációját szülőföldjén. Még az az analógia sem fedi a lényegét, hogy a Csillag a máglyán és a

Rajongók tematikusan rokon forrásúak, a protestantizmus belviszályaiból veszik tárgyukat. A lényeges az, hogy Sütő András rátalált arra a mondatra, ami egyaránt lehet mottója önnön életművének és Kemény írói-ideológusi pályájának. A Csillag a máglyán fogalmazza meg: „*nem létezik sem törvény, sem törvénytelenység. Egyedül a Helyzet létezik.*” Ne lássunk ebben a megállapításban erkölcsi relativizmust, hanem józan felelősségtudatot. A helyzet adottság, kényszerűség, létében független tőlünk. Mozgástér, amely egyszerre hívhatja ki a rajongás szabadságharcát és az elme programadó józanságát. Szükségképpen jelöl tehát kettős irányt a tevékenységnek és a gondolatnak. *Nem az emberi ellentétek a meghatározók* a Kemény Zsigmond-i, Sütő András-i szituációban: *a helyzet dilemmái terelik eltérő utakra* a vállalkozó, a mandátumos embereket. A helyzeteknek ez a mély történelmi rokonsága fonja össze a két írói pályát, amelyre már Németh László is felfigyelt emlékezetes Kemény-esszéjében.

A fentebbiek elmondására a film csak ürügyet adott.

Ádám Ottó munkája ugyanis megítélhetetlen és értelmezhetetlen. Kevés szavunk lehet róla.

Nem azért, mert a rendezői koncepció hibás, esetleg a film menete dramaturgiai vétségek sora; azt sem lehet mondani, hogy a forgatókönyv fogyatékos, vagy hogy a színészválasztás és -vezetés méltatlan volna. A színészek a legjobbak közül valók, az irodalmi alapanyag – kell-e mondani – egyike korunk remekmű-gyanús drámáinak, s a rendező is bizonyította már szakmai jártasságát. (Ha nem is filmen.) Alkotása tagadhatatlanul mozgóképek sora. Küzdő feleket látunk, drámai igazságkeresést, hevült, szomorú és gonosz arckifejezéseket, halljuk az ismerős szavakat, s mégis – „a kéz Ézsaué”. De a hang?

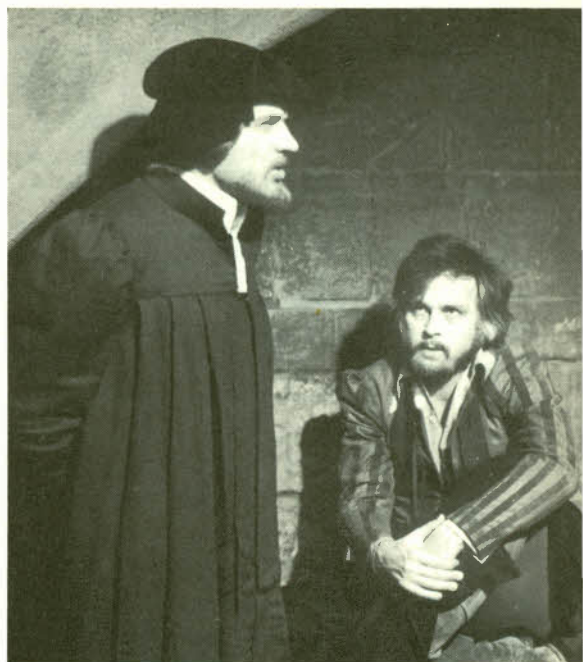
Nem a műfaj bizonytalan és nem a műnem megfoghatatlan – ez már (vagy: még) maga is lehetne kritikai téma. Az az eldönthetetlen,

hogy milyen művészeti ág terméke a filmvászonon látható produkció. Film? Dráma? Irodalom?

Ami kétségtelen: a színészek Sütő András Csillag a máglyán című drámájának a *szavait* mondják. Azokat a metaforás szépségű, érces és lágy, szenvedélyes fegyelmű sorokat, amiket az olvasók az Igaz Szó-ból, a Kortárs-ból, valamint a Kritikon és a Magvető Kiadónál megjelent drámakötetektől ismerhetnek. A néző azokkal a *dramaturgiai helyzetekkel* találkozhatik, amelyek emlékezetes színházi estéké épültek a budapesti Madách Színházban, Kaposváron, Kolozsvárt és Sepsiszentgyörgyön. Az olvasók és az irodalmi kritika művelői a drámában azt értelmezték és méltányolták, ami abban irodalom és irodalmi. A gondolat és a szó szépségét és szabadságát. A színházi nézők és a színi bírálók már azt is, ami a színszerűségéből adódó többlet, újdonság, különőség. A színházi rendező műfeltáró munkájának érvényességét is, azt tehát, hogy önálló színi látomássá emelkedett-e a papírra vetett szó.

Valószínűleg kevesen láthatták mind a négy színpadi interpretációt – ellenőrizhetetlen volna, s talán méltánytalan is, most bármiféle összevetés.

A Madách Színházban – sarkítottan fogalmazva – irodalmat láttunk színpadon. S a film ugyancsak ezt az irodalmat – hangsúlyozni érdemes: ezt a magasrendű szépirodalmi alkotást – közli. Nem Párizs, Vienne vagy Genf látványát kérjük számon – noha éppen kérhetnénk –, hanem azt, hogy a látvány nem emelkedett a szó rangjára, azt, hogy a rendező *eleve lemondott arról, hogy műalkotást hozzon létre*, saját és sajátos törvényekkel. A gondolati igénytelenség még külsődlegességekkel sem ellensúlyozódik. Az enteriőr-jelleg színpadon megindokolhatja önmagát, de egy színes történelmi filmben védhetetlen. Ugyanígy a tempós jelenetezés és a merev színváltozások (vágás?) is.



A színészek sem alkottak új figurát a már megismertek helyett. Sztankay István, Huszti Péter, Mensáros László és Haumann Péter színházat játszik, tisztelettudóan és fegyelmezetten, s mást nem is tehetnek. Az új szereplők – Őze Lajos, Sinkovits Imre, Avar István – egy-egy hangsúllyal, gesztussal színezik a többiek számos estén begyakorolt összjátékát.

Az elmondottak alapján világos a dilemma – és senki nem kényszerül az irodalmi, a színházi és a filmes formanyelv esztétikai sajátosságainak az átgondolására: a befogadó egy nagyigényű irodalmi műalkotás korrekt színházi megjelenítésének lefénnyképezett változatával áll szemben. Hallja és látja az olvasottakat – ez nem is kis dolog, s bizonyára jóval többen látják és hallják így, mint ahányan eddig megismerték – ez még nagyobb pozitívum. A film tehát értéket közvetít, de a forma hiányában – nem műalkotásként. Közművelődési, ismeretterjesztői gesztus. Így még értelmezhető és méltányolható is.

Alexa Károly

CSILLAG A MÁGLYÁN színes, magyar, Budapest Játékfilmstúdió, 1979.

R.: Ádám Ottó; I.: Sütő András; O.: Illés György; Sz.: Huszti Péter, Sztankay István, Márkus László, Haumann Péter, Mensáros László, Schütz Ila



Az „elkerülhetetlen” játék

Chytilova: Játék az almáért

Flagráns divat a feminizmus.

A filmgyártásban legalábbis...

Nézzük az utóbbi esztendőket: se szeri, se száma a debütáns nőrendezőeknek. Mint eső után a gombok – teremnek a filmek a nőkérdésről. A témák skálája széles: a férfiökolnek való kiszolgáltatottságtól a leszbikus nők anyasághoz való jogáig. Valóságos enciklopédia. És mennyi árnyalat: háborgás és érzélgés. Elemzés vagy tiltakozás. Társadalmi csatakiáltás és a lélek finom rezdülései.

Csak azokról szólva, amiket magam is láttam. Pedig az csekélyke töredék...

Úgy találják, ironikus vagyok? Lehet, de nem a kérdés társadalmi súlya miatt. Ellenkezőleg. A hitvallók meggyőződésével vállalom August Bebel szavainak igazságát, hogy ugyanis: „az emberiség felszabadítása lehe-

tetlen a nemek társadalmi függetlensége és egyenlősítése nélkül.”

Meg azt is – immár közelebb korunkhoz –, hogy a nők függését „a bíróság előtt és a jogokban való formális egyenlősítés enyhíteni fogja ugyan, de megszüntetni nem.”

A történelem bizonyítja, hogy Bebel ezt is helyesen látta. Ám sajnos más is érvényes az éppen száz esztendeje megjelent könyvből. (A. Bebel: A nő és a szocializmus – 1879, Lipcse)

Nevezetesen:

„Mind többen és többen ismerik fel a nő mai helyzetének ellentmondásait és természetellenességeit, és ez a fölismerés kifejezésre jut a szociális és a regényirodalomban, de elhibázott alakban...”

Hát emiatt az irónia.

Ám Vera Chytilova kivétel.

Őt nem a divat hozta felszínre. Sikerét sem a módinak köszönheti.

Egyszerre lépett az első vonalba megannyi férfitársával. Olyanokkal, mint Forman és Menzel. Vagy Němec és Jireš. Egyike volt a „cseh iskola” jeleseinek.

Bár a lehetőséget nem nő-volta teremtette számára, műveivel mégis nő-voltát igazolta. Minden számottevő filmje a maga nemének problémáival foglalkozik. Mégsem feminista. Nem valami asszony-szemüveggel nézi a világot. Az emberi teljesség igényével gondolkodik és ábrázol. . .

És hányféle hangnemben. . .

Hadd idézzek egy francia kritikust, aki az első filmjéről ír. Ekképpen:

„Az *Éva és Vera* – elmélkedés a boldogságról.

A módszer egyszerű. Chytilova kiválaszt két embert, és megfigyeli az életüket. A két szereplő sohasem találkozik, útjukat párhuzamos montázs ábrázolja.

A két történet mindegyike egy közepes hosszúságú film lehetne, de így, együtt fejezi ki a szerző mondanivalóját. Két nőről van szó a sok közül. A kamera feltérképezi életük részleteit. Nincsenek frázisok, metaforák, szimbólumok, hiányoznak az éppoly fáradtságos, mint hamis introspekciók.

Chytilova számára a boldogságot vizsgálni annyit tesz, mint megragadni a valóságot a magatartás megközelítése révén. Színészkedés és tetszelgés nélkül.” (R. Lefevre, *Image et son*, 1966.)

(Csak mellékesen: tessék figyelni az évszámra és a módszerre, amelyért mostanság úgy hallelujáznak nálunk néhányan. Mint megváltó újdonságért. . .)

Az *Éva és Verá*-t a *Százszorszépek* követte.

A megragadott valóság után a tiszta, elemi játék. A groteszk poézise. A burleszk diverziója. Csupa ötlet, vad és szertelen tréfa. Eszeveszett sodrás.

És mégis: testvérmű. Egy töről fakadt mászsinű hajtás. Chytilova ezt mondja róla:

„A két film közötti távolság, azt hiszem, nem is olyan nagy, mint ahogy első percben vélhető. Az *Éva és Verá*-ra is azt mondták a kritikusok, joggal, hogy „tételfilm”. Nem leírás, nem egyszerű dokumentum, hanem vita-irat, amelyben két életforma szembeállítása, megmérése volt a célom.

A *Százszorszépek* tulajdonképpen ugyan-
ezt az utat járja. Nem lélektani vagy realiz-
tikus rajzról van szó, e szavak hagyományos értelmében. A két fiatal lány szándékosan ki-
élezett történetén keresztül az élet bizonyos felfogásmódját, bizonyos életformát akartam bemutatni. . .” (Bíró Yvette interjújából – Filmkultúra, 1967/3.)

És most itt a *Játék az almaért*.

Megint valami más. Egy banális kis vígjáték. Együgyű szerelmi történet. Olyan zavaros, akár a Szentiván-éji álom. Meg is írja róla a Filmvilág tapasztalt tudósítónője, aki már a bécsi Viennálén láthatta:

„A vajúdó és szülő nők ágya mellett vagy a műtőben civakodó, szerelmeskedő ápolónő és orvos kettőse nem mindig fakasztja kacajra a nézőket. Chytilova eredetinek indult tehetősége – ebből a filmből úgy látszik – kicsit megkopott, csak a vígjátékok ismert sémáival, új elemekkel nem találkozunk a filmjében.”

Így volna valóban? Talán mégsem. . .

Mondjuk inkább, hogy a leggazdagabb, legbölcsebb, legszenvedőbb és legmulatságosabb játék, amit erről a kérdésről nőrendező készített. Hogy milyen kérdésről? Természetesen a nők kérdéséről.

Csupaszítsuk le a történetet:

Dr. John egy szülészeti klinika nőtlen tanársegédje titkos szerelmi viszonyt folytat egy férjes asszonnyal. Kollégája és munkatársa, dr. Rydel nő és családja a feleségét. Fűvel-fával. John szeretője és Rydel felesége – ugyan-
az a személy: Márta. Szereti a férjét és unja a családanyai életformát. Nem szereti Johnt, de szereti benne a kalandot. Ami – egyébként – csak bonyodalmas, de éppoly unalmas.

A klinikára egy új ápolónő kerül: Anna.

Megtetszik John-nak, és a férfi is tetszik a lánynak. Sőt, szerelmes lesz bele. A férfi csak a viszonyt vállalja. A lány a következményeket is.

Rydel rájön, hogy Márta megcsalja. Azt is, hogy kivel. Tettesérés, a férj sértett oroszlán. A hűtlenség felháborítja, feldúlja, tönkreteszi. (Olvassuk csak el néhány sorral feljebb, mit is írtam Rydel doktorról...) John, eddig azt mondta: bár fény derülne a dologra és Márta őt választaná. Most ez történik. De John már nem mondja, amit ezelőtt.

Annáról egy félreértés folytán azt hiszi: állapotos. Aztán kiderül a félreértés. Még utóbb az is, hogy Anna valóban állapotos. John előbb nem vállalja, aztán már vállalná. De most már Anna vállalja önmagát. Eltűnik.

A végén – véletlenül – találkoznak. John kétségbeesetten kiáltja: „Dehát én már rég nem játszani akarok!”

És Anna így válaszol: „Kár. Éppen most keresünk valakit, aki tudna játszani...”

Vígjátéki sémák? Bizonyára.

Bár egy igényesebb, századfordulós vaudeville aligha érné be ennyivel. Neil Simon is biztosan „megrafinálná”. Dehát Chytilova még ezt is meri vállalni. Ő ugyanis többet akar.

Hogy is írta Hevesi Sándor?

„Minden nagy vígjáték belső magva egy általános emberi botrány, amelyet a vígjátékíró kegyetlenül és könyörtelenül leleplez.”

A *Játék az almáért* is egy ilyen botrányról szól. Arról a morálról, amelyben – ismét Bebel idézem – előbb jön a férfi, aztán a nő.

Igaz, bohócosan tréfál erről. Hiszen elég bölcs, hogy mulattatni merjen. Az igazi feministák háborognak, tiltakoznak, szenvelegnek. Chytilova – mondtam már ugye? – nem feminista. Több annál: nő. Ő játszik. Mert azt vallja: „a játéknak épp az a lényege, hogy elkerülhetetlen.”

Kegyetlenül és könyörtelenül játszik.

A történet habkönnyű. A dramaturgiája kócos. A szerkezet ugrálós, a dialógusok pongyolák. És igen, ne tagadjuk a vígjátéki sémákat sem...

Csak hogy mindez egy meghatározott közegben kel életre. A nőgyógyászati klinika, ahol a doktor és Anna találkoznak: nem díszlet. Ez véres valóság. Szó szerint az. Itt tényleg vajúdnak és szülnek. Szinte futószalagon. Nem sokkiózó poén egy film végén, hogy beszédtemát adjon a nézőnek.

Ez a háttér – az asszonyi élet.

Ebben a közegben, a létezésnek ebben a terében minden igazi súlyt kap. A tréfák és viccek. A bohókás játékok. John doktor férfimorálja. Rydel hipokritasága. Márta – az első film *Éváját* idéző – unatkozása. A clownként teljes ember – Anna.

Chytilova eredetinek indult tehetségéből – érett, bölcs művész lett. A *Játék az almáért* pedig olyan film, amelyet a francia pályatársak *chef d'œuvre*-nek szoktak nevezni.

És ráadásul még kacajra is tudja fakasztani a nézőket. Ha nem is mindig. Van, amikor gondolkodni készíti...

Bán Róbert

JÁTÉK AZ ALMÁÉRT (Hra o jablko) színes, csehszlovák, Krátky Film Praha, 1976.

R.: Vera Chytilova; F.: V. Chytilova, Kristina Vlachova; O.: Frantisek Vlcek;

Z.: Miroslav Koronek; Sz.: Dagmar Blahova, Jiří Menzel, Evelyn Steimarová-Rytířová, Jiří Kodet



Hulot úr keserű mosolya

Jacques Tati: Hulot úr közlekedik

Hulot úr ezúttal nyaralósátorrá átalakítható gépkocsikat tervez. Elég felhajtani a hátsó falat, s az automobil máris sátorrá bővíthető; minden zugából kényelmi berendezések varázsolódnak elő: melegvizes csap, pecsenyesütő, zuhany. A pompás találmányt az amszterdami gépkocsi-világkiállításra szánná az *Altra* tervezőiroda tulajdonosa, ámde Hulot úr és csapata a sors kegyetlen tréfái folytán csak a kiállítás végére jut oda. A főnök egy vonatjeggyel elégit ki a csalódott feltalálót; utazzon azzal Párizsba és tűnjön el a szeme elől, minél hosszabb időre. Pedig a bezárt kiállítócsarnok előtt árválkodó nyaralóautóra máris sok a vevő; most, hogy csak ez az egy látnivaló akad, versenytársak nélkül, könnyen megmu-

tatkoznak az ember kényelmét – és nem a hajsztát, nem a sebességet – szolgáló automobil előnyei.

Persze, hogy a fura kis kocsi – melyet egy tág belső terű, hatalmas teherautóban fuvaroznak Párizsból Amszterdam felé – miféle találmány és mit tud: arról a néző csak apránként értesül, mint ahogyan összes előnyeit és erőnyeit is a holland vámhatósággal együtt van módjában kitapasztalni. A vámósok ugyanis joggal gyanítanak csempészárut, mivelhogy a különböző apróbb balesetek miatt késésben lévő szállítmányt a cég reklámfőnök-nője megállás nélkül hajszolta át a határon.

Jacques Tati ezúttal, most éppen ebbe az áttetszőn egyszerű mesekeretbe foglalja sza-



vakban alig leírható humorát, mély és tiszta emberségét, a száguldva fejlődni-erőltetett műszaki civilizáció áldásai feletti fanyar, bár megbocsátó derűjét.

Szavakban alig leírható humor...

A kellő kifejezéseket sehogysem találó, fogalmazni nem tudó bírálók örök mellébeszélése ez.

Indokolni kell tehát ezt a meghatározást.

Tati ugyanis, mint mindig, most is egyedülállóan eredeti képi humorral tölti meg mozgóképét.

A maradandó becsű filmbohózatok általában vagy a színészi játékkal, vagy az emberi beszéddel (a szöveg humora), vagy a felvevőgép sajátos beállításával (a felvétel tárgyának viszonya a felvevőgéphez), vagy pedig mindhárom elegyítésével fakasztanak derűt, s e derű folytán olyan gondolatokat, hogy a néző végül is hajlandó műalkotásként értékelni a mozgóképet. A színész testi jelenléte: arca,

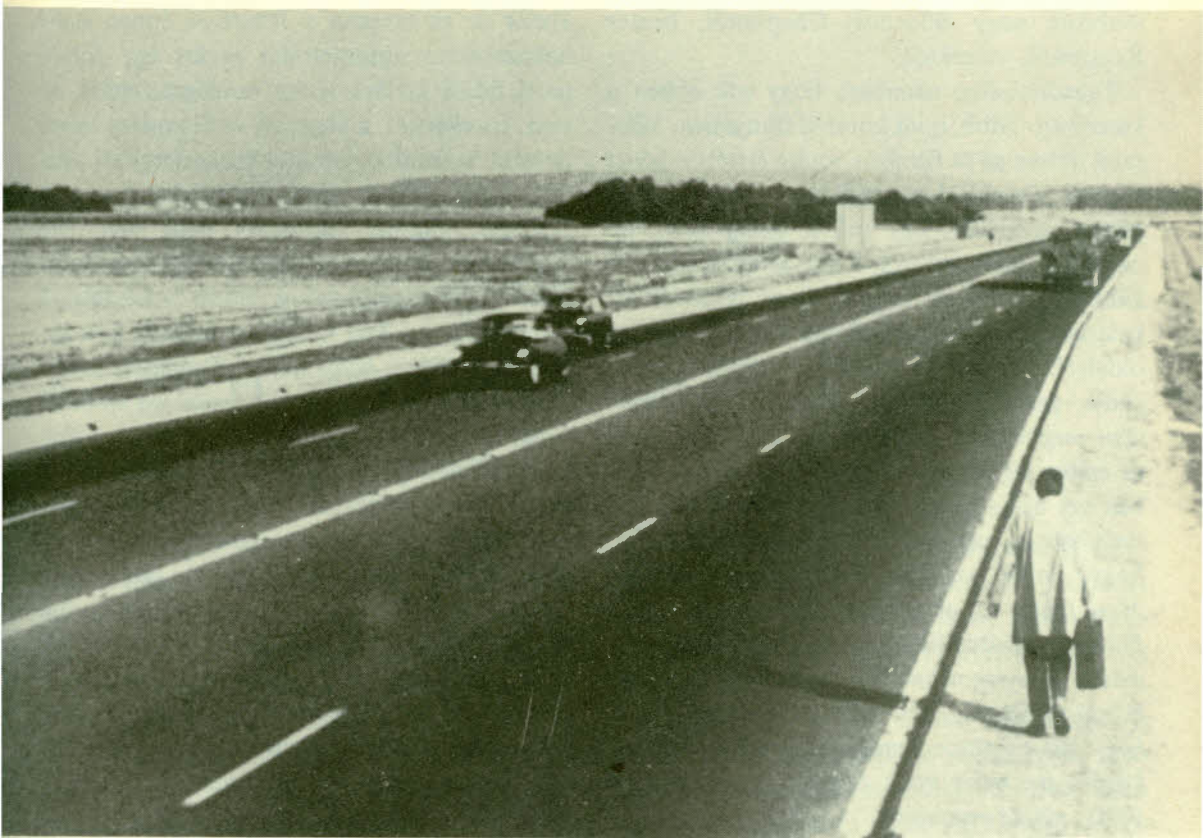
alakja, mosolya, arckifejezése, mozdulat-tára éppoly elengedhetetlen, mint a szöveg és a kép ellenpontozott egysége. Tati azonban, jól figyeljünk: bár szinte mindig jelen van a képen, úgyszólván láthatatlan. Arcát nagyon ritkán látjuk; szófukar; hogy az események miként hatnak rá: arról nem értesülünk; mármár szinte egy tárgy közönyével veszi tudomásul mindazt, ami körülötte történik. Azaz... Helyette az egész alak ábrázol valamit, többnyire távolból – sohasem engedi magához olyan közel a felvevőgépet, mint például Chaplin – és akkor is mozgásával, pontosabban mozgásának irányával. Helyette öltözete van jelen: sárga nyersbőr-cipő, sárga kékcíkos zokni, kékesszürke nadrág, homokszínű felöltő – sohasem veti le! –, világos, barnásszürke kalap és esernyő. Ez az öltözet, ez a ruhatár mozog előttünk, s belőle a korábbi Tati-filmeknél is ritkábban bukkan elő Hulot úr nyájas holdvilágképe.

Kísérreljük meg leírni ennek az „öltözetnek” egyik mozgását.

Nagytávol. Autópálya széle. Hulot úr kereket pumpál. Háttal áll az útnak, mögötte száguldva surrannak el a robogó gépkocsik. Valahányszor lehajol, a mögötte lévő úttest mindig éppen üres; valahányszor viszont kigyenesedik, elsurran mögötte egy autó. A néző megérti: ha ezt a mozgást, ezt a ritmikus tornát ellenkező ütemben kísérnék a férfialak mögött elzúgó gépkocsik, akkor nagy baj történe: mert ha történetesen éppen akkor suhanna el valamelyik, amikor Hulot úr leguggolt, akkor elgázolnák. Így ez a ritmikus mozgás derűt fakaszt, a derű pedig azt a gondolatot, hogy egy agyongépesedett világban így alkalmazkodik valaki ösztönösen a létfeltételekhez.

Dehát hiába, csak látni kell ezt, nem pedig leírni.

Vagy: megérkezik a főnök. Két szolga egyegy örökzöld cserepet cipel utána. Csak azt szeretnék megkérdezni: hová tegyék; de ahogy így kísérik, örökösen letéve mögéje, szépen kétoldalt, a cserepeket, valahányszor megáll egy pillanatra, az az érzésünk: két testőr viszi



a főnök után a rangjának kijáró örökzöldet...

Vagy: éppen az „autoshow” felirat O betűjét szerelik fel a bejárat fölé, mikor egy művezető, hogy tekintélyét biztosítsa, felkiált a munkásokhoz: fordítsák meg az O betűt. Úgy, most jó...

Vagy: Hulot úr üzemanyagért ballag egy végtelenül hosszúnak tűnő úton. Egyszer csak látja, hogy a túloldalon, ellenkező irányban, tehát onnan, ahová ő igyekszik, egy másik férfi ballag csüggedten, üres üzemanyag-kannával. Kétségbeejtő reménytelenség! Hirtelen mindketten levágnak az útról, be a legközelebbi faluba, a jó öreg benzinkúthoz.

A képen belüli mozgások irányukkal, vagy egymáshoz viszonyított ütemükkel keltenek humort. A kiállítócsarnokban egyszerre és mégis másodpercnyi eltérésekkel nyitogatott-csukogatott motorházfedők, csomagtartó-fedők; a piros lámpa tiltására megtorpanó gépkocsicsorda járványszerűen orrot piszkáló és ásító haj-

tói; a bennülők életkorához és egyéniségéhez alkalmazkodva mozgó ablaktörlők; Hulot úr ellenkező irányú lábtörlése a vámőrségen: odaadását kifejezendő, a rendőrfőnök szobájába lép be, mert ott van szőnyeg; az elképedt főnöknek hátat fordítva lábat töröl, és úgy megy vissza annak alantasához, aki hívatta. Aztán a falra futtatott lonc és a rajta felmászó Hulot úr esete; aztán a Hulot úrral váratlanul megforduló fél-autó; aztán... aztán...

Mégis lehetetlen mindezt a szó eszközével helyettesíteni. Tati a képekkel mesél, a képekkel nevettet, a képekkel bölcselkedik. Ennyi filozófiát vígjátékban Chaplin óta nem látunk. De míg Chaplinen az is kacagott, aki csak a bohócati elemeket tette magáévá: addig Tati filmjén bizony csak a gondolkozni-tűnődni, lelkiismeretvizsgálatot tartani hajlamos néző derül s az is csöndesen, inkább mosolyogva, mint kacagva.

Ez a bölcs mosolygás Tati titka. Ebben kü-

lönbözik nagy elődeitől: Chaplintól, Buster Keatontól, másoktól.

Tagadhatatlan azonban, hogy sok ebben a keserűség. Több, mint korábbi filmjeiben. Már-mint abban az öt filmben, amire életében pénzt kapott. (De ebből az ötből is egyik: tizenhét perces rövidfilm; egy másik pedig csak fél-nagyfilm hosszúságú.) Mint említettük: ritkábban is mutatja magát. Csak felöltőjét és kalapját látjuk, azt is leginkább hátulról, vagy oldalról. Tehát még – már! – a nézőt sem fogadja igazán bizalmába. Csoda? „*Azt szeretném megmutatni, hogy mi az, ami hozzájárul az emberiség elnyomásához*” – mondotta 1962-ben egy újságírónak. Meg is mutatta. A *Playtime*-ban is, meg ebben a *Trafic*-ban is. Csakhogy, amint azt már 1963-ban, az 1958-as *Mon Oncle* és az 1966-os (bemutató: 1967) *Playtime* között, kis híján tíz esztendőnyi forgatási kényszerszünetben az angol Penelope Houston írta: „*Újra meg újra megkísérelte, hogy hidat építsen önmaga és a többi emberek között, de hiába küldi feléjük üzeneteit, azok válasz nélkül maradnak.*”

Ne hagyjuk Hulot urat válasz nélkül. Magunk lennénk kevesebbek ilyen nem-válaszó, néma elzárkózástól.

Tati értünk tűnődött, hosszú éveken át, ezen a filmjén is. Már 1962-ben, tizenhat évvel ezelőtt, ezt nyilatkozta: „*Figyelem az emberek életét, sétálok... órákig álldogálok az országúton, figyelem az autószerelvények vonulását. Céltalan és értelmetlen rohanás... pedig végül mindannyiunkat ugyanaz a piros lámpa állít meg.*”

Tati munkatársa ebben a filmben a jeles hollandus: Bert Haanstra volt. Együttműködésüknek érdekes, bár Tati stílusától és talán színvonalától is elütő eredménye a film külön etűdként ható betétje: az az epizód, amikor

Hulot úr és csapata a féltett és éppen ezért balszerencsés automobilistával együtt egy folyóparti falusi kovácsmester vendégszeretettel élvezi. Itt eltérünk a tárgytól, és Haanstra tizenhetedik századi hollandus kismesterektől ellesett, rokonszenves, ámde Tatitól kicsit idegen életképét kapjuk. Mennyire más, mennyire Tati-mű viszont a vámoresség-epizód! A pattogótüsténtkedő egyenruhások láttán önkéntelenül is eszünkbe jut Tati nyilatkozata saját katonaeveiről: „*Örökre hálás vagyok katonaeveimnek. Itt tanultam meg, mekkora bohóc az ember.*”

Szorongató érzés, ahogyan Hulot úr a szemünk láttára egyre kijebb kerül a paradicsomból. A *Hulot úr nyaral* emberi léptékű, tengerparti üdülője után a *nagybácsim* élet- és emberidegen műanyaggyárába csöppent, hogy aztán a *Szabadidő*-ben a munka nyűgétől szabadult embertömegek életének sivárságát érezze át; most meg, itt, ebben a filmben, szinte csak egy árnyék, egy legföljebb a gyanakvó vámoresség által észrevett figura, aki mellett részvétlenül suhannak el az országutak bádogkoporsói.

Az egyetlen független, szabad lény ebben a filmben a magát reklámfőnöknek nevező leányzó kutyája. Ügyet se vetnek rá, néha még a gazdája se keresi; a legelképesztőbb helyeken tűnik fel, a legijesztőbb helyzetekbe bonyolódik, hogy aztán végül valahogy mégis előguruljon ez a rokonszenves szörpamacs. Alighanem ő áll legközelebb Tati szívéhez. És még vele is miféle idéetlen tréfát űznek! De ezt a kutya talán nem is tudja. Vagy ha tudja, ügyet se vet rá. Vakkant egyet, és ismét eltűnik a szemünk elől, mint Hulot úr a film végén, a nyitott esernyők tömege alatt.

Reméljük, még találkozunk vele.

Nemeskürty István

HULOT ÚR KÖZLEKEDIK (TRAFIC) színes, francia, 1970

I. és r.: Jacques Tati; O.: Edouard Van Den Euden, Marcel

Weiss; Z.: Charles Dumont; Sz.: Jacques Tati, Maria Kimberley, Marcel Fraval, Honoré Bostal

Kaspar Hauser Amerikában

Werner Herzog: *Stroszek*

Herzog: *Kaspar Hauser* című filmje egy sötét pinceodúban kezdődik, a tizenhat esztendeje itt vegetáló állat-ember börtöncellájában. A *Stroszek* szintén börtönben kezdődik, egy mai berlini börtönben, ahová Stroszeket – akinek a szerepét ugyanaz a Bruno S. játssza, mint a Kaspar Hauserét – ittasságában elkövetett bűncselekményéért zárták be. A *Kaspar Hauser*-ben a falhoz szíjazott, tagolatlan hangokat hallató lelencet egy titokzatos köpenyes férfi eloldozza, átöltözteti, kivonszolja egy hegyre, majd miután úgy – ahogy megtanította járni, egy kisváros hajnalán üres terére cipeli, és ott a sorsára bízta. A *Stroszek*-ben a kissé együgyű, kótyagos, de mindenképp figyelemreméltóan eredeti és különc rabot a film kezdetén épp szabadon bocsátják, mert letelt a büntetése.

Aligha lehetett paradicsomi élete Stroszeknek a börtönben, de mintha olyan nagyon rosszul nem érezte volna magát ott. Legalábbis nem látszik rajta különösebb megkönnyebbülés, mikor kilép a börtön kapuján. Sőt, mikor előzőleg búcsút vett a cellatársaitól, mintha igaz, meleg emberi közösségtől vált volna meg. Az egyikük bravúrosan parányira hajtogatott papírhajóval kedveskedett neki, a másik pedig lángra lobbantott bélgázaival. A börtönigazgató is mintha különösképpen szívén viselné Stroszek sorsát: a leghatározottabban megígérteti vele, hogy nem iszik többé. A később-

iek folyamán még a börtönorvossal is megismerkedünk, aki a leghumánusabb alakja az egész filmnek, egyedüli támasza Bruno Stroszeknek, már amennyire emennek bármi is támasza lehet.

Kaspar Hausert is, Bruno Stroszeket is kiszakítják a filmet elindító fejlemények valamilyen viszonylag tűrhető állapotból, az életre való felkészületlenségükkel vagy alkalmatlanságukkal az idők folyamán többé-kevésbé összezsíszolódott létformájukból. Herzog éppenséggel nem idealizálja a „vadember”-állapotot vagy a mai berlini börtönviszonyokat, csak annyit állít, a csupasz történés elsődleges szintjén, hogy a civilizált emberek világában, az odakinti életben sem jár jobban, aki nincs beavatva.

De a csupasz történés elsődleges szintjén Herzog filmjei sem meríthetők ki. Látszatra bármilyen nagy is a különbség például a XIX. század első felében játszódó, egyfelől romantikus titokzatosságba burkolózó, másfelől higgadt, intellektuális érvelésű *Kaspar Hauser* és a korunk hétköznapi valóságához tapadó, bizonyos filmes klisékhez is igazodóan epikus vonalvezetésű *Stroszek* között, a két film, amint a kezdetük hasonlósága is mutatja, egy töről fakad, és ez a tő egy különleges, rögeszmés filmrendezői világban gyökerezik, amelyhez képest a hordozóul megtett történés már-már esetlegesnek látszik.



Így például Herzog első nagyjátékfilmje, az 1967-ben készült *Lebenszeichen* (Életjelek) cselekményének közege megintcsak egészen más: ez a film a II. világháború idején egy görög szigeten játszódik, ahol a – már szintén Stroszek nevezetű, de még nem Bruno S. játszotta – német katonahős békés szolgálata mindössze annyi lenne, hogy a megszálló helyőrség egyik tagjaként őrizze a citadellát. Stroszek azonban valamiféle téboly hirtelen kitörő rohamában elsáncolja magát a citadellában, és fegyvereivel bajtársait és a várost fenyegeti. Herzog nem indokolja meg világosan katonája viselkedését, csupán valamiféle irracionális hatalmak hirtelen elszabadulását sej-

teti, amelyet mintha a lét abszurditásának a görög tájban testet öltő jelei idéznének elő – Stroszek például ezernyi szélmalmost pillant meg egyszer csak egy síkságon.

Az 1970-ben készült *Auch Zwerge haben klein angefangen* (A törpék is kicsinyen kezdtek) egy nevelőintézetben játszódik, amelynek minden lakója törpe – csupán az épület és a használati tárgyak normális dimenziójúak. Az intézet vezetőjének távollétében itt is valami örülési roham tör ki; romboló düh hatalmasodik el a növendékeken, kövel dobálják meg az egyik nevelőtörpét, lemészárolnak egy disznót malacostul, tébolyultan keringenek egy autóval (lásd a *Stroszek* vége!) stb. A törpék

lázadása szintén valami metafizikus kirobbanásnak hat, a racionális emberi keretek közé szorított rend vulkánikusan hirtelen és mélyről jövő felrobbanásának.

Az *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, Isten haragja – 1973) a történet felszínén: kalandfilm. A film Lope de Aguirre, egy spanyol szerzetes krónikáján alapszik, aki 1590-ben konkvisztádorként Dél-Amerikába érkezett, hogy felkutassa Eldorádó földjét. Az őserdőben kimondta a Habsburg-ház trónfosztását, és megalapította Eldorádó néven a saját államát, habár a keresett országot nem találta meg, és csapatát felmorzsolták az indiók. Herzog – az Aguirre vállalkozásához hasonlóan kalandos perui és braziliai forgatás során – egy önpusztítóan rögeszmés fantasztá lehetetlent nem ismerő expedíciójaként dolgozta fel az anyagát: Aguirre és csapata úgy nyomul mind beljebb az ősvadonba, az Amazonason lefelé, mintha a társadalmi léptékű rend egyre újabb és újabb kötelékeit vetnék le magukról, míg végül Aguirre egymaga marad a tutaján, majmok sereglete veszi körül csupán, Herzog kamerája pedig úgy kering a kísértetiesen örült és értelmetlen magánynak e látványa körül, mintha maga sem tudna szabadulni többé örvénylő szívéből.

A *Fata Morgana* (1968/71) vizionálásának anyaga már nem köthető semmilyen valóságos vagy képzeletbeli miliőhöz: sivatagi képek váltakoznak benne repülőgép- és autórongsok, állati tetemek, nyomortanyák és önmaguk mumifikációiként ható bárzenészek képeivel, amelyek összhatásukban a kommentárszöveg segítségével civilizációnk világát valamiféle rémálomként tüntetik fel.

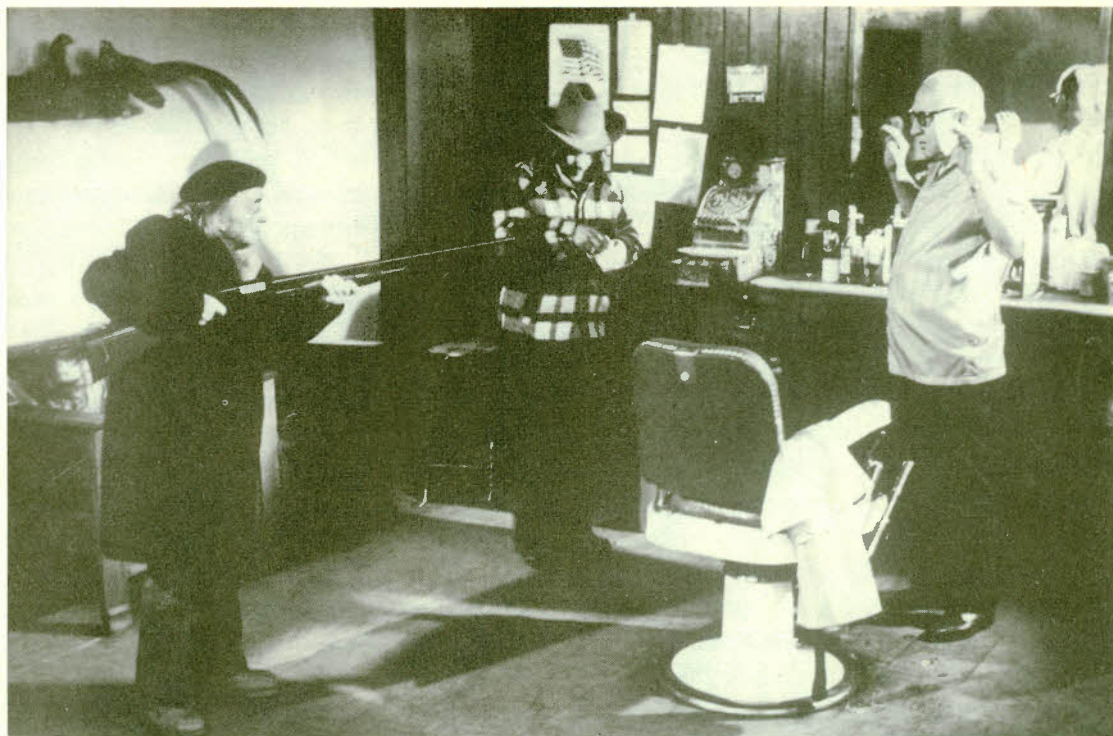
Ilyen álomszerűen testetlen vizionálásként hat valamelyest a *Kaspar Hauser* és a *Stroszek* között készült *Herz aus Glas* (Üvegszív – 1976) is, amelynek huta-tulajdonos hőse azon fáradzik, hogy felfedezze újra a rubinvörös üveg előállításának elsüllyedt titkát – persze hiába. A forgatás során a színészek – civilek itt is, mint Herzognál szinte mindig – állítólag hipnózis alatt álltak, és e munkamódszer szellemé-

hez híven a cselekmény is az irracionálisba lendül: sorra valóra válnak egy pásztor apokaliptikus próféciai, egy magányos sziget lakói pedig felkerekednek, hogy elutazzanak a „világ szakadékához”. A lenyűgöző vizuális megjelenésű, lidércnyomásos látomások itt sem összegződnek világosan értelmezhető esemény-sorrá.

