

FILM KULTÚRA 79/5

Egy filmes újraéneklés: A negyvenegyedik

Az időszerű Balázs Béla

Bemutatók: Életünket és vérünket I-II.; A kis Valentino;

Útközben; Tengerre néző szoba; Csúfak és gonoszak;

Fekete Péter; Egy szösi szerelme

A televízió egyenrangúsága

Pályakép: Larisza Sepityko; Alfred Hitchcock

Filmjeink „cégére”

A filmkritika haszna

A magyar filmkultúra műhelyei I.

**FILM
KULTŪRA
79|5**

Szerkesztőség

Kóháti Zsolt főszerkesztő

Sallay Gergely olvasószerkesztő

Ember Marianne belső munkatárs

Sebestyén Lajos képszerkesztő

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsi

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

1979. szeptember–október

XV. évfolyam 5. szám

TARTALOM

Hagyományaink

- 5 Kőhádi Zsolt: Egy filmes újraéneklés: A negyvenegyedik
19 Marx József: Az időszerű Balázs Béla

Kritikák

- 24 Hegedűs Zoltán: Történelmi legenda
Jancsó Miklós: Életünket és vérünket I-II. — Jancsó Miklós új filmje
29 Váncsa István: A pszichopata K. Csodaországban
Jeles András: A kis Valentino
33 Fábíán László: Fakó pipacsok Montecassinóról
Mészáros Márta: Útközben
36 Györfly Miklós: Taktika vagy terápia?
Zaorski: Tengerre néző szoba
40 Dániel Ferenc: Egymilliós nyomor-összkomfort
Scola: Csúfak és gonoszak
48 Földes Anna: Időtálló kérdések
Forman: Fekete Péter; Egy szösz szerelme

Pályakép

- 53 Larisza Sepityko (*Nemes Károly*)
59 Alfred Hitchcock (*Bikácsy Gergely*)
73 Tandori Dezső: Suksin: Vörös kányafa

Mérleg

- 74 A televízió egyenrangúsága (K. Zs.)

Alkotóműhely

Emberek felvevőgéppel

- 80 Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről
Sára Sándor, avagy a filmkép mint „egész” keresése és feltalálása (Csala Károly)
86 A filmkritika haszna
Két magyar film kritikát visszhangjának összegezése (Féjja Sándor)

Film és társadalom

- 92 A magyar filmkultúra műhelyei I.
A filmművészeti műveltség és oktatási rendszerünk (Antal István)
97 Filmjeink „cégére” (*Fekete Ibolya*)

Könyvekről, folyóiratokból

- 101 A magyar film három évtizede
Az államosított magyar filmművészet antológiája (Kovács Dezső)
103 „Parttalan pseudorealizmus”
106 A Távol-Kelet Hollywoodból szemlélve
107 Egy indiai filmművész gondjai
Satyajit Ray – rendezői pályafutásáról
111 Contents

E számunk munkatársai

Antal István kritikus

Bikácsy Gergely kritikus

Csala Károly kritikus

Dániel Ferenc kritikus

Fábián László kritikus

Fekete Ibolya, a MAFILM propagandistája

Féjja Sándor, a Filmtudományi Intézet munkatársa

Földes Anna kritikus

Györffy Miklós kritikus

Hegedűs Zoltán kritikus

Kovács Dezső kritikus

Marx József stúdióvezető

Nemes Károly, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa

Váncsa István kritikus

Következő számaink tartalmából

A kortárs magyar film történelemszemlélete

A számítógép a filmtudomány szolgálatában

Gondolatok a fotogramról

Kritikák: *Ajándék ez a nap; Márványember, Születésnap, Egy társatlan asszony, Dráma a vadászaton,*

Őszi szonáta, Bunuel és W. Wenders filmjeiről

Dokumentumfilm és közművelődés

Kitekintés: Moszkva, Gdansk, Lille

Pályakép: Várkonyi Zoltán

A filmkultúra műhelyei 2.

Új magyar film forgatókönyve

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015—1580

Index: 25 306

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

Régi építészeti formák fölhasználása még a régi romok alkalmazása mellett sem lesz soha ismétlés.

V. Sklovszkij

Egy filmes újraéneklés: *A negyvenegyedik*

A *palinódia* mint irodalmi szakkifejezés, első jelentésében a *visszaéneklés* sajátos műfajára utal: a költő megtagadja valamely korábbi alkotását, mégpedig a címzettben vagy a mecénásban (a kettő sokszor azonos) való csalódása miatt. Ez a *visszaéneklés* persze mindig *újraéneklés* is: a művésznek előbb rekonstruálnia kell az eredetit, hogy aztán elkobozhassa méltatlanná vált tulajdonosától. Ahogyan a kiadványhoz is teljes papi díszbe öltöztették az eredeteket, s fokozatosan fosztották meg tőle. Gyöngyösi István, a magyar barokk ügyes költője tette híressé nálunk ezt a műfajt, bár utóbb – az Arany Jánosnak Gyöngyösiről 1863-ban közzétett „írói arcképé”-ben megfogalmazott feltételezéssel szemben – kiderült, hogy Gyöngyösi korántsem vonta vissza Esterházy Pál nádorhoz írott köszöntőjét, inkább *megeősi-tette* az ajándékozás tényét a vers egy későbbi újabb kiadásával.

A művészi alkotás egyik alapelve az ismétlés – legyen bár állító vagy tagadó célzatú. Elidegeníthetetlen része a formanyelvnek (ritmus; egyes költői alkotásokban a rím stb.). Vannak művészeti ágak, amelyek a tárgy megismétlését, a téma koronként adódó újraalkotását is lehetővé teszik, sőt szinte előírják. Gondoljunk itt egyazon monda, ideológiai képlet, történelmi esemény különböző feldolgozásaira, „általános emberi” alaptémák változataira. Az irodalom, a képzőművészet él a leginkább

ez utóbbi módszerrel, s különösen a színház- művészetnek izgalmas vonása, hogy a rendező, a tervező, a színpész *ugyanazt* a művet (kortársat vagy klasszikust) *másképpen*, saját társadalmi mondanivalójának és ars poeticájának megfelelően tolmácsolja. Egyes műfajokban – regény, zenemű – a megismétlés szélső helyzeteiből súlyos etikai problémák (plágium!) származhatnak, bár a legújabb kor, jelenünk művészeti törekvéseinek markáns jellemzője, hogy az imitáció, az „idézet” polgárjogot nyert, az „önálló” mű rangjával vetekszik; presztizsben akár meg is haladhatja. Brecht, Weöres, Örkény, Tandori számos alkotása – olykor életművek tanúsága – mutatja ezt. Voltaképpen a művészettel egyidős, több ezer éves problémáról van itt szó, s a *művészi eredetiség* megítélését olyan óriások nehezítették eddig is, mint Homérosz, Vergilius, Shakespeare, Thomas Mann, Bartók. A „mit?” kérdésénél a „hogyan?” sokkalta jelentősebb.

Nem idegen az ismétlés, az újraalkotás, a palinódia a filmművészetnél sem, bár napjainkig elsősorban az *irodalmi* alapmű – valamely sikeres regény, novella – keltette föl a rendezők érdeklődését, melyben nem csekély szerepet játszott a várható nyereség reménye. Időközben a filmművészet is „kitermelte” azonban a maga klasszikus alkotásait, s az ötvenes évek közepétől mindinkább a korábbi *filmes* teljesítmény csábítja versengésre – becsvágyó, érté-



Protazanov: A negyvenegyedik

kesebb megismétlésre, palinódiára – az új vállalkozót. Gazdag kínálat a filmművészeti palinódiához a némafilm értékkészlete. Az említésre méltó esetekben nem a némafilm esztétikai hátrányainak könnyű meghaladását remélik a későbbi korok rendezői: látniuk kell, hogy az erőviszonyok nagyon is kiegyenlítették. Olyan vetélkedés támad, amelyben a széles vásznú, színes, beszélő film egyáltalán nem számíthat biztos győzelemre. Werner Herzog *Nosferatu*-ja F. W. Murnau 1922-es filmalkotását a klaszrikusnak szóló tisztelet jegyében éli újra 1978-ban, Igor Talankin hasonló szemlélettel nyúl vissza hat évtized múltán a *Szergij atya* c. Tolsztoj-novella Protazanov készítette változatához (1918–1978).