Mindamelletts Herzog nem egyszerűen a végletes helyzetek és örült fantazmagóriák megszállottja, s ezt a *Stroszek* viszonylag szabályos meséjén kívül igazolják dokumentumfilmjei is, amelyeket az említett játékfilmek közben forgatott. A *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (A hallgatás és a sötétség országa – 1971) tanulmány a süketek és vakok életéről; a *Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (Steiner képfaragó nagy eksztázisa – 1974) pedig a svájci sírepülő világ bajnokáról szól, aki ebben a formájára nézve szabályos riportfilmben igazi Herzog-figuraként, a repülés álmának rögeszmés megszállottjaként – s egyúttal a versenysport szenzációhajhászásának áldozataként – jelenik meg. Végeredményben ezek a dokumentumfilmek is a herzogi rögeszmékről szólnak – csak itt történetesen a valóságdokumentum szolgál hordozó közegükül.

Parabolikus érvényű határhelyzet, groteszk-abszurd példázat, történelmi kalandfilm, civilizáció-ellenes látomás-montázs, romantikus-misztikus allegória, riportdokumentumfilm alakváltozatai után itt áll most előttünk a *Stroszek* amerikai filmelbeszélése, szabályos narrációval. Mi kísért benne a rögeszmék közül, és melyek egyáltalán ezek a rögeszmék, amelyek más-más alakban kísértének minduntalan?

Herzog központi témája, sokféle „számláló-jú” filmjének közös nevezője: eltökélt civilizáció-ellenessége. Persze ez így, az egyes filmek különleges problematikájával összefüggő hangsúlyoktól, felhangoktól megfosztva, nagyon sommás megállapítás, amelynek alapján akár romantikusnak, reakciónak is minősíthetnénk Herzogot. Továbbá, mint megannyi félreértett társa, Herzog sem ideológus, hanem művész, aki csak tüneteket, jelenségeket, lappangó és



felszínre törő ellentmondásokat ábrázol, pontosabban: láttat, ezáltal a szónak szokottnál is szorosabb értelmében – nem pedig ideológiát fejt ki.

Civilizáció-ellenességét eleinte inkább a lázadás gesztusa felől láttatta. E lázadásokban meghatározó szerepet játszott az örület mozzanata. A dolgok szabályos menete-rendje hirtelen vagy fokozatosan felborult, és a megnyílt réseken elősüvített a lefojtott, megrendszabályozott emberi indulat.

Ebben a szemléletben már benne rejlett a *Kaspar Hauser*, a vakokról és süketekről szóló dokumentumfilm és a *Stroszek* valóságélményének lehetősége, s csak kibontásra várt: hogy menthetetlen áldozatok, akik mintegy velük született alkalmatlanságuk vagy felkészületlenségük folytán nem képesek beilleszkedni a civilizáció teremtettenbe. A vak, a lelenc, a házaló dalnok mellett metaforája lehetne még ennek az alkalmatlanságnak például az örült vagy a művész is, amint erre a Herzogra erősen ható romantikus hagyomány számtalan példát szolgáltat.

Ugyanakkor már a *Kaspar Hauser* is azt tanúsította: a kondicionálatlan, manipulálatlan lelenc mehökkentő felismerésekre képes, vagy a vak jó vezető a sivatagban, mert vaksága megvédi a délibábos káprázattól (*Kaspar álma*). *Stroszek* sorsa is meg van pecsételve, mielőtt megpróbál boldogulni, de vele mintegy gyermeki tisztánlátással élheti át a néző a mindenkor eldorádók ígéretének és ígézetének csatládságát.

A *Stroszek* tehát szoros valósághoz-tapadása, amerikai elbeszélésmódja ellenére sem valamiféle *road movie*, a *Szelíd motorosok* vagy a *Madárijesztő* társadalombírálattal áthatott, pikareszk-jellegű kalandozásra szerveződő filmtípusának a terméke, hanem újabb herzogi példázat ember és társadalom kibékíthetetlen ellentétéről. Mielőtt kikerül *Stroszek* a börtön meleg méhéből, a világgal való összhang akár ironikusan is érthető szigetéről, már az első sarkon belebonyolódik egy végzetes emberi szövevénybe: menedéket kínál egy utcalánynak, akit hol kirúgnak, hol újra magukkal hurcolnak a stricije, közben pedig pontosan nem



is tudhatóan, miért – brutálisan véresre vernek többször. Ez a két démonikus strici – az egyik a romantikus hagyomány furcsa elfajzásaként a „Homburgi herceg”-nek mondja magát – mindjárt olyan különös, enyhén stilizált-abszurd szférába emeli a filmet, amely a berlini részben mindvégig ki is tart, és csak az amerikai részben szorul háttérbe, hogy a film végén újra tért hódítson. Ez az egyenetlenség is közrejátszhatik abban, hogy kissé félrevezetően felötlik az emberben a film láttán a *road movie* képzete.

A többek között a német romantikából származtatható, enyhén kísérteties, bizarr légkörnek fontos letéteményese az önmagát játszó Scheitz úr is. A messmerizmusnak erre a Hoffmann-t idéző adeptusára, az állati magnetizmus tudorára jellemzésül stílszerűen a lefordíthatatlanul gazdag irodalmi aurájú német *Kauz* (csodabogár) szó kínálkozna legalkalmasabbnak. Scheitz úr amerikai unokaöccsének meghívása veti fel a kivándorlás eszméjét, amely kapóra jön a stricijeitől másképp szabadulni nem tudó Evának, és tehetetlenségében s az ut-

calány iránti vonzalmában magával sodorja Stroszeket is.

Megérkezik hát a három különös utas New Yorkba, a berlini bérkaszárnnyak zsúfolt, sivár, selyemfiú-szörnyeteges, vendégmunkás-tenyészetes világából a felhőkarcolók tetejére és a legendás highway-k végtelenbe nyúló pályáira. Mindazonáltal a képük a film mélyebb jelentésrétegeiben, mint lassanként kiderül, nem a Steinbeck-, Kerouac-, Hopper-Fonda-hősök Amerikájaként, nem is a pionírok Újvilágjaként, hanem általában az Ígéret Földjeként, tetszés szerinti paradicsomként, eldorádóként értendő. Herzog szerencsésen nem is bocsátkozik bele a bevándorló-sors szociologikusan konkrét elemzésébe, számára a sivár wisconsin-i település, ahol hőseink ideig-óráig megve-tik a lábukat, majd az indián rezervátum, minden amerikai kellékükkel is csak a boldogulni-akarás metaforikus érvényű színhelye.

Nem az amerikai viszonyok előtérbe nyomulása miatt esik vissza helyenként a film her-zogi hangneme, a bizarr, kísérteties, álomszerű történelemeket egybeszerkesztő *láttatás*, ha-

nem inkább az egyenesvonalú elbeszélés Herzogtól idegen kényszere miatt. Annak a folyamatnak az *elbeszélése*, amely az új telepeseknek a kerekeken gördülő, kölcsönre vett házukba való beköltözésétől a paradicsomukból való kiűzetéséig tart, nem kenyeré Herzognak, és elnagyolta, illetve csak konvencionálisan jelezte.

Eközben is adódnak mindenesetre hátborgongató részletek: a két szomszéd farmer például, akik csőre töltött fegyverrel ülnek a traktorukon, és szüntelen szemmel tartják egymást szántás közben, nem harap-e le a másik egy csikot a kettőjük birtoka között húzódó mesgyéből; vagy amikor Scheitz úr a voltmérőjével megméri egy wisconsini dülőúton két arra járó meghökkent vadász „állati magnetizmusát”.

A film végére aztán újra felerősödik ez a herzog-i hangnem: az utcalány önállósította magát, és elnyelték a szép szörnyetegekként pihenő kamionok, Scheitz urat lefűlelte a rendőrség egy olyan rablótámadás közben, amelyet még játékpuskás iskolásgyerekek is nagyobb szakértelemmel hajtottak volna végre, Stroszek így egymaga menekül a munkaadójától lopott ócska teherautón, míg az be nem döglik, neki magának pedig el nem fogy a pénze. És itt, az indián rezervátum egy turista-csomópontján, ezen az önmagában is kísértetiesen halott, de életet mímelő helyen Stroszek s vele az eldorádó-keresés története a végpontjára érkezik, ahol már csak örült és mechanikus körbenforgás lehetséges.

Ez a körbenforgás mint jelkép, amely jelen volt már Herzog korábbi filmjeiben is, itt valószínűs orgiáját üli. Forog körben és lángra gyúl közben a gazdátlanul hagyott teherautó, jár körbe az automatikus drótkötélpálya, egyik ülésében az öngyilkos Stroszek tetemével, és járja örült körtancát, a belétáplált programot minduntalan újrakezdve, a mutatóvá-

nyos csirkeautomata. Szavakra szinte lefordíthatatlan ennek a vízióknak a jelentése: itt járunk Herzog legsajátabb közegében. Hatásának forrása többek közt abban rejlik, hogy a kísérteties képsor erőszakoltság nélkül a film közegéül szolgáló konkrét valóságból épül fel.

Minden részlete valóságosan létező velejárója a környezetnek, ugyanakkor valószerűtlen, rémálomszerű felfokozása is a filmben kezdetől fogva kísértő mélyebb gyanúnak. Csupán a csirkeautomatából van „több egy lapáttal”, az utolsó pillanatokban a tébolyult riadalom vészcsengő-jelzése már bombasztikus hangfekvésbe megy át.

Stroszeket is utolérte tehát a sorsa. Eldorádó-keresésére igazából nem is önszántából vállalkozott, hanem csak úgy belesodródott, ahogy Kaspar Hauser is kényszerből próbált olyan ember lenni, mint más. De mindketten alkalmatlanok rá, hogy az emberi boldogulás előregyártott modelljeihez illeszkedhessenek. S velük ezeknek a modelleknek, az ember és társadalom ellentmondásainak áthidalására szolgáló megoldásoknak a kérdésessége is felvetődik.

Herzog ugyanúgy a polgári civilizáció indulatos ellenfele, mint számtalan ismerős pályatársa, az ő – vitathatóan féloldalas, de nagy művészi erővel tolmácsolt – újdonsága és eredetisége abban rejlik, hogy bírálatához visszanyúl a kapitalizmus korai, romantikus, Rousseau-n alapuló kritikájához, s ezt megtoldja aktuális ökológiai tanulságokkal. Ember és társadalom ellentétéből ember és természet harmóniája felé keresi az utat, természetben az emberi természet vele született adottságait is értve. Kirekesztett, „fogyatékos” hősei mindaddig áldozatok maradnak, amíg a hazug ábrándok helyett nem önmaguk igazabb természetére felé tájékozódnak.

Györfly Miklós

STROSZEK színes, NSZK, 1977.

I. és r.: Werner Herzog; O.: Thomas Mauch; Sz.: Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz



Fellini, Casanova, a szerelem és a nők

Fellini: Casanova

Fellini legújabb filmje, a *Casanova* természetesen nem Giovanni Jacopo C. de Seingalt Casanováról, a hosszú nevű, cirkalmas életrajzú, botrányt botrányra halmozó, szuperpotens 18. századi kalandorról szól.

E film hőse is elsősorban a telhetetlen önbúvárló: Federico Fellini.

A *Casanova* rendezője alig tud többet Casanováról, mint ami bármely impozánsabb lexikonban föllelhető.

Viszont önmagáról sem akar sokat tudni. Legalábbis amikor filmjei megalkotásához hozzák.

Fellini szinte teljes sötétségben indítja el a filmjeit. De már az első pillanatban tökéletes kivilágítást rendez. Ez az éjszakába belevakító,

százezer wattos mesterséges fény mindjárt egy várostársadalmat világít meg nekünk. Ők mind benne voltak Fellini sötétségében.

„Nem ismerem önmagam, de kíváncsiak vagytok rám...” Így indul el a rendező a hirtelen elénk táruló, ismeretlen, zavaros, hangos sokadalomban. A nyilvános önvizsgálat ódiáját mindjárt a nézőkre hárítva.. Fellini művészi fellépéséből látszólag hiányzik az exhibicionizmus. De szerénytelen szerénység az övé. Akár egy egész történelmi korszakot is berendez önmagában, hogy Federico Felliniről valljon.

Sokszor úgy érzem, Fellininek a nők szinte minden filmjében elveszik a szüzességét.

Fellini ártatlanul kezd művei forgatásához. Mint a kamaszgyerek, akinek az emlőtől való elszakadása óta csak színes, erotikus álmai és öntudatlan pollúciói voltak. De leszakadt nadrággombokkal, gyúrt ruhában, felvilágosodva, kiábrándultan, megtépázva ér a filmjei végére. Ilyenkor kimegy valahová a világ periferiájára. Elbeszélgetni egy néma kislánnyal vagy a tengerrel.

Fellini alighanem fél a nőktől.

Ezért választotta hőséül Giovanni Casanovát, a félelem nélküli és gánccsal teli, gátlástalan nőfaló lovagot.

Önigazolásul szinte, hogy a nőktől való félelme nem is alaptalan.

Fellini nőalakjai mintha a Pokol Tornácán nyüzsgőnének.

Kik vannak közöttük? Madonna-arcú, bűntelen gyereklányok, akik valami tévedésből kerültek ide. Szent idióták, madárlelkű élőlények, lenyesett szárnyakkal. Jövendő tisztcsaládanyák, Méhkirálynők, érzelmeik kíméletlen terrorjával. Ősdaákra emlékeztető, duzos óriásnőstények. Előkelő szajhák, nimfomániások, nemi akrobaták, szerelmi sakkmatadorok, élvvágyó aggnők és egyéb némberek.

Csak úgy találomra, az emlékezetből:

a gyerekek a tengerparton,

a kis pincérlány az *Édes élet*-ben,

az *Országúton* gyermekkorban megrekedt, vakogó, néma bohóca, aki szent együgyűségével az „acélembert” is megtöri,

a *Júlia és a szellemek* öregedő, kiürrült színésznője, emlékeiben az elveszett Kislánnyal,

a *Nyolc és fél* „háziasszonnyá” sivárosodott Felesége, kezében a mementóként használt, örök törlőruhával,

az érzelmeivel terrorizáló Szerető az *Édes élet*-ben,

továbbá a Nőstények tömege, kalap-, kosztüm-, dekoltázs- és élőhús-masszája, azoké a nőké, akiknek a szexualitáson kívül nincs semmi jelentésük...

Fellini számos filmjében feltűnik a Szupernő. Mint a vágyak netovábbja, vagy egy illatos rémálom. Ők dagasztják be érzékiségük keltésztájába a jobb sorsra érdemes férfit.

A *Casanová*-ban viszont a Szuperhím jelenik meg előttünk. Akinek férfiassága elképesztő tökélyel működik, de egy pillanatig se tudja átélni a nőket. Az ő karjaiban a jobb sorsra érdemes asszonyok is mozgó bábukká változnak.

S e két 0-pont között zajlik le az életünk. Nő és férfi kapcsolatának, szerelmének, függésének, örömeinek, boldogtalanságának mennyi változata.

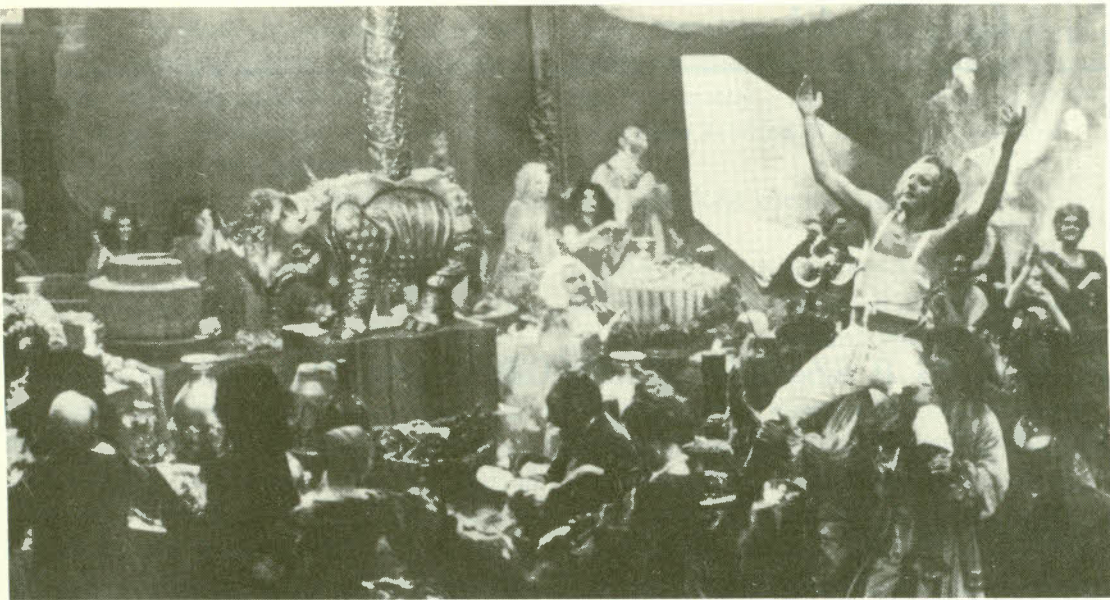
A nők személyiségén keresztül önmagunkhoz, a gyermekkorba, az álomba, a tengerpartra lehet jutni.

A női húson át, önértéktudatunk állandó doppingjában, magabiztosan, sikeresen is: sehova.

Csakhogy a nők személyisége végzetesen össze van kötve a testükkel.

Ez a Fellini-hősök külön tragédiája.

Casanova azért tragikus hős, amolyan fordított Don Quijote, mert *teljes* életre törekszik, de a teljességet a legkönnyebb ellenállás irányában akarja elérni. Ez akkor is kockázatos, ha a céljaink megvalósítására használt eszköz nemesebb az öv alatti testrészüknél. Casanova, mint a világirodalom nagyromantikus hősei, az Igazi Szerelmet keresi. De folyton becsapja magát, s becsapják. Erogén izgatottságát gyakran az érzelmi vonzalom következményének tekinti. Az ágyban produkált, nem mindennapi teljesítményeit összetéveszti a beteljesüléssel. S azt hiszi, ha a nőket sikerül maga alá rántania, meg is szerezte őket. Casanova ugyanakkor politikai, tudományos, irodalmi sikerekre pályázik. De a társaság, amely a karrierjét megalapozhatná, csak a „legendájára” kíváncsi. Úgy tekintenek rá, mint egy szerelmi zabálóművészre. S mihelyt produkciója, amelyben előkelő dámák is szívesen vállalják az „untermann” szerepét, a közönség ámulatára befejeződik, az üres porondon találja magát.



Enrichetta, a szép hegedűművésznő, aki éjszakára Casanova vonója alá helyezte magát, hajnalban eltűnik az ágyból.

Henriette, a svájci tudós leánya hősünket egy örömtanyára vezeti, ahol afféle szerelmi „kuglijátékot” rendeznek.

D’Urfé márkinő, akinek pártfogására számíthatna, a szipirtyó-combjai közé kapja a lovagot, hogy gyermeket préseltessen ki magából.

A francia nagykövet arra használja fel az idegent, hogy egy drapéria-résen át kiélvezze szerelmi műveleteit.

Casanova karjában a nők mind eljutnak a szerelmi extázis kancsalságáig. Aztán megfagy a tekintetük. Kiürül. S a magas pártfogók is elvonják szemüket a drapéria-résből.

A Szuperhím végül egy élettelen játékbábu-ban találja meg Igazi Szerelmét. Csak az marad mellette. Csikorgó fémzűletei elkopásáig.

Fellini látható élvezettel, undorkodásaiban is örömételve szemléli Casanova szerelmi szcénáit. A Pokol Tornácán nyüzsgő, boldogtalan

Ádám- és Éva testeket. A tartalmatlan ölelkezések mechanizmusát.

Rengeteg alakot vonultat fel, őstípusokat és kurióz figurákat, korhű jelmezekben és jelmeztelenül, az európai nagyvárosok történelemkönyvében és saját emlékeiben lapozva, eljegyz Velencét a tengerrel, álarcos kavalkádot rendez, hajót szentel föl, majd megbújik a rengő ágyak alatt, a füledt enteriőrökben, óriásidéálokat, apácaruhás kéjनोंket, törpéket és bábukat mozgat, elsötétít, kivilágít, ólomkamrák zárját csukja be, Donald Sutherland-dal, világsztárokkal és panoptikumba illő civilekkel játszatja a főszerepeket, sőt a kelléktár tárgyait is leszerződteti...

Fellini legjobb műveiben szcénáról szcénára gazdagította mondanivalójának jelentéseit.

A *Casanová*-ban mintha csak mechanizmus-fázisokat halmozna egymásra, nagy látomás- és látványértékkel, szuggesztíven, művészien lebilincselő rutinnal.

Valahonnan az *Országúton* bohócnőjének szomorú trombitaszavát is halljuk.

De nagyon távolról.

Galsai Pongrác

CASANOVA (II Casanova de Federico Fellini) színes, olasz, 1976.

R.: Federico Fellini; F.: F. Fellini, Bernardino Zapponi; O.: Giuseppe Rotunno;

Z.: Nino Rota; Sz.: Donald Sutherland, Cicely Browne, Sandy Allen, Tina Aumont

A líra és a szatíra érintkezési pontjai

Vázlat Gyarmathy Livia művészi arcképéhez

Tétova prólógus

Gyarmathy Livia művészi arcképét meglehetősen nehéz megrajzolni, mivel filmjeit együtt készíti Böszörményi Gézával, tehát óhatatlanul is átfolynak gondolatok, motívumok, átvándorolnak szereplők is olyan filmekbe, amiket rendezőként Böszörményi jegyez és – természetesen – viszont is. Nyilván mindketten tudatosan közelednek műveikhez (azok összességéhez még inkább), tehát tudatosan vállalják a közösséget. Azonos területeket érintenek, azaz elkülönítésük formálisan esetleg könnyű (elegendő, ha a főcímről konstatáljuk, ki a rendező), ha azonban igényesebbek vagyunk, jobban bele kell merülnünk alkotásaikba. Kérdéses, persze, hová vezet ez az elmélyülés: a szándékolt azonosságok bővítéséhez-e vagy a netán kevésbé szándékolt eltérések földerítéséhez. Ám sem az azonosságokból, sem pedig az eltérésekből egyértelmű értéktételek nem következhetnek: azokhoz csupán a konkrét elemzések vezethetnek el.

Ebben az írásban azonban mégiscsak Gyarmathy Líviáról lesz szó, tehát a szerző vállalja azt a föltételezést, ami a két alkotót megkülönbözteti. Ennek a föltételezésnek azonban az itt nyomon követendő egész életműből kell kitetszenie, és csupán akkor válik majd igazolttá, ha Böszörményi oldaláról is megtörténik a hasonló vizsgálat. Úgy vélem, akkor majd bizonyos műfaji eltérések is jelentkeznek.

Vígjáték vagy szatíra (vagy valami egészen más)

Ahhoz, hogy a műfaji eltéréseket érzékelhessük, szükséges, hogy valamiképpen körvonalazzuk az alkotások műfaját, ami – Gyarmathy Líviáról szólva – nem is olyan egyszerű, mint ahogy iskolás képzeletünk gondolhatná. Gyarmathy Líviában – vélem – annyira együttlétezik a jelenségek lehető legteljesebb bemutatásának szándéka – amely szándék természetesen ironikus véleményezéssel is párosulhat, az együttérzéssel, a részvétellel (ez utóbbi kivált dokumentumaiban) –, hogy könnyű megérte-

nünk, miért nem vállalkozik egyértelmű szatíra alkotására. A vígjátéktól pedig – alighanem – azért idegenkedik, mert az jóval fölületesebb megrostálása a valóságnak: ezt a műfajt csak a fonákságok érdeklik – súlyuktól függetlenül. (Persze, az igazi nagy szatirikusok – Chaplin vagy a szolidabb Tati –, akik mindenkor parabolát fogalmaztak, könnyűszerrel túltehetnék magukat efféle aggályokon, Gyarmathytól azonban mi sem áll távolabb, mint parabolát alkotni.) Az ő filmjeinek – és

itt nemcsak az olyan dokumentatív karakterű munkákra gondolok, mint az *58 másodperc*, a *Tisztelt cím!* vagy az *Üzenet* és a *Kilencedik emelet*, hanem ide sorolom a kifejezetten játékfilmeket, az *Ismeri a Szandi-mandit?*, az *Álljon meg a menet!*-et is – viszont nagyon is szembeötlő sajátáguk a valósághoz tapadás: az objektív valóság és a műalkotás valósága közötti különbségek eltüntetése, a szakadéknak nem is egyszerűen az áthidalása, hanem a betemetése. Sőt, erre talán a *Szandi-mandi* még jobb példa is, mint a dramaturgiailag kissé átlátszóvá poentírozott *58 másodperc*.

Gyarmathy különösebb válogatás nélkül fotográfált le olyan – hierarchikus kompozíciós rendbe aligha sorakoztatható – tudatosan kevés megrendezettséget mutató jeleneteket, amelyek – ha tetszik – apró életképek (ahogy egyes méltatói mondanák), jellegtelenségük révén jellemző momentumok. Még azt is megkockáztatom, hogy jószerivel nem is véleményezi ezeket, legfőleg a filmvászon adja hozzájuk a kommentárt. A klisék riasztó és döbbenetes hamisságára is csupán a vászon éberszt rá bennünket – mintha egyenesen hamis-tudatunk képernyőjévé válhatna.

Mindezzel nem kívánom azt mondani, hogy az elmondottak akár a *Szandi-mandi*-ban is kristálytisztán jelentkeznek, hiszen számos olyan eleme vehető ki, amelyek másra – részint többre, részint kevesebbre (szatíra-vígjáték) – utalnak. A film fölütéseiben még vígjátékra is gyanakodhatnánk (a csintalan daxli, amely egy lyukon bujik ki, a megigazított, majd újfent elmozduló kép stb.), amely vígjátéki vonulat tulajdonképpen nem szakad meg, hiszen a film tovább is számtalan gag-et épít be anyagába. Ezek a gag-ek – és vajon tekinthetjük-e ezt véletlennek, a latolgatás hiányának – korántsem egyenértékűek, mintha a válogatás mellőzése mellett bizonyítanának. Ugyanakkor ennél is erőteljesebben, ám talán egy külön filmként, megvillan a parabolisztikus szatíra lehetősége is – legnyilvánvalóbban a portások-komplexumban. A fölé- és alárendeltségnek ez a pontos rendje, a kikezdhe-

tetlen szervilizmus következetességei valami egészen nagyvonalú szatíra magvát villantják föl. Gyarmathy – szerintem ismét tudatosan – ejti ezt a lehetőséget is, az ő igényei közt

a totális kép megmutatása

foglalja el a fő helyet, mindent annak rendel alá. (Szembeötlő a szűkebb plánok számszerű kisebbsége; az amerikai plánnál szinte alig komponál szűkebbre.)

Az elmondottak jószerivel *érvényesek a többi Gyarmathy-filmre is* (korántsem ennyire a Böszörményi által rendezettek, amelyek konzekvens vígjáték-kísérleteknek tekinthetők a megváltozott komikai alaphelyzetben), jöllehet esetenként fölerősödik az alkotó kommentáló kedve, sőt, egyenesen szenvedélyessé fokozódik, mint leglíraibb filmjében, az *Üzenet*-ben, ahol a pszichologizálás is jobban előtérbe kerül. Szó sincs azonban próféciáról, mint a legjobb szatírákban (lásd: Chaplin *A diktátor*-át) vagy valamiféle érzelgős-sablonos happy-end-ről, ahogyan a vígjátékokban.

Furcsa módon *olyan befejezést* alkalmaz, ami – játékfilmjeiben – formálisan esetleg megfeleltethető a happy end-nek, tartalmilag azonban éppen a *happy*-jelző válik előttünk nagyon is kétségessé. A *Szandi-mandi* befejezése – hogy ti. Schütz Ila odaáll a Kállai Ferenc által alakított mérnök elé és kijelenti: – ha elvégzi az iskolát, az üzemben akar dolgozni – mindenféleképpen minősíthető, csak „szerencsésnek, boldognak” nem (dramaturgiailag, persze, igen). Nincs ebben mégcsak szemernyi sem a kamaszdac eufóriájából, a majd-én-megmutatom-ból, hiszen tudomásul veszi, hogy munkája is olyan lesz majd, mint a szünidei gyakorlat volt („lerajzol minden csövezeteket, amit az üzemben talál”), nem lesz módja bármibe is beavatkozni. Irónia meg éppen nincs – ez a rendező szándékától is idegen lenne. A befejezés közlése voltaképpen csak ennyi: ilyen az élet.

Ám azért ne gyanakodjék senki cinizmusra. A valóság jelenségei önmagukban *sem nem ci-*



Ismeri a szandi-maradit?

nikusak, sem pedig nem szatirikusak. Etikailag, esztétikailag irrelevánsak – minősítő kontextusokban értelmeződhetnek.

De mi van akkor, ha nem jön létre, nem jö-

het létre (az alkotó nem akceptálná) ilyen minősítő-értelmező kontextus?

Naturalizmus – ugrának be azonnal a leglogikusabb válasz.

Kitérő – másik válaszáért

Gyarmathy Livia dokumentumfilmjeiből majdhogynem *minden naturalizmust száműzött*. Állítanom kell ezt akkor is, ha tudom, hogy bárki könnyűszerrel ellenem fordíthatja az 58 másodperc edzőjének minden szavát („nem érjük utol a világszínvonalat, ha alszunk”), gesztusát, a *Tisztelt cím!* öreg nyugdíjas postásának klinikailag is pontosan konstataált szklerózisát, az *Üzenet* WC-képsorát stb. Így kiszakítva és jellegtelen felsorolásban mindezek esetleg természetes tények, de a filmekben gondosan (költoően és szépen) ellenpontosza jelennek meg; a rendezés kihasználja az operatőrök (sorrendben: Neményi Ferenc, Koltai Lajos, Kende János) poétikus hajlandóságát, vagy finoman beavatkozik – konstrukciós gesztussal! – az anyagba: nem csupán szelekcióval – ami ez

esetben a vágás is –, hanem akár mesterséges, de semmiképpen nem mesterkélt elem beépítésével (Lásd: a *Tisztelt cím!* öreg postása a vaktükör előtt sapkáját igazgatja), amely elem – szerencsés esetben – önmagán is túlmutatva, az egész mondandóra érvényes, kifejező szimbólummá emelkedik (vaktükör – elmúlás).

Az *Üzenet* című film is több, mint egy felelős művész tiszta szívű ember kiállása az állami intézetekben nevelkedő gyermekekért, *több, mint vádirat* a szülői indolencia ellen, és mindeképpen *több, mint dokumentatív állapotrajz* egy ilyen intézmény mindennapjairól. *Költemény a szeretetről*, amire az ember eszmélésétől, élete legelső pillanatától vágyódik, és ez a vágy csak erősebbé válik, ha megfosztják, megtagadják tőle, ha nem kapcsolódhat azon-



Ismeri a szandi-mandit?

nal azokhoz, akikhez ösztöne is szorítaná: a szülőkhöz. Ezernyi sérülés, életre szóló károsodás származik belőle, ha a szülők nem akarnak, képtelenek (erkölcsileg azok) megfelelni szülői feladatuknak. Ehhez képest mellékes, hogy ez a közöny milyen anyagi terheket ró a társadalomra, lényegében mindnyájunkra, akik – esetleg – iszonyodunk, elborzadunk, fölháborodunk is láttán. Nem arról van szó, mintha Gyarmathy Livia szó nélkül menne el a kérdés ilyen vonatkozásai mellett, de igenis arról a vonzó művészi elfogultságról, amely elsősorban a gyerekekért szorít háttérbe egyébként valóban súlyos tényezőket. Megcsinálhatta volna filmjét úgy is, hogy annak mindvégig az az 1400 forint marad a vezérmotívuma, amit az állam egy ilyen intézeti neveltrevonta fordít.

Akkor is dokumentumot csinál – szociológiai-szociográfiai dokumentumot.

Ezuttal azonban jól választott, amikor a lélektan mellett döntött, amikor ezeket a fátyolosodó gyermekszemeket nyitotta ránk.

Jól és politikusan.

Politikusan és erkölcsösen.

Nem tudok ennél elismerőbbet mondani: ezt érzem a szuperlatívusznak. Tudjuk, hogy a világ minden táján vannak emberek, akik nyűgne, tehernek érzik gyermekeiket, szabadulnának tőlük bármi áron. Ismerjük brutalitásukat, ismerjük silány érveiket. De a gyermekeket, a másik oldalt, a veszélyeztetetteket most látjuk is, nemcsak szomorú újsághírként olvasunk róluk. Olyan ember hozza elénk őket, aki – föladva minden látszólagos tárgyilagosságot – szenvedélyesen tárja föl a bennük – egyelőre még – meglévő szépséget. Aki félti ezt a szépséget.

Az indulat tehát költői szférába transzponálta a hamisítatlan naturát.



Kilencedik emelet

Visszatérés

Végső soron a *Szandi-mandi*-t is csak annyiban minősíthetjük naturalisztikusnak, amennyiben tendenciája a valósággal való teljes azonosulás. De mint tudjuk, tendenciája volt ez a szecesszióknak is, és már a formai eredmény is szembeszökően ellentétes a tendenciával. Egyébként is, a válogatás (mármint a valós jelenségek közül) egy ponton – mind a *Szandi-mandi*-ban, mind pedig a csaknem azonos kvalitású *Álljon meg a menet!*-ben – szembeszökően létező tény: ez pedig a filmidő. Ha valóban a teljes azonosulás izgatná rendezőnket, akkor óhatatlanul a filmidő és a valóságos idő megfeleltetésén fáradozna (ahogy – mondjuk – Dárdai teszi később a *Filmregény*-ben), hiszen ez – úgy tetszik – a megoldás *conditio sine qua non*-ja. A két játékfilm számára azonban – és milyen különös, hogy az 58. *másodperc* számára csakúgy – ez a probléma nem létezik.

A *Szandi-mandi*-ból az derül ki, hogy az al-

kotókat inkább az érdekli, hogyan lehet úgy filmet csinálni, hogy *megszabaduljanak a konvencionális dramaturgia cselekmény-noszogató banalitásaitól*. A legegyszerűbb választ erre a kérdésre is hamar megtalálták: el kell kerülni, hogy a cselekmény a hagyományos, drámai csomópont körül kulmináló sztorivá váljék. Hogy a történet poentírozása hangsúlyosabb és fontosabb legyen az általa megismertetett világnál.

Való igaz, a *Szandi-mandi*-nak nincs igazi (de legalábbis nincs egyszerű) sztorija, a jelenetek, jelenetsorok kapcsolódásai első pillantásra véletlenszerűek. Az egyenesvonalú szerkesztés helyét – nézetem szerint – valamiféle *körköröségre törekvés* foglalta el: a körök középpontjában azzal az állóvízszerű léttel, amit aztán egyre többször, egyre határozottabban járnak körbe az alkotók. Egyéni, kiscsoportbeli és tágabb közösségi létformák kerülnek a körpályára, honnét a centripetális erő meg-

akadályozza kiszabadulásukat. (Lásd a már említett Schütz Ila-figurát!) Az egyre ismétlődő sztereotípiák, a pitiáner (ám óriásira pumpált) élmények, az ócska banalitások világa ez.

Gyarmathy Livia azonban bölcsebb annál, semhogy ilyen sommásan egyoldalú véleményt fogalmazna. Bölcsebb, mert hitelesebb alkotásra törekszik. A *Szandi-mandi*-ban éppen az a tragikomikus, hogy ebben a pocsolyalétben mégiscsak eredmények – vitathatatlanul *komoly és jelentős dolgok* – *születhetnek és születnek is*. Mégcsak nem is arra gondolok, hogy végül is ott emelkedik emögött az élet mögött staffázs-ként az új lakótelep, ahol kétségtelenül emberibb viszonyok alakulnak a korábbiaknál. De gondolok akár a gyárra is, ahol talán éppen azért válik minden olyan mechanisztikussá, és válik mindenki jóformán közömbössé, mivel a korszerű technológia elsől ezt a választ involválja. Mechanizmusai a részfunkciókban öröklődő emberben azt a nem éppen indokolatlan érzést váltják ki, hogy gondolkodó, alkotó közreműködése *egyre fölöslegesebb*. És ez csak egyelőre jelentkezik a komikus hatású kollektív unatkozásban. Gyarmathy ismeri és sejteti a várható súlyosabb konfliktusokat.

Gyarmathy Líviának nem ez az egyetlen kifogása

az ún. modern technológiák ellen.

Van a *Szandi-mandi*-ban egy jelenet, amikor robbanás vagy talán csak csötörés következik

Mit tegyen a menet, ha megállt?

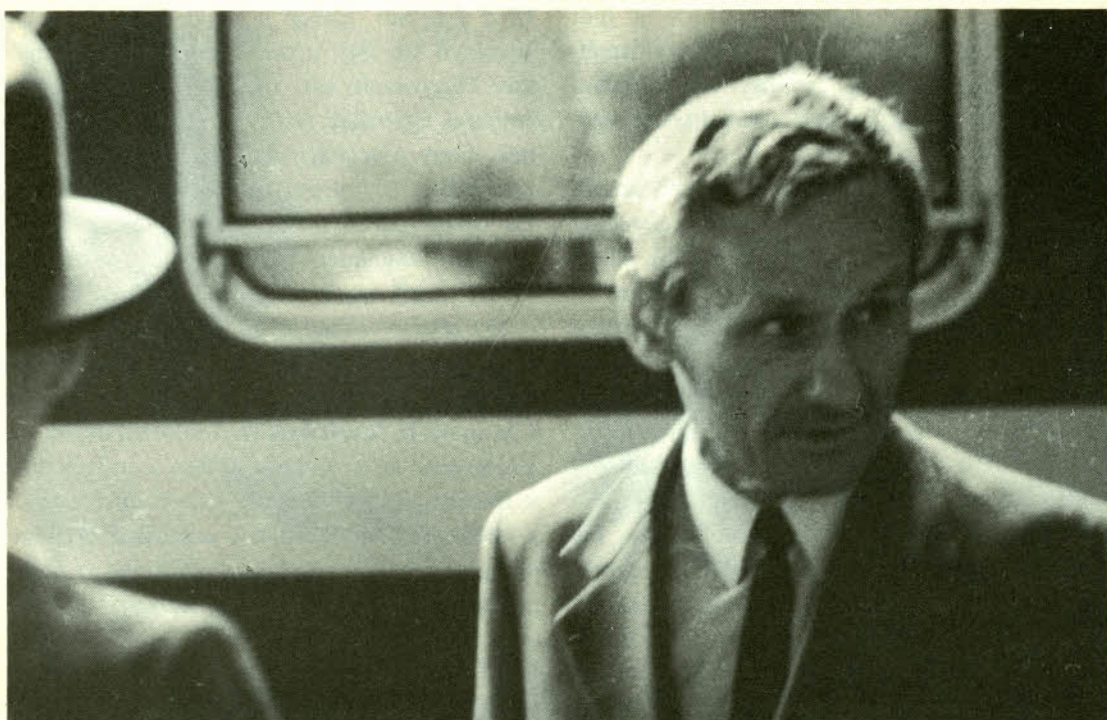
Az, hogy Gyarmathy Livia (és Böszörményi) filmjeiben esetenként azonos motívumok, szereplők, netán eseménytöredékek vándorolnak, föltehetőleg alkotói módszeréből (módszerük-ből) fakadhat. Mert bármennyire egységes egész is – mondjuk – a *Tisztelt cím!*, a problémára az alkotó – más aspektusból és más közegben vizsgálva – játékfilmmel tér vissza. A postásfilmben – ebben a fanyarkás dokumen-

be a gyárban. Ebben a pillanatban az addig jelenlévő tömény unalom átvált valami egészen fölgyorsult, sőt, kapkodó nyüzsgésbe: az emberek egymásra találnak, egymáshoz feszülnek, hogy a segítségadásban bizonyítsák emberségüket. Ez így, persze, meglehetősen sovány kis igazságocska lenne, közhelyességénél fogva pedig alighanem azonnal visszaváltana az eredeti ásító unalomba. Gyarmathy azonban – úgy tetszik – még nem mondott el mindent a „korszerűségről”, tehát most a csötörést úgy próbálják megszüntetni, hogy kontár módon valami ócska fatuskóval (hasonlóval) dugaszolják-tömítik el a nyílást. Ebben a műveletben *a modernségnek éppen az ellenkezőjét látjuk*: a bevált ősi barkácsolást; esztétikai értelemben pedig a magas technika, valamint az elembertelenedésről gyártott olcsó elméletek együttes karikírozását.