Igaz, az összevetés ilyenkor legtöbbször csak a szakemberek kiváltsága; a legilletékeesebb, a közönség nem szavazhat (ha élnek is még jónéhányan az „eredeti” mű – elhalványult s így fölöttébb megbízhatatlan – emléké-

nek birtokában). Mégsem érdektelen az efféle filmművészeti palinódia (különösen, ha – mint Székely Istvánnal történt – ugyanaz a rendező viheti filmszalagra ismét a már egyszer földolgozott szüzsét); a legfiatalabb művészeti ág megerősödött önbizalmára vall, hogy hagyományait mozgósítja, fejlődését segíti.

Ez a fejlődés is – miként az általában vett művészeté – *egyenlítőlen*; a tekerős felvevőgéppel készített filmek nem okvetlenül rosszabbak az automatikus kameracsodák segítségével készülteknél. Nem ritka mégsem a filmalkotás romlékonyabb, mulékonyabb jellegét hirdető álláspont esztéták és kritikusok, filmes szakemberek körében: e megítélés alapján az utóbb alkotott mű eleve fölényben van a régebbivel szemben. Sőt: a filmes palinódia eszerint épp a mulékonyság kényszeréből születik. – A magunk részéről nem fogadjuk el ezt az álláspontot.



Csuhraj: *A negyvenegyedik*

A közös elbeszélés-forrás és újszerűségének rétegei

Szemléletesen tanulmányozhatjuk mindezt a szovjet-orosz filmművészet két klasszikus alkotásán: Jakov Alekszandrovic Protazanov 1927-ben, Grigorij Naumovic Csuhraj 1956-ban készített filmjén. Mindkettő Borisz Lavrenyov 1924-ben keltezett, *A negyvenegyedik* című elbeszélésén alapul; címük azonos.

Lavrenyov elbeszélése maga is palinódia: Defoe *Robinson Crusoe*-jára hivatkozik a szerző, és V. Sklovszkij is mint „robinzonád”-ot említi *A széppróza* című könyvében: „mind megvannak a régi sablonok, hajótörés és magányos sziget, de a régi alapján új és konkrét a konfliktus.

A hagyományos helyzet csak annál jobban kiélezi a konfliktus újszerűségét.” (Gondolat, 1963. 220. old.)

Valóban: az újszerűség különféle rétegeit

tárhatjuk föl Lavrenyov elbeszélésében, ebben a polgárháború emberi viszonyait kellő távlat híján is merészen, hitelesen ábrázoló alkotásban. Az ismétlés – Sklovszkijtől megfigyelt – ironikus szelleme hatja át ennek az elbeszélésnek az írói kommentárait is, sőt: kulcsszereplőinek bemutatását. Mindjárt a Jevszjukov vezette vöröskatona-osztagét. Sem Protazanov (színes technika híján, de elvi okokból is), sem Csuhraj (színes filmen ugyan, de szintén elvi okokból) nem aknáztá ki a novellának az osztag tarkabarka (az ellenségtől zsákmányolt anilinfestékkel színezett) egyenruhájára vonatkozó utalásait. Jevszjukov osztagparancsnok Protazanovnál – M. Strauh alakításában – és Csuhrajnál – N. Krjucskov megformálásában – sem az az „aprócska termetű, görbe testtartású”, szeplős, egész lényével húsvéti képzettársításokat ébresztő figura, aki Lavrenyov novellájában oly megrendítő ívben emelkedik az egyénitlen ábrázolt hős szintjére. Nem, a *lavre-*



Protazanov: *A negyvenegyedik*

nyovi ironia – az emberi megindultság, pátosz leplezése – általában hiányzik mindkét megfilmesítésből. Csuhray operatőre, Uruszevsz-kij alsó gépállásból, lovon mutatja Jevszjukovot, és a Lenin maszkjában oly hírnevet szerzett Strauh is legfeljebb indulatos mozgékony-ságával ment meg valamit e „hőstelen hős” íróilag kitűnően megrajzolt karakteréből. Lavrenyovot e tekintetben csak Fagyejev tudta követni: a *Tizenkilencen* osztagparancsnoka, Levinszon is a Jevszjukovok – antisematikus – fajtájából való (1927).

Újszerű, és a szovjet filmművészetet kiváltóképp ösztönző volt az a módszer, ahogyan a nyers természetességű halászlány, mesterlövész,

botcsinálta költő: Marjutka és a forradalom-ból sértődötten kiábrándult filosz, Govoruhá-Otrok fehér gárdatiszt szerelmét ábrázolta Lavrenyov, egy darab *idillt* varázsolva a polgárháború kellős közepébe, s mégis a kettészakadt Oroszország *feszültségét* szikráztatva mindvégig e pólusok között. Nemhogy Lavrenyov közönsége és kritikusai, de még Protazanov nézői sem tudták maradéktalanul elfogadni ezt a látásmódot, sőt: az 1955–56-ban első önálló filmjét készítő Csuhrajnak is számolnia kellett az ellenézés, fenntartás legkülönfélébb megnyilvánulásaival.

Sokkal inkább a közös eredmények – s a megoldatlanság közös jegyei határozzák meg mai tudatunkban Protazanov és Csuhray filmalkotásait, semmint a két teljesítményt szembehelyező, Csuhrajt Protazanov rovására minden áron fölértékelő vélekedések.

I. Snejderman 1965-ös Csuhray-monográfiájában (Leningrád–Moszkva) megfigyelhető már az a törekvés, hogy a szerző lefokozza némileg Lavrenyov elbeszélésének jelentőségét: olyan írásnak tekinti, mint amely nem a történelem fő vonalára koncentrált. S bőven idézi Snejderman azokat a korabeli bírálókat, akik Lavrenyov kispolgári szemléletét kifogásolták, a nyugati kultúra „általános emberi” törekvéseit fedezték föl nála, és legalábbis romantikus vonásait hangsúlyozták – nem az elismerés célzatával; a legnyomósabb ellenérv pedig az volt, hogy Lavrenyov *a polgárháborút mint szenvedélyek és ösztönök áradatát* mutatta be (A. Szelivanovszkij, P. Medvegyev – és mások – kritikái szerint).

Protazanov filmjének „prózaisága”?

Mindezek a fenntartások Protazanov 1927. március elsején bemutatott filmje kapcsán is megfogalmazódtak, noha a Pravda, a Komszomolszkaja Pravda lelkesen méltatta *A negyvenegyedik* filmváltozatának erőnyeit: életteliségét, izgalmasságát, az általa megnyilatkozó művészi tudást.

Protazanov ezt a „pszichológiai drámát”

– ahogyan N. A. Lebegyev tartja számon – kilencven kisebb-nagyobb film tapasztalatainak birtokában alkotta meg. *Lebegyev portréja szerint* J. A. Protazanov (1881–1945) „kétség-telenül nagy tehetségű művész, emellett azonban eszmei bizonytalanság, eklekticizmus jellemzik. Becsületesen és jóindulatúan népszerűsíti a forradalmi eszméket, de ugyanakkor érződik, hogy maga nem sajátította el őket eléggé keményen.” Realizmusa is olyan jelzőket kap Lebegyevtől, hogy értéke csorbát szenved: „feltételes realizmus”, „rózsaszín realizmus”. Ám nem csekély elismerés billenti kedvezőbb állására a mérleget: „A jó irodalmi anyag iránti igénye, nagy színházi színészek szerepeltetése, egyszerű és érthető filmnyelv – olyan pozitívumok, amelyekben a kor újító szellemű művészei nem bővelkedtek.” (A szovjet némafilm története II. Bp. 1965. 118. old.)

Az M. N. Alejnyikov szerkesztette Protazanov-émlékkönyv (második kiadás: Moszkva 1957.) címlapján csokornyakkendős, sötét öltönyű férfi áll beavatkozásra készen, kissé megdöntött testtartásban a micisapkás operatőr mögött. Saljapini jelenség. Ez az ábrázolás tökéletesen egybecseng az írásos nyilatkozatokkal: Protazanov a professzionista filmkészítés nagy alakja volt. Hogy a *kommerszfilmé-e*, mint Lebegyev mondja róla általános érvény-nyel, kétségbe vonható. *A negyvenegyedik* alapján mindenképpen.