Az *Ismeri a Szandi-mandit?* egy vegyiüzemben és közvetlen környezetében játszódik. Ha a film alkotói (és itt Somló Tamás operatőri munkája is hangsúlyos) nem is olyan lelkendező hívei az ipari létesítmények szépségének, mint – mondjuk – Lunacsarszkij vagy a festészetben Léger, meg kell vallanunk, *megtalálják ellentmondásos poézisét: a rutság megéneklésében*. Tartózkodó természetükre mi sem jellemzőbb, hogy ezuttal sem kívánnak fölháborítani bennünket, csupán az általuk rajzolt térképen nem akarnak fehér foltokat hagyni. Tény azonban, hogy *a környezet sivársága szervesen együtt él a lelkek kiürülésével*, vagy éppen lohasztja azok föllángolásait.

tumban – ugyancsak ráakad arra a beszűkült világra, amit a kiürült frázisok jeleznek (ahhoz, hogy valaki jó postás legyen, „szív és lélek is kell”; „ha még egyszer születnék, akkor is postás lennék” stb.), csak hogy a nagyobb általánosítás lehetősége itt – a témánál, a feladat jellegénél fogva – igazán nem adott.

Adott viszont annak lehetősége, hogy rendezőnk akár egy dokumentumfilmben fölvá-



Tisztelt cím!

zoljon egy lehetséges filmstílust, amelyben kedvelt elemei, építőkockái sorra elfoglalják az őket megillető helyet. Jelentkezik

a banalitás mint fölütés,

ami aztán alaposabban kidolgozva a következő játékfilmben nyeri el igazi helyét; ez a banalitás – az alkotói véleményezés segítségével – észrevétlenül átcsúszik a komikumba, sőt, valamiféle – lírát sem nélkülöző – groteszkba, a befejezés pedig kifejezetten költői hatású.

Kedvenc közhelyei szép számban vonulnak föl: a zenei közhelyek csakúgy, mint a nyelvek. Úgy gondolom, Gyarmathy Livia (és Böszörményi) ezen a területen sok újat hozott a magyar filmművészetbe, és talán itt csapódik le legtisztábban az az élmény, amit számukra – minden bizonnyal – a 60-as évek cseh filmművészete (Forman, Menzel) jelentett.

Szerzőinket – akár az írókat, szociológuso-

kat, nyelvészeket és nyelvfilozófusokat – úgy szólván a tragizmus szintjén izgatják a nyelvi klisék és a grammatika szabályainak még úgyahogy megfelelő fogalmazások, amelyek azonban már – kivétel nélkül – logikai (tehát értelmi) nonszenszek, a tartalmatlan utánzási kényszer torzszüleményei, (rendszerint valami hóbort utánzásáé) ám mégis mint ügyes kaméleonok beleolvadnak a köznapi beszéd ellenőrizetlen áramlásába. Végig vihető a sor a *Szandi-mandi* sztereotípiáitól, az igazgatói beszéd dagályosságától („amely teljesítés bronzfokozatot von maga után”), a *Madárkák* elkeszesztő sutaságain át („anyám bevezeti a WC-t”) az *Autó* tautológiáiig („maga se tudott vezetni, amíg nem tudott”).

Aki mélyebben belegondol, az esetleg valóban a nyelvfilozófusok riadalmánál köt ki, esetleg egy Krisztus-parafrazisban sóhajtja el a kommunikáció megválthatatlanságát: bocsáss meg nekik, nem tudják, mit beszélnek. (Miként az agyondíjazott-dicsőített lírikus sem, aki fájdalmas elégiáját a következő, nem éppen



Álljon meg a menet!

átgondolt költői sorral indítja: „anyámat megszaggatták a szelek”.) És erről a riasztó nyelv-állapotról, amely – végső soron – mégiscsak egy tudatállapot tükre, fantasztikusan bőséges információkat kapunk a Gyarmathy – Böszörményi házaspár filmjeiből.

Természetesen, analógiás gondolkodásunk transzponálni tudja a jelenséget, az alkotó azonban a mögöttes világok föltérképezésével plasztikusabb képre vágyik. Miként érzésem szerint az *Üzenet* folytatása készült el a *Kilencedik emelet*-ben, és egyáltalán nem lepődnek meg, ha ezek a filmek egy nagyjátékfilmben összegződnének.

A fölszólítás (ez a nagyszerűen választott klisé-fordulat), hogy *Álljon meg a menet!*, voltaképpen elhangozhatott volna már az *Üzenet*-ben is, csak hogy annak egyedi konkrétsága ezt esetleg ízléstelennek minősítette volna. A játékfilmben, amelynek élére került, viszont vitathatatlanul helyén van. Figyeljük csak a rendező nyilatkozatát: „Az *Álljon meg a menet!*

az emberi kapcsolatok mechanikussá válása ellen

készült. Nem törvényszerű az, hogy az emberi kapcsolatok tartalmukat veszítsék, változtatni lehet rajtuk, ezért értelmét láttuk annak, hogy filmet készítsünk a témáról”... (A *Szandi-mandi*-val szembeállítva az új filmet, folytatja a gondolatsort.) ...„Az *Álljon meg a menet!* ezzel szemben már nem az ipar és az ember, hanem az emberek közvetlen viszonyáról szól, előbb, fájóbb és ezért érzékenyebb problémáról...” Összefoglalva: tehát általános emberi kapcsolatokról van szó a filmben. Ez az általánosítás adja meg a funkcióját a címnek, ami ugyanakkor azzal is meglepett, hogy expressis verbis fedi föl az alkotói konzekvenciát (ilyenek a *Szandi-mandi*-ban nyomát sem találtuk).

Az általánosító tendencia minden különösebb elemzés nélkül érzékelhető. Mások is észrevették, akik a filmmel foglalkoztak, hogy az *Álljon meg a menet!* nagyon is átgondolt és



Álljon meg a menet!

biztos cselekményszálra fűzi azokat az eseménytöredékeket, amelyeket esetleg életképeknek is lehetne minősíteni. Az a mozaikszerű szerkesztés, amely a kitűnő *Szandi-mandi*-t jellemezte, itt is meg-megcsillantja ugyan a lehetőségeket, ám a poentírozott cselekményvezetés kompozíciós hierarchiájában elveszti igazi jelentőségét. Ez nem föltétlenül hiba, hiszen fölfedezhető benne a satirikus hagyományokhoz való közeledés mozzanata, azonban korántsem annyira eredeti és unikális, mint a *Szandi-mandi* volt. Az *Álljon meg a menet!* legkivált az operatőri munkában őrzi a *Szandi-mandi* eredményeit. Pedig ezt a filmet már (akárcsak a *Tisztelt cím-et*) Koltai Lajos fényképezte. Az ő kameramozgatásának – gyaníthatólag – jobban megfelel egy *Szandi-mandi*-problematika.

Mindezzel csupán annyit akartunk mondani, hogy a *Szandi-mandi*-val Gyarmathy Livia önmaga számára is igen magasra tette a mércét, és most – kivált, hogy időbeli távlatot is kapott (ami – meglepő módon – használt a

filmnek) – óhatatlan, elkerülhetetlen a hasonlítgatás. Az *Álljon meg a menet!*, persze, megáll a maga lábán, noha a *Szandi-mandi*-örökségét sem lehet vitatni, és az alkotó totalitás-igényét is tökéletesen kifejezi.

Van azonban egy olyan – szerintem fontos – mozzanata a filmnek, amely mellett nem mehetünk el szótlantul. Ez pedig

a generációs kérdésben

elfoglalt álláspontja. Megszoktuk, és lényegében ebben a hatvanas években sem történt változás, hogy filmjének középpontjába jobbra az a generáció került, amelynek eszmélése, felnőtté válása jószerivel az ötvenes évekre tehető. És ehhez megszoktuk azt is, hogy ez a generáció ugyan sokszor tévedett, súlyosabb vagy kevésbé súlyosabb hibákat is elkövetett, alapjában azonban betöltötte „történelmi szerepét” és legfőbb bázisa társadalmunknak. (Ez, természetesen, sem így, sem pedig az ellenkezőjére fordítva nem igaz.)

Gyarmathy Líviának alighanem más a véleménye. Túl azon a lélektanilag is logikus motívumon, hogy a nagyapák és az unokák – a lényegesen nagyobb időeltérés ellenére is – közelebbi hullámhosszon vannak, mint az apák és fiúk, és hogy az apák generációját mindkét oldalról (nagyapák, unokák) megrovó kritika éri, nos, túl ezen, Gyarmathy az apák nemzedékét *objektíve* is kritikával illeti. Most nem is csupán olyan szélső esetre gondolok, mint Horváth Sándor apája, ez a világát túlélt masztodon, de gondolok a Szilágyi Tibor vagy Szirtes Ádám (esetleg Eva Ras) által megformált alakokra is. Ezek a figurákon keresztül az alkotó – ha szabad így mondanom – az egyedfejlődést a törzsfjlődés függvényévé teszi, és minden művénel jobban visszatekint a jelent olyannyira meghatározó közelmúltra (ki tagadná, hogy mozzanatosan ez már a *Szandi-mandi*-ból is sejlett?).

Ehhez a kérdéshez szorosan kapcsolódik még az *idea-keresés problémája*. A *Szandi-mandi*-ban a lelkendező gimnazista lány (Schützlla) illúziómentes környezetében nemigen szólhat eszményeiről. Az *Álljon meg a menet!* potenciális főhőse, Karcsi viszont a film végén fejére teszi nagyapja alapját, és ez a szimbólum, a valóságos divat fölerősítő kontextusa folytán, egyértelművé és meggyőzővé válik. Tudom, hogy – végső soron – a sztori-lezárás követelményeként kerülhetett a filmbe, azonban kétségtelen a hitele, és nem vált dramaturgiai buktatóvá. És talán ez adja a választ is kérdésünkre: az sem árt, ha a menet még egy vargabetűt is tesz az ideálok felé.

Sajnálatos módon – és ez a hasonlítás csak jelképes –, a *Kilencedik emelet* Lacijának nem jutott egy ilyen kalap, és abból sem sok, amit ez a kalap kifejez. De mert fizikai törvény, hogy az ürességet valami mozgékony anyag minduntalan kitölteni igyekszik, Laci kiürülő világába is betolakodnak a hamis tétovaságok

vagy bomlasztó bizonyosságok. A „technokolozásra”, erre a sajátosan kelet-európai kábítószerre Gyarmathy irányítja a figyelmet. Lényeges, hogy beszél róla, sajnálatos, hogy szemérmesen és szűkszavúan. A probléma azonban kameraközelbe került, és talán jogos várakozással tekintünk egy olyan Gyarmathy-film elé, amely majd az ifjúság és az ideálok viszonyát, problematikáját villantja föl a tőle megszokott kifejező és elemző készséggel.

Kifejezés és elemzés – hangzott az imént, és – nézetem szerint – ezek Gyarmathy Lívia művészi világának kulcsszavai. Legjobb munkáiban, persze, ezek így nem is választhatók külön, hiszen – hacsak a motivációra gondolok is – eszközeit egyszerre állítja mindkettő szolgálatába. Fura *ellentmondások kifejezője és analízálója* ő. Filmjeinek nagy része az illúziót-lanságokat támadja, s egyúttal ő maga mindig rákényszerül a dezilluzionálásra is, annyi hamis illúziót fedez föl. Az érzéketlenség, a közömbösség ellen emel szót, közben azonban le kell rombolnia a tartalmatlan érzélgősséget, közömbösítenie a sablonokat. Fájdalmasan érzékeli a környező világ szűrkeségét, lehangoló sivárságát, ő maga műveiben fikarcnyi díszítgetést se engedélyez.

Művészi világa – talán ez nem sértő – markáns és kegyetlen, bizonyos pillanatok (*Üzenet, Kilencedik emelet*) azonban valami szikár, ám indulatos költészetre nyitnak réseket. Szatíratémákat választ, de megközelítése nem lesz par excellence szatirikus. Nem akar semmiképpen sem filmesztétikai vagy filmtörténeti kategória lenni. Az előbbi sikerült neki, az utóbbi viszont nem.

Ez így van rendjén: Gyarmathy Lívia pedig így van helyén.

Fábián László

Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről

Illés György és a mozgófénykép valóságghűsége

Ha létezik egyáltalán afféle egy tételben is tárgyalható „újabb magyar operatőri művészet”, akkor talán nem hiábavaló kezdetét és előzményét keresni; ha létezik „új magyar operatőri iskola”, akkor tanárja is van.

Természetesen Illés Györgyről van szó.

De nem főiskolai tanárkodására gondolok most Illés Györgynek, bármekkora is annak a jelentősége! Hanem operatőri művészetére, arra a hatásra, amelyet elsősorban filmjeivel tett ifjabb pályatársaira, még akkor is, ha – s ezt nyomatékosan hangsúlyozni kívánom – az utóbbiak esetleg máig nincsenek ennek tudatában.

1.

A magyar film a felszabaduláskor olyan operatőri hagyatékot örökölt, amelynek lényege – mint a világ legtöbb országában is akkortájt – *a sztárkultusz kiszolgálása* volt. (Ezen belül megbecsülendő értékeket s eltérő művészi egyéniségeket is teremthetett ez a gyakorlat – elég Eiben István, Fekete Ferenc, Makai Árpád, Hegyi Barnabás nevét említenünk.) Az operatőri munka Hollywoodban, az UFÁ-nál és nem utolsósorban Magyarországon kidolgozott sémái, főként világítási rendje abból vezethetők le: hogyan „kell” a legelőnyösebben és a leghatásosabban mutatni közeliben és félközeliiben a színészt. A színészeket csak-

ugyan „beállították” a képbe – innen ez a ronda szakszó is: „beállítás”. A valóság filmi megszépítése – a főfény, élfény, derítés meg a ma már elviselhetetlen „duttó” (lágyítás) és természetesen a smink sematikus alkalmazásával – olyan megszokottá vált, hogy egész egyszerűen a műtermi munka velejárójának, magát a műtermi munkát pedig a tulajdonképpeni filmezésnek tekintették.

Ez a hagyomány groteszk ellentmondásokat szült a felszabadulás után. A szegényparaszti életről addig nem látott realizmussal szóló *Talpalatnyi föld*-ben például (Sára Sándor hívta föl rá a figyelmemet) Mészáros Ági még kikenve-kifésülve, műszempillásan kergetőzik az asztal körül Szirtes Ádámmal...

Közben a világ a „műtermi valósággal” szembeforduló neorealista filmekre figyelt! A hitelesség, a valóságghűség igénye itthon is sürgetővé vált. De az eszközök egyelőre hiányoztak hozzá – sőt még a forgatókönyvek is. A sematikus filmek pedig jól megvoltak a hagyományos operatőri sémákkal.

Ebből a zsákutcából kellett kievickélnie hazai film- s benne operatőri művészetünknek.

2.

A magyar film nem látványos szakítással indult el az 50-es években a mozgófényképi realizmus felé, hanem lépésről lépésre közelítette



Fábri Zoltán: Hűz óra

meg. Azok a filmírók, rendezők és operatőrök valószínűleg meg az átmenetet, akik korábbi tapasztalataikból – és egyáltalában: az épp adott előzményekből – a lehető legtöbbet kívánták *átmenteni*. Tehát a hagyományos dramaturgiai szerkesztés, jellemábrázolás eszközeinek *finomításával*, a megváltozott társadalmi környezethez – témákhoz és helyszínekhez – való *alkalmazásával* munkálkodtak az új magyar filmművészet megteremtésén. Fábri Zoltán, Máriássy Félix, Makk Károly reprezentálja ezt az irányzatot a rendezők közül, nem csupán az 50-es évek végén, de még a 60-as években is (jóllehet akkor már mindhárman kitartóan kísérleteznek a hagyományos dramaturgiai szerkesztés föllazításával). Az operatőrök közül pedig Hegyi Barnabás és Illés György. Hegyi látványosabban – az *Életjel* és a *Körhinta* sikerével. Illés viszont hatékonyabban és mélyebben, már csak azért is, mert saját megélt tapasztalatát földolgozva,

rendszerbe foglalva, átadni is képes volt az utána következő nemzedékeknek.

A *Budapesti tavasz*, *Ház a sziklák alatt*, *Álmatlan évek*, *Megszállottak*, *Hűz óra* nevezetes állomásai Illés György és az említett rendezők együttműködésének. Bennük végigkísérhető az a folyamat, amelynek során az operatőr eljutott a sztárportré-központú fényképezéstől a színészek és környezetük *képi egységbe* foglalásáig. Ez a képi egység nála mindenkor a *reális* és a *természetes* fény- és színviszonyokon alapszik.

A *valóság-hűségre törekvő képi egység* az idők folyamán – elsősorban Illés György művészi és pedagógusi munkássága nyomán – afféle „hallgatólagos közmegegyezéssel” elfogadott normájává vált a magyar filmfényképezésnek. Ennek a felfogásnak megfelelően alakult a filmezés *anyagi tényezőikben* és *eljárásokban* realizálódó *technikai bázisa* is hazánkban.



Máriássy Félix: Budapesti tavasz

3.

Az új magyar operatőri iskola képviselői számára mindez ma már nem csupán természetes módon adott, hanem olyasmi, amin túl is kell lépni ahhoz, hogy az ábrázolt világról alkotott egyéni felfogás kifejezésre jusson a fotografálás módjában. De ahhoz, hogy túllép-hessenek rajta, hogy az ő munkásságuknak is *viszonyítási alapja* lehessen, előbb meg kellett teremteni.

Illés György egy zsákutcából olyan térre vezette ki a magyar filmfényképezést, ahonnan már sok irányba, szinte minden irányba tovább lehetett indulni. (Kétségtelen: visszafelé, a mes-terkelt effektusok ál-világába is.) Ő maga, mi-közben figyelmét kiterjesztette a színészarcról az egész interieurra, az ábrázolt emberek és

egész – külső és belső színhelyű – környezetük viszonyára, mindmáig megőrizte a régi gyakorlatból azt a „tételt”: a filmképi világ központja az ember, a színész, jelesül a színész arca. Nála mindig is lényeges, hogy a színész „ho-gyan néz ki” közeliben. Ezért bizonyos világí-tási technikához váltig ragaszkodik. Illés György fényképezte filmekben ezért nem talál-kozhatunk az ifjabbaknál oly gyakori, sőt már jó ideje – nyugodtan mondhatjuk – diva-tos szórt fénybe burkolt szobabelsőkkel, ame-lyekben a mozgó színész arca olykor óhatat-lanul előnytelen, csúnya, torz módon is mu-tatkozik.

Az utána következő nemzedékek legjobb képviselői – időrendben először Tóth János és Sára Sándor – éppenséggel kisebb-nagyobb *technikai változtatásokkal* (legelőször is az



Makk Károly: Megszállottak

ímént említett *szórt fény* domináns alkalmazásával a belső színhelyeken) „kezdték ki” azt a – jobb híján az irodalomkritikából veszem a jelzőt – *kisrealista* fényképezési módot, amit Illés György nagymesteri fokon művel. Vagyis a valóságghűségen alapuló képi egység operatőri rendszerét, hogy aztán *másfajta valóságghűség-gel és másfajta képi egységgel helyettesítsék*.

Ezek a technikai változtatások – természetes módon – alapos tartalmi következményekkel jártak. A technikai bázis átrendeződése a képi-esztétikai értékrend átrendeződését jelezte: az „új magyar film” tartalmi-műfaji változásaihoz kapcsolódott. De ez már külön tárgyalást kíván.

Csala Károly

Bábok, tárgyak, élőszereplők

Beszélgetés Foky Ottó animációsfilm-rendezővel

Magyarországon – s a világ számos más országában is – a közvélemény számára az animációs-film elsősorban rajzfilmet jelent, a báb- és tárgymozgatásos filmek mindig egy kicsit a háttérbe szorulnak. A kétdimenziós animáció általában dinamikusabban fejlődik – szám szerint is többen művelik. A felszabadulás utáni bábfilm-művészetünk két rendező – Imre István és Foky Ottó nevéhez fűződik. Az utóbbi években azonban Imre István is többnyire papírkivágásos filmeket rendez. Foky Ottó látszólag egyedül maradt a porondon. Nevét, a bábfilm említett, viszonylagos mellőzöttsége ellenére, itthon és – főleg a *Babfilm* nemzetközi sikere óta – külföldön is ismerik. Munkásságáért Munkácsy- és Balázs Béla-díjat kapott, a Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze. Filmjeiről, művészi hitvallásáról kérdezve őt, a magyar bábfilm jelenlegi helyzetéről és jövőjéről is képet kaphatunk.

– Kezdjük talán a felkészülés éveivel! Már azzal a szándékkal fogott tanulmányaihoz az Iparművészeti Főiskolán, hogy bábfilmes lesz?

– Nem. Színházi díszlettervezőként indultam, Varga Mátyás és Oláh Gusztáv voltak a mestereim. A bábozás, a bábszínház nem érdekelt különösebben. Egyszer, negyedéves koromban megnéztem Trnka filmjeit a Csehszlovák Kultúrában. Utána valami egészen furcsa dolog történt velem. Olyan volt, mint az első szerelem. Minden megváltozott körülöttem... A főiskolán nem tudták, hogy Imre István és társai akkor már dolgoztak a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban. De én kerestem és megtaláltam őket. Negyedévben már náluk voltam szakmai gyakorlaton, majd a diploma megszerzése után figuratervezőként alkalmaztak.

– Hat éven át tervezett bábfigurákat. 1962-ben készítette el első önálló munkáját, a *Siker-t*. Már ebben a filmjében megkezdte az egész eddigi életművén végigvonuló kísérletezést az új formákkal, megoldásokkal...

– A *Siker* még csak félszeg szárnypróbálgatás volt. Rossz film lett, de az igaz, hogy kipróbáltam benne valamit. A klasszikus bábfilmlet naturral, élőfilmmel kevertem. Az élőfilm kezdettől fogva érdekelt, egyre inkább abból a szempontból, hogy hogyan lehet az animációval társítani. Ugyanakkor van olyan mozifilmem is, ami mindvégig élőcselekményes. (*Én, az egér*) A *Bohóciskola*-ban a klasszikus bábfilm lehetőségeit mértem fel a magam számára. Az *Így lövünk mi*-ben elsősorban az izgatott, hogy milyen háromdimenziós világot tudok létrehozni papírból. Az *Ellopták a vitaminomat* címűben csak tárgyak szerepelnek,

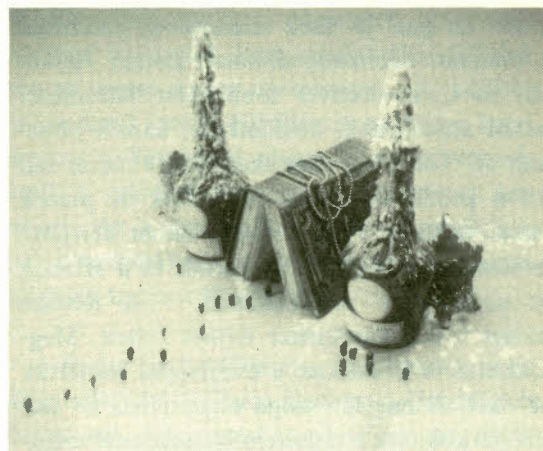
mozognak. Ezt a munkámat nagyon szeretem. Azt hiszem, a legkedvesebb filmem. Ezt a tárgymozgatásos vonalat vitte tovább a *Babfilm*. Ebben tudtam eddig a legnagyobb hatásfokkal megvalósítani az elképzeléseimet. Félek is egy új mozifilmtől, attól, hogy nem tudok nagyobbra dobantani.

– Sokat dolgoztam a televízióknak is. A televíziós munkák, a sorozatok amolyan izmosító gyakorlatok. Talán egy kicsit kisebb felelősséggel lehet kipróbálni dolgokat. Ugyanakkor nem szabad szint alatt dolgozni, hiszen ilyenkor szólunk a legtöbbeknek. Már az *Egy világ-hírű vadász emlékirata*i egyes epizódjainak, de még inkább a *Mirr-Murr* 52 filmjének készítésekor rá kellett jöjjek arra, hogy nem vagyunk eléggé felkészültek az ilyen jellegű munkához. Nagyon jó szervezés, megfelelő „konzerválás” és a sajátos fogások ismerete szükséges ahhoz, hogy ne látszódjék a filmekben, hogy rendelésre és nagyon rövid idő alatt készültek...

– Egyszóval minden munkámban valami újat próbáltam. Igyekszem feltérképezni a műfajt, felkutatni valamennyi lehetőségét. Elsősorban a megvalósítás módja érdekel. Amikor először elolvastam a *Babfilm* forgatókönyvét, ujjongtam: „Micsoda pazar tárgymozgatásos játék lesz ebből!” És csak utána kezdtem el azon gondolkodni, hogy mit tudok majd elmondani a filmmel. Ilyenkor a leglátványosabb ötletek is elvérezhetnek. Ha tartalmilag egyszerűk, üresek, lemondok akár briliáns megvalósításukról is. Nagyon szeretem a többemeletes, „szendvics-filmeket”, amelyeknek minden emeletén találunk valami újabb finomságot, érdekességet. Eddig talán a *Babfilm* volt a legtöbb rétegű filmem.

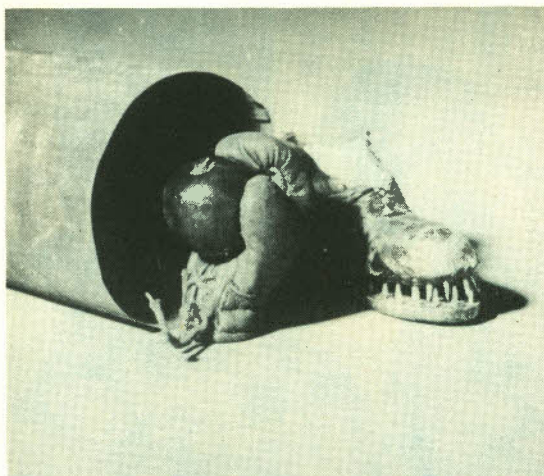
– Azt hiszem, technikailag is a legbonyolultabb, megvalósításában is a leginkább rendhagyó... Elmondanád e film születésének történetét?

– Amikor Nepp József barátomtól *Madártávlat* címmel a forgatókönyv-ötletet kaptam,



Babfilm

nem tudom megmagyarázni, hogy miért, de elolvastam a lakásomban fellelhető bab-forrásmunkákat. A lányom biológiakönyve volt az első, azután a lexikon, majd az *Uránia*: Növényvilág következett. Tudtam, hogy a babot paszulynak is hívják. Tudtam, hogy a tudományos neve *Phaeseolus vulgaris*. A pillangós virágúak családjához tartozik, egyéves hüvelyes; vannak fehér, hosszú, lapos és gyöngy, továbbá színes babok. De milyen lehet ez a hosszú, lapos, színes bab mint animációs



Ellopták a vitaminomat

filmhős? Milyen egy „cselekvő” bab, ha sétál, dolgozik, tüntet, szeret, szórakozik, él, meghal?

– Tóth János operatőrrel, nagyszerű partneremmel, akivel főiskola óta együtt dolgozunk, az igazi jó játék reményében elkezdtük a munkát. Munkatársaimmal, Zoltán Anikóval és Cakó Ferivel több mint háromezer babot animáltunk, kockánként, három hónapra át. Több száz üres skatulyát, flakont falt föl a produkció... A csarnokok és piacok rémei voltunk. Nem két kiló babot kértünk, hanem két mázsából válogattuk ki a színben és nagyságban megfelelőeket... A felvételekhez 5–6 négyzetméter terület kellett. Megtoldottuk a praktikát, s üveglappal terítettük be őket. A nagylátószögű objektívhez be kellett burkolnunk a műterem mennyezetét ezüstfóliával... Fémforgács, friss, fényes, rozsdamentes, de azonnal, a Ganzból! Ócskapiac. Öreg trombiták, záruk, poros pikulák, rossz, régi számológép. Kurbli nincs hozzá. Nem baj. Blondelkeret, vak tükörrel – a tónak. Meg egy imakönyv és szenteltvíz tartó a templom-jelenethez...

– A jódtablók izzanak. Füstölnek a gumikábelek. A műteremben hatvan fok meleg. Ezüstmadár lóg nyolc nylonharisnya-szálon. A műteremajtókat bezárni. A légmozgástól inog a madár! A több mint ezer kockás jelenet tizennyolc óráig készült. Háromszor kel-

lett megismételni... A rakétakilövéshez pirotechnikus... A hőtől megolvad a vas. Ez örülség! Nem lehet megcsinálni...! Próbafelvétel. Az optika elé torzításmentes üveg. Védi a fröcskölő, forró fémtől. Felvétel! (Olyan furcsán néznek rám a munkatársaim.) Kétezer-nyolcszáz babot kell szódavíz sugarával „lesöpörni” a praktiról. A szódásüvegek pisilnek! Két patron helyett öt patron! Nem elég! Túl-töltött szódát a szódástól. Bírják-e a forró műtermet? Állnak a babok, sisteregve pattog a szénsavas lé. Zubog a víz a „tüntető” között...

– Végre! Utolsó felvételi nap. Oldódnak a görcsök, lazulnak az idegek. A műterem? Csak most ne jöjjön a munkavédelmi szemle! Muszterok, vágás, munkakópia. „Madártávlat”? „Hess madár”? „Futurisszimó”? Nem, „Babfilm” – meg van a címe is! Nagyszerű munka volt!

– *A bábfilmes érezhetően más kapcsolatban van a figurákkal, a mozgatott tárgyakkal, mint a rajzfilm-alkotó.*

– Mi, bábosok, a filmszakma kézművesei vagyunk, csirizből, fából, drótból, pléhből alkotunk meg egy világot. Aztán suszterok meg kalaposok is. Rendezők és mozgatók is. Tárgyakba lelket vivők, meg egy kicsit maguk a tárgyak is. Szeretem a tárgyakat. Azt hiszem, ezt a szakmát nem is lehetne nélkül művelni. Ránézek erre a gyufásdobozra, és érzem, hogyan mozog. A műfajon belül is elsősorban a tárgyak vonzanak. Többet látok bennük, mint a lekicsinyített, törpe, gumikezű emberkéek világát. Úgy érzem, nagyobb csodákat rejtenek magukban.

– Meghitt közelségben, szinte már betegesen szoros kapcsolatban érezzük magunkat a figurákkal, a megmozgatott tárgyakkal. Ezt a meghittséget, azonosulást a rajzfilmes csak akkor szokta érezni, amikor már vetíti a filmjét. Az ő gondolatait, elképzeléseit mások valószínűsítik meg. Rajza csak később, egy folyamat végén kel életre. Sokan úgy vélik, hogy a báb

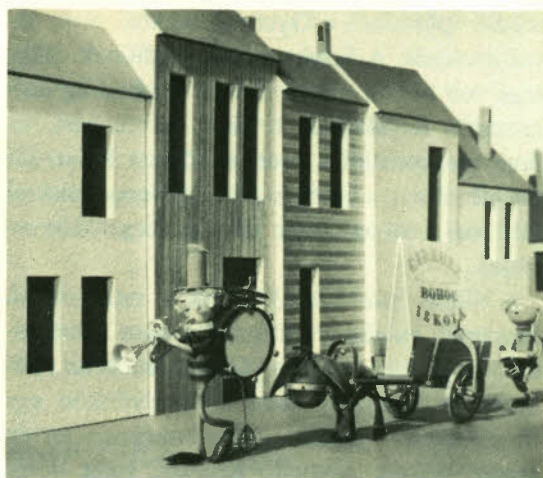


Mirr-Murr, a kandúr

a rajznál primitívebb életrekeltési folyamat során jut el a filmvászonra. Hiszen nálunk nincsenek kulcs- és fázisrajzoló, kihúzó, kifestők. Igen, nálunk nincsenek, egy-két személynek kell helyettesíteni őket. Nálunk még expozíciós lista sincs, s a mozgást, amit elképzeltünk, nem tudjuk felvenni, visszapörgetni, mozgáspróbán ellenőrizni. Magunk elé kell képzelni az egész mozgássort, amit a szereplő el fog játszani. Ha tizenhat figura mozog egyszerre, akkor tizenhatét.

– *Tapasztalatai szerint hogyan fogadják a nézők a bábfilmeket?*

– Úgy érzem, a közönség szívesen nézi filmjeinket. Tíz évvel korábban nem állítottam volna ezt. De azóta felnőtt egy nemzedék, amely érzékenyen reagál munkáinkra. És azt hiszem, a magyar animációs filmek a nemzetközi mezőnyben is jól szerepelnek. Az igaz, hogy a bábfilm egy kissé háttérbe szorul a rajzfilm mellett, kevesebb is az igazán jó bábfilm. Mi később nőttük ki a gyerekcipőt. Volt ugyan egy csodálatos Trnkánk, aki a bábót nagymértékben absztrahálta, de azért még mindig lekicsinyített emberkéket mozgatott. Én őt ma is a legnagyobbknak tartom, de tudom, hogy túl kell lépniünk rajta. A bábfilmnek megvoltak a maga korlátai. A báb nem tudott



Bohóciskola

olyan szabadon mozogni, mint egy rajzfilmhős. De kitaláltuk az üveglapon mozgatott félplasztikus bábót, ami már mindenféle metamorfózisra képes. Bretislav Pojar félplasztikus bábfilmjeiben épp az a nagyszerű, hogy megnyúlhat a mackó keze, átalakulhat létrává, sőt az egész figura mozdonyá. A bábfilm akkor kezd igazán bábfilm és művészet lenni, amikor a figurákkal olyan dolgok történnek, amik a valódi életben elképzelhetetlenek lennének. Az a tapasztalatom, hogy minél jobban absztrahálunk, a közönség annál izgalmasabbnak tartja a filmjeinket.

– *Holott a bábfilmesek, rajzfilmesek munkája nélküli azokat a látványos, újsághirekbe kíváncszó mozzanatok, amelyek az élőfilmesek munkáját izgalmassá teszik.*

– A mi munkánk, a rajzosoké, a bábosoké, mindig a nyilvánosság teljes kizárásával, a műtermekben és a rajzasztaloknál folyik. Szinte családiasan meghitt körülmények között. Nincs csapó és „felvétel indulj”, és a forgatásnak sosincs nézője. Talán a munka jellegéből következik, hogy túlságosan is csendben és egyedül vagyunk. Elzárva a külvilágtól. Úgy érzem, itt egy másfajta elzártaságról is szólnom kell, ami már csak a bábosoké. Mi, bábfilmesek több mint tíz éve költöztünk ki a Pannónia Film-

stúdió épületéből a Gyarmat utcába. Nem jószántunkból. A Szinkronfilm Stúdiónak szűksége volt arra a műteremre is, ahol addig dolgoztunk. Kívülállóak lettünk. Azóta nem tudom megbeszélni a munka közben felmerülő problémáimat a büfében például Nepp Jóskával (aki majdnem az összes filmem forgatókönyvírója).

– Nincs igazi kontaktusunk a rajzosokkal. Szeretnék valahogy változtatni ezen a helyzeten, de jelenleg minden időnköt leköti az építkezés. A Gyarmat utcai telephelyünkön egy új műtermet építünk, tulajdonképpen az én eszmei terveim alapján. Érdekel, izgat ez az építkezés, jelenleg legalább olyan fontosnak tartom, mint a filmkészítést.

– *Hányan dolgoznak a bábfilmek műtermében?*

– Tizenketten vagyunk. Húsz főre kellene felfejleszteni a csapatot. Én vagyok az egyetlen rendező. Ez nem jó. Ezért is gyűjtöttem és gyűjtök ma is magam köré embereket, tanítom őket a saját elképzeléseim szerint. Mindenkit magam mellé veszek, mindenkinek mindent megmutatok. Azt hiszem, ha valaki öt évig ilyen körülmények között dolgozik, a mestersegből többet megtanul, mint ugyanennyi idő alatt a főiskolán. Bár ilyen jellegű képzés nálunk nem is folyik.

– A munkatársak közül elsősorban Cakó Ferencet említeném. Még általánosiskolás korában jött el egyszer a stúdióba, s azóta jár hozzám. Közben elvégezte a Képzőművészeti Főiskolát a Grafika Tanszakon. Nemsokára rendezőként is debütál. *Szék* címmel betyárosan nehéz tárgymozgatásba fogott. – Zoltán Annamária az egyik legrutinosabb munkatársam. Ő segít filmjeim animálásában. Nagyon jó animátorrá nőtte ki magát. Egy operatőrünk van, Bayer Ottmár, aki mellett szükség lenne egy élőfilmes operatőrre is. Van egy szenzációs

ezeremester asztalosunk, aki díszletmesteri szinten dolgozik, és van két bábkészítőnk.

– Úgy gondolom, hogy csak akkor tudunk életképesek maradni, ha előbb-utóbb komplex műteremmé fejlődünk. Ez annyit jelent, hogy tudunk magunknak főcímet csinálni, készítenünk báb- és tárgyanimációs, valamint élőfilmet is. Ezért lesz szükség élőfilmes operatőrre is.

– *Min dolgozik jelenleg, s milyen munkák készülnek majd az új műteremben?*

– Tersánszky Józsi Jenő *Misimókus kalandjai* c. könyvéből írt nekem Mészöly Miklós remek kis sorozatot. Most ezt készítem elő. Folytatom Tarbay Ede: *Varjúdombi mesék* c. művéből, Heinzelmänn Emma grafikáival, papírkivágásos technikával készülő, televíziós Esti mese-sorozatom. És van egy nagy tervem. Szeretnék egy egészestés, animációval kombinált natúr gyerekfilmet rendezni. Két forgatókönyvből is választhatok. Bár mindkettő többrészes sorozathoz íródott, jó játékfilm-alapanyagnak látszanak – az egyik Nepp József, a másik Csukás István munkája –, és nagyon közel állnak hozzám. Nepp ebben is tudományos-fantasztikus témát dolgoz fel, akárcsak a legtöbb általam megvalósított forgatókönyvében. Talán ebben a filmben fel tudnám használni eddigi sci-fi rövidfilmjeim tapasztalatait. Kombinált, élőfilmes és animációs technikával készülne a film. Olyan csodákról szól, amit csak mi, animációs filmesek tudunk elővarázsolni. Csukás forgatókönyvének *Úrhajós a nadrárgzsebben* a címe. Csukás világát nagyon szeretem. Felfedeztem őt magamnak, de adósának is érzem magam. Sajátos líráját, humorát, nem tudtam igazán visszaadni a *Mirr-Murr* filmekben. Az ő forgatókönyvéből is natúrfilm és animáció ötvöztetésével rendeznék egészestés filmet.

(Sarkadi Ilona)

A 475 ös csapó

Forgatási krónika egy hosszú képsor felvételéről

Az alábbi írásban Jancsó Miklós *Allegro barbaro* című filmje utolsó hosszú snittjének felvételét ismertetem; a forgatásban a rendező munkatársaként vettem részt. Elöljáróban annyit: Jancsó –Hernádi *Vitam et sanguinem* c. trilógiáját 1977 tavaszától készítettük elő, az első két film forgatása 78 májusában kezdődött és szeptember végén fejeződött be. Míg az első – a *Magyar rapszódia* – lényegében hagyományosabb, montázs technikával, rövid beállításokra alapozva készült (bár Jancsónál a rövid snittek is 180 métereseek, ami hat perc), a második, az *Allegro* Jancsó korábbi módszerének megfelelően hosszú snittekből áll – néhány rövid bevágással. Úgy hiszem, az utolsó hosszú beállítás forgatási krónikája érdekes adalék Jancsó változó munkamódszeréhez.

A helyszín

A Zsadányi-kúria díszlete a Balatonfelvidéken, a Kornyai tó partján épült masszív épülettömb ÉNy-DK tájolással. Bejárati oldala a Kővágó-őrs-Köveskál országútra néz, a bejárat maga oszlopokkal körülvett tornácra nyílik, jobbra az oszlopsor verandát alkot. Hátsó frontjával a tóra néz – L alakú udvart alkot, melynek hosszú szára a voltaképpen helyszín, rövid szára a gazdasági szárny, a lejtős építés következtében az istálló-rész emeletes. Az udvar belső oldala magas oszlopok árnyékolt veranda, az istálló felett oszlopos folyosó fut végig, ide a verandáról belső lépcső vezet. A főépület központját egy nagy szoba alkotja, melynek egyik végén a főbejárat van, a másikon üvegezett négyszárnyú ajtó a tóra, innen néhány lépcső vezet az udvarra. A nagyszobából jobbra kisebb szoba nyílik, abból egy oldalajtó a szabadba, balra a szoba tágas helyiségben folytatódik, melyből folyosó vezet tovább.

Minden berendezési tárgy nélkül, a csupasz díszlet áll csak. Egyetlen puskaállvány jelzi, hogy katonai célra vették igénybe. Amerre kilátni, minden oldalról szögesdrót akadályok övezik a házat. Az oldalajtóval szemben körhinta.

Előkészületek

1978. szeptember 4-e van, délután 6 óra. Bár az ég felhős, a nap egy résen áttört; olyan alacsony áll, hogy a tó felől teljesen átvilágít a ház. Ma már készült egy felvétel, az első, amelyik rendben végigment; összesen hét felvétel készült eddig. Naponta két felvételre tudunk ráállni, mert a nap állása csak öt után megfelelő (az első felvétel óta a nap 10 perccel hamarabb nyugszik). A jelenet próbáit augusztus 16-án kezdtük, közben egy napot más helyszínen forgattunk, s 29-én készítettük az első

két felvételt, 30-án újra kettőt, 31-én a szeles időjárás miatt más jelenetet forgattunk. Szeptember 1-én nem forgattunk, a Filmgyárban végignéztük az elkészült anyagot; a muszterből kiderült, hogy a jónak hitt felvételen is sok hiba van. 2-án újabb két felvétel, 3-án szünnap, és ma újra forgatás.

A jelenetnél közreműködő apparátus alig különbözik az egész film folyamán jelenlevőtől. Erősítést kapott a pirotechnika, miután nekik egyszerre több feladatot kell ellátni. Lényeges többletet jelent a honvédségi ejtőernyős szakasz közreműködése, bár készítettünk felvételeket, melyeknél meg kellett oldani a légi objektum időzítését (repülőgép, sárkányrepülő), s itt a pontosság mellett szerencsére is szükség volt. A 30-i második felvételnél az ejtőernyősök jól időzítve ugrottak, de a snitt ötödik percében erős szélroham támadt, és a céltól messze vitte őket. A jelenetben közreműködő honvédalakulat már négyhónapos filmes rutinnal oldotta meg a legbonyolultabb feladatokat.

A két felvétel között 45 perc van. Ennyi idejük van az ejtőernyősöknek, hogy a helikopterhez menjenek, újra ugráshoz készüljenek, nekik ez kényelmesen elég. De a pirotechnikusoknak kemény munka a telepítéseket elkészíteni, vezetékeket, robbanásfészeket építeni, vízbe eresztetni. A bakokhoz beosztott kiskatonák újra körbe állítják a ház körül a szögesdrót kerítést. A géppisztolyosok töltenyeket kapnak, táraznak. Öltözés, sminkigazítás.

A Mitchell kamera Elemackra szerelve, a nagyszobán keresztbe fektetett fahrtsínen áll. A gép az utat többször megteszi, miközben 270°-ot fordul, a 25–250 mm-es Angenieux vario tág totál és szűk közeli között számtalan plánt fog be. A fény csökkenésével a belső világítás kissé erősebb lesz, mint a külső fény – ez snitt közben állandóan változik. Effekt-fényt állítottak a bejárat elé, amit csak a snitt második felében kapcsolnak be.

Első jel. Utolsó ellenőrzés: mindenki a helyén van? A kamera a fahrtsín közepén,

szemben az oldalkijáráttal; odakint megindul a körhinta, előtte áll Tarján Györgyi rabruhában, a két csendőr, Kátó és Horváth között. Az oldalszobában a falhoz húzódva – takarásban – a német géppisztolyos csapat és a német tisztek, a géptől balra a táncoló lány a tisztekkel, zenészekkel, jobbra Kovács István, még képen kívül. Az oldalhomlokzat takarásában dekkolnak a „partizánok”, a „rabok” és a motorosok. Helyükön állnak a táncosok, várva a play-back-et. A domb mögött – jelzik – helyén áll a birkanyáj, odafönt kering a helikopter. És a kisegítő személyzet: a bakvivők, az autótólók, asztalvivők, s aki a zászlót kézbe adja. A részlegek: ruhás, fodrász, technikus a szélgépnél, pirotechnikus a ködözőnél, kaszkadőrök a lovakon, dublőr a helyén. Kezdhetjük? Jancsó kezében mikrofon – a díszletben mindenütt hallani az utasításait.

Felvétel

Ez a jel az ejtőernyősöknek. A földi rádióirányító közli a fölöttünk köröző helikopterrel, hogy a felvétel elkezdődött, 4 perc 20 másodperc múlva kell a gépnek a kiugrási helyre érni. Az ugrók földetérése 2 perc 40 és 4 perc között van. A gép mellett, még képen kívül a zenészek játszanak kezdenek.

A kép a körhintáról nyit, bekerül a rabruhás Mari a két csendőr között, felénk jönnek, de az eléjük lépő rohamsisakos németek kitakarják.

Tarján, Horváth és Kátó következő helyére siet, a bejárat tornáchoz.

Komáry lép be jobbról az előtérben, kezében pezsgőspohár, mögötte a katonák magasra emelik géppisztolyuk és sorozatot lőnek, Komáryt kísérik, aki a mulatókhoz lép, mögötte a német tisztek jönnek, fényképeznek, kimarad az oldalszoba és a katonák

átfutnak a bejárat oldalra, újabb sorozathoz készülnek.

Komáry visszaindul jobbra, verset idéz: KOMÁRY RÉGI DICSŐSÉGÜNK, HOL KÉSEL AZ ÉJI HOMÁLYBAN... MIT LÁTTÁL, KISLÁNY?

Marihoz beszél, aki a tornácra áll a két csendőr között, mögöttük a németek újabb sorozatot lönek

és hátrálnak ki a képből, mert tölteniök kell és visszaérni a szobába.

Háttérben magyar tisztek német egyenruhás lányokkal polkálnak a „Graz ist eine schöne Stadt”-ra, motorosok cirkálnak, és géppisztolyból lövöldöznek. Komárom az ülő Mari fölé hajolva beszél

KOMÁRY NO NE LÉGY MÁR OLYAN BARÁTSÁGTALAN VELEM. HISZEN TE MÉGIS AZ ÉN EGYKORI PÉLDAKÉPEMNEK VOLTÁL AZ ÉLET-TÁRSA. MENNYIRE SZERETTÜK ISTVÁNT! MEGCSÓKOLOM A KEZED ÉS EZENTÚL MAGÁZNI FOG-LAK. JÓ? ISTVÁN MIATT.

KOVÁCS TIZENEGY (hangja) ALEZREDES ÚR, ALÁZATOSAN JELENTEM, FONTOS TELEFON.

Komárom balra kilép, a kép Mari közelije a *pirotechnikus Tarján lábánál guggolva figyelni mikor indítsa a ködöt – pumpál és*

sűrű füst takarja el Mari arcát, a gép jobbra igazít a táncolók mozgásával

Tarján a gép alatt átfut a tornác másik oldalára, itt segítenek levetni a rabruhát, alatta fehér pendely, Kovács is átbújik a kamera alatt

MARI ÁLMA: GYERTYÁKKAL TELI ASZTAL MÖGÖTT ÁLL ISTVÁN FEKETE CSIZMANADRÁGBAN, FEHÉR PARASZTINGBEN, MELLETTE MARI PENDELYBEN PIROS SZEGFÜVEL, KÉTOLDALT A KÉT CSENDŐR. KOVÁCS TIZENEGY MEGFOGJA ISTVÁN JOBBKEZÉT ÉS A GYERTYÁRA NYOMJA. MINDKETTŐJÜKET HÁTRALÖKIK A SZÖGESDRÓTOK FELÉ. A KÉT CSENDŐR OTTHAGYJA ŐKET, MOTORKERÉKPÁROSOK ÁLLNAK VELÜK SZEMBEN ÉKALAKBAN, NÉMET GÉPPISZTOLYOSOK TŰZET NYITNAK RÁJUK. ISTVÁN ÉS MARI ELVÁGÓDNAK.

A gép lassan leszenkel a gyertyás asztalra *ahogy kikerül a képből, Tarján visszarohan székehez, közben megkapja rabruháját, magára húzza.*

Komárom jön jobbról az asztal mögött, hátul a motorosok száguldoznak és lövöldöznek.

KOMÁRY ROSSZ HÍRT KÖZÖLTEK TELEFONON. HAMAROSAN VÉGREHAJTJÁK AZ ÍTÉLETET. LEHET, HOGY AZ ÉN ISTVÁNOMAT MOST POLITIKAI ELLENTÉTEK VÁLASZTJÁK EL TÖLEM, DE ÉN AKKOR SEM TUDOM ELFELEJteni AZ EGYÜTT TÖLTÖTT NAPOKAT. IGAZÁN SAJNÁLOM, HOGY ÉPPEN AZ ÉN RÉGI BARÁTOMNAK KELL FÁJDALMAT OKOZZAM AZZAL, HOGY A SZÁMÁRA LEGSZERETETTEBB LÉNY, EGY ILYEN SZÉP KISLÁNY, MINT MAGA, BITÓFÁRA KERÜL. MEG KELL MONDANOM MAGÁNAK, HOGY AZ ÉN HATÁSKÖRÖM NAGYON KORLÁTOZOTT, MÉGIS, AMI TÖLEM TELIK, AZT MEGTESZEM MAGÁCSKÁNAK. KÉRJEN BÁRMIT, TELJESÍTEM, MONDJUK, AZ „UTOLSÓ KÍVÁNSÁGÁT”, AHOGY EZT NÁLUNK MONDANI SZOKÁS.

Eddig Mari mögött állt, most megfogja vállát és fölemeli, bevezeti a házba.

Horváth Lacinak most van csak helye, hogy a felvevőgép alatt bebújjon, nehéz csendőrcsizmájában átrohanjon a csúszós padlón, a fahrszínen következő helyére, az udvarra

MARI HA MAGA VALÓBAN TELJESÍTENI AKARJA AZ ÉN UTOLSÓ KÍVÁNSÁGOMAT, AKKOR TEGYE LEHETŐVÉ, HOGY MÉG EGYSZER SZERETKEZHESSÉK AZ ÉLETBEN

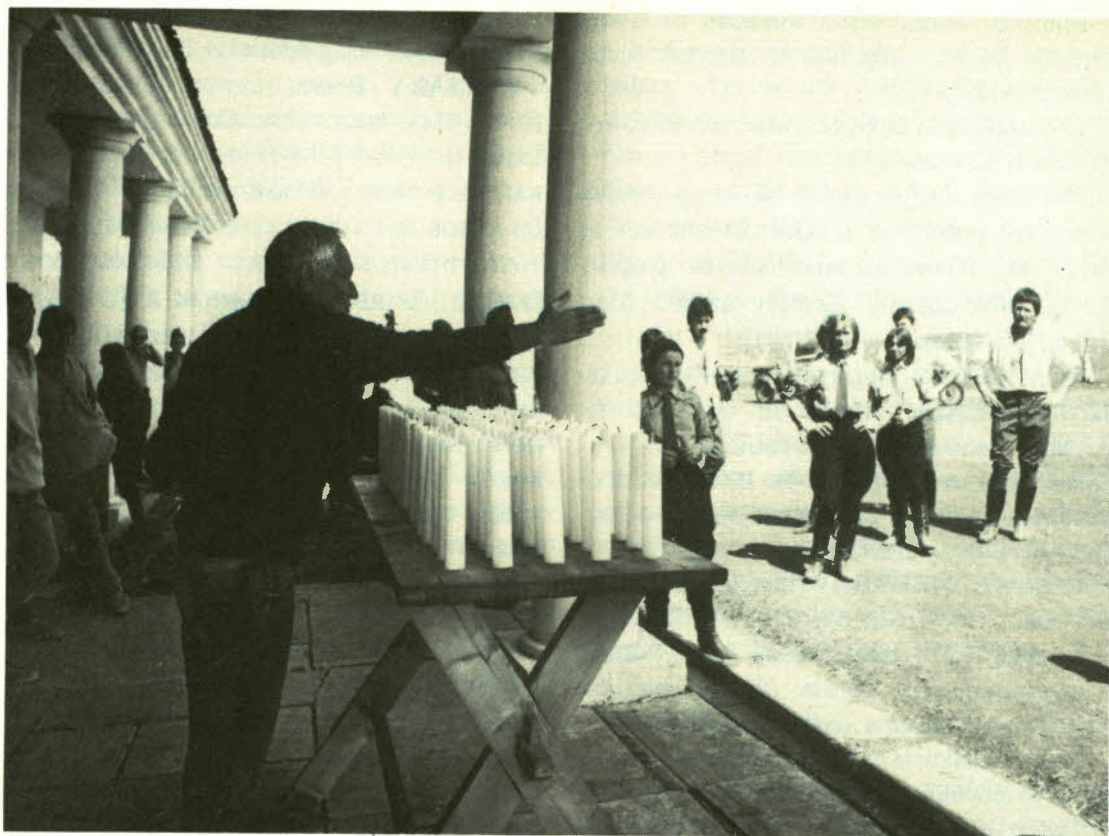
Beérték a szobába, mögöttük a németek sorozatot lönek

és ahogy a kamera elfordul, kimennek a házból, becsukják az oldalajtót, erre a jelre a körhinta leáll, nehogy egy későbbi gépállásnál bekerüljön a képbe, a „partizánok” átveszik géppisztolyukat és a két színészét; Cserhalmi a tornácra öltözik, tiszti pantallót vesz, fehér polgári inget, melyen piros szegfű van, és átmege a tó felőli oldalra a „partizánok”-hoz.

KOMÁRY NÉZZE, KISLÁNY, ÉN SOK MINDENT MEGTEHETEK, DE AZT, HOGY ISTVÁN, AZ ÉN RÉGI HARCOSTÁRSAM FELKERESSE MAGÁT, AZT NEM.

Mögöttük a táncoló lány, a tisztek, zenészek

MARI NEM, NEM. ÉN LEFEKÜDNÉK BÁRKIVEL. AKÁRKIVEL. ÉN EGYSZERŰEN MÉG SZERETNÉM ÉLVEZNI A TESTEM.



Komárom a veranda felé vezeti Marit, megállnak az ajtónyílásban, a tó partján német tisztek lovagolnak, a lépcső alján tornászok gyakorlatoznak vezényszóra.

KOMÁRY NÉZZE, KISLÁNY, MONDHA TNÁM, HOGY MEGLEP A KÉRÉSE. DEHÁT, ISTENEM, NEM MAGA AZ ELSŐ HALÁLRAÍTÉLT, AKIVEL TALÁLKOZOM, ÉS NEM IS MAGA AZ ELSŐ KOMUNISTA, AKIT FELAKASZTUNK. KÉRÉSE SZABÁLYELLENES, DE MIUTÁN MEGÍGÉRTEM, HOGY BÁRMIT TELJESÍTEK, MEGTESZEM.

Az udvaron rabokat kísér Kovács tizenegy, Komárom ezek mozgásával vezeti tovább Marit kézenfogva.

MARI MIKOR VÉGEZNEK KI?

KOMÁRY EZT IS SZABÁLYELLENES KÖZÖLNI, DE MEGMONDOM – MÉG MA ESTE. ALKONYAT ELŐTT.

A rabok mögöttük mennek föl a lépcsőn a gazdasági szárnyba.

KOMÁRY VÁLASSZON KÖZÜLÜK – AKÁR KETTŐT IS.

MARI AZ ELSŐ KETTŐT.

KOVÁCS TIZENEGY ELSŐ KETTŐ ITT-MARAD!

Komárom kilép a képből. Az első két rab visszafordul, lejönnek a lépcsőn, Mari hozzájuk lép – ők hárman maradnak a szalmával borított tornácon, Mari szalmát nyalábol és feje fölé szórja.

MARI NÉZZETEK KÖRÜL, NEM HALLGATÓZNAK-E EZEK. AZT HAZUDTAM ENNEK, HOGY SZERETKEZNI AKAROK VELETEK.

BALÁZS MIT AKAR SZ TÖLÜNK?

MARI AZT AKAROM, HOGY TI ÖLJETEK MEG. LACI FÉLSZ AZ AKASZTÓFÁTÓL?

Közelebb jönnek, a lépcsőre guggolva a két fiú közrefogja a lányt.

MARI NEM FÉLEK, DE A HALÁL, AKÁRMELYIKÜNK HALÁLA, CSAK AKKOR PÉLDA MÁ-



SOK SZÁMÁRA, HA LÁTJÁK. SAJÁT MAGUK AZ ÉRZÉKSZERVEIKKEL GYŐZŐDhetnek MEG RÓLA, HOGY VANNAK MÉG OLYANOK, AKIK EMELT FŐVEL ÁLLNAK SZEMBEN A ZSARNOK PUSKÁIVAL.

A helikopter 800 méter magasságban most indítja az ejtőernyősöket.

BALÁZS ROMANTIKA.

MARI CSÓKOLJ MEG. JOBBAN. CSÓKOLJ MEG. ROMANTIKA? AZ. TALÁN AZ APÁMTÓL ÖRÖKÖLTÉM. MELYIKÖTÖK FOG MEGÖLNI?

BALÁZS ÉN NEM.

LACI ÉN SEM.

Felállnak, mindhárman dobálják a szalmát, körbetáncolnak.

MARI MELYIKÖTÖK FOG MEGÖLNI? SOR-SOLJATOK. ÉRTSÉTEK MEG, HÜLYE CSENDŐRÖK, NEVETŐ NÉMETEK KÖZÖTT NEM ÉRDEMES JEL-SZAVAKAT KIABÁLNI AZ AKASZTÓFA ALATT. HA MEGÖLTÖK, AZT FOGJÁK ÉREZNI, ELÉRKEZETT A VÉG, AZ Ő VILÁGUK VÉGE.

Szalmát dobálva jobbra táncolnak, a fal eltakarja őket, ott áll Strelec, utánuk les, majd jobbra megy Komáryhoz, aki az üvegajtónál áll.

STRELEC ALEZREDES ÚRNAK ALÁSSAN JE-
LENTEM, HELYES KIS JÓSZÁG EZ A LÁNY.

KOMÁRY NA ÉS?

STRELEC MÉG NEM KEZDTÉK EL IGAZÁN, MAJD SZÓLOK, HA ELKEZDIK. ALEZREDES ÚR-
NAK NEM TETSIK NÉZNI?

Komáry iszik és ingerülten rászól

KOMÁRY MIT BESZÉLSZ ITT. STRELEC?
MENJ A FENÉBE!

Strelec balra kilép a képből Komáry át-
megy az ajtó túloldalára

Az udvarról már kimentek a tornászok, a tópartra két lovascsendőr áll, köztük Tarján dublőre a vízben, rabruhában. Tarján közben átbújt a gép látószöge alatt, levette a rabruhát, géppisztolyt vett kézbe.

KOMÁRY ÁLMA: AZ ÜVEGAJTÓ MÖGÖTT MEGJELENNEK A GÉPPISZTOLYOS „PARTIZÁNOK”, KÖZTÜK MARI ÉS ISTVÁN, RÁEMELIK A GÉPPISZTOLYOKAT, VILÁGOS FÉNY, FÜST TÁMAD – SOROZATOT ADNAK LE KOMÁRYRA, DE AZ ABLAKÜVEGEK SÉRTETLENEN MARADNAK. KOMÁRY ISZIK, A LÁTOMÁS ELTŰNIK

A „partizánok” visszaadják a géppisztolyokat a németeknek, akik újra töltenek. Tarján és Cserhalmi a bejáratú tornáchoz szaladnak; Tarján átöltözik fekete selyemruhájába, Cserhalmi nyakkendőjét köt és felveszi tisztú zubbonyát. Az út felölú oldalón a körhinta vonaláig hordják el a bakokat, betolják helyére a piros DKW-t, bekapcsolják rá az effektúvilágítást.

Strelec Komáry mellé lép.

STRELEC ALEZREDES ÚR!

KOMÁRY MIT AKARSZ?

STRELEC MEGÖLTÉK.

KOMÁRY MIT BESZÉLSZ? MIT BESZÉLSZ, TE BAROM?

Ellöki a csendört, és lerohan a lépcsőn a tó felé. A tóparton német lovasok és két lovascsendőr, akik Mari holttestét húzzák ki a tóból. Komáry a két gyalogszendőrrel lefut a tóhoz. Balázs és Laci gép mellől lépnek be, mögöttük német tiszték. A két csendőr pisztolyból a két fiú lába elé lő, azok ugrálva futnak a holttesthez, megfogják és kihúzzák balra

KOMÁRY LÖJETEK BELE, MINTHA MENEKÜLT VOLNA!

Kende kérdezi, hogy állnak az ejtőernyősök? Rendben jönnek, ha leguggol az ember, már látja a magasban – ha probléma lenne, inkább álljunk le, kár a robbantásokért.

Jobbról belép a géppisztolyos egység, két sortűzet adnak le a fiúk felé, majd kimennek. Az udvar kiürül.

Jancsó indítja a robbantásokat.

A tóban robbanás csapódik fel, majd újabb robbanások a vízben és az udvaron. Elkészt motorosok robognak át a tóparton. Földdarabok hullanak a levegőből, villanások, füst.

A gép lassan balra fordul, és behátrál a szobába; a szoba baloldali, tágas felében gyertyák közt áll István századosi egyenruhában, mellette a Vaskorona-rend, kijön a gyertyák közül

mikor átlép a fahrtsínen, kezébe adják a zászlót

kilép a verandára – már minden csendes, a tó sima, csak a levegőben száll még füst. István nemzetiszín zászlót emel magasba, mozdulatával a gép feligazít – az égen ejtőernyősök ereszkednek lefelé a tó túloldalára; gép őket kíséri, bekerül a zászló, majd István arca. István visszaindul a házba, most a másik oldalón

a gép Cserhalmi mozgásával 270°-os fordulatot tesz. Menet közben kiejti kezéből a zászlót benéz az oldalszobába – sehol senki, a ház teljesen üres. Kilép a bejáratú ajtón. A táj szabad, eltűnt a szögesdrót akadály. Egy oszlopnál megáll, a gép tovább mozog: birkanyáj, majd a piros DKW kerül be, mely effektúfényben áll

Cserhalmi átfut a gép alatt, ledobja tisztú zubbonyát, a kockás zakót segítik rá. Megindul a szélgép.

az autóban Mari haját fújja a szél, István belép, megkerüli a kocsit, majd beül, Mari előrehajol, István ránéz, megsimítja a haját *szélgép kikapcsol, világítás kikapcsol*

Megszólal az Allegro barbaro. István és Mari egymást nézik, mögöttük birkanyáj és az alkonyi táj.

Tanulság

A 475-ös csapó, mely végül is a filmben maradt, 278 m hosszú, kereken tíz perc. A hosszú snitt sajátossága, hogy a technikailag lehetséges maximális hosszt – 300 métert – kell ökonómikusan kihasználni. A mi beállításunk csaknem egy perccel rövidebb a lehetségesnél – ez az egy perc még egy tartalmi megoldást jelentett volna: Jancsó úgy tervezte, hogy Tarját látjuk, mikor Mari hulláját kihúzzák a vízből. Ehhez a technikai feltételek rendelkezésre álltak – haj-és



testszáritás. A próbák, majd az első felvételek is azt bizonyították, hogy erre nincs idő (tehát a Komáry álma és Mari vízből kihúzása közé nem illeszthető passzázs-cselekmény). Az ejtő-ernyősök bizonytalan érkezése miatt arra sem jutott idő a 463-as, 464-es csapókban, hogy a snitt végigmenjen. Az volt a nyilvánvaló feladat, hogy a meglévő jelenetsort gyakoroljuk üzembiztosabbra. A következő – harmadik – felvétel már végigment néhány hibával 10 perc 45 másodperc alatt. Ezután már nem változtattunk. A továbbiakban 10:20, 10:30 majd 10 és az utolsó szintén tíz perc lett. Jancsó véleménye szerint a szereplők mechanikussá váltak.

És úgy hiszem, ez újabb kérdés: hogyan lehet biztosítani, hogy a technikai apparátus begyakorlása alatt a színészek és egyéb szereplők ne eresszenek ki. Csakis a figyelem állandó koncentrálásával – és erre tanít a hosszú beállítás. Olyan nagy minden részvevő és szereplő felelőssége, hogy ez adja felvétel közben azt a jóleső izgalmat, mely frissen képes tartani a játékot. Jellemző a közreműködők felelősségérzetére, hogy személyi hiba csak egyetlen felvételnél volt: az egyik epizódszereplő, miután „jelenése” véget ért, egy átlátáson bekukucskált a gépbe.

Sipos András

Látogatóban Ermanno Olminál

Elhagyva a monoton páduai síkságot, felkapaszkodunk egy kanyargós hegyi útra. Körülbelül ezer méter magasságban, egy erdős, szűk hegyszoros után tárul elénk a tágas Asiago-fejérsík, csupa zöldben, mindenütt apró falvakkal tarkítva, egy kicsit ausztriai stílusban. Ahogy tovább haladunk az úton, olyan benyomása támad az embernek, hogy mindent, ami csak szorongással tölthette el, maga mögött, odalenn a völgyben hagyott. Amikor azonban nem minden nehézség nélkül rátalálunk Olmi szép alpesi házára, amelyet pompás panoráma vesz körül, tapasztalhatjuk, hogy a „civilizáció” ide is elér. A rendező éppen telefonál, mégpedig ugyancsak dühösen, és szidja az egyik római, botrányokra vadászó hetilap főszerkesztőjét; az igen nagy példányszámú zuglap legutolsó számában – úgy tűnik – kitalált nyilatkozatokat közöltek néhány Paloscóba való *A facipő fájá*-ban szerepelt paraszttól, akik azzal vádolják „a Cannes-ban kitüntetett, neves rendezőt”, hogy „becsapta” őket. „Mért nem írják mindjárt azt is, hogy megrontottam a gyerekeiket?!” – teszi hozzá feldúltan Olmi, aki nyilvánvalóan nem nagyon szokott hozzá az ilyen, újságok kiagyalta ügyekhez.

A következő pillanatban már elszáll haragja, s bemutat bennünket a családjának, végigvezet a nagy, fából épült házban, amelyet ő maga tervezett („Építész szerettem volna lenni.”).

A szuterénrészben vannak a munkahelyiségek, az egyikben a vágóasztal, a másik raktár tele kópiákkal és eldobott filmszalagokkal. Két teherautó az áramfejlesztő gépekkel, két kamera és egy hangfelvevő berendezés: mindez egy valóságos kis stúdió, amely teljesen megáll a maga lábán, és kielégíti annak a kézműves munkának az igényeit, ami Olminak mindig is kedvére való volt. A legutóbbi tél különösen hideg hónapjaiban, amikor a hó lehetetlenné tett minden mozgást, itt vágta a filmjét, Vivaldi és Bach sok-sok lemezét hallgatva, hogy megtalálja a képsorok megfelelő ritmusát...

De nincs szándékunkban valamilyen idillikus legendát kialakítani, vagy valami kiagyalt művészportrét festeni, olyat, ami túl szép ahhoz, hogy igaz legyen. De az valóban igaz, hogy az irigylésre méltó és komoly Olmi nekivaló légkörben él és dolgozik.

– *Honnan származnak azok a különféle történetek, amelyekből A facipő fájá létrejött?*

– Annak a paraszti világnak az emlékeiből valók, amelyet gyermekkoromban ismertem meg, amikor nagyszüleimhez jártam vakációra. Ezeket a történeteket én mind az öregek elbeszéléseiben hallottam, azokon az esti beszélgetéseken, az istállóban vagy a tornácon, amikor a felnőttek várták, hogy a gyerekek elaludjanak, közben pedig végezték a nap utolsó

teendőit... Én mai körülmények közé helyeztem ezeket a többnyire a múlt század végéhez vagy a jelen század elejéhez kapcsolódó elbeszéléseket; maga a paraszti világ ugyanis nem változott: a legutolsó háborúig a tizenkilencedik század még itt volt, jelen volt. Nekem tehát nem okozott nehézséget, hogy elképzeljem ezt a másféle, ismeretlen világot, mint ahogy például az én gyerekeim ma ezt aligha tudnák elképzelni... például gyermekkorom valóságát. Nekem viszont ugyanaz a fizikai környezet van a szemem előtt, mint nagyanyámnak gyermekkorában...

– *És hogyan őrizte meg emlékezetében ezeket a történeteket?*

– Nem tudom. Az emlékezet nyilvánvalóan válogat; bizonyos dolgokat elevenebben őriz meg; és jobban is fel tudja idézni az olyan pillanatokban, amikor erre szükségünk van. Talán beszélhetünk az emlékezet valamiféle „biológiájáról”: amikor szükségünk van bizonyos anyagokra vagy ellen-anyagokra, az emlékezet kiválasztja azokat...

– *Mindez talán abból is következik, hogy ön úgy döntött, hogy itt fog élni.*

– Inkább azt mondanám, hogy ennek a döntésnek is része van abban, hogy az emlékezetem bizonyos színeket és viszonylatokat felelevenít. Már húsz éve annak, hogy az első jegyzeteket elkezdtem felírni. Volt tehát olyasmi, amit az emlékezetem nem rekesztett valamilyen rejtett zugba, hanem éppen ellenkezőleg, úgy őrizte meg, hogy mindig készen álljon a felidézésre. Aztán valami létrehozta bennem annak kényszerítő szükségét, hogy előbb a hozzátartozóimnak beszéljek ezekről a dolgokról, majd azon kezdjek gondolkodni, hogy filmet csináljak róluk.

– *Hogy tudott rekonstruálni egy olyan történelmi korszakot, aminek mára már csak kevés nyoma maradt?*

– Mindenekelőtt nincs szó szigorú, tudományos rekonstruálásról. Visszatértem erre a tanyára, ami az emlékezetem tanyája, mivel itt sok minden olyan, mint gyerekkoromban. Most, amikor már sok nehézségbe ütközött, hogy találjak egy ilyen elfogadhatóan ép farmot, talán a legutolsót, ami megmaradt. Aztán csak gyűjtöttem a tárgyakat, a ruhákat, a szerszámokat, amelyek e paraszti világból a traktorok korára még megmaradtak; annak a tipikus paraszti magatartásnak köszönhetően, hogy soha semmit sem szabad eldobni, mindent meg kell őrizni... Évszázados dolgokról van szó, amelyek nem a tizenkilencedik század végéről valók. Manapság egy ötéves autó már a régiség érzetét kelti bennünk; egy paraszti szerszám nem, pedig kora évszázados, sőt bibliai.

– *Az a falu, ahol a filmet forgatta, azonos azzal, ahol a szülei éltek?*

– Néhány kilométerre van az ő falujuktól. Apám Romanóból, Brescia környékéről származott, anyám Treviglióból, Bergamo vidékéről. A filmet a Treviglio, Bergamo és Brescia közötti háromszögben forgattam, Bergamo déli részén, valóban őseim földjén.

– *A film címét adó történet – arról a fáról, amelyből a parasztember cipőt farag – ugyan-csak az emlékei közül való?*

– Gyakorlatilag ez is emlék. Még ha nem is teljes egészében, annyira, hogy a történetet elmesélő arcra is emlékeznék... Ezek az emlékek egymáshoz tapadnak, egymásra rakódnak, összemosódnak. Amikor írni kezdtem két évvel ezelőtt egy forgatókönyv-vázlatot, a dolog spontán, erőfeszítés nélkül ment, anélkül, hogy bármit is kitaláltam volna. Az emlékezetemben nyilván minden elrendeződött már. Ez olyankor van így, ha az emberben évekig ülednek a dolgok. A végén aztán, mint a jó bor, amely megtisztul a seprőjétől, az anyag felveszi saját arculatát, és nincs szüksége több formálgatásra.



zös emlékezetnek. Megőrzi a mozdulatokat, azt a módot, ahogy azok egykor a vetés és az aratás ősi eseményeivel szembesültek. Ezeknek a mai parasztoknak a gyermekei viszont, én úgy tapasztaltam, már egy más korszakot testesítenek meg; ezért úgy gondolom, hogy az emberiség történelmét két korszakra kell osztani, egy televízió előttire és egy televízió utánira. A televízió ugyanis megszakította a hagyományok e láncolatát, az emlékeknek ezt a stafétáját, tehát egy kultúra megőrzésének folyamatát...

– ... *sőt, a nyelvüket is...*

– Pontosan! Ezek a parasztok még apáik nyelvét beszélik. A gyermekeik, a mai fiatalok azonban ezt már teljesen elfelejtették. Ez annyira így van, hogy nekem a film forgatásakor sok gondot jelentett a gyerekeket dialektusban beszéltetni; nekik ezt gyakorlatilag újból meg kellett tanulniok; hangzásilag a fülükben volt, de már nem ezen a nyelven beszéltek.

– *Kezdetől fogva úgy tervezte, hogy e vidék parasztjaival játszatja el ezeket a történeteket?*

– Igen. De a többi filmemben sem próbálkoztam soha konvencionális mozival – konvencionálisan a színházi jellegűt értem, ahol színész van meg drámai cselekmény, és aminek önálló elbeszélő szerkezete van. Ilyesmire sohasem gondoltam filmjeimben. *A facipő fája* nemcsak a folytatása eddigi, húszéves munkámnak, hanem azt is mondhatom, hogy egy korszak megfelelő lezárása, olyan konklúzió, amely vissza is kapcsol engem az indulásomhoz, a *Megáll az idő-höz*.

– *Amikor a parasztok közül szereplőket keresett a filmhez, úgy találta, hogy ezek már mások, mint a múltbeliek, tehát megváltoztak?*

– Nem szabad elfelejteni, hogy ezek a mai parasztok gyermekkorukban együtt éltek a tegnapi parasztokkal; tehát ők is hordozói a kö-

– *Ön írt minden dialógot?*

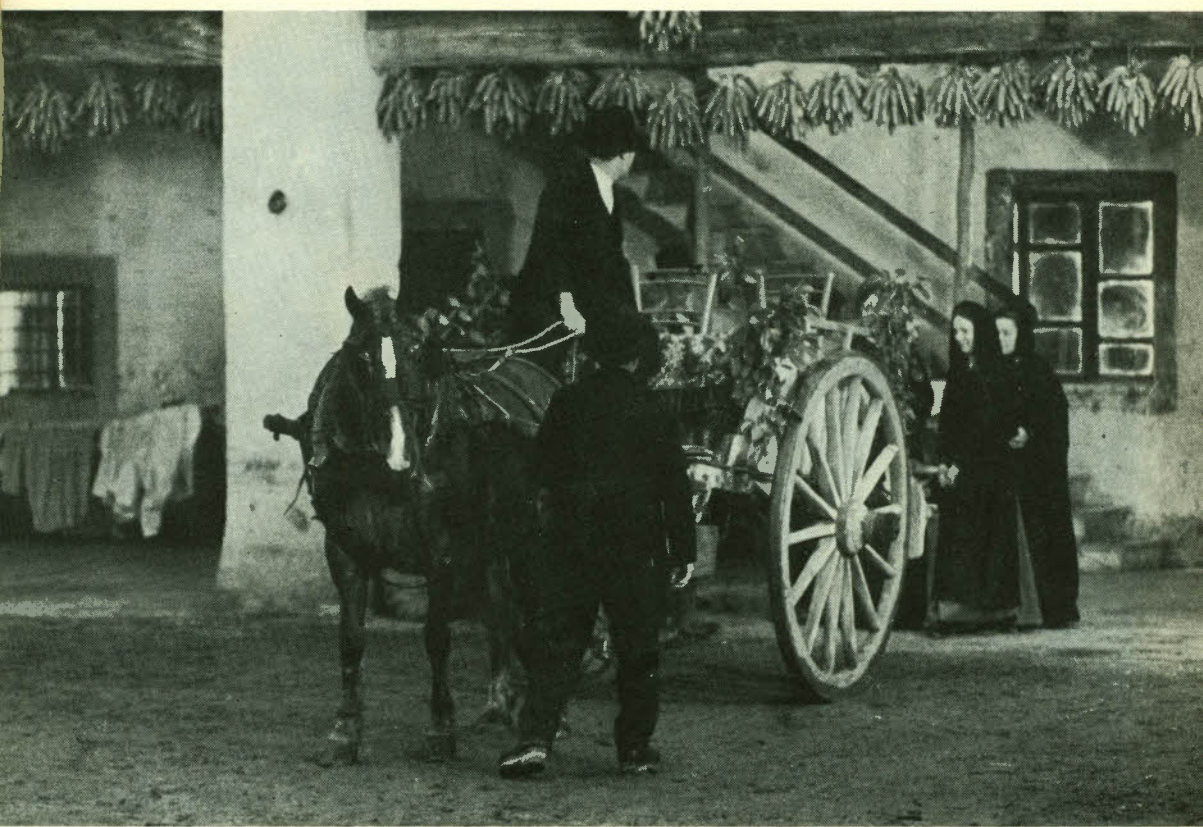
– Igen. A parasztok itt-ott változtattak egy kicsit a dialektus syntaxisán, a lényegen azonban nem: a magukénak ismerték el.

– *Hogyan választotta ki az egyes figurákat?*

– Sokat jártam közöttük, sok fényképet készítettem róluk... A szereplők azonban az életben nem egy családhoz tartoznak, a film számára kombináltam közöttük családi kapcsolatokat; egyedül az özvegyasszonyt láthatjuk a filmen is a saját fiával.

– *Az ifjú házaspár Milánóba utazásának van egy nyilvánvaló irodalmi előzménye, Manzoni: *I promessi sposi* (A jegyesek, 1840). Gondolt erre?*

– Mindjárt gondoltam erre, mivel az epizód igen hasonlít a regénybelihez... erről a ház-



ságkötésről nagyon sokszor mesélt a nagyanyám nekem: az ő esküvője ugyanígy történt, ő tette meg ezt az utazást, ezek a dolgok vele történtek meg. Világos, hogy Manzoni szándékától függetlenül létezett az a valóság, amit ő ábrázolt, tehát nem tudom, miért haboztam volna meríteni abból én is, amikor ez mindnyájunk öröksége. Az utazás következménye mindenképpen más, mint Manzoninál; a filmben szereplő házastársak visszatérnek a faluba, jobban ragaszkodva egymáshoz, mint valaha, ráadásul egy örökbefogadott fiút is vállalva. Egy másik fontos különbség Manzonival szemben az, hogy ő könyvét úgy írta meg, mintha a jelenlegi valóságról beszélne, bár valójában a 17. századot idézi fel; a hős, Renzo Tramaolino egy fonoda munkása, nem paraszt, „meg van fertőzve” bizonyos társadalmi problémákkal, az osztályharc hatására a szabadságra vágyakozik, amire egy paraszt akkor még nem

is gondolt. Renzo tehát, amikor tanúja lesz Milánóban a zavargásoknak, csatlakozik a tömeghez, kíváncsiság fogja el őt, tudni akar, meg akarja érteni a dolgokat... Az én parasztjaim viszont idegenekként élik át ezeket a dolgokat, mintha ismeretlen vihar zúgott volna át a fejük fölött, nem tesznek föl maguknak kérdéseket. Én valójában azt akartam hangsúlyozni a filmben: attól kezdve, hogy az ipari világ elszakította az embereket földjüktől és új korszakot nyitott – a profit korszakát a technikai újdonságok révén –, *a paraszti világ végnapjait éli, anélkül, hogy bármit is tudna erről.*

– *Az urak a filmben csak közvetett módon, mintegy üvegen át láthatók.*

– *A burzsoá világ biztonságban, a felhúzott falak mögött élt, és csak időnként, egy-egy*



pillantásnyira lehetett látni; egy kicsit olyan volt ez a világ, mint az Olymposz. Láthatjuk a film végén, hogy a földesúr nem maga veszi elő a törvénytörtő parasztot, hanem az intézőjét küldi el hozzá, aki egy „kápó”-vá lett másik paraszt. A burzsoá világ nagy, rendkívüli kivételeinek egyike – bár igen magányos kivétel – Tolsztoj, aki elsőként adta vissza a parasztnak emberi méltóságát. A paraszt Oroszországban a múlt század végén még testestül-lelekestül a földesúr tulajdona volt. Néhány olyan felvilágosult földesúr kivételével, mint Tolsztoj, a burzsoázia a maga egészében az volt, ami.