A „Mezsrabpom-Rusz”-nál – Jay Leyda megjegyzése szerint – „rekordidő alatt, két hónapon belül” elkészített filmalkotás előtt 1926 nyarán *A hárommillió s pör* című sikerfilmet forgatta, *A negyvenegyedik*-et pedig az *Ember a vendéglőből* követte 1927 nyarán; 1918 és 1923 között német, francia cégek megbízásából is dolgozott; a „külföldi” íz kritikái vádjai Protazanov filmjeivel kapcsolatban talán ez utóbbi tény ismeretén alapult.

Miközben a filmtörténet s a kritika meggyőző alaposággal tárja föl azt a színházi és film-művészeti vonulatot, mely *A negyvenegyedik* születéséhez hozzájárult, s melynek további emelkedését ez az alkotás is szolgálta (Pudov-



Csuhraj: *A negyvenegyedik*

kin, Ermler, Dovzszenko, Eizenstein filmrendezései; Ivanov, Furmanov, Lavrenyov darabjainak bemutatása a MHAT, az MGSZPSZ, a Vahtangov Színház színpadán stb.), zavarba ejtő *A negyvenegyedik értékelése*. Talán Alejnyikov elemzése fogadható el a legkorszerűbbnek: pozitív és negatív következtetéseivel egyaránt. Megállapítja, hogy a rendező nem csupán a kor, hanem a kor hőseinek jellembeli ellentmondásait is föltárni igyekezett; eltért a vörös partizánok ábrázolásának sémáitól; morális fogyatékoságaik bemutatásának is teret szentelt. Feltétlenül igaza van Alejnyikovnak abban is, hogy Govoruha-Otrok gárdatiszt „előéletének” fölillantásával adós marad Pro-



Protazanov: *A negyvenegyedik*

tazanov; elsikkad így Marjutka s a férfi szerelmének fontos motívuma: a kadét *műveltsége* iránti vonzalom. – Látjuk majd: itt „nyomul be” Csuhray a legtöbb sikerrel, s tesz hozzá új eredményeket – Lavrenyov novellájából kiindulva – Protazanov teljesítményéhez.

Mindez azonban nem indokolja, hogy Snejderman – korabeli vélemények, kritikák alapján – Protazanov filmjének *egész* „emocionális szerkezetét” hibáztassa, prózaiságban marasztalja el *A negyvenegyedik*-et. Elismeri bár, hogy a valóság megszépítetlen ábrázolására törekedett Protazanov, kifogásolja mégis ennek az ábrázolásmódnak a belterjességét, konkrét tértől, időtől – azaz konkrét társadalmiságtól – való függetlenségét. Fagyjev művére, a *Tizenkilencen-re* (Razgrom) hivatkozik, s éppen e kisregény szemszögéből kellett volna Snejdermannak belátnia, hogy szó sincs Protazanovnál anarchista lázadókról – vöröskatonák címen, s a forradalom tömegeinek alábecsüléséről még kevésbé. Herszonszkij nyomán téma és rendező tisztázatlan viszonyát feltételezi

Snejderman, s nem mint művészt, hanem mint fotográfust, festőt, történetgombolyító „természetábrázolót” – azaz naturalista alkotót – jellemzi Protazanovot *A negyvenegyedik* kapcsán.

Csuhray indítékai

Grigorij Csuhray (1921–) az 1956 októberében bemutatott új filmváltozat előtt 1953–54-ben Romm, Braun és Ivcsenko filmjeiben dolgozott mint segédrendező: Nagy történelmi freskókon tanulta a mesterséget, a széles ecsetkezeléstől haladhatott az aprólékos lélekábrázolás műhelytitkai felé.