– *A pap, aki oly jelentős személy a filmben, olyan valakit ábrázol, aki igyekszik a parasztokban legalább a lelket tartani, vagy lelket önteni beléjük.*

– Pontosan. De nemcsak erről van szó. Az elején úgy látjuk a papot, hogy könyörög az

apának: küldje a fiát az iskolába. Nem olyan pap ez, aki beéri azzal, hogy ilyeneket mondjon: nyugodj bele, gondolj a lelked megmentésére, és ez minden. Ő azt mondja: tarts ki. A filmbeli pap falusi plébános, dialektusban mondja el prédikációit, végső soron elébe megy XXIII. János nevezetes zsinatának. Sőt még a misét is dialektusban mondta volna, ha valamilyen módon függetleníteni tudta volna magát az egyházi fegyelemtől... A falusi viszonyok között ismerős ez a papi típus. Milánóban éppen ebben az időszakban olyan emberek éltek, mint Don Albertari, olyan papok, akik a munkásokkal együtt a barikádokra mentek, hogy harcoljanak Bava Beccaris ágyúja ellen.

– *A film parasztjaiban magától értetődő hit él a természetben, legyen az jótékony vagy rosszindulatú: a parasztasszony hisz a tehenét meggyógyító „csodában”.*

– Nem volt szándékomban ennek kapcsán a csodát hangsúlyozni, nem tudom, hogy csodának számít-e ez az eset. Ha egy tehen megbetegszik, néha meggyógyul, néha elpusztul. És mit csinál ilyenkor a paraszt? Először is elmegy az állatorvoshoz, megkérdezi a Tudományt, és segítséget kér tőle; amikor a Tudomány nem tud mit tenni, s azt ajánlja, hogy öljék meg a tehenet, hogy legalább részben mentse, ami menthető, ez az a pillanat, amikor a filmbeli asszony csodáért könyörög. Akkor hívja segítségül a Mennybélit, amikor a maga és a Tudomány erői már nem használnak. A vallás, ahogyan mindig is, akkor szorít magának helyet az emberben, amikor az ember már nem képes arra, hogy egyedül boldoguljon. Akkor hívja segítségül a „csodát”.

– *Napjainkban meglehetősen ritka az olyan rendező, mint ön is, aki maga írja a forgatókönyvet, maga végzi az operatőri munkát és a vágást. Hogyan csinálja ezt?*

– Én inkább ennek a fordítottját kérdezném magamtól: hogyan tudnék dolgozni, ha volna egy operatőröm, egy vágóm és egy forgatókönyvíró? Pályafutásomat dokumentaristaként kezdtem, a kamerával a kezemben önmagamot filmezve, megpróbálva magamat fényképezni, azután vágni, majd kísérszöveget csinálni. Autodidakta képzettségem vett rá, hogy minden szerepet magam vállaljak, szűkségből; ilyenformán ma már képesnek érzem magam, hogy minden esetben ellássam ezeket a technikai feladatokat.

– *Hasonló paradoxon az is, hogy itt lakik és nem Rómában, az egész olasz filmművészet székhelyén. Egyébként az a normális, a természetes, hogy egy művész vagy egy író ott lakjon, ahol jól lehet gondolkodni, alkotni; senki sem gondolja, hogy minden festőnek ugyanazon a helyen kellene élményeket gyűjtenie.*

– Valóban, számomra egészen normális dolognak tűnik itt lakni. Nagyon kellemetlen lenne

a függöny legördülése után is a színpadon maradni... Újból kapcsolatba kell kerülni a valósággal. Ha az ember ott marad a filmvilágban, azt kockáztatja, hogy valamilyen elidegenítő tény hatása alá kerül: a film terén ez az elidegenítés abban áll, hogy csak az objektívon át tudunk már látni. Ami engem illet, én sohasem nézek az objektívba; még akkor sem, ha kézikamerával forgatok. Én nem alakítom a képkivágást: elindítok valamilyen cselekményt, s amikor elindul, lefilmezem.

– *Filmje nagy benyomást tett Cannes-ban a filmkedvelőkre és a szakmabeliekre; ön szerint vajon milyen lesz a várható hatás a szélesebb közönségnél és a televíziós bemutatáskor (ami Olaszországban több mint egy év múlva kerül sorra)?*

– Nagyon meglepett a film cannes-i fogadtatása. Különösen a film által kiváltott emóciók miatt, ami meglepőnek mondható, mivel *A facipő fája*-ban nincsenek könnyeztető jelenetek. Újra átgondolva a dolgot, ez talán annak a ténynek köszönhető, amiről már a fehér asztalnál beszélgettünk: hogy közölünk mindenki őriz a szíve mélyén egy darabkát ebből a világból; vagy pedig mindenképpen úgy érezzük, hogy a földhöz tartozunk, ama elbizakodott érzésünk ellenére, mely szerint rendkívüli technikai eszközök vannak a kezünkben. Szóval, úgy érezzük, hogy rendezni való számláink vannak a földdel, és hogy a föld nem tűri a kétértelműséget vagy a hűtlenkedést. Napjainkban divat a gazdasági élet problémájával foglalkozni, némelyek számára pedig ez ürügy politikai manőverekre. Ám túl minden dolog, sőt kulturális jelenség kommerszialisálódásán, valamilyen módon a föld valóban anyánk. Talán e közös anyai öllel való kapcsolat az, amit a film megragadott, talán ez az, amivel a film emóciót tudott kiváltani. Hogy mi történik majd akkor, amikor a film moziban találkozok a nézőkkel, vagy a televízió keresztlátással a közönséggel, amelyet futballmeccsek és kabaréműsorok szórakoztat-



nak? Nem tudom. Azt szeretném, ha a közön-
ség egy kis figyelmet szentelne a filmnek, hogy
egy kis emóciót meríthessen belőle. Ez talán
lehetővé tenné, hogy valami egyetértés jöhes-
sen létre a közös viszonyítási rendszer dolgá-
ban... Nem azt mondom, hogy ez a paraszti
világ kell legyen, de valami olyasmi, amiben
mindnyájan egyetértünk, és ahonnan elindul-
hatunk. A háború után, az Ellenállást követő
időkben volt ilyen közös egyetértési pont: az
újjáépítés, a szabadság megvédése, olyan dol-
gok, amelyekben mindnyájan fáradoztunk.

– *A film vágása során a történetek rendjét a
forgatókönyv szerint alakította ki?*

– Nem, majdnem egyáltalán nem; a népgyűlés
jelenetének a montázs is alapjában a for-
gatáskor alakult ki. Csak egy képsort tettem
máshová és egy másikat kivettem belőle.

– *Egy nehezen megfogalmazható kérdés: ho-
gyan sikerült létrehozni a film képeiben a ter-*

*mészet harmóniáját, szépségét, szóval a látvány
vonzását?*

– Ha egy arcot fényképezünk, nem tudjuk ki-
vonni magunkat vonzása alól. Én azt hiszem,
hogy az évszakok szépsége, bizonyos paraszti
arcok szépsége, a fényké, a természetben ki-
fejeződő harmóniáé – mindez nem volt szán-
dékos szerkezeti építkezés, nem azt akartuk
megmutatni másoknak, hogy erőteljesebbek tu-
dunk lenni a természetnél. Vele szemben bizo-
nyos megigézettség elkerülhetetlen. Még bizo-
nyos drámai képeken, csataképeken is ott van
a háttérben a különleges égbolt, a különös
fény. Olykor hozzájárulnak az esemény tragi-
kus jellegének hangsúlyozásához; néha viszont
derűsebbé, vidámabbá hevítik a légkört. Ha
ellenben egy város utcáit fényképezzük, a zűr-
zavar, a szemét, az összhang hiánya, az egykor
igen szép, ma pedig autókkal zsúfolt utcák
tesznek ránk hatást, ahol a levegőt a kipuffogó
gázok szennyezik; mindezt elkerülhetetlenül
érezkeli az ember, amikor fotografál, és feszé-
lyezetté teszi.

(Asiago, 1978. június).

A facipő fája

Részletek a forgatókönyvből

Nem messze a vásári bódéktól egy rögtönzött pódium (egy szekér) körül tartják a népgyűlést.

Közel a szónokhoz két keresztbe rakott olasz zászló.

Néhány hintó, bennük egy-két ficsúrral, éppen ott áll meg: hallgatják a szónokot, anélkül, hogy magukat látni engednék, meghúzódva a kocsiernyő homályában vagy a landauer ablaka mögött.

Az öreg Finard kíváncsian előrefurakodik.

A szónok: „... sajnos, a társadalmi rend mindig lemarad az élet új követelményeinek kielégítésében. Csak majd ha közös tulajdonná válnak a tudomány és a haladás vívmányai, akkor beszélhetünk a civilizáció új győzelmeiről. Amikor majd jobb lesz az igazságszolgáltatás, nagyobb minden polgár jogainak tisztelete, amikor ezek mindennapos normává, intézménnyé, mindenki által elfogadott és gyakorolt életszabállyá válnak, amikor majd senki sem húzhat hasznot a mások által nélkülözött előjogokból – csak akkor mondhatjuk el, hogy demokratikus társadalmat hoztunk létre. Sajnos a társadalmi haladás lassan lépeget előre, mert azok akadályozzák, akik rettegnek tőle, de azok sem támogatják igazán és elegendő bátorsággal, áldozatos lélekkel, akik pedig emberi jogként hivatkoznak rá! Így aztán a legtöbben passzívan, az utócsapatokban maradnak...”

Finard hallgatja a szónokot, anélkül, hogy a lényegből bármit is értene, így tehát maga körül nézeget, mintha ellenőrizni akarná a többiek arckifejezésén, hogy ezek többet értenek-e a beszédből, mint ő. Így nézegetve, tekintete egy kissé különálló úri csoport lábaihoz téved. Arca hirtelen megváltozik, feszülten figyelni kezd a földön egy pontra. A hallgatók lábai között egy arany marenghinót pillantott meg!

A szónok: „...várva, hogy az események az ő javukat érleljék, tehát hogy a lázadók, az újtók egy kicsiny csoportja bátran az élre álljon. A történelem valamennyi nagy előre-lépése valójában egy felvilágosult kisebbség merész és nemes tette által kezdődött, amely tekintetét a jövő felé fordította, és amely emiatt úgy tűnt, mintha álomvilágban élne. De nincs szó tétlen álmodozásról; ez a kisebbség minden erejével azon van, hogy cselekedjék, hogy megújítsa a múltat és mindazt, ami már meghaladott az emberi szellemben!”

Finard elfojtja érzelmeit, s anélkül, hogy mások figyelmét magára vonná, igyekszik apró mozdulatokkal közeledni a pénzdarab felé.

A szónok: „...szerencsére ezek az értelmes és nemes lelkű kisebbségek egyre előbbre jutnak, mind több hívuk van. És azok az elgondolások, amelyek előbb vakmerőeknek, utopisztikusaknak, sőt paradoxaknak tündek, lassanként elfogadottakká, védelmezettekkelé válnak... Így kezd a társadalom megéledni, aminek folytán átalakulnak a tudományok, a művészetek, az ipar világa, sőt a politikai erkölcsök is!”

Végre itt van Finard előtt az aranypénz; ám az általános helyzetet sem szűnik meg szemmel tartani. Senki nem vette észre helyváltoztatását, és íme végre ráteheti az egyik lábát a pénzre; most már a magáénak érzi.

A szónok: „Nos, barátaim, polgárok, mi úgy gondoljuk, hogy ebben a különös korszakban döntő pillanatot élünk át országunkban, a nemzeti élet rendkívüli pillanatainak egyikét, amikor meghaladottá vált egy bizonyos életforma, életmód, amikor a látóhatáron egy másiknak a körvonalai kezdenek kirajzolódni, amely nemcsak ígéretekkel kecsegtet, hanem ama értékek és vívmányok megvalósulásával és általános megerősítésével, amelyek egy ele-

ven és tudatos emberek által létrehozott társadalom kézzelfogható jelei.

Tegyük tehát mérlegre ismét eszméinket, nézzük tiszta és emberies tárgyilagossággal a legszegényebb társadalmi osztályainkat, mert csak így helyezhetjük vissza méltó történelmi rangjára nemzeti társadalmunkat!"

Finardnak csak nagy erőlködéssel sikerül visszatartania hisztérikus nevetését, amit az izgalom vált ki benne.

Szerencsére a közönség tapsa (valójában az eltökélten jóhiszeműeké) elnyomja Finard kuncozását.

A hallgatóság kezd szétszéledni, de Finard nem mozdul: úgy áll ott, mintha a lába a földbe gyökerezett volna.

Már elkezdik leszerelni a pódiumot, összehajtani a zászlókat. Ekkor Finard egy gyors mozdulattal felkapja a pénzdarabot, és beledugja a zsebébe. Marad még néhány másodpercig, szórakozott tekintettel nézegetve maga körül, aztán elkezd lépegetni egy kissé homályos utcácska felé.

Mezei út a major felé. Világos éjszaka van.

Finard fut hazafelé. Időnként megáll, hátra-néz, hogy megbizonyosodjék: senki sem követi őt, aztán kiveszi a zsebéből a pénzdarabot, nézegeti, forgatja, ide-oda rakosgatja a kezében, elbűvöli a holdvilágban megcsillanó fénye.

A néptelen majorudvar. Éjszaka van, a hold világít.

Özvegy Runkné konyhájában még világos van, Finard tehát megbújik és vár, míg minden elnyugszik. Az istállók már csendesek, tehát lopva eloson erről az oldalról, és belép a maga istállójába.

Az istállóban a lámpa fényében még egyszer megvizsgálja a pénzt, hogy meggyőződjék hitelességéről.

[Visszateszi a pénzt a zsebébe, kikémlel a félig nyitott ajtó hasadékán.

A major ismét nyugodt. Már az özvegy konyhája is sötét, és ebben a pillanatban a szobában is kialudt az utolsó fény...

Kimegy és futva keresztülhalad az udvaron. Az udvar közepén félreugrik.

A kutya váratlanul ugatni kezdett.

Finard: Kuss! ... Átkozott dög!

Végre eljut a konyhák ajtajához.

Belép a saját konyhájába.

Lámpát gyújt és elkezd keresgélni, hogy valami biztos rejtékhelyet találjon.

Kipróbál egy szekrénykét fent a polcok sorában, aztán rögtön belátja, hogy ez nem lesz jó.

A kéménylyukban? Nem, nem.

A faláda mögött? Nem.

Töpreng egy kicsit, aztán újból kimegy.

Mielőtt a kutya ugatni kezdene, megpróbálja egy oszlop mögül hallgatásra bírni:

Finard: „Kuss, te...”

A kutya nyöszörög egyet, Finard pedig kimegy az udvarból, az istálló felé igyekezve.]
(A zárójelbe tett rész forgatása elmaradt.)

Az istállóban.

Finard becsukja az ajtót. Odamegy a lóhoz, amely nyugodtan rágcсsálva álldogál. Finard megsimogatja: „Jól van, jól van...”

Lehajol, megfogja a ló első lábát, felemeli a patáját, ahogy a patkót szokták ellenőrizni.

Aztán újból visszaengedi a ló lábát. Keres valamit: talál egy vasdarabot, a pénzt a fogai közé veszi, hogy a keze szabad legyen, aztán újból felemeli a ló lábát, a vasdarabbal kikaparja a földet és a trágyát, ami a pata mélyedésében a patkón belül összegyűlt. Egyik kezével tartja a ló lábát, a másikkal megfogja a pénzt és a mélyedésbe teszi, igyekezve azt a pata és a patkó közé ékelni. Aztán visszatömi a sár- és trágyaréteget és jól megnyomkodja.

Visszaengedi a ló lábát, a többit az állat súlya majd elintézi. Egy kicsit még nógatja a lovat, hogy ide-oda tegye a lábát, aztán újból ellenőrzi a munkáját.

Mindennel elégedett, megylefeküdni.

A szobában mindenki alszik.

Zajtalanul beburkolózik a takaróba.

Nem jön álom a szemére.

Minden kis zaj nyugtalanná teszi, kidugja a fülét a takaró alól, hogy hallgatozzék.



A major udvara. Reggel.

Annetta, özvegy Runkné tízéves kislánya fut a mező felé.

A major közelében lévő mező.

A kislány kifulladásra fut az ösvényen, majd megérkezik arra a szántóföldre, ahol Batisti egy szekér gőzölgő trágyát terít el a földön.

A kislány, hogy gyorsabban hozzá jusson, átugrik egy árkot, majd gondolkodik egy pillanatig, leveti a facipőjét és tovább fut.

Most mond valamit Batistinek, aki megáll a munkájában, hogy meghallgassa őt. Néhány pillanat múlva folytatja a megkezdett mozdulatot, mialatt Annetta mozdulatlanul nézi őt. Aztán a kislány egy csapat vándormadarat pillantva meg az égen, elfordul. Most Batisti megfordítja a szekeret, felülteti a kislányt rá,

és elindul nyugodt tempóban a major felé.

A major udvara.

A szekér befordul az udvarra és az istállók bejáratához kanyarodik. Annetta a konyhához megy, belép a házba.

A tornác előtt Batisti kifogja a lovat, és leszedi róla a szerszámokat.

Az istállóban Finard éppen kimenni készül, és észreveszi Batisti megérkezését. Hirtelen megáll, utat enged a másíknak, majd egy pillantást vetve lovára, sietve kimegy az istállóból.

Batisti konyhája.

A konyhában senki sincs. Batisti leveti ruháját, fogja a vödört, és vizet önt magának. Megmosakszik, hallgatva a lépéseket és a hangokat, amelyek fölülről hallatszanak.

A major.

A konyhák, Runkék konyhájának ajtaja.

Özvegy Runkné ablaka előtt elhaladva, Batisti megpillantja legújabb gyermekét, Terezina és a többi asszony között.

Felmegy az emeletre vivő lépcsőn, ahol a hálósobák vannak. Elfogódott, látni rajta, hogy meg van rendülve.

A szoba ajtaja előtt néhány még gőzölgő edény van.

Mielőtt belépne, hallja, hogy minden csendes. Bizonytalan mozdulatot tesz, mintha a ruháját igazítaná, aztán belép.

Batisti hálósobája.

Batisti megjelenik az ajtóban és meglátja feleségét az ágyban: az asszony nagyon meleg és boldog tekintettel néz rá. Az ágy körül a majorbeli asszonyok: özvegy Runkné, Brenáné és Finardné, aki kiöblíti a dézsát, mialatt az özvegy összegyűjti a használt fehérneműket és becsomagolja, hogy majd elvigye magával.

Batisti előrelép és becsukja maga után az ajtót.

Brenáné: Neked, Batisti, szerencséd van...

Runkné: Még egy fiú...

Batisti szinte akaratlanul leveszi a kalapját.

Az iskola kijárata.

A kapu előtt néhányan állodogálnak. Meg egy hintó. Amikor az iskolásgyerekek kijönnek, az utca megtelik kiabálással és futással. A gyerekek ugrándoznak.

Minek, amikor átugorja azt a három lépcsőt, amely a kaputól az utcára vezet, ijedten veszi észre, hogy eltörött az egyik facipője. Dermedten áll néhány pillanatig, nem tudja, mit csináljon.

A talaj sáros az olvadás miatt, és látni lehet a kocsik kerekeinek nyomát, ahogy a sarat felszántották.

Minek egy lábon ugrál a falig, és ott megtámaszkodik. Az egyik facipője kettétört.

Leveszi a madzagot, amelyet övnek használ, körültekeri vele a lábát, hogy megpróbálja

összekötözni valahogy a kettőbe tört cipőt. Az első lépéseket nagyon óvatosan teszi meg, alig érinti lábával a földet, nehogy megint szétessen.

A toronyóra felet út: az utcák majdnem teljesen üresek.

A major udvara.

Batisti jön elő az udvarból az utcára, hogy megnézzze, jön-e már a fia, de az utca kihalt. Visszatér hát a házba.

A konyhában.

Batisti befedi a tálat, amelyben Minek ebédje van, és közelebb teszi a tűzhöz, hogy meleg maradjon.

Mezei út, amint elhagyja a falut.

A madzag, amely eddig úgy-ahogy összetartotta a facipőt, elszakadt, és Minek most már nem tehet mást, mint hogy levegye az egészet a lábáról. Az út mindenütt sáros, így aztán Minek leveszi gyapjúharisnyáját is, egyik lába most már meztelen, de gyorsabban tud menni.

A majorhoz befutó út.

Minek sántikálva megérkezik a majorhoz.

A konyhák tornácán.

Batistit látni távolodóban, miután kivárta az alkalmas pillanatot, hogy senki se lássa meg őt.

Mezei út a szántóföldek felé.

Éjszaka.

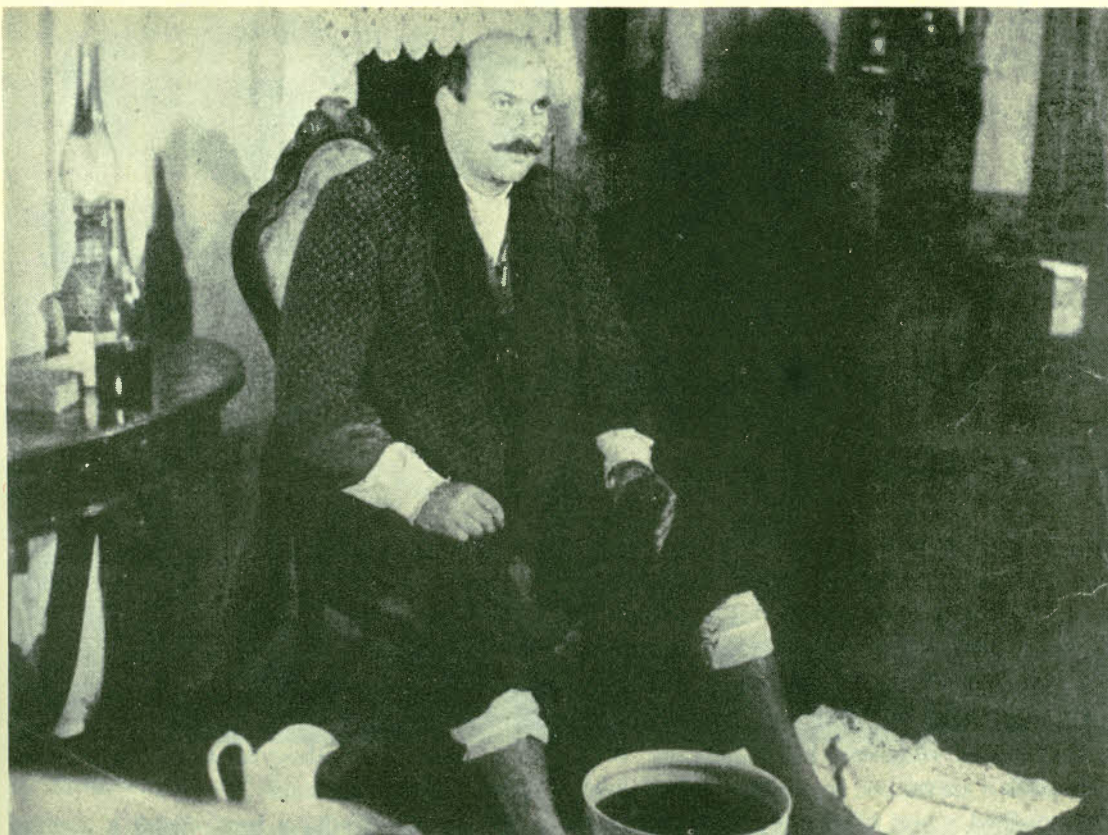
Batisti maga mögött hagyja a majort, aztán a szántóföldeket átszelő ösvényre tér.

Átkel a nagy patakon és egy kicsit még mellette halad.

Az éjszaka sötét.

Elhagyva a patak folyását, Batisti egy keresztútra fordul, egy öntözőcsatorna mentén.

Lelassít, és kezdi figyelmesen nézegetni a kicsi és zömök fákkal szegélyezett partot. Megáll, gondosan megvizsgálja az egyik fát, aztán továbbmegy, a többit veszi szemügyre, megtapogatja őket. Aztán visszamegy – választott.



Előveszi szekercéjét és nagyon óvatosan elkezd a fa törzsét megtisztítani az ágaktól.

Egy idő múlva, miután még egyszer körülnézett, hogy meggyőződjék róla: senki sincs a közelben, elkezd erősebben csapkodni a fa tövét.

Időnként megáll, hallgatózik; aztán újra-kezd, új elszántsággal.

Nem tart soká: a fa ki van vágva. Kezébe veszi, alaposan megvizsgálja; elégedettnek látszik.

Aztán igyekszik eltüntetni a nyomokat, ahogy csak bírja: földdel takarja be a lecsonkolt fa kilátászo részét, hogy a kis erdő sérelme ne szúrjon szemet nagyon. Ezenkívül fortélyos

módon, összegyűjtve a levágott ágakat, beülteti azokat a fatő körül a talajba, olyanféleképpen, mintha maga a kivágott fa lenne ott.

Végül megtisztítja a talajt minden forgácstól, bedobálva azokat a csatornába, hogy a víz sodrása magával vigye. Előveszi a zsákját, beleteszi a kis fatörzset is. Még egy utolsó pillantást vet álcázó munkájára és elindul hazafelé.

Újból átkel a nagy patak hídján, és a vizet nézve észreveszi, hogy felhők vonulnak az égen, és a hold képe bizzar fényekkel tükröződik a folyó kavargó hullámain.

(Ford: Sallay Gergely)

Nemzetközi dokumentum- és rövidfilmhét Lipcsében

Ritkán érezheti át a dokumentumfilm közönsége ilyen rádöbbszerű mélységgel, mint ahogy ezen a mintegy hatvan ország dokumentum- és rövidfilmjeit felsorakoztató, nemzetközi filmes találkozón (1978. nov. 24—dec. 1.): a világ látása, szemlélése mennyire alapfeltétele a világszemlélet, világnézet kialakulásának. S ez nem játék a szavakkal, fogalmakkal. Belátható volt továbbá – ami többnyire már csak a kritikus nézőben meg a néző-kritikusban tudatosodik –, hogy a film alkotójának látásmódja, szemléletmódja *ebben a műfajban* ütközik vagy egyezik leghevesebben a *közönség* látásmódjával, szemléletével.

El kellett ismernünk, hogy a válogató bizottság jól működött. A földgolyó mai arculatát megszabó valamennyi lényeges folyamat jelen volt, agitatív, még szerencsésebb esetben: művészi erővé vált a látott filmekben. Tükröződött, hogy imperializmus és antiimperializmus roppant küzdelme zajlik világszerte. Azonos eszmék legkülönbözőbb képviselői csaptak össze távoleső földrészekben. Azonos módon lendült a gumibot Dél-Afrikában és Közel-Keleten, Latin-Amerikában vagy az Egyesült Államokban s Angliában, azonos hullámmással kúsztak a tüntetők feje fölött, ökölbe szorított kezeik között a fa- vagy fémkoporsók, azonos riadalom, iszonyat fagyott rá barna vagy viaszszárga gyerekarcokra, azonos erővel hangzott a jajongás vagy a tiltakozás sokféle

nyelven világgá kiáltott szava. Mint ahogyan a munka mozdulatai is sokszor hasonlóknak tetszettek: amikor például az oldott kévét a levegőbe zilálták, hogy a szél az oda nem való gyomot, piszkot elhordja. Ismétlődtek hát a rettenet s a boldogság egyaránt nemzetközi motívumai, s minthogyha a nézőre bízott volna: tessék választani...

Fő vonulatát adta a feszítőválnak a nemzeti függetlenségi mozgalmak fölerősödése. Némely országban, földrészen ez „még” – s itt a még idézőjelet kíván – a kulturális hagyomány keretei között érvényesül csupán; dél-amerikai indiánok, maorik, ausztráliai őslakók keresik önmagukat, igazi eredetüket, mert évszázados politikai elnyomatás, ideológiai terror, rájuk kényszerített más vallás, kultúra, nyelv, elszakított, giccses, minimumra szorított életvitel rétegei alól kell kibányászni a vállalható múltat. Azért hát az idézőjeles „még”, mert ez a küzdelem részint legalább olyan makacs nekigyűrködést követel, mint a politikai harc, részint pedig egykor megvívott s végül elbukott politikai harcokra következik, s újabb politikai harcokat készít elő. Másutt a megvalósulás szakaszába érkezik a függetlenségi mozgalom, vagy már birtokba is vette az országot, s *eztán* kell a lemaradást az élet legkülönbözőbb területein pótolni.

Örvendetes a dokumentumfilmek frissisége. Szovjet film ábrázolja pártos rokonszenvvel



V. Taraszov: Száguldj idő!

az afganisztáni forradalom eseményeit 1978 áprilisában – s miközben ez a cikk születik, arról értesülünk, hogy a Szovjetunió barátsági szerződést írt alá Afganisztánnal. Az élet, az eleven politika folytatja, amit a film a közelmúlt dokumentumaként megőrzött. Készítői bátorságát is dicséri a Nicaraguában 1978 szeptemberében történtek bemutatása holland filmen, és – sajnos – a jelen érvényével hatottak a kambodzsai határvidéken zajló események, vagy a kínai–vietnami feszültség megjelenítése a mozivászonon. *Amit* látnak és *ahogyan* láttatnak az NDK-s, szovjet, lengyel, vietnami, magyar filmesek, a SWAPO, vagy akár az – új mecénásként jelentkező – ENSZ forgatócsoportjai, az egyszersmind állásfoglalás is, világnézet kifejeződése. S ennek hatása alól nem vonhatja ki magát a filmvászon előtt ülő se.

Egy műfaj változatai

Három csoportra lehetne osztani a fesztiválon (akár tájékoztatás célzatával, akár verseny-

műként) bemutatott filmeket, megjegyezve, hogy átmenetek, határesetek mindig adódnak, s ritka a tendencia „tisztá” képviselője.

Az elsőben *művészetté* válik az életnek, a valóság valamely részletének alakítatlan (bár mindig sajátosan kiemelt) bemutatása. (Persze a kamerakezelés, hangfelvétel, zene, képritmus, szerkesztés további esztétikumot „visz bele” a dokumentum anyagába.) Eltérő arányban és módon sikerült ez a fesztivál számos alkotójának. Például a nyugat-berlini Günther Heidrich és Sophie Kotanyi filmjében. (*A független Zöld-foki-szigetek*. – Mezőgazdasági szövetkezet Varzea de Santanában.) Alapos szociológiai felkészülést árul el ez a hosszú (89 perces) színes film. Magabiztosság, felnőtt öröm jellemzi a szereplőit: a kétesztendő politikai függetlenség lehetővé teszi, hogy immár a gazdasági kibontakozás útját-módját keressék a mezőgazdasági szövetkezet tagjai. A politikai függetlenség még nem egyenlő a gazdasági függetlenséggel – mutat rá helyesen a film, de a kétfajta függetlenné válás egyre inkább párhuzamos



Heidrich-Kotanyi: *A független Zöld-foki-szigetek*

menete (Bissau-Guinea s a Zöld-foki-szigetek haladó függetlenségi pártjának, a PAIGC-nak az irányításával) egy szocialista társadalommodell kialakulását ígéri. Úgy érezzük: a nagyon tárgyilagos, háttérbe húzódó, alanyaikat játékfilmszerűen beszélgető, mozgató, vitatkoztató filmesek maguk is szurkolnak ennek a társadalomépítésnek. Szimbolikus erejű, ahogyan egy idős paraszt a hajnali szürkületben kanyargós hálózati útjára indítja a vizet, s csakhamar tisztálkodó fiatalasszonyt s gyerekeket látunk a csatorna partján. Amivel adós marad ez a film: a gazdasági tépelődések, viták mélyén húzódó tudati folyamatok s a kulturális hagyományok, viszonyok ábrázolása.

A munkát választja tárgyául a lengyel Andrzej Jurga (*Michelangelo és mások*), valamint a szerb Ranko Stanišić (*Távvezeték-szerelők*). Az első filmben a réz hajócsavar készítése némiképp patetikusan és misztifikálva idézi a művészi alkotómunka képzeit (habár a társadalmi egyenjogúsítás indokolt célzatával), a jugoszláv mű semmiféle analógia-

sort nem akar kiépíteni. Levegős, nagyszerűen komponált felvételein magát a munkát, természet, technika, ember feszültségteljes (a szó átvitt értelmében is feszült) viszonyát jeleníti meg.

Játékfilm – avantgarde-ízű – elemei mélyítik el a hatást a *Moritura* című, egyenetlen színvonalú francia mű végén (a spanyolországi változásokat érzékeltetve a bikaviadal szerepváltásának tükrében). Végig a játékfilm eszközeivel dolgozik a pakisztáni Mushtao Gazdar az egzisztenciálisan kiszolgáltatott, szellemi tétlenségre kárhoztatott, jobbra vágyó – ám végül is pszichikailag összeroppanó – keleti nő típusának bemutatásakor (*Ők megölik a lovakat*). Máskor a fényképezés vonultatja föl a fekete-fehér kockákon az operatőri munka lehetséges bravúrait és közhelyeit (*Tyúkfarm* – szíriai film).

Különösen a latin-amerikai filmekben játszik jelentős szerepet a montázs: mint az élet társadalmi fény-árnyékainak képi megjelenítője (*A nép kócsija* – kolumbiai film, *Hozzád beszéltek*, *Caracas* – venezuelai alkotás). Önálló

forgatás nélkül, pusztán meglevő híradók, dokumentum-anyagok fölhasználásával sikerült az emberiség szellemes önkritikáját megfogalmaznia a szovjet Uldis Braunsnak. Hasonló módszerrel, de egészen más tárgykörben alkotott megdöbbentő kép- és hangkollázst a belga Lydia Chagoll, aki *A Führer nevében* címmel a hitleri korszak törvényeit, politikai nyilatkozatait szembesítette az álló- és mozgóképekben ránk maradt tényekkel. Verejték ütött ki a néző homlokán, miközben hangzatos szölamok pufogtak a gyermek társadalmi védettségeről, s a kép szögesdrót mögött szenvedő, éhségtől és halálfélelemtől tág szemű gyerekeket mutatott.

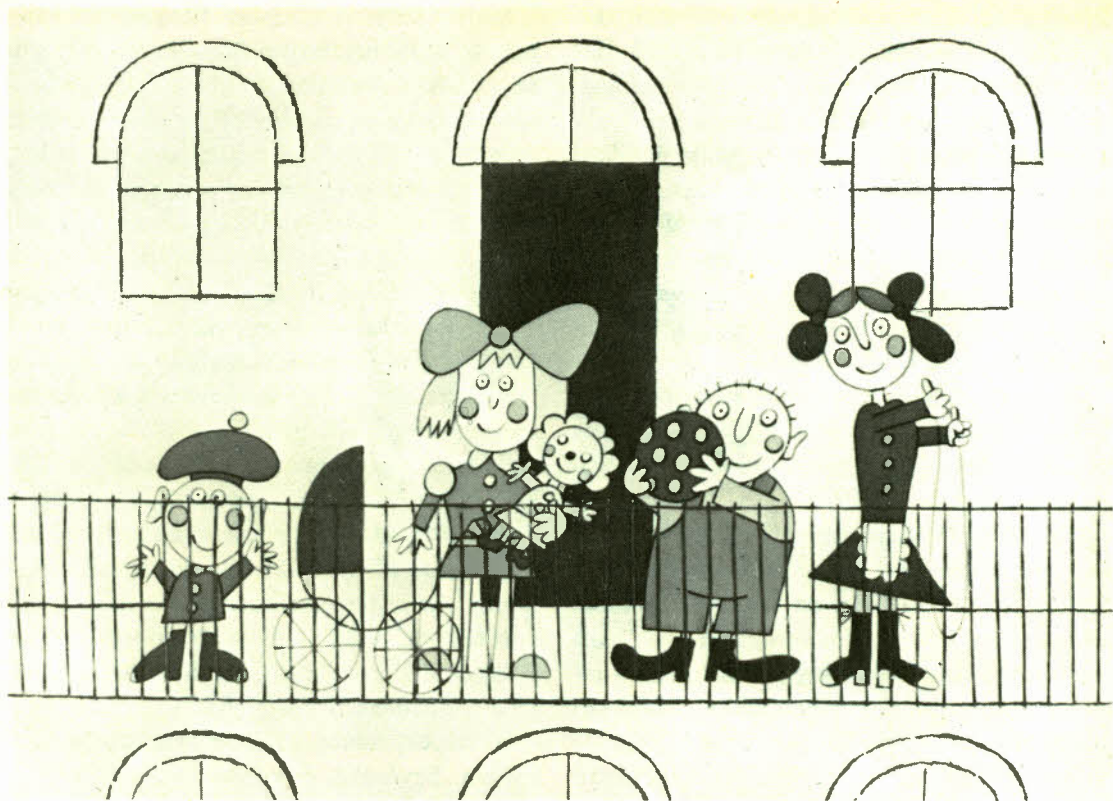
Artisztikus külsejű szereplő: maga a riportert biztosít különös, a társadalmi gondok – falusi és nagyvárosi létforma tragikus, nyomort és megrekedtséget is előidéző átváltása – iránt figyelemre ajzó feltételeket a szerb Petar Ljubojev filmjében (*A bekerített város*). Mellé helyezhetnők a sorba Lakatosék *Hirmondó*-ját (a német címváltozat nem is tudta érzékeltetni az eredeti furcsa, kettős jelentésárnyalatát), de a mozgássérülteket övező társadalmi közönyről bátran és szépen beszélő, *Emberek, mint mi magunk* című bolgár filmet (Veszela Zareva rendezése) is. E kritikus, a szocialista társadalom önkritikus érzékét bizonyító – kevés számú filmmel képviselt – vonulatba tartozott Magyar József alkotása is, a *Ma már csak emlék?*

A második filmcsoport a *hősválasztás érdekességéből*, szuggesztivitásából csikart ki nagy (nemegyszer az esztétikum szintjére emelkedő, katartikus) hatást. Ennek egyik „alapfilmje” volt a nyugatnémet *Mit tehet egy ember?*; ezzel a mottóval: „Élő emberfia előtt ne hajts tétet!” Willi Bleicher, NSZK-beli munkásmozgalmi személyiség volt itt a főszereplő, csak rá, Lengyel Józsefre emlékeztető keserű törhetlenségére tudtunk figyelni, amint hogy a Bilbaóba látogató Dolores Ibarruri megszólalása a szinte önkívületig föllelkesült nagygyűlésen is fölért a század munkásmozgalmi harcainak sűrített összegezésével.

Fölfedezettje volt Lipcse filmeseinek Martha, az NDK-beli Jürgen Böttcher rendező hősnője. Törmelékosztályozó kietlen szemétkupacán válogatta ez az idősödő, antisztár külsejű asszony a szállítószalagon utazó fadarabokat, néha szólt egyet-egyet a láthatatlan rendezőhöz, nézett a kazettafogtyáig rászegezett kamerába, zavarát leplezve – de a hideg miatt is – szipáskolt olykor jelentékeny orrán. Később pedig kicsinosítva, háziasszonyként fogadta munkatársait és a filmeseket. Berlini nyelvjárásban előadott történeteinek – s a bevillantott, múltat, háborús pusztulást idéző képeken – elkomorodott, ám naiv-gyanútlan „bemondásain” fölkacagott a közönség. – Ezt a fajta újszerű, a dokumentumportré ünnepi merevségét száműző, a „szent” témákban is oldást, szemernyi humort, csipkelődést megengedő alapállást üdvözlöttük az NDK legfiatalabb filmes nemzedékének alkotásaiban (Peter Kahane: *„Trombiták, kolompok, búcsúlevelek”*).