1955–56-ban Csuhrajt mindenekelőtt *a személyiség érzelmi felszabadulásának* a kérdése izgatta; ezért is esett Lavrenyov novellájára a választása. Lebeszélték: Rosalj, a filmrendező-kolléga megoldhatatlan problémákat látott *A negyvenegyedik* megfilmesítésében, a Moszfilm művészeti tanácsában neves alkotók tépelődtek az elbeszélés hőseinek (vélt) ideológiai



Csuhraj: *A negyvenegyedik*

eltévelyedésein. Nem kis súllyal eshetett a latba Romm szellemes – sokat idézett – visszavágása a kétkedőknek, ekképp summázva Lavrenyov írásának „eszmei mondanivalóját”: „Szeressen csak mindenki bele egy ellenségbe, és aztán lölje le.” Közrejátszott mindenképpen a XX. pártkongresszus nemzetközi horderejű eseményszorozata, a személyi kultusz fölszámolása.

Csuhraj ily módon megerősítve érezhette magát elhatározásában, s újszerűen közeledhetett a feladathoz. Lavrenyov írása volt a közvetlen indíték; egy elfeledett kritika nyomán „fedezte föl” a maga számára: mint Snejderman írja, a Krasznaja Nov egy 1927-es cikke ragadta meg a figyelmét. Az éles konfliktus, a szinte egzotikus helyzeteknek majdnem a naturalizmusig jutó ábrázolása keltette föl Csuhraj érdeklődését, a rutinszerzőket elriasztó feladat, a kispolgári *happy end* tagadása. Mégpedig a szovjet filmművészet olyan periódusában, amikor – Romm szavával – a „kevésfilműség” korszakát (epoha „malokartyinyja”) élték.

Csuhraj számos alkalommal hangoztatta,

hogy őt elsősorban a szerelem problémája foglalkoztatja. Ez így is van; vissza kellett adni a szerelem – mint testi-lelki harmóniaigény – bemutatásának a jogát a szovjet filmes ábrázolásnak. De még általánosabban: az osztályharcnak *nem csupán* matematikai törvényszerűségeit, hanem bonyolult pszichikai vonatkozásait, összetettségét kellett érzékeltetni a filmszalagon. S ehhez kiválóan alkalmas volt Lavrenyov elbeszélése.

Gondoljunk itt Marjutka és Vagyim Govoruha-Otrok első beszélgetésére, amikor a tiszt a versírás *mérnöki* szabályait említi, s a hídépítés példázatával él. Mire így válaszol a lány: „ – No jó, a hidat értem. Ahhoz matematikát kell tudni, meg mindenféle más ravasz mérnöki technikát. De a vers más, gyerekkorom óta itt van bennem! Talán ez a tehetség?” Igen, harminc esztendő elteltével Csuhrajnál vált időszerűvé a költő = a lélek mérnöke (közismert sztálini metafora) hangsúlyainak átszerkesztése; a *mérnök* jelentősége mellett a *lélek* egyenrangú szerepére is rámutatni.



Protazanov: A negyvenegyedik

A főhősök megszemélyesítői

Protazanov és Csuhráj hasonló módon küszködött *Marjutka alakítójának kiválasztásával*. Protazanov Vera Petrovna Mareckáját hívta meg a szerepre, de a művésznő megbetegedett, s így esett a választás – Julij Rajzman segédrendező javaslata alapján – Ada Vojcikra, aki az Állami Filmművészeti Intézet (GIK) harmadéves növendéke volt, s korábban csupán egy egészségügyi ismeretterjesztő filmben játszott. Csuhráj sokkal inkább „biztosra mehetett”: Izolda Izvickaja kipróbált színésze volt Kalatozovnak (*Az első szállítmány*-ban játszott fontos szerepet).

Voltaképpen egyikük sem testesítette meg az ideális Marjutkát: mindketten teltebbek, egészségesebb alkatúak voltak Lavrenyov hősnőjénél. Ha most a filmszalagon megörökített teljesítményt vizsgáljuk: Vojcik sötétebb hajú, merész vonású, izgékonyabb-közvetlenebb Marjutkája legalábbis fölveszi a versenyt a *beszélt* szöveg adta jóval kedvezőbb lehetőségekhez jutó Izvickájával (aki a kritikusok szerint némiképp „intellektuálisabb” volt a kelletnél). Ada Vojcik *nőisége* – fehér blúzából előgömbölyödő, napbarnított válla – is „játszik”; természetes könnyei a GIK-iskola addigi hagyományaihoz már nem illettek, és a protazanovi új követelmények e „terrorisztikus” mód-

szer igazát hirdették. Izvickája (mesterséges) foghíjára csak később, mintegy mellékesen figyelünk föl; kétségkívül a lavrenyovi hősnő *lelkületének* bemutatásában jeleskedik inkább.