Arcképek, tablók sorát kaptuk ezen a fesztiválon. Egyénekét és közösségeit, élőkről és emlékezetre méltó holtakról. NDK-beli, román, csehszlovákiai fiatalok szóltak önmagukról, s szóltak róluk a felnőttebbek. Emlékezetes volt a hármas portré a *Fiatalkor* című NDK-filmben: s ez nem csupán eltérő, befelé forduló vagy inkább a közösségnek kitárulkozó alkatok érdekes bemutatása volt, hanem jó értelemben vett, indokolt propagandája is egy olyan világnak, melyben a mezőgazdasági szakmunkástanuló lányok korszerű nyelvi stúdióban tanulnak angolul, s egyikük orgonán játszik (rendező: Roland Steiger). Tartozunk az igazságnak, hogy maradandó, eleven arc- és csoportkép kevés akadt a fesztivál filmtermésében. Kiemelendő a derűs, ezermester furfangú bolgár pásztorról készített film – Hriszto Kovacsev munkája –, figyelemmel néztük és olvastuk (a „schwytzer dütsch” miatt aláírás szerepelt) az örökifjú, kiérdemesült masinájával a társadalom mélyrétegeit ma is kutató svájci fotóriporter, Hans Staub bemutatását.

Híradás, tájékoztatás, ösztönzés szerepe uralkodott a mind nagyobb munkateljesítménye-



Gyulai Liviusz: Új lakók

ket megrohamozó NDK-beli, csehszlovák, román, szovjet dolgozók, kollektívák megjelenítésében, s ez volt a feladata az úrhajózás nagy eredményeit látványosan megörökítő filmeknek is.

S ezzel máris a harmadik filmcsoportnál tartunk. Az *információ, propaganda* volt igen sok film (talán a nagyobbik hányad) elsődleges rendeltetése. Bemutatni egy államforma, társadalmi berendezkedés hátrányait vagy előnyeit, mozgósítani politikai tendenciák erősítésére vagy gyengítésére. A világlátás (mint a világnézet egyik alapja) tekintélyes részben ezekből a filmekből építkezik, ezeket látjuk hetenkint a mozivászonon, naponta a képernyőn. Szakmai megformáltságuk sokszor mégis problematikus.

Emeljük ki a finnek teljesítményét: az USA beavatkozó szerepét hatásosan és hitelesen tükrözték Latin-Amerika országait járva; tőlük való egy elismerő, kritikus (s csak így igaz)

film Kubáról. S e műfaj kiemelkedő darabja, az *Ötvenöt testvér* szintén Kubáról és Kubában született: a forradalom idején az USA-ba menekített fiatalok csoportja – a „Maceo brigád” – tér vissza, hogy meggyőződjék sosem felejtett igazi hazájuk mai valóságáról, szembesüljön nagy-nagy vívódások árán múlttal, jelennel s talán a jövő ottani lehetőségeivel mint saját távlataikkal, találkozással ennek során az emberi-politikusi minőségében nagyszerűen megmutatkozó Fidel Castróval is (Jesus Liaz rendezése).

Lelkiismeretes, kemény film a nyugatnémet fegyverkezés, társadalmi manipuláció ellen a *Ki fenyegeti az NSZK polgárát?* című riportázs az NDK televíziójának készítésében (Sabine Katins munkája). Hasonló módszerrel és tárgykörben leplezte le a náciizmus továbbtenyésztését („ártatlan” zsákbamacska, házhoz küldött „varázszacskók” formájában) az NSZK-beli Ulrich Leinweber; a hitlerista gyil-

kosok háborítatlan megbúvásáról a lengyel Stanislaw Trzaska közölt megdöbbentő dokumentumokat.

Egy olasz film érdektelenebbül, egy jugoszláv mélyebben, több oldalról közelítve foglalt állást a terrorizmus kérdésében. S itt említhetünk mártírokat, becses emlékezetű vagy éppen hogy: elfeledett harcosok, önfeláldozó humanisták egész sorát bemutató filmeket; Degeyter, Tadeusz Korczak, Camilo Torrez, Upton Sinclair, Steve Biko – és mások – élete, halála vált példázattá a filmvászonon.

Új szemlélet meggyökeresedését: munka és tanulás együttes igyekezetét szolgálta a kelet – de a világ – nézői számára több propaganda-film, így a *Mohammed, a cipőtisztító* (NDK), a tudat forradalmát harcosan hirdeti a *Le a írástudatlansággal!* című film Irakból: nyílt tekintetű, olvasó parasztasszonyával, zöld blúzos hölgygel, a Baath-párt kultúrpolitikájának megisméjlesztőiként.

Animációs film

Változatos képzőművészeti eszmény és társadalmi töltet jellemezte a fesztivál animációs filmanyagát. Láttunk itt „kőkorszaki szaki” stílusában készült produkciót, „lila” költészke-dést, de puritán, racionális hatásra törekvő munkát egyaránt. Érdekesen reprezentálta ugyanazon téma „szocialista” és „tőkés” változatának különbségét a lengyel *Skanzen*: ami egy tiszta, érzékeny ausztrál dokumentumfilmben (*A zöld város* – Richard Cole munkája) élethalálharc a zöldövezet, az emberi lépték megóvásáért, az – kritikus éllel, szatirizálva – Witold Giersz filmjében Osztap Bender-i ravszkodás, dörzsöltség területe.

Becsúsggyal vettek részt a mezőnyben a román filmesek, közönségsikert aratott tőlük az emberiség meggondolkodtató önkritikáját rajzoló *Ecce homo* (Ion Papescu Gopo készítette). A jugoszláv egyperces „poénfilmek” mellett örömmel üdvözlöttük az ábécé geometriájára csupaszított *Tankönyv, írástudóknak* – nem hiátlan – leckesorozatát (rendező: Darko Mar-

kovic). A címnél (talán szándékosan) sokkalta izgalmasabb társadalmi körtünetre – a proccságra, anyagiasságra, kivagyiságra – utalt a csehszlovák *Gyermekelet* (Macourek, Doubrava, Born munkája). Kétségtelen, hogy a legnagyobb szakmai feladat – s a legtöbbet ígérő – a Majakovszkij nagyszerűen montírozott verseire készített *Száguldj, idő!* volt, V. Taraszov rendezésében. Mégis: a majakovszkij fantázia iramát, szertelenségét hiányoltuk belőle, az igényes grafikai „fő vonal” ellenére a film képzőművészeti világa fölöttébb eklektikusnak hatott. (Kínálkozott volna a szovjet-orosz filmes avantgarde hagyománya, s éppen a film-színész Majakovszkij is – afféle szkeccset lehetett volna alkotni, de ez már egy „másik film” koncepciója.)

Örvendtes ebben a filmkínálatban a magyar gárda helytállása, s ez nem csupán a jutalmazott Gyulai Liviuszra, hanem Nepp Józsefre, Dargay Attilára, Kovács Istvánra, s az egészen újszerű hanghordozással jelentkező Koltai Jenőre is vonatkozik.

A sok tekintetben értékes japán filmről (*Pika-Don*) pedig csak annyit, hogy el kellene már készíteniök egyszer – rajzfilmen legalább – a maguk *Hideg napok*-ját is...

Teljesség dolgában eleve esélytelen beszámolónk végén a legfontosabb következtetés a dokumentumműfaj „emancipációja” lehet. Talán a televíziózás növesztette igazán felnőtté – s szinte rohamléptekben – ezt az ágazatot, de tévhitiek garmadáját is kitermelte. Ilyen a „beszélő arc” mint könnyebbik végén megfogott feladat, makacs mítosz; a filmes eszközök hihetetlen beszűkülése, méltatlan módon lomtárba kerülése.

Az emancipáció, nagykorúság, a játékfilmmel való sikeres versengés, a *non-fiction*, tény-szerűség, emlékezés, a szociográfia iránt – talán nem túlzás – világszerte föltámadt érdeklődés hozhatta magával, hogy a „rövidfilm” kategóriáját 89–100 perces „hosszúfilmek” ellensúlyozzák. Bizony, az egyébként igen alapos, *filmként* sem érdektelen *Hosszú az út Paleszti-*

náig (a nyugat-berlini dr. Mario Offenbergek munkája) végén a Capitol mozi egyre keményedő széksoraiban az üléskönnyítés legagyfúrtaabb egyéni változatait alakítottuk ki.

Tanulság tehát: nemcsak a filmhét címét kellene megváltoztatni (elhagyva esetleg az értékminősítés szempontjából amúgy sem releváns, a terjedelemre utaló jelzöt), hanem a szerkesztést, a nézési szokásokat is. Vegyük ilyen tekintetben is felnőtt számba a filmkultúrának ezt a hallatlan fontosságú műfaját.

Még egy javaslat: filmművészetünknek érde-

mes lenne még jobban kiaknázni az együttműködés lehetőségeit azokkal az új partnerekkel, megrendelőkkel, támogatókkal, akikről és amelyekről ebben a beszámolóban is szó esett. Megérdemelné ezt a magyar dokumentumfilm, nemzetközi ismertségét, elismertségét fokozhatná az efféle közös munka, s nem utolsósorban: internacionális eszmei-politikai kötelezettségeinknek is hathatósabban tudnánk eleget tenni, a lipcsei jelszó: „A világ filmjei – a világbékéért” szellemében.

Kőhádi Zsolt

Emlékezés Gondi Máriára



Gondi Mária nevét nem jegyzi a Filmlexikon, jó ideig a filmszakmai névsorok is negligálták, miként az egész híradó-műfajt. Nem törődött vele. Dolgozott, tervezett, lelket öntött a fásultakba, nevelte a fiatalokat, mert 25 év alatt „profi” híradós lett. Sokoldalú filmes, akinek egyaránt kell értenie a vágáshoz és utószinkronhoz, a zene kiválasztáshoz és szövegíráshoz.

Hol is kezdődött ez a pálya?

Valahol a félegyházi szegénysoron, ahol 9 Gondi-gyerek figyelte azon a sorsfordító 45-ös

tavaszon, hogy fordult-e már akkorát a világ, hogy nekik egyéni terveik is lehessenek... Pentelén találkozik először a híradóval. Talán akkor születik az elhatározás, a leendő hivatástudat csírája. Mint diplomás újra iskolapadba ül, újságírónak tanulni küldi a Párt, s az egyéves iskola után a Szabad Nép munkatársa lesz. Több ez, mint amit várt. A közgazdasági, majd belpolitikai rovatnál dolgozik, míg 1953-ban átkéri magát a HDF-be, és leül egy íróasztal mellé a Híradó Szerkesztőségben, ahonnan csak 25 év múlva áll fel, hogy megvizsgálta magát, mert fájdalmai már elviselhetetlenek. Csendes alattomban tört rá a betegség. Kevés emberről mondható el, hogy munkahelyének négy fala közt élte le életét – hogy az be is töltötte életét –, hogy nem volt családja, szabadsága, szabad szombatja, gyakran éjszakája sem, mert mindenért kárpótlást érzett egy-egy filmsikerben. S ezek nem is föltétlenül jegyezték főcímben a nevét, pedig az ő munkája, csendes és láthatatlan törődése mindegyikben benne volt.

34 forgatókönyv, 210 összeállítás, 1880 riport társszerkesztése csak statisztikai adatnak tűnik. Szűrken, csöndes visszavonultságban élt és dolgozott. Filmes újságíró volt. Mindig ennek tartotta magát. Munkatárs volt, barát és elvtárs a legjobb értelemben. Az maradt utolsó pillanatáig. 53 évet élt.

B. L.

Mit jelent Önnek a film?

Válaszol: Páskándi Géza író

– *In medias res: Tudatosan válogat? És milyen szempont(ok) szerint választja ki a megtekintendő filmet?*

– Moziba főképp magyar filmek bemutatójára járok. Viszont a televízióban szinte minden ígéretesebb filmet (mozifilmet is) megnézek. A moziba-járás „kulturáján” nem ártana többet gondolkodni. Nem csupán a mozitermek kinézetén, szellőztetésén stb., hanem hogy a mozi (legalábbis bizonyos típusú mozik) kulturális esemény színhelyévé emelkedjék. A kiválogatás szempontjai nálam: a) a film főként magyar legyen, b) a külföldi filmek esetében csak az érdekel, amit gyermekkoromban már láttam, vagy ami klasszikus, s még nem láttam; mai külföldi filmet, legyen akár híres is, nem nézek meg, csak ha netán a tévé később átveszi, c) egyre jobban vonzódok a vígjátékokhoz, persze a sikeresebbekhez, amilyen igen kevés van, no meg a groteszkhez, abszurdoidhoz, ami még kevesebb; a filmtragédia csak akkor érdekel, ha történelmi, ugyanis *csak a történelmi tragédia tudja sikeresen kikerülni a szentimentalizmust, amennyiben távlatot adó.*

– *Irodalmunk mindig jelen volt filmművészetünkben. Ön szerint milyen előnyei, illetve hátrányai lehetnek egy irodalmi mű megfilmesítésének?*

– Erről már sokat beszéltek, nem akarok ismételni: egy igazi irodalmi alkotást csak abban

az esetben érdemes „a filmesek kezére adni”, ha lényegében minden benne marad, ami benne volt, ám *többlete is van*: ez a többlet azonban nem az írás rovására, hanem azt mintegy *megtoldandó* jön létre. Ez nagy nyeresége a művészetnek. Ilyen szerencsés találkozás volt például Huszárik esete Krúdyval: a *Szindbád*. Itt a Krúdy-világból el semmi nem veszett, viszont a többlet ezt megtoldotta, tehát nem a kihagyottak helyére került.

– *Kielégítőnek találja-e irodalmunk behatolásának mértékét, illetve rendezőink igyekezetét nemes irodalmi anyag felkutatására?*

– A scenárium-írás – és az átdolgozó-ipar – nagyon sokszor kiszorítja az irodalmat, az igazit. Olyan scenáriumot is el tudok képzelni (van rá példa), amely a maga műfajában irodalmi alkotás. Ezeket a forgatókönyvírókat azonban valóban egy kezemen meg tudom számolni. Úgy látszik, az átdolgozók alkalmazása valamilyen okból rentábilisabb a film- és tévéfilm-gyártásnak, mint az, hogy az író-rendező kettős dolgozzék együtt, esetleg egyedül az író scenarizálja saját művét. A legritkább esetben látom, hogy például magyar klasszikus művet egy tehetséges fiatal magyar írónak adjanak scenarizálni vagy netán egy idősebb, eléggé háttérben lévő, de igazi írónak. Félreértés ne essék: nekem idő-hiány

miatt nincsenek klasszikusokat szcenarizáló szándékaim, ám az *irodalom iránti méltányosság és egyáltalán a tehetség becsülése, tisztelete* megkövetelné e kérdés szigorúbb felülvizsgálását.

– *A ma embere két gondolatközlési formaversenyfutásának tanuja. Az egyik az írásos, a másik a látványon nyugvó. Mit gondol, milyen mértékben hódít a film a megismerés hagyományos formáival szemben?*

– A filmezés nagy művészet, s szerintem ma már van akkora múltja, hogy nem méltó hozzá a „képi film” és a „szövegfilm” lappangó ellentétezése. Felvetem a kérdést: kizoríthatja-e a pantomim művészete – amelyben szó nem hangzik el – a színpadi mozgás szöveges és zenés formáit? Pedig valamennyi színpadra való művészet. Vagy: a szöveges karikatúrákat kizoríthatja-e a „kép szöveg nélkül” műfaja? Nagyon jól el tudok képzelni olyan kitűnő kisfilmet, amely szöveg nélküli – ám egyórás vagy pláne többrészes mozi- vagy tévéfilmet komoly, irodalmi szöveg nélkül egyáltalán nem tudok elképzelni. Ami az ideális szövegmennyiséget illeti, azt hiszem, a némafilmek erre jó aránymértéket adnak. A némafilmben vigyázni kell részint arra, hogy a sok felirat ne borítsa el a képet, a mozgást, másrészt hogy könnyen el lehessen olvasni, ami egyben áttekinthetőséget jelent. Amit a mozgás, a játék, a nyilvánvaló helyzet amúgy is kifejez – arra szöveg nem kell. Tehát még a némafilm sem nélkülözheti a szüksézáú szöveget, noha tudjuk: a legkiáltóbb helyzeteket mutatja be (férj meglep feleséget stb.), amelyekhez fölösleges lenne minden kommentár. A kommentár fölösleges is, de *ami továbbblndíti a képet, az ném.* Hát akkor a bonyolultabb szituációkat, lélekmozgásokat kifejező filmek miként is nélkülözhetnék a jó szöveget, az irodalmi és gazdaságos szavakat. „Hosszú távon” tehát film nem lehet jó – erős mondatok nélkül. Legalábbis, ha *lényegében akar egyértelmű lenni.* Ha egy fantasztikus álmod ábrázolok, oda nem kell szöveg, mert tudom azt, hogy az

illető álmodik, s az álomban mindent elfogadok, ezt nem kell „érteni”, csak annyira, hogy: fantasztikus álom. Ez a „címké” azonban („fantasztikus álom”) szintén szöveg, amely bennünk „hangzik el”, akár szótlánul is, amikor a helyére raktuk a képsort értelmező tudatunkban. Íme, a szöveg kikerülhetetlensége a maximális képiség ellenére is. Ilyen értelemben szélmalomharc a szöveg ellen küzdeni, ám annál inkább a rossz párbeszéd ellen.

– A film éppúgy nem mondhat le a szóról, mint ahogyan egy vers sem a hasonlatokról, párhuzamokról, ellentétekről stb., tehát a lírai képalkotás nagyon ősi szerkesztésmódjairól.

– *Csakis egymást kiegészítő, nem pedig egymást fölöslegessé tevő művészetek vannak,* még akkor is, ha némelyek megjósolják (főként feltűnni vágyásból) olyik művészet végleges alkonyát. Olyan ez a jóslat, mintha azt mondanám: a hallás vagy a tapintás érzékszerve el fog tűnni. Nos, képben szólva: a különböző művészetek mintegy az esztétikum felfogásának érzékszervei, a szépség érzékelésének szervei. Ahogy az orr a szagra, a bőr a tapintásra, a felszínre érzékeny, úgy a művészetek mindegyike a szépség más és más tartományaira érzékeny.

– *A művészetek kombinált érzékszervek.* Ismerjük a lírából, a stilisztikából a *szinesztézia* fogalmát: „lila dal” – írja Tóth Árpád, vagy az ilyeneket a szakmai és a közbeszédben: bársonyos hang, meleg színek stb. Vagyis: a jelzőt más érzékszervi érzékelés adja, nem amelyik a jelzettnek kijárna. Harmóniába „falazza” a kontrasztot, hogy álljon a várfal. Kölcsön kéri a funkciókat, vagy áthárítja. A tapintástól kölcsön kérjük a „bársonyost”, hogy a füllel hallhatót jellemezzük vele. Íme, ez a lírabeli példa a kombinált érzékszervekre. Ősi vívmány, talán még a megismerés káoszából, a ködös, határozatlan megismerés idejéből maradt itt, hogy jelezze az utat, mint Ariadné a fonállal. Nem lehetünk oly gyermekdedek, mint Jancsi és Juliska, hogy kenyérmorzsát szórjunk útjelzőül, hogy majd a madarak felkapkodják. Ariadnéként kell gondol-

kodnunk. *Tartós, időálló formákat* kell kitálalnunk, ám olyanokat, amelyek egyben *korunk léthangulatára* is jellemzőek. Ez pedig csak egymást kiegészítve, nem pedig feleslegessé téve lehetséges. *A modernség: a legtartósabb formák és gondolatok megkeresése.*

– „*A film, mely a fényképezésen alapszik, az illúzió szinonimájává vált*” – írja egyik híressé vált esszéjében Marshall MacLuhan. Joyce pedig „*egész éjszaka tartó, valóságizű valóságnak*” nevezte. *Mit jelent önnek a film, érdeklődésében hol foglal helyet a hetedik művészet?*

– Az előbb elhangzottakból már-már ez is kiderül. Talán még annyit MacLuhanhoz: ő az a bizonyos próféta, aki megjósolta a „betűkultúra” eltűnését. Jellemző e fenti idézetre is, mennyire nem átgondolt. Vajon a színpadi naturalizmus nem válhat ugyanúgy az illúzió szinonimájává? Vagy a természetközeli piktúra? De menjünk tovább: ha olvasok valamelyik regényben egy tájleíró részt – magamban azonnal el-kép-zelem. Képeket idéz föl. Az olvasottat részben *behelyettesítem* azokkal a zöld mezőkkel, amelyeket valaha láttam, illetve ezek egybemosódó képével, amely tulajdonképpen nem egy bizonyos konkrét zöld mező lesz, hanem egy *folt-mező*. Nos: a képi kultúrában semmit sem kell behelyettesíteni, mert amit éppen látok, ahhoz ragaszkodnom kell. Csak-hogy ki tagadná: amennyire elbűvöl egy film képsora vagy egy festmény stb., ugyanolyan szükségem van arra, hogy saját benső energiámat mozgósítsam, éppen a behelyettesítés által. Hiszen nem-behelyettesíteni kényelmesebb. Egy tájat nézek: gyönyörű, ám semmi sem serkent arra, hogy ezt behelyettesítsem egy másikkal. Illetve valamivel később eszembe juthat: már láttam hasonlót. Igen ám, csak hogy a filmben erre nincs idő, tehát el kell fogadnom épp azt, amit „adnak”. Nincs behelyettesítés. Így bármelyik elfogadottabb képi művészet – noha látszólag sokkal demokratikusabb, mert érzékibb, megfoghatóbb, megközelíthetőbb – „egyből érthetőbb”; mégis némiképp diktatórikusabb, mert épp azt oktrojálja ránk, amit ő lát,

s nem hagyja, hogy saját magunkból egészítsük ki stb.

– Ugyanakkor, ha MacLuhannak igaza lenne, mondjuk a nonfiguratív szobrászat, festészet ugyan minek az illúzióját adja? A valóságét – mondaná ő, hiszen semmi „konkrét” nem hasonlít e szobor. De mégis, milyen valóságét, amennyiben ez a szobor – mondjuk – semmi általam ismert alakzatra nem hasonlít. Valamilyen eddig ismeretlen valóságét – ez lenne tehát a végső felelet. Ez eddig rendben is volna, ám nézzük az illúzió fogalmát. Mi az illúzió? Érzékcsalódás: tehát valamit annak hiszünk, annak érzékelünk, ami nem ő.

– Mondhatjuk-e tehát, hogy a nonfiguratív szobor olyan valóság, amelyet valóságnak hiszünk, de nem az? Amikor jól tudjuk, hogy ez éppen egy művészi látomás valóság-anyagba és határozatlan alakba való átvitele: elsődleges anyaggá szerveződése a másodlagosnak (a látomásnak). Ennyit MacLuhanról.

– *A film számomra a gép és az ember összefogásának magasrendű művészete: a szenvtelen-ség és az indulat összefogásának nagyszerű művészete. Az embert a tárgyilagosság felé terelő gép, és a gépet az indulat felé terelő ember, a gépi látás és az emberi látomás találkozásának művészete.* A zene, a képzőművészet, a színház után a leginkább anyagra és eszközökre utalt művészet, amely azonban ezt az *eszközökre és anyagrautaltságot* „behajtja” éppen az anyagon. Amit a vámon veszít, bőségesen visszanyeri a réven. (Itt nem benső esztétikai-stiláris eszközökre gondoltam, hanem materiális, tehát technikai eszközökre.)

– *Mit nyújt Páskándi Géának, a sok műfajban gondolkodó, világot, eseményt, kort, áramlatot figyelő-látó-halló írónak a magyar filmművészet?*

– Sok jó és szép, sőt nagy magyar filmet láttam. Természetes, hogy ez a szívügyem, nem pedig a Fidzsi-szigetek filmművészete. A magyar film már eddig is megmutatta, hogy képes nemzetközi mértékkel mérve is maradandó alkotásokra. A hiba olykor az szokott lenni (ha jól lá-

tom), hogy a kép jó vagy remek, a játék is, még a rendezés is, ám a szöveg távolról sem az igazi (ebbe a „sztorit” is beleértve). Nagy örömmel tölt el, hogy néhány igazán tehetséges fiatal rendező tűnt fel az utóbbi években.

– *Őn szerint van-e valamilyen sajátos magyar képi gondolkodásmód?*

– Hacsak nem a túlzó stilizálásra gondol, nincs.

– *Véleménye szerint mi az oka a művészi ambícióval létrehozott filmek szándéka és a gyenge látogatottság közötti szakadéknak?*

– A kísérleti és a nem-kísérleti film keverése. Sznob röstelkedés attól, hogy valaki felvállalja: kérem én most egy harsogó vígjátékot akarok csinálni, és csak annyiról szól, hogy egy ember nem tudott felváltani egy egymillió fontos bankjegyet. Semmi másról, sem eszméről, sem szimbólumokról, sem magasrendű, de nem érzékiesülő, képivé nem váló filozófiai tételekről stb. Az ember a jó és a nemes szándékon belül maradjon következetes. Tehát: az igényesség megjátszása. Holott az igazi igényesség éppen az, hogy konzekvens vagyok abban, amire a fejem adtam. A sokat markolás és a keveset fogás is egyik ok lehet.

– Mit kellene csinálni? Laboratóriumi filmek helyett aktuális fillmeket, de igazán azokat, ne csupán látszatidőszzerűséget, álproblémákat. Persze egy a budai várban játszódó történelmi film is lehet aktuális és egy sarki közértben történő is érdektelen. Zordon történelmi filmeket, feszülten-izgalmasokat várnának a mozik és sok talpraesett vígjátékot. Groteszket, amelyen azonban nevetni is lehet.

– *Válságban van-e a magyar filmművészet?*

– Válságban éppen nincs, de nagyon sok lenne a sürgős tennivaló.

– *Az irodalom és a filmművészet kölcsönhatása vitathatatlan. Egy sarkított kérdés: a film művészete az irodalomhoz, vagy inkább a képzőművészet(ek)-hez áll közelebb?*

– Mint említettem: mindegyik művészet kombinált. Egy versben vannak képek és zeneiség is van (ritmus, rím stb.). A zenének is van ritmusa, sőt egy festményen az ecsetkezelésnek is. A filmnek is. A színműnek is. A zenében is van emberi hang, ergo szöveg is (pl. a kórus). Kétségtelen, vannak egészen kivételes alkotók, akiknek valamelyik, vagy egy-két vonása uralkodó. Sára Sándor látása és látomása például egyszerre festői és drámai is tud lenni. Tehát ő sem csak festői. Zárt művészetek nincsenek, mindegyik jótékonyan hat a másikra. Természetesen vannak filmek, amelyek a képzőművészeti alkotásokhoz állnak közelebb, mások az irodalomhoz (ezen belül is a regényhez, a novellához vagy a drámához), sőt olyanok is, amelyek a zenéhez, benső strukturáltságuk által. A történet tiszta vonala, az emberi viszonyok és helyzetek jól kontúrozott láttatása mindig irodalmi fogantatásra vall. Bármelyikhez áll is közelebb – mindegyik „filmi” látás egyenrangú, ha a minősége olyan.

– *A 70-es évek magyar filmtermésében szaporodnak a cinéma-vérité módszerhez közeledő alkotások. Némelyiknek pontosan rögzített forgatókönyve van, gondosan szerkesztett dialógusokkal, mások enélkül, minél teljesebb kötetlenséget biztosítva igyekeznek az életet a maga hétköznapi valóságában tetten érni. Mit tart a dokumentumfilmzés lehetőségéről?*

– Mondjuk, én előre kitalálok egy témát, mesét stb. Ezt éppúgy művészi-emberi tapasztalataimból szűröm ki, mint ahogy a dokumentarista, amikor vágni kezdi filmjét a „tőle idegen” valóságanyagból. Neki is van valamilyen – akármilyen tág és rugalmas – forgatókönyve. De ha mondjuk leállítja a kamerát és jelen sincs, a kamera tehát magától dolgozik, mint Diderot zongorista nélküli zongorája, akkor is: a helyszínt ő választotta, nem a gép, és akármilyen általános feladatot adott is a gépnek, mégiscsak egy homályos terv szerint történt az egész. A különbség kitaláció és nem-kitaláció között – némi túlzással – alig több, mint az, hogy a kitaláló korábban végzi el azt a munkát, amit a dokumentarista a legvégén.

A kitaláció is módosul menetközben, mint ahogyan a dokumentum is a legvégén (vágáskor, szerkesztéskor, elrendezéskor). Az egyik hadvezér aprólékos haditervet dolgoz ki, de a gyakorlat ezt is módosítja, a másik többet bíz a rögtönzésekre. A kitaláló minden ténymintát eleve saját egyéniségének szűrőjén szűr át. A dokumentarista inkább csak szital vagy rostál, tehát az ő egyénisége nem szűrő, hanem nagyobb likú: szita, esetleg ha még többet enged a tények után, akkor rosta. Ha a dokumentarista az igazságot keresi – máris meghatározta célját, tehát részben eszközeit is. Ha az a célja, hogy nem keresi az igazságot – akkor ez szintén célkitűzésnek vehető. Tehát az irányítottság és önirányítottság kétségtelen. A kitalációt a spekuláció fenyegeti. A dokumentarizmust a szürkeség, vagy az, hogy – mint a naturalizmusban – minden tény egyformán fontossá válik; holott kétségtelen, hogy még ha befolyásolja is egy hadvezér döntését aznapi székrekedése, mégsem azonos súllyal esik latba, mondjuk, a királytól kapott paranccsal vagy a kedvező időjárással stb. Arról nem is beszélve, hogy a dokumentarista túl tág terve és túl nagy likú rostája inkább csak annyit tud láttatni: „ilyen az élet”, ami noha nem kevés, de ugyanannyira nem is igaz, mert tudnivaló, hogy az élet sohasem „csak ilyen”. A kiválasztott időszak, helyszín stb. abban az időpontban éppen úgy viselkedhet, ahogyan egyébként máskor csak ritkán vagy sohasem szokott. Itt a híres e századi atomfizikusok (Bohr stb.) vitáira emlékeztető dolog megy végbe: az eszköz maga is módosítja a vizsgált viselkedésmódját, esetleg torzítva azt. Természetesen a dokumentarizmus is egyenrangú művészet lehet, azonban a kitalációt sohasem pótolhatja, mint ahogy fordítva sem.

– Azt hiszem, a magyar szellem produktumaiból zeneművészetünk van legerőteljesebben jelen száza-

dunk egyetemes kultúrájában. Ezt jóval többen hallgatják, élvezik, „fogyasztják”, mint ahányan irodalmunkat olvassák. Felzárkózhat-e filmművészetünk ilyen értelemben zenénk mellé?

– Él egy árnyalatlan közhiedelem, miszerint a zene és a képzőművészet a legegységesebb művészet, amennyiben füle és szeme mindenkinek van; és a német, az orosz, az angol, az olasz is úgy hall és lát vele, mint a magyar. Ez azonban egyáltalán nem igaz. Például a *bel canto*-hoz szokott, az ilyen „iskolába” járt fül korántsem „hallja” úgy például a wagneri zenét, mint egy másik iskolába járt „hallás” (nyilván itt a zenei ízlés, a „szokás”, a nevelés kérdései vetődnek föl). Azt mondják: a zeneművet nem kell lefordítani. Hát úgy nem, mint a szavakat, de amikor egy osztrák karmester Bartókot próbál az ottani zenekarral, vajon nem némiképp „fordít” is? Lefordítja Bartókot: a) egy zenekari „képesség” nyelvére, b) a havi koncerthallgatók ízlésének nyelvére, amelyet éppen ő ismer és képvisel a legjobban. Inkább azt mondhatnánk, hogy némiképp minden autentikus és originális művészetet – részben legalábbis – le kell fordítani egy másik ország *ízlésnyelvére*: ez különösen vonatkozik az *előadott* művekre. Az előadás egy kicsit műfordítás is.

– A film a képzőművészet előnyeit élvezi, ami a képi egyetemességet illeti, ám a szövege fordításra szorul; a filmzenének szintén meg kell hódítania az „idegen fület”. Ez utóbbi csak akkor történhet meg igazán, ha a helyzet, ami *meg van írva*, ott is érvényes, ahol előadják. Közben a kép, szöveg és zene egysége is fontos: egymást támasztják. Tehát a *film érvényessége* nem szűkkörű, hanem szélesebb. A magyar film előtt ez az út már régen nyitva áll.

– Köszönöm az interjút.

(Zeöld János)

A mai szovjet film stílusirányzatairól

Vita az Iszkussztvo Kino-ban

Az Iszkussztvo Kino szerkesztősége vitát kezdett a mai szovjet film stílusirányzatainak sokféleségéről. A vita egyik célja „a 70-es évek szovjet filmművészetében jelentkező stílusok és formák sokféleségének és gazdagságának elemzése” volt. A vitában tizenegyen vettek részt: nyolc teoretikus (V. Mihalkovics, M. Turovskaja, J. Bogomolov, B. Runyin, I. Rozenfeld, A. Lipkov, I. Vajszfeld, V. Kiszunko) és három filmalkotó (J. Dzigan és Ny. Mihalkov rendezők és J. Gantman operatőr).

A hozzászólók alapján kétféleképpen ítélték meg a kérdés felvetését: az alkotók – J. Gantman kivételével – az egész vita létjogosultságát kérdőjelezték meg kimondatlanul is, míg a teoretikusok között az a vízválasztó, hogy *gyümölcscsőző polifóniának vagy antagonisztikus ellentét párnak tartják-e a szovjet film többféle stílusirányzatát.*

A vitaindító cikket – „A filmművészeti stílusa és a film stílusa” címen –

V. Mihalkovics

írta. Miben különbözik a mai filmművészet nyelve a 15–20 évvel korábbitól? – teszi fel a kérdést. A televíziótól való esztétikai elkülönülés és a 60-as évek dokumentarista lelkesedése után a szovjet film most a „festőiség” (zsivopisznoszty) korszakába érkezett, amely egyesek szerint ki is szorítja a „dokumentarizmus esztétikáját”. A „festői iskola”

elnevezést már 1970-ben használta M. Blejman („Archaikusok vagy újítók?”), Iszkussztvo Kino, 1970/7) olyan filmeknél, mint Tengiz Abuladze *Kérelem* (1968), és az „életből ellesett” egyszerű esetek dokumentarizmusa elleni tiltakozás – perspektívátlan – formáját látta bennük. Azzal jellemezte őket, hogy bennük a díszlet válik tartalommal, a filmkockák statikusak, a témák etnográfikusak vagy egzotikusak, a történetben érződik a példázat és az allegória, valamint hiányzik a figurák pszichológiai motiválása. De a 70-es évek fiatal rendezői, mint Ny. Mihalkov és Sz. Szolovjev, minden festőiségük ellenére sem vonzódnak a példázathoz, hanem hagyományosan pszichológiai műfajokat választanak, és ami még fontosabb, a „festői iskola” egyáltalán nem áll szemben ellenségesen a „dokumentarizmus esztétikájával”.

Mihalkovics szerint a stílus a

világról szerzett valami új ismeret megjelenítése egy új forma segítségével. A filmnél a „viszonyulás – tudatosítás – nyelv” láncolat különösen látható, mert a kamera válik a láthatóhoz való szerzői viszonyulás anyagi hordozójává és kifejezőjévé. Ezért veti össze a kamera szerepét M. Hucijev *Júliusi eső* (1966) és E. Rjazanov *Hivatali regény* (1977) című filmjeiben, és megállapítja, hogy a 60-as évek mozgó, aktív, „szubjektív” kameráját a filmkocka szándékos festőisége és a kamera statikussága váltja fel. Az *Etüdök gépzongorára* kameraállásainak elemzéséből levonja a következőt: „A környezetnek ez az aktivizálása, ami bevonja a film gondolati szférájába a filmkocka teljes felületét, az új stílus leglényegesebb vonása – fontosabb, mint a filmkocka festőisége és a kamera statikussága... A 'festői' film eddig nem ismert mértékben vonja be a dolgokat és a dekoratív tömegeket a művészi cselekmény körébe.” Ami pedig e stílus perspektíváját illeti, a kamera szenvtelen mechanizmusának „emberivé” tételére irányuló és több szakaszban megvalósuló ősi törekvés diadalát látja benne, de minden erőne ellenére – vagy éppen azért – végesnek tartja.

„A látható valóságot megdöbentően szép és díszes képek sorává alakítja át. De hát nem az egész valóság képszerű. És talán valamely nyughatatlan művész inkább épp azt szeretné megismerni, ami a képek mellett és között van a valóságban.”

B. Runyin

„A stílus abszolútumai és paradoxonai” című írásában (1978/3) a filmművészetet költészetre és prózára osztja fel, de egyértelműen állást is foglal a próza mellett, szemben az értékítélettől nagyon is tartózkodó korábbi hozzászólóktól.

Runyin a *stílust tartja a művészet kvintesszenciájának* és a következő meghatározást adja: „A stílus a tartalom formája minden elemének kiválogatásában és belső megszervezésében rejlő idea, az az elv, amelyen azok teljes és együttesen alárendelt egysége alapul... Más szóval, a stílus egy adott típusú művészi gondolkodás logikájának anyagiulása a kifejező eszközök formájában.” A filmstílusok változékonyságát a hetedik műzsa fiatalságával, a technika korának gyorsan változó követelményeivel és legfőképpen a filmi realizmus azon paradoxonával magyarázza, hogy egyik művészetben sem függ ennyire a stílus az életanyagtól; hiszen itt a *művészi átalakítás konstatálással valósul meg*: a szerző szubjektivitását mintegy korlátozza az alkotásban résztvevő objektív. Ezért minden új tárgyi valóság nemcsak tematikai, hanem stílusbeli metamorfózist is követel. Ezenkívül a film technikai jellege hamar „közkinccsé”, sőt közhellyé teszi a kifejező eszközök terén elért felfedezéseket, ezért is próbálkoznak a filmesek olyan lázasan minden irányban.

Majd röviden áttekinti a szer-

ző, hogyan változtatták meg a technikai újítások (hang, szín) a filmi gondolkodás logikáját, és arra a következtetésre jut, hogy *a technika a filmművészetet állandóan az egyre nagyobb hitelenség, életszerűség felé hajtja*, amivel egyben társadalmi igényt is kielégít. Ez azonban feltételezi önállósulását és elszakadását a szomszédos művészetektől, melyek közül különösen a festészet és a színház hatását tartja károsnak a szerző. Mivel a tisztán filmnyelvi logikára épülő elbeszélés (*Nyolc és fél, Tükör*) még nehezen érthető a nézőknek, az *irodalmi elbeszélés elvei sokáig hasznára lesznek még a filmnek*. Runyin két fő tendenciát lát a mai filmművészetben: a film szakadatlan közeledését magának az életnek a formáihoz és a film átalakulását egyetemes elbeszélő művészté.

Ezután tesz kísérletet a *mai szovjet film stilisztikai osztályozására*. Az első csoportba az olyan kifejezetten *realista* rendezőket sorolja, mint Sz. Bondarcuk, J. Rajzman, akiket a vizuális-irodalmi típusú művészi gondolkodás jellemez. Szociológiai, ill. szociálpszichológiai filmjeikben a színész éppoly fontos, mint a rendező, és noha – vagy éppen azért, mert – stilisztikailag semlegesnek tűnnek, meglepően jól ellenállnak a divatnak.

A másik két csoport a *„költői film”* és a *„dokumentumszerű film”* (kino pod dokument), amelyek elveit a húszas években tárták fel a szovjet film klasszikusai, majd a 60-as években fedezték fel újra. Azóta egyre inkább *eltávolodtak egymástól*, és most a szovjet film oldalszárnyainak tekinthetők. A „költői filmhez” sorolja az olyan romantikusokat, mint J. Iljenko, és részben A. Mittát. *Példázatszerű filmek* mindkét csoportban születnek: az elsőben a totális szimbolika a kép többjelentésű-

ségére épül. A dokumentumszerű irányzatba sorolja a televízió befolyása alatt álló rendezőket (pl. V. Zsalakjavicsusz) és a játékfilm történelmi krónikák készítőit (pl. J. Ozerov). A pszichológiai dokumentarizmus felé hajlik I. Averbah és az ifjúsági tematikában dolgozó D. Aszanova és B. Frumin.

„Így az életnek teljesen más áramlata tör be a filmvászonra, és a néző egészen más feladatot kap: az események látszólag hirtelen, látszólag véletlen során át kell megéreznie és megértenie a lét igazi rendjét. Az expresszív, „emelkedett”, feltűnően festői és teátrálisan patetikus, egyszóval *költői film*, amely alapjában véve a folklór hagyományára épül, *elhanyagolja az ilyen feladatokat*... O. Ioszeliani stílusa nem más, mint a realizmus reakciója azokra az álromantikus, kvázi-költői filmekre, amelyekről még nem is oly rég híres volt a grúz film. Sőt e tekintetben a *Hűsz nap háború nélkül*-t egyenes polémiának tekintem a *Szerelmesek románcá*-val. Azt akarom ezzel mondani, hogy *a dokumentáris* elv szervezettebb és ezért *kívánatosabb* a játékfilmben, mint a *költői*? Igen, azt akarom.”

Ezzel *megkérdőjelezi a vita eddigi alaptételét*, miszerint a különböző stílusok léte nem jelent konfliktushelyzetet, hanem üdvös jelenség, mert magában rejtja a szintézis lehetőségét. „Szerintem azonban az ilyen *vita célja nem a felek szándékos kibékítése*, hanem a különbségek megindoklása és a viszonyok feltárása. És ennek érdekében *nem bűn kicsit kiélezn* a *dolgot*... Ideje számot adni magunknak arról, hogy a *„költői film”*, amelynek forrásait Dovzsenko szenije szentelte meg a Föld-ben, napjainkban *egyre inkább eltéved az üres szavalás, a látszat-érzések és a szenved-*

délyek fellengzőssége felé. Bármily paradoxon, de a mai „költői film” akadályá vált az igazi költészet, a gondolkodó érzelmek felé vezető úton.”

Mégis, a vitát nyíltan polemikussá

Jefim Dzigan

a *Kronstadti tengerészek* (1936) rendezőjének „Stílus és módszer” című írása tette (1978/4) azzal, hogy elsőnek száll szembe a vitaindítóval. *Hevesen kikel a szovjet filmművészet egységének vélt megbontása és a technikai megoldások abszolutizálása ellen az eszmei mondanivaló rovására.* Nem érti a „festői film” terminusát: a filmes gyakorlatban csak a film képi megoldásáról beszélnek, ami lehet költői, realista stb. *Több stílus keveredése*, amit V. Mihalkovics a mai filmek jellemzőjének tart, *szerinte csak eklektika lehet*, hiszen *a stílus alapja az eszmei-művészi egység.* A mai filmek fényképezését nem tartja statikusnak, hanem az emberi látnak jobban megfelelő, ún. képen belüli montázst látja bennük. *A filmstílus* különben sem technikai fogások függvénye, hanem *a valóság megközelítésének módszeréé*, ami a szovjet filmművészetben egységesen marxista-leninista. Ebben a szellemben hangsúlyozza a szerző a szovjet filmek közös gondolati vonásait, a nép igényét a hősi filmekre és marasztalja el a mai filmeiket az érzelmi ráhatás hiányosságaiért.

A vita mindkét síkjához hozzászól

A. Lipkov

„A paletta összes színei” című cikkében (1978/6), amelyben nemcsak J. Dziggannal szemben védi meg Mihalkovicsot, hanem B. Runyinnal szemben is. Lipkov

is elismeri az eszmei-művészi egységet az alapok alapjának, de ez még nem követeli meg az egységes filmnyelvet – és a klasszikusok (Eizenstein, Dovzszenko) „eklektikusságára” hivatkozik. Ny. Gubenko *Sebzett madarak* című filmje kapcsán megjegyzi, hogy „az egységes stilisztikai nevezőre hozás itt egyet jelentene a legfontosabb elvesztésével – eltűnne a film hőségnek viszonya a saját múltjához, az, ahogy mi átéljük ezt és részeseivé válunk a szerző által átélt fájdalomnak és örömeinek. *E belső élmények kifejezéséhez a szerzői intonáció nem kevésbé fontos, mint maguk a tények és az események...* A bonyolult dramaturgia (és a mai dramaturgia pont ilyen) a paletta különböző színeit követeli meg. Kölcsönösen taszít-hatják, tagadhatják egymást, disszonanciában lehetnek, de végül is dialektikus egységben forrnak össze.”

Ezek után érthető, hogy Lipkov *nem tudja elfogadni Runyin kategorikus felosztásait prózára és költészetre* – és nemcsak mert a filmek besorolását önkényesnek találja („ha a film nem tesz nekik, akkor „költői film”, ha tetszik, „próza””), hanem azért is, mert „a filmművészetben nem lehet egyedüli „helyes út”. „A „dokumentáris esztétikának” és a „festői iskolának” a szintézise, amelyet olyan éles szemmel figyelt meg V. Mihalkovics, egyben a költői és a prózai film szintézise is, amely ellen olyan szenvedélyesen küzd B. Runyin.”

Szintén *anakronisztikusnak tartja a költészet-próza felosztást*

I. Vajszfeld

de általánosabb síkon vizsgálja ezt a kérdést „A stílusok mozgása és az előítéletek állandósága” című hozzászólásában (1978/7). Nem is Runyinnal vitatkozik,

hanem az összes terminológiai-lag homályos dualizmussal, például „festőiség – nem-festőiség”, „metaforikusság – dokumentarizmus”, „fotografikus – teremtető”. Történetileg úgy látja, hogy a hang megjelenése okozta zűrzavar elmúltával magától *megszűnt a költészet és a próza, a tegnapi és a mai film szembeállításának alapja.* Mégis „bele lehetne nyugodni a „költészet – próza” elég feltételes kritikai sémájának alaptalan újjászülötésébe, ha ez nem jelentene alternatív gondolkodást is a kritikában, nem vezetne a különböző stílusfajták mesterséges szembeállításához és az egyik előnyben részesítéséhez a másikkal szemben”.

A stílus szerinte „a művészi módszer máslete... *a szovjet film művészi módszere* valóságos megjelenéseiben *polifón*, és ellenáll az egységesítésnek”. A szerző sajnálja, hogy eddig a vitában nem hangzott el a „*filmdramaturgia*” szó, mivel a tartalmasság kategóriáját magától értetődőnek vették, és nem vizsgálták. *A stílusok polifóniáját*, a kanonikus normatívákat leromboló stíluskereséseket a *haladó művészeti mozgalmak jellemvonásának tartja*, és ezzel felsorakozik a vitaindító Mihalkovics és hívei, Bogomolov, Lipkov, Turovszka-ja és Rozenfeld mellé.

V. Kiszunko

„A kor hősi stílusáról és az idő formáiról” című, két részletben megjelenő cikkében (1978/9–10) J. Dziganhoz kanyarodik vissza. Elfogadja a „kor stílusának” általa használt fogalmát, de tiltakozik annak statikus értelmezése ellen: a kifejezés módját valóban nem szabad elszakítani annak céljától, de Dzigan meg az ellenkező végletbe esett. Amellett Dzigan félreérti a vita tárgyát: általában a

szovjet film és nem a mai szovjet film stílusáról beszél. Kiszunko Dzigannal együtt vallja, hogy van igény hősi filmekre, és a különböző stílusok szintézisének tételét szemléltetve mutatja be e filmek történeti evolúcióját és a mindig is többstílusú hagyományok továbbélését.

„A művészet mint társadalmi emlékezet – a mai kor egyik kulcselemje. És hogyan emlékezzünk itt megint Belinszkijre: „Ha van az időnek eszméje, akkor vannak formái is”,... én megengedhetőnek tartom a művészet emlékezetébe öltözött társadalmi emlékezet szándékos differenciálását, a „dokumentáris” és a „festői” felosztást ott, ahol nem minden nehézség és harc nélkül születik meg a dokumentáris és költői egysége a sokféleségben...”

Míg alapjában véve J. Gantman és V. Kiszunko is Mihalkovics-pártinak mondható, a következő hozzászóló,

Nyikita Mihalkov

akit szabályszerűen teoretizálásra kényszerítenek, passzív ellenállással próbál kitérni *mindenfajta osztályozás és ezáltal a vita lényege elől*. Hála az interjút készítő I. Ienszen agresszivitásának, egyre több példát hoz alkotói gyakorlatából, amelyek érdekes megvilágításba helyezik a vita során eddig elhangzott ítéleteket – hiszen alig volt olyan résztvevő, aki ne kommentálta volna valamilyen módon éppen *Mihalkov filmjeit, amelyek az új divat, a „festőiség” iskolapéldáinak tűnnek*. Mihalkov minden módon hangsúlyozza az *alkotás ösztönösségét: a stílust soha nem ő választja, az „magától jön”, többnyire egy jelenet belső zenéjéből, amiből aztán fel lehet építeni az egész mű autonóm világát*. Az interjú végén – Ienszen nem kis (kár)örömeire – már meghatározást is ad a stílusról: „A stílus olyan, mint az ember természetes arc-

kifejezése, hiszen még igaz és okos gondolat vagy érzés esetén sem lehet tudatosan megszerkeszteni. Különbözik alakoskodásról, hogy „eladjuk” a filmet...”

Ugyanez a kínlódó-dadogó erőfeszítés érezhető a teoretikusok tapogatózó vagy elcsépeelt terminusokkal dolgozó fejtegetéseiben, hogy szabatosan fogalmazzanak meg látszólag pofonegyszerű igazságokat. Mint I. Vajszfeld írja: „Legjobb megjelenési formáiban a stíluskerekések nem kizárólag képiak, kompozíciósak, metaforikusak vagy riportszerűen dokumentárisak, hanem globálisak. Kár, hogy még nem találtak nekik elnevezést – szegény a terminológia. De erre is sor kerül majd”. (1978/7)

Valóban, a Mihalkov-interjú címét kiterjeszthetjük az Iszkussztvo Kino egész vitájára és azon túlra is: *Befejezetlen beszélgetés a stílus összetevőiről...*

(Iszkussztvo Kino, 1978, 2-11)

A spanyol „új film” – az új korszak tükre

A Franco halála óta eltelt néhány év során, az országban végbement politikai és társadalmi változásokkal párhuzamosan megszületett és néhány figyelemre méltó művel jelt adott magáról a spanyol „új film” is. Az 1978. évi San Sebastian-i nemzetközi filmfesztiválon a spanyol filmművészetet már jelentős részben az új szellemű, főként fiatal rendezők által készített filmek képviselték. Ebből az alkalomból a Jeune Cinéma c. francia folyóirat összeállítást közöl a spanyol „új film” alkotóinak és jellemző vonásainak bemutatására.

„A politikai élet valósága minden esetben jelen van az új filmben, vagy mint téma, vagy legalább mint a dolgok háttere, összefüggése – állapítja meg az összeállítást bevezető áttekintés szerzője –, akár a francoizmus világát idézik fel ezek a művek, akár a jelenről tesznek fel kérdéseket.” Minden bizonnyal ez az egyik legfőbb megkülönböztető jegye az „új film”-nek, szem-

ben az előző nemzedék alkotásaival, s ebből a szempontból bizonyos egységet alkotnak a fiatal rendezők. Ennek ellenére érdekes, hogy a San Sebastianban megjelent újfilmek csekély kivétellel tagadták, hogy köztük és az idősebb generáció között szakadás állna fenn, sőt egyesek amazok örököseinek vallották magukat. Azt is elismerték a fiatalok, hogy nem állnak közös

esztétikai platformon, és nem alkotnak szervezett csoportot a forgalmazást irányító erőkkkel szemben. Végül is az „új film” a meglevő csatornákon keresztül, az ismert műfajokban, és nem „új hullámként” jelentkezik.

Az új filmek feltűnő vonása, hogy nagy részükben a szó, illetve a bemutatott dokumentumok túlsúlyban. Mindenekelőtt abból érthető ez, hogy a francoizmus egyebek közt a hallgatás korszaka volt, s le-tűntével, mint az egyik újfilm, Camino megjegyzi: „Az emberek egyszerűen kedvük van beszélni, mégpedig őszintén.” Már az 1977-es berlini fesztiválon lehetett látni három spanyol „új filmet”, Patino „film-

ankétjait", vítafilmjeit, újabban pedig több hasonló műfajú film készült, köztük éppen az említett Camino *Régi emlékek* c. műve, mely a polgárháború eseményeit nyomozza a falangisták, illetve a „legyőzöttek”, a baloldaliak megszólaltatásával, emlékeik felelevenítésével.

Ami az új film rendezőinek a francoista műlthoz való viszonyát illeti, ezt jól jellemzi az egyik kisfilmlet bevezető ajánlása: „Mindazoknak, akiket mint engem is, megfosztottak az ifjúságtól... Negyven évet elloptak az életünkől... Képességeinket elfojtva kellett élnünk, ... bédán, vakon, süketen.”

A harminc-negyven évesek nemzedéke, amely francoista szellemű családokban és iskolákban nőtt fel, ezt a vádat hangoztatja a leggyakrabban. Az „új film” alkotásai pedig nemegyszer szólnak gyermekkorban átélt megrázkódtatásokról, asszonyokra kényszerített rabságról, szellemi és szexuális ferdeségek kifejlődéséről. A becsapottságot nem múltbeli betegséggént mutatják be, hanem mint a jelenlegi ifjú nemzedék közérzetét.

A leggyakrabban alkalmazott műfajokat tekintve az újfilmek az említett vítafilmekben, mélyinterjúkon kívül politikai témájú játékfilmeket is készítettek, ezek között szórakoztató thrillert és allegorikus jellegű drámát, de találkozhatunk pamflettel és a fekete humor megnyilvánulásaival is. Néha a fantasztikum is azt a célt szolgálja a rendező kezében, hogy az allegóriát kitágítsa, vagy a tanulságot kézzelfoghatóbbá tegye, vagy éppen, hogy a fantasztikum torzításával nevetést keltsen.

Gutierrez Aragon ezzel kapcsolatban azt mondja ironikusan: „Nálam racionális fantasztikumról van szó.” És valóban, az *Alvajárók* c. filmjében

a hősnék, egy fiatal lánynak a tudatvilága beteg, de hallucinációi a valósághoz kapcsolódnak.

A *Paraiso* c. filmben viszont a fantasztikum abban nyilvánul meg, hogy a politikai hatalom gyakorlása, az elnyomás absztrakta körülmények között jelenik meg, mint például Pasolini *Salójában*. És ugyancsak a fantasztikum alkalmazását tapasztalhatjuk a *Con mucho Carino*-ban, amely a farce-szerű fantasztikus torzítás példája. Rendezője, García egyaránt tanult Berlangától és a hagyományos bohózat műfajából.

Mindezek ellenére azt is el kell ismerni, hogy elég nagy számban találkozhatunk olyan filmekkel is, amelyek a régi pszichologizáló irányzathoz lennének sorolhatók, ha témájuk nem számítana mégis újdonságnak. Am gyakran okoznak csalódást: egymás mellé kerülnek ezekben „merész”-nek szánt, valójában a spanyol filmművészetben általánosan használt jelenecek, szerzői irodalmias párbeszéd és olyan szituációk is, amelyeket némileg mesterkéltén úgy alakítottak ki, hogy freudista tanulságokkal szolgáljanak.

A Jeune Cinéma összeállításában a legfontosabb helyet azok az interjúk foglalják el, amelyek az új film néhány rendezőjével készültek. Ezek között kiemelkedő szerepet tölt be Jaime Camino – *Régi emlékek* c. már említett, a spanyol polgárháború történetét tetemre hívó interjú-filmjével –, aki azokat szólaltatja meg, akik eddig nem hallathatták véleményüket.

Jaime Camino:

„Megadni a szót a legyőzötteknek”

– Őn azt mondta, hogy a polgárháború meghatározó volt Spanyolország számára. Közelebből mit gondol erről?

– Meghatározó volt a polgárháború, mivel megosztotta az országot az életről kialakított két ellentétes felfogás tekintetében, és mert a bukás következménye hosszú időre szóló, igen kemény diktatúra lett. Most, hogy ismét szabadság van, újra meg kell találnunk, amit eltitkolnak előlünk, és ami csak néhányak előtt volt ismeretes könyvekből és nehezen hozzáférhető dokumentumokból; én tehát a *Régi emlékek*-et csinálva igyekeztem a lehető legelőléthűbb tanúvallomásokat összegyűjteni arról, ami történt. Életbevágóan fontosnak tartom, hogy tisztázzuk a múltunkat. Egy nép vagy egy egyén nem élhet igazán szabadon anélkül, hogy tudná, mi volt a múltjában, s hogy ez mit jelent a jelene számára.

– Őn, mint mondotta, tárgyilagos kívánt lenni, de mégis hogyan foglal állást ezekkel a visszaemlékezésekkel kapcsolatban?

– Én baloldali ember vagyok a szó legelőléthűbb értelmében, és elkezdtem magam egy olyan kutatómunkára, amely szükségessé tette, hogy tanúvallomásokat gyűjtsék ezekről az emberekről. Igaz, hogy sokkal többet szerettem volna összeszedni, csak hogy szorított az idő, pénz sem volt elég rá; a televízió is megrendelhetné volna ezt a filmet, el lehetne képzelni ebből az anyagból egy olyan műsort, mely éveken át folytatódna. Az alapelvek az volt, hogy a legyőzötteket kell megszólaltatni, akiknek még nem volt módjuk elmondani a magukét erről a korszakról...

– Úgy gondolja, hogy ez egy máának szóló politikai film?

– Most, hogy elkészült, úgy gondolom, hogy ez olyan film, amelyet tudomásul kell venni. Szerintem Spanyolországban az

emberek 99 százaléka egyáltalában nem ismeri a történeteket. Márpedig ez a film a jelen szempontjából is igen fontos dolgot tesz kérdésessé. Lehet, hogy ez a film – mint az egyik fiatal kollégám mondta nekem – lehangelő, de éppen ez a jó benne!

– Egyik korábbi filmjében, Az 1936-os nagy vakáció-ban a polgárháborút egy visszavonultán élő család szemszögéből mutatta be.

– Ott nem a polgárháborúról akartam beszélni, hanem arról a furcsa iskolai vakációról, amely három évig tartott. Amikor egész kicsi voltam – mint a családom mesélte nekem, s én többször elismételtem –, állandó volt az éhezés, az iskolát a házaknál rögtönözték. Sok családnál ugyanígy volt ez. Katalóniába a harcok nagyon későn érkeztek el, a háború távoli maradt; de ezek a családok elhagyták Barcelonát, mert a helyzet a kispolgárság számára veszélyes volt, és főleg megkezdődtek a bombázások. Ebben a vakációs állapotban éltek tehát, főleg a gyerekek. Ez volt az, ami engem izgatót, ezért tudtam a polgárháborúról eredeti módon beszélni.

– Ez volt az első film a polgárháborúról?

– Az első olyan film, amely polgári szemlélettel beszélt róla. A fasiszták is csináltak filmeket erről, de hősi tónusúakat. Olyan filmet, mely a mindennapi életet mutatta volna be a háború alatt, mégpedig a legyőzöttek szemszögéből, sohasem láthattunk, ez magyarázza a sikert. Meglepő volt a mindennapi élet aspektusa.

Gerardo García:

„Nem beszélhetünk szakításról”

Garciára a klasszikusok közül érezhetően Bunuel tette a legnagyobb hatást. Eddig elkészült

öt rövidfilmje közül egyet, az *Una historia decente*-t Bunuel szűzsége alapján készítette, a legutóbbi, a *Fondue de Huesco* pedig szürrealista film.

– Ön írja filmjeinek forgatókönyvét is?

– Igen, sőt az *Una historia decente* esetében is csak kiindulópontot adott Bunuel, s aztán én írtam a forgatókönyvet, a dialógusokat, mindent. Gondolom, engem realista rendezőnek lehetne nevezni, az én realizmusom azonban torzított és mulatságos: az én filmjeimben keserűen nevetnek, mivel én magam nem szeretek sírni.

– Vajon ön „örökösenek” érzi magát azoknak – Bardemnek és Berlangának –, akik számunkra a spanyol filmművészetet jelentik?

– Szakításról biztosan nem beszélhetünk az ezelőtti spanyol filmművészetrel kapcsolatban. Kötvé vagyunk a hagyományainkhoz, ahhoz is, ami jó, ahhoz is, ami rossz benne, mert a miénk; én nem fogok sem amerikai, sem angol módra filmeket csinálni. Saura nyilvánvalóan jelentős alkotó, de az ő filmjei a polgárság mély unalmát tolmácsolják, igen intenzíven... San Sebastianban tízenkét rendező volt jelen, mindnyájan nagyon különbözők. Filmjeink teljesen eltérő stílusúak: egyesek szórakoztató filmeket csinálnak, kulturáltabbakat, mint mások, de mégiscsak szórakoztató filmeket. Olyan film viszont, amely nem engedi, hogy a néző elmeneküljön a valóság elől, kevés van. Közéjük tartozik az *Arriba Hazana* és a *Con unas y dientes*.

José María Guttierrez:

„Néha hiányoznak a tapasztalatok...”

Pályáját Berlanga asszisztenseként kezdte, aztán rövidfilmeket csinált a televízió számára, majd nevelési filmekkel foglalkozott. Az *Arriba Hazana* – amely nevet szerzett neki – egy igen szép regény feldolgozása; bonyolult formában íródott: újságrészeket, tanulók iskolai feladataiból, történetekből, levelekből tevődött össze. A film egy kollégium tanulóinak lázadását meséli el: az iskola lázadása teljesen jelentéktelen eset, mégis valami megsemmisítő általa; a gyerekek összetörnek, amit gyűlölnék.

– Mi a véleménye a spanyol új filmről?

– Van egy rendező közöttük, akit bámulok: névrokonom, Manolo Guttierrez Aragon. A *Camada Negra* c. filmjét ugyan nem nagyon szerettem, mert nem volt elég gondos munka, de a *Sonambulos* (Alvajárók) igen szép film, meditáció a halálról, ragyogó képekkel. A fiataloknak néha hiányoznak a tapasztalatok: gyorsan kell dolgozni, kevés a pénz, nem lehet megismételni egy felvételt; van mondanivalójuk, de nincs elég mesterségbeli tudásuk, hogy gyorsan dolgozzanak. A régi gárdából a legnagyobb Berlanga.

Paulino Viota:

„Megmutatni a reform veszélyeit”

A *Con unas y dientes* c. politikai thriller, Paulino Viota filmje egy veszélyesnek minősített és meggyilkolt szakszervezeti vezető történetét mondja el.

– Hogyan készülhet el egy ilyen politikai film?

– Írtunk egy forgatókönyvet, amelyet kollektív produkcióban valószínűleg volna meg. Szükségünk lett volna azonban bizonyos szakmai biztosítékokra, ám a producerek csak igen ismert színészekkel tudták volna elképzelni a filmet. Így aztán változtattunk a forgatókönyvön, én pedig mint producer is részt vettem a vállalkozásban, családom pénzével (60 százalékos hozzájárulással). Az első változat szerint egy munkás útját kísértük volna nyomon, aki először egy szállodában dolgozik, majd eljut egy gyárba – ez is játékfilm lett volna. A második változatban valóságos helyzetekből indultunk ki – a fasiszta merényletekből, különböző szakszervezeti taktikázásokból –, de a történetet drámaibb módon szerkesztettük meg, a nagyközönség számára felfoghatóbb formában.

– *Milyen elemeket alkalmaztak ennek érdekében?*

– Kompromisszumunk abban állt, hogy nagyobb hangsúlyt adtunk a látványos elemeknek, az utcai üldözések jeleneteknek, a szerelmes jeleneteknek. Ugyanakkor a sztrájbizottság öt tagjának szerepében igyekeztünk bemutatni a különböző álláspontokat. Van, aki mindig engedni akar a munkaadóknak, van, aki követi a csoport vezetőjének minden döntését. Mi azt tartottuk fontosnak, hogy bemutassuk: a főszereplőnek erősen személyes jellegű vezető szerepe van. Bemutatni a reform veszélyeit, a munkások megosztásának veszedelmét és a személyes vezetés kísértését – ez a film hármass célkitűzése.

– *Gondolja, hogy a játékfilmnek van olyan politikai hatása, mint a dokumentumfilmnek?*

– Játékfilm vagy dokumentumfilm – politikailag nem húzhatunk határvonalat a kettő kö-

zött. A játékfilm is lehet hatásos fegyver, a dokumentum is keveredhet fikcióval. Jelenleg sok dokumentumfilm van, de eltekintve egy-két olyantól, mint a *Régi emlékek*, egyik sem igazán politikai film.

– *Milyen a kapcsolata az idősebb filmes nemzedékkel?*

– Sok fiatal filmrendező van, és kevés az olyan hagyományunk, amelyre támaszkodhatunk. A francoista „filmművészet” semmivé foszlott, mi pedig teljes mértékben szolidárisak vagyunk az olyan ellenálló filmművészekkel, mint Bardem és Berlanga...

A Jeune Cinéma összeállítása közli Luis Berlangának, a spanyol haladó filmművészet élő klasszikusának, a Spanyol Filmarchívum jelenlegi igazgatójának rövid nyilatkozatát is a spanyol új filmről.

Luis Berlanga:

Milyen lesz a spanyol film?

– Egy olyan országban, mint Spanyolország is, az ember semmit sem láthat előre. A filmet illetően még nehezebb jóslni, mivel válságon megyünk keresztül. Mint minden országban, a válság nálunk is bonyolult: olyan problémáink vannak a „dekapitalizáció”-val, a kapitalizmussal való szakítással kapcsolatban, amilyenek másutt nincsenek, kulturális vonatkozásban pedig látszat-szabadságban élünk. Mindez káoszt idéz elő az alkotók fejében.

– Ami a spanyol új filmet illeti... Bizonyára vannak olyan fiatalok, akik most kezdenek filmet csinálni. A legtöbben azonban hagyományos filmeket csinálnak, nem pedig új filmet. Nem tudják megteremteni a folytonosságot azzal a filmmel, amelyet mi csináltunk azelőtt. Márpedig arra lenne szükség,

hogy lerombolják mindazt, ami csak volt, hogy újra kezdhesse; ha a fiatalok azt mondják, hogy ők Berlanga, Bardem, Bunuel örökösei, ez, azt hiszem, téveszme, hiszen nekik a saját egyéniségüket kell megtalálniuk.

– Azok közül a filmek közül, amelyeket ismerek, kettő van olyan, amely túllépett a hagyományokon. Az egyik a *Papírtigris*, Fernando Colono első filmje. Neki sikerült kifejeznie az ifjúság világát, legalábbis a spanyol ifjúságét, amely egy olyan mentalitású nemzedék számára, mint a mienk, megközelíthetetlen és – ami ennél is fontosabb – kifürkészhetetlen. A másik film Bigas Luna *Bilbao*-ja, amelyben másról van szó, egy személyes megszálltságról (ami szexuális is) – én pedig úgy gondolom, hogy a megszálltságok, a szenvedélyek, a fixa ideák képesek egyedül segíteni az emberiségen, az egyéniségeken túl. A San Sebastianban bemutatott filmek közül csak José María Gutiérrez *Arriba Hazana*-ját láttam: úgy találom, hogy ez egy óriási film, amely allegóriába foglalva leírja a spanyol politikai helyzetet. Szakmai szempontból is érett mű, de nem „új film”. Én szeretem, mert indulatos film.

– Ami engem illet, mint a Spanyol Filmarchívum igazgatója, vetítési programokat készülnök szervezni „Filmek szabadon” elnevezéssel: az Archívum biztosítja mindazoknak a filmeknek a levetítését, amelyeket odavisznek erre a célra – bárkitől, bármilyen irányzat részéről, bármilyen formátumút, a 8 mm-esig, sőt az amatőrfilmekig. Ily módon napvilágra kerülhetnek az eltemetett filmek, legalább a levetítésüket biztosíthatjuk, ha pedig eljönnek a kritikusok, kritikai értékelést is kaphatnak.

(*Jeune Cinéma*, 1978. november)

Beszélgetés a Molière c. film kosztümjeiről

Daniel Ogier kosztümtervező *Ariane Mnouchkine* rendező munkatársa volt a Molière c. film alkotóinak vezérkarában. Az itt közölt beszélgetésben igen érdekes, színes képet kapunk részben a szokatlan méretű és nagy körültekintéssel végrehajtott kosztümkészítési munkákról, részben a filmnek az egykori öltözködéssel kapcsolatos történeti hátteréről.

– *Hogyan készítették elő a filmet?*

– Egy hónapon át dolgoztunk mintegy harmincan a forgatókönyvön, s közben fogadkoztunk: film lesz ebből. Két átfogó gondolat bontakozott ki. Az egyik az, hogy Molière gyermek- és ifjúkorát szinte a középkor világába kell illeszteni, azaz a még a gazdasági megszervezés előtt álló Franciaországába, képet adva az óriási gazdasági problémákról, a félelmetes nyomorról s az emellett burjánzó, elképesztő luxusról. A másik pedig: a filmnek a későbbiekben demonstrálnia kell, hogy XIV. Lajos szilárd gazdasági szerkezetet hozott létre. A film az 1625-től 1672-ig tartó korszakot öleli fel, azaz egy középkoriból, mondhatni, modern világba jut el.

– *Ez utóbbi gondolat hogyan ábrázolódik a kosztümök tekintetében?*

– XIV. Lajos diplomáciai eszközként alkalmazta a dekoratívítást, a luxust, a bőséget, a gazdagságot, annak érdekében, hogy a legnagyobb királynak tartsák. A Fényes Portáról, Keletről, s még Japánból is jöttek köszönteni őt. Beleszédül az ember az akkori követségi szertartásokba. XIV. Lajos egy négy méter magas ezüst trónon ülve fogadta vendégeit, s a fogadások minden képzeletet felülmúltak. 50 kg-ot is elérő gyöngy és gyémánt öltözeteket viselt...

– *Hogyan tudták rekonstruálni ezt a luxust?*

– Természetesen szóba sem jött ezeknek az öltözékeknek az újraalkotása. Az volt a feladat, hogy megtaláljuk optikai megfelelőiket.

– *Milyen fogódzói voltak a munkához? Milyen dokumentumokra támaszkodott?*

– A legtöbb utalást a festészetben találtam. A festők szeme segített. A kényszerházasság képsora – Mignard egyik képének hűséges újrafogalmazása. Rengeget segítették a múzeumi restaurátorok, főleg a Louvre-ban, ahol megnyitották előttünk a raktárak ajtait (itt több mint 4000 vászon van felhalmozva, s ebből csak hármát-négyet restaurálnak évente). Természetesen figyelmen kívül kellett hagyni a zsánerfestőket, akik mindenhez hozzátesznek valamit, de sok festő – ezt főleg akkor tapasztaljuk, ha összehasonlítjuk a munkáikat – rendkívül pontosan dolgozott.

– *Akkoriban hogyan készültek az udvari öltözékek?*

– Versailles-nak körülbelül 3000 fős személyzete volt. Így több száz szabó is, akik az ünnepekre készítették a ruhákat.

– *És a népi környezetben?*

– A konfekció megjelenése, azaz a XIX. század előtt az emberek elmentek a kereskedőhöz, meg-

vették a szövetet és megcsináltatták maguknak a ruhát. Ez sokba került. És a ruhákat férfiszabók készítették. Marie-Antoinette-ig a varrás alapvetően férfimunka. Nem voltak varrónők. Mivel a ruhakészítés drága, csak a polgárság engedheti meg magának. A drágaság legfőbb oka, hogy a nyersanyagok importból származnak. Colbert-ig kell várni, hogy Franciaország textiliparral rendelkezék. Visszatérve a ruhák elkészítésére: a polgár megvásárolja a szövetet, kiválasztja a megfelelő fazont. S ha egyszer elkészült a ruha, több éven át hordja. És utána sem dobja el. Odaadja a család egy másik tagjának vagy egy szolgálonak. Lassan-lassan lekopnak róla a díszítések: a drágakövek, a szalagok, a szegélydíszek, a ruha egyre lejjebb csúszik a társadalmi ranglétrán... A népi osztályok szinte a szemétből öltözködtek. Ezekre a ruhákra néha azt mondják, hogy festőiek, pedig valójában nyomorúságosak. Az utcák népe – mert az emberek az utcán éltek és gyakran még lakhelyük sem volt, akárcsak ma Calcuttában – bizzar öltözékeket viselt, hosszúéletű ruhákat, amelyeket már harmar-negyven éve hordtak s még mindig nem dobtak el.

– *A szövetek rendkívül tartósak voltak?*

– Igen, de a ruhákat foltozták, átalakították, átszabták.

– *És mi újat hozott az öltözködésben XIV. Lajos kora?*

– A ruha funkciója változott meg radikálisan. Az lesz a legfőbb szerepe, hogy mindenkit elkápráztasson, sőt megviselje

még azt is, aki hordja, hiszen általában nagyon kényelmetlen és nehéz. Például ott van az a bő térdnadrág, amelyet 1650 táján hordtak. A férfiak olyan fehérneműt viseltek alatta, mint a női bugyi és fölötte azt a térdnadrágot, amihez majdnem négy méter vásznat kellett redőkke rendezni a testen s mindehhez a többemeletes csipkezuhatagok... Nagyjából ezt az öltözetet teremtettük újjá a Tartuffe-jelenetben – egy ilyen fehér ruhát hord a király, amikor áthalad az Orangerie-n. Az ingek se-lyemből készültek, kézelőjük pedig a visszahajtás előtt földig ér. A kézelők hossza körülbelül 1 m 40 cm volt.

– *Sikerült beszerezni igazi, korabeli kosztümöket?*

– Nem. Franciaországban, ellentétben a legtöbb európai országgal, nincs divattörténeti múzeum. Másutt úgy vélik, hogy a ruha ugyanúgy művészi alkotás, mint a festmény vagy a szobor. Dániában valamennyi királyi ruhaviseletet megőriztek. Franciaországban nincs ilyesmi, legfeljebb egy-egy olyan valaki, aki maga próbál divattörténeti múzeumot létrehozni. Ezért kellett a festményekből merítenünk.

– *A színészek könnyen mozogtak ezekben a ruhákban?*

– Nem, zavarta őket, mert nagyon bőveket voltak. Korunk „feszülős” divata, a jeans már egészen elrontott bennünket. Ha már egy ruha nem szorít mindenütt, rosszul érezzük benne magunkat. Akkoriban a nadrágok bőségéhez jó két méter szövetet használtak fel. Egyszerűen azért, mert nem Mini-Cooperbe szálltak, hanem lóra, s órákat lovagoltak. Bő ruhákra volt szükségük, amelyek alkalmasak voltak a szabadban zajló életvi-

telhez; halászathoz, vadászathoz.

– *A női ruhák is ilyen bőveket voltak.*

– Igen, de ez más ügy. Az aszszonyok gyakran három-négy szoknyát is hordtak, ami a polgárásszonyoknak módot adott egy kis kacérkodásra; ui. mivel a legalsó szoknyák voltak a legszebbek, felhajtották szoknyáikat, az egyiket a másikra, hogy kilátszódjék a legalsó.

– *A legmeglepőbb az öltözetek sokfélesége. Hogyan sikerült ezt megvalósítani?*

– Mint már említettem, a nép az eldobált holmiból állította össze a ruhatárát, s ezért nem volt két egyforma öltözet. A tehetősek ünnepre, vagy valami más alkalomból csináltattak ruhákat, s ez meglehetősen hosszadalmas dolog volt. Az ünnepségeket hosszan tartó előkészületek előzték meg. Az öltözködésnek azt a kettősségét igyekeztem megragadni, amely – ha lehet így mondani – a polgári osztály vagy az arisztokrácia rendkívül fényűző s ugyanakkor mégis meglehetősen egységes és szabályos, illetve a nép hulladékfelhasználásból származó, s így alapvetően sokféle öltözetében tükröződik. Egyébként XIV., sőt már XIII. Lajos is szabályozta az öltözködést. Még volt szabva hogyan öltözködjének a polgárásszonyok; a középnemességéből származóknak már más viselet volt előírva, s a főnemesség hölgyeinek megint más. Az öltözködésben is nagyon tisztán kifejezésre kellett juttatni a társadalmi különbségeket.

– *Egy XIV. Lajos korabeli öltözet valószínűleg sokkal drágább volt, mint egy mai.*

– Igen, sokkal drágább, Egészen mesébeillő összegeket költöttek ruházkodásra az ünnepek előtt, mert minden ünnepre új ruha készült. A nemesség a szó szoros értelmében tönkrement az építkezések, a ruhák, az öltözködés költségei miatt. S ez XIV. Lajos nevéhez fűződik. Korábban a nemesség kiskirályok voltak a maguk vidékén. És korántsem öltözködtek egyformán. Egyáltalán nem izgatta őket az öltözködés. Viszont hadsereget tartottak a király ellen.

– *A filmhez hogyan készítették el a ruhákat?*

– Körülbelül 2000–2200 kosztüm szerepelt a filmen. Ezek közül úgy 4–500-at egy magánszemélytől vásároltunk meg, ez jelentette a tartalékkészletet. A további mintegy 1500 kosztümöt mi készítettük a munkatársaimmal, az első modelltől az utolsó paszományig.

– A leginkább figyelemre méltó az volt ebben a munkában, hogy a jelmezeket korabeli technikával állítottuk elő. A népnek szánt öltözeteket minden rendszer nélkül készítettük, a lehető legkülönbözőbb dolgokat, s azután mindent összekevertünk. Csak úgy, ahogy jött. Körülbelül harmincféle modellt terveztünk, s ezt minden elképzelhető színben és anyagban kiviteleztek. Készítettem egy szabásmintát, s erről húsz ruhát mintáztak. Ez már húsz különböző kosztüm, ha figyelembe vesszük, hogy anyagukban és színükben egymástól eltérőek voltak. Azután bizonyos dolgokat megváltoztattunk az öltözeteken: szegélydíszeket, szalagokat varrtunk rájuk. Hogy használt ruháknak tűnjenek, kő és fadarabokkal együtt, mosógépben forgattuk meg, mostuk át őket. Így egészen rongyosak lettek a frissiben elkészült model-

lek. Vannak olyan, a felismerhetetlenségig kopott csavargóöltőzéink, amelyek öt perccel korábban még vadonat újak voltak. Nem akartunk csavargórúhát tervezni. Valamennyi ruhát fekete szappannal dörgöltünk be. Még azt is, ami nem szerepelt közvetlenül a kamera előtt, mivel mindegyik hozzájárult az összhatáshoz, s ez a döntő. A lehető legrealistább módon próbáltunk dolgozni; igyekeztünk megtalálni a korabeli anyagok hasonmásait, mivel ugyanolyan anyagok ma már nem léteznek. Ez elég nagy feladatot jelentett. Ma már valamennyi anyagunk szintetikus, s ezeknek nem ugyanolyan az esésük, mint a régi textiliáknak. Ezért meg kell dolgozni; lágyítani, illetve keményíteni kell őket.

– *Hányan dolgoztak a kosztümökön?*

– Mintegy húszan. Én terveztem őket, asszisztensemmel, és felváltva ügyeltünk a műhelyben folyó munkára, illetve tartottunk forgatási ügyeletet is. Átlagosan ötven kosztüm készült naponta, s ez azt jelentette, hogy nagyon gyors döntéseket kellett hozni... Odaadtuk a szövetet szabásra, s aztán már állították is össze a ruhát, megcsinálták az azonos fazonúakat is, s már mentek is díszítésre: gombozásra, gomblyukázásra, paszományozásra stb. 4000 személyt kellett öltöztetnünk. Ezzel egyidőben Aziz Arbia csak a fegyverekkel, a kalapokkal és a cipőkkel foglalkozott. Ez egyévi munkát jelentett számára. A cipőket a Co-

médie Française-től vásároltuk meg. Ötszáz párat. Viszont a kalapokat magunk készítettük.

– *A film költségvetésében mekkora tételt jelentettek a kosztümök?*

– 1,2 millió franc-t.

– *Mennyi ideig dolgozott ezen a feladaton?*

– Tizenhárom hónapig, beleértve a hat és fél hónapig tartó forgatást is... És a forgatás alatti improvizáció még bonyolultabbakká tette a dolgokat. Gyakran csak a forgatás előestéjén tudtuk meg, hogy milyen jelenetek következnek másnap. Éjszákán át dolgoztunk. A ruhakészítés a forgatás menetéhez igazodott.

– *Hol folyt a munka?*

– A Cartoucherie-ben. Hat-hét varrógéppel. A kosztümök készítői üteme a film megvalósulásának üteméhez igazodott. S ez az ütem nagyon lelassult, amikor kevészereplős jelenethez értünk. Viszont az ünnepi s a karneváli jelenetek forgatása maga volt az örület. És mivel a méretek is azonosak voltak, a légkör a korabeli Versailles-t idézte. Ezt a hangulatot elsősorban Ariane Mnouchkine teremtette meg maga körül, aki még a technikai dolgokban is érvényre tudta juttatni elképzeléseit. A rendezőnőtől a legkisebb szabónőig vagy varrónőig mindenki ugyanazt az alkotói izgalmat érezte. Nem tudom elképzelni, hogy bárki is

úgy érezte volna, hogy érdektelen munkát végez. Mindenkinek mindenhez köze volt, és valamennyien rengeteget tanultunk.

– *Mekkora szabadságot kapott a kosztümök tervezésében?*

– Ariane Mnouchkine rendkívül szenvedélyes ember. Ha át tudja venni az ember ezt a szenvedélyességet, akkor képes úgy látni a dolgokat, mint ő, és akkor már nincs probléma. Nekem legalábbis nem voltak problémáim. Ariane nagyon megbecsüli mások munkáját. Néha csak egy képsor hangvételét, vagy egy ruhátömeg jellegét adta meg. Az alapvető döntéseket persze már a film előkészítésekor, a forgatás előtt meghoztuk. És ami a legfontosabb: szabad kezet kaptam abban, hogy egészen a végeletekig elmehessek. Ariane mindig is erősen hangsúlyozta az öltözködésnek ezt az elszabadult, örült jellegét. Ennek a luxusnak félelmetesnek kellett lennie, el kellett jutnia egészen az iszonyat határáig. Nagyon fontos, hogy az ember mögött egy olyan rendező álljon, aki arra ösztökéli, hogy tovább mélyítse a dolgokat. Az egyetlen követelmény, aminek okvetlenül eleget kellett tenni: a látványnak mindig szépek kellett maradnia.

– *És mi lesz a további sorsa ezeknek a kosztümöknek?*

– Színházi csoportoknak fogjuk eladni őket. Ez a kézenfekvő megoldás. Tovább kell élniök, akárcsak a korabeli ruháknak. A lehető legtovább...

(Cinéma, 78. aug.-szept.)

Andrzej Wajda a Márványember-ről

Az alábbi interjúban, melyet A. Wajda a Positif c. francia folyóiratnak adott, elsősorban a Márványember megszületésének történetéről, az alkotóknak a filmmel kapcsolatos történelmi-ideológiai problémáiról esik szó, de érdekes gondolatokat fogalmaz meg Wajda egyéb filmművészeti problémákról is, mint amilyen például a technika szerepe a filmművészet fejlődésében, vagy a színpadi művek megörökítése filmen.

– A Márványember terve tizenhárom évig foglalkoztatta. Mi történt a forgatókönyv megírása és a film elkészülte között?

– Ha a film akkor készült volna el, mikor a forgatókönyv, egészen más lett volna. Tizenhárom évvel ezelőtt természetesen más volt a forgatókönyv. Minden, ami az ötvenes évekkel kapcsolatos, megfelel annak, ami az eredeti forgatókönyvben volt, de mindazt, ami a mával áll kapcsolatban, teljesen meg kellett változtatni. Az alapötlet persze ugyanaz maradt, de bizonyos értelemben arról a tizenhárom évről is szólni kellett, amely azóta eltelt.

– Tizenhárom évvel ezelőtt a fiatal rendező nem a televíziónak dolgozott, hanem a varsói dokumentumfilm-stúdiónak, és a moziban vetítendő dokumentumfilmet akart csinálni. Időközben a televízió óriásit fejlődött, s mindenütt a világon, Lengyelországban is vetélytársa lett a mozinak; a televízió vezetői és a filmgyárak vezetői egy kicsit mindig konfliktusban állnak egymással. Másodszor: a film befejezése egészen más volt: az eredeti forgatókönyvben a főhős, Mateusz Birkut utat változtatott, és beiratkozott a gimnáziumba, hogy leérettségizzen; itt talál rá Agnieszka, a rendező; de amikor a lány megpillantja az üvegablakon át, amint éppen tanul, lemond a film befejezéséről, mert attól fél, hogy ismét megzavarja életét, ugyanis egy film tette hi-

ressé, következképpen az okozta Birkut minden baját. De tizenhárom éven át mégsem maradhatott Birkut mindvégig az iskolában. Valami mást kellett csinálnia.

– Ugyanakkor ez alatt a tizenhárom év alatt hazánk is sokat változott: bizonyos értelemben jobb is, hogy tizenhárom évet kellett várni a film elkészítésével, mert sokkal nagyobb az ellentét az ötvenes évek és 1976 között, mint az ötvenes évek és 1963 között. Számomra ez különösen fontos, mert nálunk a politikai élet egy adott korszakát illusztrálja, de mintegy önmagában zártan és nyers formában, ezzel szemben a *Márványember* a harmadéves folyamatoságot próbálja bemutatni, egy politikai rendszer fejlődését ábrázolja; ebben rejlik a film eredetisége, ugyanis párhuzamot kell vonni Birkut története, Birkut sorsa és Agnieszka sorsa között; ami a munkással történik, súlyos, nagyon súlyos dolog, de ami a művésszel történik, az nem igazán komoly, nem jár olyan drámai következményekkel, mint Birkut tette, magatartása.

– Tizenhárom évi várakozás után arra gondoltam, hogy a filmbe bele kellene építeni forgatókönyvének a történetét is, bele kellene venni az összes érvet, amit felhoztak ellene, mert ez a legjobb védekezés. Nem akartam megvárni, hogy mások mondják el, utána; bele akartam építeni őket a történetbe, a cselekménybe. Minthogy azt

akartam, hogy Agnieszka szenvedélyesen kutassa a múltat, a forgatókönyv írásának egy bizonyos időszakában arra gondoltam, hogy Agnieszka éppenséggel lehetne Birkut lánya is; szenvedélyes kutatása akkor még természetesebb lett volna, de ez a film hátralévő részét teljesen megváltoztatta volna, ezért nem volt lehetséges.

– Ezért találtuk ki az apa figuráját, egy munkást, aki meg lehetőségen közel áll Birkuthoz. Valami másra is felhasználtam: nálunk elég gyakran előfordul, hogy a fiatal művész vagy értelmiségi, aki a munkáskörnyezetből kikerülő első nemzedéket képviseli, átalakul, és eltávolodik családjától, épp emiatt a változás miatt; ezért mondja az apa Agnieszkának, hogy mindenképpen dolgoznia kell, mert nem járhat ilyen ruhákban (Wajda rámutat saját öltözkékre, a farmer-nadrágra és mellényre), ezek drága ruhák Lengyelországban, bizonyos szempontból hamisak, s az apa úgy véli, hogy a lánya lehetetlenül, undorítóan öltözködik.

– Arra is gondoltam, hogy a filmben esetleg csak a Birkuttal kapcsolatos eseményeket jegyzi meg, csak a hős manipulálását veszik észre, s megfedkeznek mindarról, amit ő és társai építettek; ezért kitaláltuk azt a jelenetet, amelyben Agnieszka a megöregedett párttitkárral felmegy egy épület tetejére, ahonnan belátni egész Nowa Hutát, s ahol a párttitkár elmondja, hogy a nemzedékéhez tartozók építették fel az egész várost a saját kezükkel.

– Azt is hangsúlyozni akartam, hogy ez az ember, aki megszervezte az élmunkás-hadműveletet, a téglarakás bajnokainak a hadműveletét, semmiféle egyéni

haszonra nem tett szert, ugyanolyan szegény maradt, pedig sok éven át végzett kétkézi munkát; a többiek, így Burski rendező, karriert csináltak, sok pénzt kerestek. Igyekeztem kerülni a sematizmust, a vádoló sematizmust éppúgy, mint a dicsérőt, mert szerintem a politikai filmekben a legsúlyosabb, ugyanakkor a leggyakoribb hiba éppen a sematizmus; a legtöbb ilyen jellegű filmben az alkotók olyannyira igyekeznek kifejteni valamilyen tézist, hogy az életet teljesen mesterkéltté teszik; az élet igazsága alá van rendelve az eszme kifejtésére irányuló szándék-nak.

– Szeretnék még valamit mondani. Megvan az általánosan elfogadott sémája a munkásábrázolásnak. Ez mindig a munkásokról filmet készítő vagy könyvet író értelmiségi nézőpontjából indul ki, aki egy szegény, egyszerű ember felé fordul. Márpedig számomra az volt a fontos, hogy megmutassam: ez a szegény, egyszerű ember adja az erkölcsi példát. Abban az irányzatban, amelyet egy időben a lengyel film iskolájának neveztek, s amelyhez én is tartoztam, a hős mindig olyan ember volt, aki nem értette a történelmet, s ez okozta a bukását; a történelem okozta a vesztét. Ezért tartott olyan rövid ideig a lengyel iskola, mert képtelen volt tartós hőst létrehozni: mindannyiszor elbukott a hős, mert összeroppant a történelem súlya alatt. Hiányzott belőle az erő. A romantikus hagyománytól, a saját romantikus hagyományunktól örököltük ezt a hőst, akit felemészt a történelem.

– Azt hiszem, a *Márványember*-ben sikerült egy másfajta hőst teremtenem: egy olyan embert, aki saját maga csinálja a történelmet. Nincs ennek tudatában, de azért teszi, mert ahhoz

a munkásosztályhoz tartozik, amely a történelmet csinálja, amióta nálunk hatalomra jutott, akár tetszik az egyeseknek, akár nem. A filmben van egy hatalmas tömegjelenet 1956-ból, egy téren több ezer ember. Ők azok, akiknek segítségével Gomulka a vezetés élére kerül, ezek az emberek csinálják a történelmet, s ez egy hiteles dokumentum, a korabeli híradókból.

– Ebben az értelemben mondom azt, hogy Mateusz Birkut csinálja a történelmet. Ha van a filmnek értéke, akkor szerintem ez az, hogy a hős nem intellektuális szempontból van ábrázolva, s hogy hazánk történelme a maga folyamatoságában jelenik meg, életünknek több mint húsz évét láthatjuk a következményekkel, s mindazzal, ami történt.

– *Hogyan illeszkedik be a Márványember a munkásságába? Hátározottan eltér a korábbi alkotásoktól. Ön szerint vannak a korábbi filmjeiben olyan elemek, amelyek előre jelezték, előkészítették volna?*

– Figyelem a fiatalokat, a fiatal rendezőket, akikkel együtt dolgozom az „X” alkotócsoportban, s a fiatal nézőket. A fiatal-ságnak szüksége van rá, hogy megtudja, mi az igazság a szüleivel kapcsolatban. Képtelen érdeklődni a középkor történelmére, a királyok, a hercegek iránt, persze ez is a mi történelmünk, de számukra olyan távoli, hogy azon tűnődnek, egyáltalán igaz-e. A fiatalok tudni akarják, hogy miért olyan idegesek a szüleik, miért tesznek oly sok mindent, amit nem kellene, s időnként miért dörül ki, hogy nagyszerű dolgokat vittek véghez, holott azokról senki sem hallott. Mind-ez az ötvenes években gyökerezik.

– Természetesen érheti bírálata a *Márványember*-t, nem állí-

tom, hogy a film mindent elmond a kérdéssel kapcsolatban. De ez az első film, amely felveti a kérdést; talán majd mások alaposabban foglalkoznak vele. Úgy gondoltam, hogy nekem kell megtennem az első lépést, mint ahogy annak idején a *Csatorná*-val és a *Hamu és gyémánt*-tal tettem, s arra is gondoltam, hogy ezzel a filmmel kell visszaszereznem azt a helyet, amelyet a lengyel filmművészetben elfoglaltam. Ez nemcsak művészeti, hanem politikai cselekedet is. S azt hiszem, hogy a fiatalok megértették.

– S hogy válaszoljak a kérdésére, amikor a *Szélcsend*-et forgattam Conrad nyomán, rájöttem, hogy eljutottam addig a határvonalig, amelyen nem tudok átlépni, rájöttem, hogy az igazi filmművészetnek nem irodalomra, hanem forgatókönyvre van szüksége, ami egészen más. Az irodalom terén mindig alárendelem magamat a szerzőnek, igyekszem a lelkiismerete lenni, ezt teszem a színházban, de ott ez természetes is; ha színre viszem Dosztojevszkijt, először próbálom megérteni, és megértetni, s ez nem könnyű.

– De ez a fajta magatartás ugyancsak korlátozza az embert, amikor filmet forgat. Ezért is gondoltam, hogy sokkal többet tudok mondani, ha mai témát veszek elő, s nem folyamodom az irodalomhoz. A *Márványember* forgatása közben arra gondoltam: „Ezt a filmet egyszer már elkészítettem. Miért csinálom meg másodszor is?” De nem jöttem rá, hogy melyik volt az a filmem, amelyben először csináltam meg. Pedig ez a *Csatorna*, ugyanaz a témája: egy főnök felelőssége az embereivel szemben.

– *Már készített egy mai témájú filmet a filmkészítés nehézségeiről Minden eladó címmel.*

– De ez csak félig sikerült, mert amikor forgattam, féltem Fellinitől, féltem tőle, hogy összehasonlítták Fellinit és engem a *Nyolc és fél* kapcsán. S ezért nem mertem teljesen megvalósítani a szándékaimat: a rendező pszichológiai nehézségei csak tizenöt százalékát teszik ki azoknak a nehézségeknek, amelyekkel szembetalálja magát az ember Lengyelországban, amikor filmet forgat; az igazi problémák egészen mások. Az igazi nehézség az, hogy hogyan mondhatjuk el az igazságot hazánkról, amikor ez az igazság annyira összetett. Hogyan fogjunk hozzá? A *Minden eladó-val* kezdetben egy színészekről szóló filmet akartam csinálni, akik szerintem az emberi sors legjobb illusztrációi. Mi marad egy emberből, ha eltűnik? Néhány anekdota, a barátok, akik semmi pontosat nem tudnak mondani; mindenki tudta, hogy volt valaki, aki egyszerű volt, de nélküle nem lehet semmit sem tenni.

– Gyakran azt hisszük, hogy még minden előttünk áll; azért nem csináltam több filmet Czubskival, mert nem találtam jó szerepet a számára, s magam sem tudtam ilyet kitalálni. Azt gondoltam: „van időnk, talán jövőre találunk egy jó témát, s még készítünk közösen egy filmet”. S egyszer csak rá kellett döbbernem: már nem lehet.

– A *Márványember-ben* a filmalkotók két nemzedéke találkozik egymással: a régi és rendkívül hivatalos Burski s egy fiatal rendezőnő, Agnieszka. S a filmben levetítik Agnieszkanak Burski egy régi dokumentumfilmjét, az Ők építik a boldogságunkat címmel. A dokumentumfilm főcímen rendezőasszisztensként Andrzej Wajda neve áll...

– Ez is ahhoz az önvédelemhez tartozik, amelyről az imént be-

széltem. Nem akartam, hogy azt mondják, hogy a dokumentumfilm ironikus; asszisztensként dolgoztam ilyen filmekben, közreműködtem ezek elkészítésében. Nem akartam, hogy azt mondassák: „Csak a többieknek tetszel szemrehányást, s saját magadat ártatlannak tünteted fel.” Egyébként természetesen Burski nevét kivéve az összes név, így a vágónő, a gyártásvezető, valódiak. Mert abban az időben valamennyien ilyen filmekben dolgoztunk; ez így igaz, megfelel az igazságnak. Burski figurája kitálat; nincs a lengyel filmművészetben senki, aki hasonlítana rá; de úgy gondoltam, hogy mindenki másnál több jogom van negatív színben feltüntetni egy rendezőt, mert az embernek joga van rosszat mondania a saját hivatásáról.

– Ugyanakkor a *Márványember* a lengyel filmművészet eltelt huszonöt éves fejlődéséről is számot ad a rendezés terén.

– Valóban látszik, hogy mennyire megváltozott azóta a filmművészet. A filmművészettel foglalkozó szakemberek általában azt gondolják, hogy a film fejlődése művészeti fejlődés, azt hiszik, hogy a filmművészet azért fejlődik, mert a művészek változásokat követelnek; én viszont azt gondolom, hogy ez a fejlődés a technikai haladással van összefüggésben.

– Azt hiszem, érdemes elgondolkodni, hogy milyen hatással van a filmszalag érzékenysége a rendezésre. A technika, a filmszalag érzékenysége sokkal fontosabb változásokat idéz elő, mint a művészi szándék. A változtatható fókuszú objektívet, a zoomot jónéhány évvel ezelőtt a sportközvetítésekhez találták fel; senki sem hitte volna, hogy a filmművészet számára is értékes lehet, inkább nevettek raj-

ta; de csak azért, mert mozduatlan lábakon álló kamerával használták, hogy közelebb hozzassák vagy eltávolíthassák a tárgyat; az egész csak apró technikai dolognak tűnt.

– De több mint tíz évvel ezelőtt, amikor például Lelouch elkezdte használni a zoomot, amikor a kamerát ilyen objektívvel felszerelve tette kocsira, nemcsak a díszlet egyszerű ellapítását érte el, hanem hirtelen elkezdett mozogni a díszlet; újabb lehetőség kínálkozott, új világot fedezett fel. Azóta felfedezték a vállon valóban hordozható kamerát, nincs szükség többé a zoomra, mert az ember tényleg mozoghat, közelebb mehetünk a kamerával, amely eggyé válik azzal, aki viszi; elfelejthetjük a zoomot, nem kell többé használni, eltehetjük a felvételi felszerelések raktárába. Ismét új világot mutathatunk be, mert a kamera valóban nyomon követheti a színészeket.

– Azelőtt a technika mindig le volt maradva: a színész már készen állt, s mi még a belámpázásnál tartottunk. Most azonban, mihelyt felkészült a színész, filmre vehetjük; azelőtt több felvételt kellett készíteni, hogy megkapjuk azt, amit akartunk, hogy elérjük a tökéletest; a rendező és stábja tulajdonképpen idegenül nézte mindazt, ami a színészekkel volt kapcsolatban, kicsit úgy, mint a színházban a nézők, akik csak nézhetik a színpadot, amelyen a dolgok végbe mennek. Most azonban ott vagyunk a dolgok kellős közepén; nincs többé díszlet, amely korlátozna bennünket, minden irányba foroghatunk, mert reflektorok sincsenek, amelybe beleütökzne a mozgó kamera.

– Nagyon örülök, hogy megértem a filmművészetnek ezt a fejlődését, örülök, hogy azt látom, a technika már nem húz vissza. Ugyanez áll a hang fejlő-

désére, minthogy kifejlődött a közvetlen hang; azelőtt úgy forgattam, hogy valójában nem hallottam a hangot, akkoriban csak az érdekelt, hogy jól mondják a szöveget. Most tényleg össze van kapcsolva a szem és a fül, egység van közöttük; amit egy adott pillanatban filmre veszünk, azt annak az adott pillanatnak a hangjával együtt vesszük filmre; azelőtt képtelenség volt elérni ezt az egységet.

– Beszéljünk most a színészekről. A főcímen Krystyna Janda – ő játssza Agnieszkát – neve után van valami lengyelül. Mit jelent az?

– „Először jelenik meg a filmen”. Vagy „introducing”, ahogy az amerikaiak mondják. Ezt a megjegyzést olyankor szoktam kitenni, amikor úgy érzem, hogy a színész megteszi az első lépést az igazi karrier felé. Krystyna Janda két évvel a *Márványember* előtt fejezte be színi tanulmányait, aztán egy keveset játszott színházban meg a televízióban. Olyasvalakit kerestem, aki rendkívül határozott. Amikor próbafelvételeket készítettem, s megláttam őt, azt mondtam az asszisztenseimnek: „Ez a nő képes ölni, ő eljátszhatja a szerepet.”

– Épp csak egy kicsit kellett arra ösztönöznöm, hogy mesterkéltné legyen, hiszen saját magától is nagyszerűen tud affektálni, olyannak lenni, mint ahogy filmre akartam venni; van benne valami rendkívül kifejező, de ez igazi, benne van ez a vibrálás. Személyét nem fogadták olyan kedvezően, mint hittem volna; talán korai volt egy ennyire agresszív személyt eljátszania.

– De azért akartam ezt az agresszivitást, mert tulajdonképpen ő a film narrátora; a narrátornak pedig mindent elsőprőnek

kell lennie. Márpedig a saját története egyszerű, sőt mondhatni szegényes; de alakjának ott kell lennie a filmvászonon, hogy elmesélje a másik történetet, Birkutét. A színésznőnek úgy kell játszania, hogy várjunk tőle valamit. Ha Birkut az apja lett volna, akkor néhány fokkal lejjebb vihette volna a hangját, mert rögtön megértettük volna, hogy miért olyan fontos számára Birkut története. De mivel Birkut nem az apja, a figurának ilyen agresszívnek kellett lennie.

– A film zenéje tág teret enged azoknak a daloknak, amelyek az ötvenes években a munkát dicsőítették.

– Ezeket a dalokat mind a film kedvéért vettük fel. S nagyon nehéz volt olyan embereket találni, akik még el tudták őket énekelni. Ezért katonazenekart és -kórust fogadtunk fel, mert ők meg tudták csinálni a dolgot. Talán még jobb is, hogy korabeli, régi felvételek. Andrzej Korzinskiné, a zeneszerzőnek nehéz dolga volt: eredeti, modern partitúrát írt, de a különböző zeneszerzők régi műveivel is kellett dolgoznia.

– Nemrég láttunk öntől egy másik filmet, amely teljesen különbözik a *Márványember*-től, ez pedig *Tadeusz Kantor* Holt osztályának filmes megörökítése. Mi az oka annak, hogy *Andrzej Wajda*, aki tudtunkkal soha nem vette filmre saját színházi rendezéseit, megörökítette filmen *Kantor* előadását?

– Soha nem veszem filmre a színelőadásokat, mert az a véleményem, hogy akkor eltűnik belőle az, ami a legszebb. Előadás után minden ott van a néző

emlékezetében, még ha nem is létezik többé. Láttam csodálatos előadásokat, mint például az *Arlequin, Serviteur de deux maîtres*-et, Giorgio Strehler rendezésében vagy a *Titus Andronicus*-t, Peter Brook rendezésében, nem volt azonban kedvem filmre rögzítve látni őket, mert úgy élettelem. Kantor előadása azonban más dolog: annyira megkapott, annyira elbűvölt az előadás, hogy szinte szerettem volna megérinteni; s azt akartam, hogy a *Classe morte* (Holt osztály) valamilyen módon megmaradjon, még ha előadásként el kell is tűnnie. Végül is nem tudom, hogy jól tettem-e.

– Tavaly készítettem egy másik dokumentumfilmet, *Meghívás az enteriörökbe*, címmel. Az enteriör szót itt kettős értelemben használom, egy ház belseje, illetve a lelkiismeret értelmében. A film egyik barátunkkal, egy meglehetősen furcsa emberrel, egy hamburgi német újságíróval foglalkozik, aki huszonöt éve él Lengyelországban, s apránként összegyűjtötte hazánk legjelentősebb népművészeti gyűjteményét. Egy kis varsói villában él, amely tele van ilyen dolgokkal; elképesztő, hogy mennyire tele van zsúfolva ezekkel a népművészeti tárgyakkal a ház; amit pedig barátunk a primitív művészetről mesél, az lenyűgöző. A legfontosabb azonban, hogy ezt a gyűjteményt tizenöt éven át minden esztétikai cél nélkül alakította ki; őt a művészek élete és a művészetnek az életben való megnyilvánulása érdekli. Az tetszett meg benne, hogy a művészt nézi – kicsit úgy, mint az elmúlt századokban –, mintha például Van Gogh tragikus élete jobban érdekelt volna, mint helye az impresszionizmus fejlődésében.

(Positif, 1978. október)

A rovat recenzióit készítették: Berkes Ildikó, Sallay Gergely, Sarkadi Ilona és Hollós Adrienne.

Az 1978-ban bemutatott magyar filmek filmográfiája

ŐK KETTEN színes

Dialóg Filmstúdió

R.: Mészáros Márta; F.: Koródy Ildikó, Balázs József; O.: Kende János; Z.: Kovács György; Sz.: Marina Vlady, Monori Lili, Jan Nowicki, Czinkóczi Zsuzsa

Forgatás első napja: 1976. XII. 8.

Forgatás utolsó napja: 1977. I. 29.

Standard kópia: 1977. V. 21.

Bemutató: január 5.

DÜBÖRGŐ CSEND színes

Budapest Filmstúdió

R.: Sziij Miklós; Í.: Mocsár Gábor „Ég alatt és föld felett” c. regényéből Sziij M.; O.: Lőrincz József; Z.: Durkó Zsolt; Sz.: Madaras József, Ladik Katalin, Szabó Gyula

Forgatás első napja: 1976. X. 30.

Forgatás utolsó napja: 1977. I. 29.

Standard kópia: 1977. VIII. 9.

Bemutató: január 19.

NÉMA DOSSZIÉ színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Mészáros Gyula; F.: Falus György novellájából Falus Gy. és Mészáros Gy.; O.: Hildebrand István; Z.: Körmendi Vilmos; Sz.: Szirtes Ádám, Sinkó László, Bitskei Tibor, Káldy Nóra

Forgatás első napja: 1977. IV. 15.

Forgatás utolsó napja: 1977. V. 19.

Standard kópia: 1977. IX. 28.

Bemutató: január 26.

MAGYAROK színes

Dialóg Játékfilmstúdió

R.: Fábri Zoltán; Í.: Balázs József regényéből Balázs J. és Fábri Z.; O.: Illés György; Z.: Vukán György; Sz.: Koncz Gábor, Papp Éva, Apor Noémi, Szabó Sándor, Bihari József, Gera Zoltán, Molnár Tibor

Forgatás első napja: 1977. I. 20.

Forgatás utolsó napja: 1977. VII. 28.

Standard kópia: 1977. XII. 20.

Bemutató: február 9.

A KÖZÖS BŰN színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Mihályfi Imre; F.: Galgóczi Erzsébet (azonos című regénye nyomán); O.: Szécsényi Ferenc; Z.:

Vukán György; Sz.: Horváth Sándor, Várnagy Kati, Csák György, Némethy Ferenc, Berec Kati

Forgatás első napja: 1976. XII. 19.

Forgatás utolsó napja: 1977. V. 5.

Standard kópia: 1977. IX. 22.

Bemutató: március 2.

CSATATÉR (Mohács 76.) fekete-fehér, dokumentumfilm

Objektív Stúdió

R.: Rózsa János; O.: Ragályi Elemér

Forgatás első napja: 1976. VIII. 29.

Forgatás utolsó napja: 1976. XII. 16.

Standard kópia: 1977. VIII. 4.

Bemutató: március 9.

K. O. színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Rényi Tamás; F.: Müller Péter; O.: Zsomboilyai János; Z.: Berki Géza; Sz.: Cserhalmi György, Juhász Jácint, Inke László, Kiss Mari, Sáfár Anikó, Bencze Ferenc

Forgatás első napja: 1977. IV. 27.

Forgatás utolsó napja: 1977. X. 25.

Standard kópia: 1977. XII. 28.

Bemutató: március 16.

A HALOTTLÁTÓ fekete-fehér

Híradó- és Dok.-filmstúdió – MAFILM – TV

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

Forgatás első napja: 1977. VI. 28.

Forgatás utolsó napja: 1977. XI. 16.

Standard kópia: 1977. XII. 31.

Bemutató: március 16.

FILMREGÉNY fekete-fehér

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Dárday István; F.: Szalai Györgyi; O.: Koltai Lajos, Pap Ferenc; Sz.: Szakács Zsuzsa, Rimmer Márta, Bodnár Eszter, Sárdi Tamás, Dézsi Imre, Dézsi Imréné

Forgatás első napja: 1976. IV. 22.

Forgatás utolsó napja: 1976. XI. 4.

Standard kópia: 1977. XII. 27.

Bemutató: március 30.

AMERIKAI CIGARETTA színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Dömölky János; F.: Csurka István; O.: Koltai Lajos; Z.: Presser Gábor, Lokomotív GT;

Sz.: Makláry Zoltán, Gobbi Hilda, Tordy Géza,
Moór Marianne, Lukács Sándor
Forgatás első napja: 1977. IV. 15.
Forgatás utolsó napja: 1977. VI. 18.
Standard kópia: 1977. XII. 31.
Bemutató: április 13.

KIHAJOLNI VESZÉLYES színes

Dialóg Játékfilmstúdió

R.: Zsombolyai János; R.: Simonffy András; O.:
Ragályi Elemér; Z.: Presser Gábor; Sz.: Tomanek
Nándor, Bodrogi Gyula, Szikora János, Kiss Mari,
Bencze Ferenc, Koltai Róbert
Forgatás első napja: 1977. VI. 25.
Forgatás utolsó napja: 1977. VII. 29.
Standard kópia: 1977. XII. 13.
Bemutató: április 27.

CSÉPLŐ GYURI színes, Balázs Béla Stúdió)

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: ifj. Schiffer Pál; F.: Kemény István és ifj.
Schiffer P.; O.: Andor Tamás; Z.: Vigh Rudolf
népzenei gyűjtéséből; Sz.: Cséplő Gyuri és a né-
metfalusi cigánytelep lakói, Németfalva lakói, a Za-
la megyei Tüdőgondozó Intézet munkatársai, a
Csillaghegyi Téglagyár dolgozói, a rákospalotai
cigányklub tagjai, a Fővárosi 1. sz. Építőipari Vá-
llalat dolgozói

Forgatás első napja: 1976. IV. 19.
Forgatás utolsó napja: 1977. VII. 11.
Standard kópia: 1978. II. 9.
Bemutató: május 4.

A KÉTFENEKŰ DOB színes

Objektív Játékfilmstúdió

R.: Gazdag Gyula; F.: Györffy Miklós és Gaz-
dag Gy.; O.: Ragályi Elemér; Z.: Charles Adam
„A longjumeau-i postakocsis” c. vígoperájából;
Sz.: Rudolf Hrusinszky (Vajda László), Horváth
Jenő, Koltai Róbert, Csákányi Eszter, Molnár Pi-
roska, Ascher Tamás, Kiss István
Forgatás első napja: 1977. VIII. 1.
Forgatás utolsó napja: 1977. IX. 2.
Standard kópia: 1977. XII. 30.
Bemutató: augusztus 3.

DÓRA JELENTI színes

Budapest Játékfilmstúdió

R.: Bán Róbert; F.: Radó Sándor könyvéből Zim-
re Péter; O.: Herczenik Miklós; Z.: Petrovics Emil;
Sz.: Bodrogi Gyula, Ronyecz Mária, Váradi Hédi,
Dunai Tamás, Márkus László
Forgatás első napja: 1977. X. 25.
Forgatás utolsó napja: 1978. III. 8.
Standard kópia: 1978. V. 31.
Bemutató: augusztus 17.

KÉT ELHATÁROZÁS

(EIN GANZ GEWÖHNLICHES LEBEN)

fekete-fehér Provobis televíziós cég (Hamburg)
R.: Gyöngyössi Imre és Kabay Barna; O.: Szabó
Gábor; Főszereplő: Kiss Istvánné rimóci paraszt-
asszony
Forgatás első napja: 1976. X. 1.
Forgatás utolsó napja: 1976. XI. 29.
Standard kópia: 1977. II. 9.
Bemutató: szeptember 7.

80 HUSZÁR I-II. színes, magyar-lengyel kopro- dukció

Objektív Filmstúdió

R.: Sára Sándor; F.: Csoóri Sándor és Sára S.;
O.: Sára S.; Z.: Szöllősy András; Sz.: Dózsa
László, Tordy Géza, Madaras József, Cserhalmi
György, Juhász Jácint, Szabó Sándor
Forgatás első napja: 1977. VI. 15.
Forgatás utolsó napja: 1977. IX. 25.
Standard kópia: 1978. III. 16.
Bemutató: szeptember 14.

FAGYÖNGYÖK fekete-fehér, Balázs Béla Stúdió, Hunnia Játékfilmstúdió

Í. és R.: Ember Judit; O.: Illés János; Z.: Döme
Zsolt

Forgatás első napja: 1977. III. 12.
Forgatás utolsó napja: 1977. VII. 29.
Standard kópia: 1978. V. 15.
Bemutató: szeptember 14.

LEGATO színes, Budapest Játékfilmstúdió

R.: Gaál István; F.: Szász Imre műve alapján
Karall Luca, Szász I., Gaál I.; O.: Illés György;
Z.: Szöllősy András; Sz.: Hegedüs D. Géza, Ko-
vács Nóra, Tolnay Klári, Dayka Margit, Orosz
Lujza, Szabó Sándor, Gerbár Tibor
Forgatás első napja: 1977. VIII. 2.
Forgatás utolsó napja: 1977. IX. 17.
Standard kópia: 1977. XII. 20.
Bemutató: szeptember 28.

A MÉNESGAZDA színes

Objektív Stúdió és Dialóg Játékfilmstúdió

R.: Kovács András; F.: Gáll István regénye nyo-
mán Kovács A.; O.: Koltai Lajos; Sz.: Madaras
József, Bordán Irén, Bács Ferenc, Fábián András,
Ambrus András, Ferenczi Csongor, Gyarmati Ist-
ván, Csiki András, Biró Levente, Moór Mariann,
Pásztor Erzsébet, Petur Ilka
Forgatás első napja: 1977. X. 24.
Forgatás utolsó napja: 1978. II. 22.
Standard kópia: 1978. VII. 20.
Bemutató: október 12.

OLYAN, MINT OTTHON színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Mészáros Márta; F.: Koródy Ildikó; O.: Kol-
tai Lajos; Z.: Somló Tamás; Sz.: Czinkóczi Zsu-
za, Jan Nowicki, Anna Karina, Pécsi Ildikó

Forgatás első napja: 1977. VII. 17.

Forgatás utolsó napja: 1977. X. 23.

Standard kópia: 1978. IV. 6.

Bemutató: október 26.

EGYSZEREGY színes, Budapest Játékfilmstúdió

R.: Kardos Ferenc; Í.: Kardos István; O.: Kende
János; Z.: Szörényi Levente; Sz.: Garas Dezső,
Halász Judit, Pécsi Ildikó, Bencze Ferenc, Papp
Zoltán, Schütz Ila, Madaras József, Bánsági Ildikó

Forgatás első napja: 1977. X. 4.

Forgatás utolsó napja: 1977. XII. 5.

Standard kópia: 1978. V. 31.

Bemutató: november 16.

NEM ÉLHETEK MUZSIKASZÓ NÉLKÜL

színes, Dialóg Filmstúdió

R.: Sik Ferenc; I.: Móricz Zsigmond azonos című

műve alapján Thurzó Gábor; O.: Andor Tamás;

Sz.: Oszter Sándor, Szirtes Ágnes, Tolnay Klári,
Gobbi Hilda, Máthé Erzszi, Szabó Sándor

Forgatás első napja: 1978. I. 24.

Forgatás utolsó napja: 1978. III. 17.

Standard kópia: 1978. VII. 28.

Bemutató: november 30.

Filmkritikusok díjai

A magyar filmkritikusok döntést hoztak az 1978. évi „filmkritikusok díjai”-nak odaítéléséről. Eszerint az 1978-ban bemutatott magyar filmek közül

„a filmkritikusok díját” megosztva kapta a *Filmregény* (rendező: Dárday István) és *A ménegazda* (rendező: Kovács András) c. film.

A legjobb első film díját Tarr Béla: *Családi tűzfészek* c. filmjének ítelték oda.

Az operatőri díjat Papp Ferenc kapta a *Filmregény* és a *Családi tűzfészek* c. filmek operatőri munkájáért.

A legjobb forgatókönyv díjával Müller Pétert, a *K. O.* c. film forgatókönyvének íróját jutalmazták.

A színészi díjak kitüntetettjei:

Esztergályos Cecília a *B. U. É. K.* c. filmben (rendező: Szörényi Rezső),

Pap Éva a *Magyarok* c. filmben,

Bujtor István a *B. U. É. K.* c. filmben,

Bencze Ferenc a *K. O.* (rendező: Rényi Tamás) c. filmben, illetve a *Kihajolni veszélyes* c. film (ren-
dező: Zsombolyai János) epizódszerepében nyújtott alakításáért részesült díjazásban.

A Kulturális Minisztérium által alapított kritikusi nívódíjat 1979 januárjában osztották ki először; la-
punk munkatársai közül 1978-as kritikusi tevékenységéért Almási Miklós nyerte el a Minisztérium nívó-
díját.

Contents

Forum

- 5 The cinema of the Republic of Councils (Erzsi Garai)
13 From the film-press of the Republic of Councils

A survey of what the Republic of Councils tried to do and achieved in the cinema on the occasion of the 60th anniversary. Special stress is laid on the innovations in newsreels produced by Red Film Reports, as well as on the progressive theoretical objectives. Two theoretical articles are reprinted as a reminder.

Balance

- 16 István Tamás: Sadness, humanity, irony
Pál Sándor: Deliver us from evil

Pál Sándor's new film elaborates one of the action lines of Iván Mándy's play *Deep Waters*. The sad tale of the closing weeks of the Second World War is brought to life, showing flashes of rare humanity, and commenting ironically on history and human frailty.

- 20 Imre Bata: The operation of the changed world
Sándor G. Szőnyi: Whose law is it?

Once again Szőnyi filmed a story by Erzsébet Galgóczi which looks at the reluctantly changing mechanism of the changed village world. The film unfortunately does not fulfil pictorial expectations.

- 25 Károly Alexa: The inner identity of opposites
Ottó Ádám: A bright star at the stake

The historical drama by András Sütő, a Hungarian writer from Transylvania, which was inspired by the struggle between Calvin and Servetius was performed on numerous stages in Hungary and recently filmed by Ottó Ádám. The film basically reflects the qualities of the stage performances but unfortunately does not offer anything more.

- 28 Róbert Bán: The „unavoidable” game
Chytilova: Hra o jablko

Chytilova chose what could be called a banal story, that of a love affair between an obstetrician and a nursing sister which is rich in musical comedy twists. She nevertheless succeeded in producing a film full of fun and good cheer in her own characteristic manner.

- 31 István Nemeskürty: Monsieur Hulot's bitter smile
Tati: Trafic

One of the rare Tati films. It was recently shown in Budapest.

- 35 Miklós Györfy: Kaspar Hauser in America
Herzog: Stroszek

A survey of Herzog's films, most of which fight for the rights of the individual opposed to society.

- 41 Pongrác Galsai: Fellini, Casanova, love and women
Fellini: Casanova

Fellini tellingly described the subject of Casanova as emptiness. It is that, though it is spectacular and colourful.

- 44 László Fábián: Where poesy and satire come into contact
An outline-portrait of Livia Gyarmathy

Livia Gyarmathy's first film *Do you know the Sunday—Monday* struck a new note in the Hungarian cinema — what she produced was neither comedy, nor something grotesque, nor the usual sort of satire, but responsible satire authenticated by poesy. Responsibility and poesy suffuse the documentaries made by her as well.

Workshop

54 *Men with a camera I*

Notes on the art of current Hungarian cameramen

György Illés and the authenticity of moving pictures (Károly Csala)

The first of the series describes the art of György Illés, master cameraman, and teacher of the new generation.

58 Puppets, objects, living actors

A conversation with Ottó Foky, a director of animated cartoons (Ilona Sarkadi)

Ottó Foky is the studio manager of the puppet section of the Pannonia Animated Cartoon Studio. *Beanfilm* is his most recent outstanding success. In this interview he describes his career and the story of the making of *Beanfilm*

63 The 475th swatter

The chronicle of a long take (András Sipos)

The story of a day's work making Miklós Jancsó's new film-trilogy describing the problems produced by a long take of the sort favoured by Jancsó.

Horizon

70 Calling on Olmi

77 Olmi: L'albero degli zoccoli (parts of the script) (translated by Gergely Sallay)

Olmi discusses what motivated him in making the film, as well as its background in his own life.

82 International documentaries and short-film week in Leipzig (Zsolt Köhádi)

The film and its public

89 What does the cinema mean to you?

The writer Géza Páskándi answers (János Zeöld)

The noted Hungarian writer endeavours to define the place of the cinema within the arts and culture as such, particularly stressing the role of writing in the making of films.

From periodicals abroad

94 Current trends in the Soviet cinema

A discussion published by Iskusstvo Kino

97 The Spanish „new film” — the reflection of a new age

101 A conversation on the costumes worn in *Molière*

104 Andrzej Wajda on *Man of Marble*

108 A filmography of Hungarian feature films presented in 1978

CORRECTION. The English language summary of Miklós Vajda's review of John G. Avildsen's *Rocky* (*Filmkultúra* 1978/6 p. 111) uses the expression „load of rubbish” which is not warranted by the tone of the article. The translator, who had not seen the article, misunderstood the Hungarian phrasing of the summary. *Filmkultúra* regrets the error.

14,—