Van mégis *egy jelenet*, amelynek páratlan lélekrajza a némafilm kinematográfikus erejét bizonyítja, és Ada Vojcik – a forgatókönyv telitalálata s a kitűnő operatőr segítségével – olyasmit *játszik el*, ami fontos mozzanata Lavrenyov elbeszélésének – tudniillik: Marjutkában *mindvégig* ott munkál az eszme iránti felelősség, nem halványul el benne a fogoly gárdafőhadnagy megőrzésére Jevszjukovnak tett fogadalom –, s amit Csuhráj – Izvickája játékan keresztül – a szerelem legforróbb pillanataiban nem érzékeltet. Protazanov filmjében a hajóút előtt, amikor az osztagparancsnok Marjutkára bízta a foglyot, Govoruha-Otrok feszült várakozást tükröző arcának, majd a lány fürkésző tekintetének bevillantásával hangsúlyozza a rendező a döntő esemény jelentőségét; a fővenyen Jevszjukov és Marjutka hosszára nyúlt árnyékai merevednek baljós alakzatba – hogy aztán föloldódják a hangulat: a lány elmosolyodva vállalja a kockázatos feladatot.

Nos: a lakatlan szigeten kibomló idill egy önfeledt pillanatában, miközben Vagyim sóvárogva öleli át Marjutkát a ki tudja, hányadik veszekedésük és kibékülésük után, és csókjával borítja; a frissen kifogott, izgó-mozgó rákok köré, a fővenyre vetődik kettejük árnyéka, mégpedig pontosan olyanformán, ahogyan Jevszjukové és Marjutké a hajó indulását megelőzőleg. Ada Vojcik megránduló arckifejezése nyomban tükrözi is a felelősségtudat lelkiismeretfurdalásba csapó fölerősödését.

I. Kovalj-Szamborszkij kevésbé vonzó, kevésbé poétikus hőst formál az 1927-es filmváltozatban. Tömött, szőke bajusza, indulatossággal megférő kényelemszeretete (gyakran látjuk „neglizsében” – ingben, nadrágtartós lovaglónadrágban – cigarettázni, heverészni) inkább a polgárháború, intervenció fehér átlagtisztjét jellemzi. A nagyszerű Oleg Sztrizsenovot – miként Izvickáját – a szöveg jelentősen segíti; vékony, szőke pelyhektől lepett arcában

ott mélézik, lágyul el a lavrenyovi kék tekintet (e motívum voltaképpen kimaradása, föliratossá információjává szürkülése az egyik legnagyobb – objektíve elháríthatatlan – vesztesége Protazanov filmjének). Ám ha az *élő Govoruhá-Otrok megformálásában* Sztrizsenové is a főlény, a lázzal viaskodó s a halott gárdafőhadnagy portréja (Pjotr Vasziljevics Jermolov pompompós fényképei, ellenfényei folytán is) Kovalj-Szamborszkij alakításában a megrendítőbb.

Egy „kezdetleges” és egy „érett” alkotás?

Talán ennyiből is nyilvánvaló, hogy Protazanov és Cshuraj filmjeinek összevetése nem egy kezdetleges s egy érett mű különbségeit mutatja; de Jay Leyda állítását is a leghatározottabban el kell utasítanunk: eszerint „Cshuraj ügyes variánsa *A negyvenegyedik* témájáról, keveset árul el készítője tehetségéről”. (Régi és új. Az orosz és szovjet film története. Gondolat, Bp. 1967. 409. old.). Amint hogy Protazanov vállalkozásának a megítélésében is téved: szó sem lehet „az eredeti orosz szerelmi történet »western« stílusban” való feldolgozásáról a film nemzetközi sikerének fő motívumaként, és Cshuraj sem „ugyanennek az igénynek kielégítésére” készítette el az új változatot (uo. 198. old.).

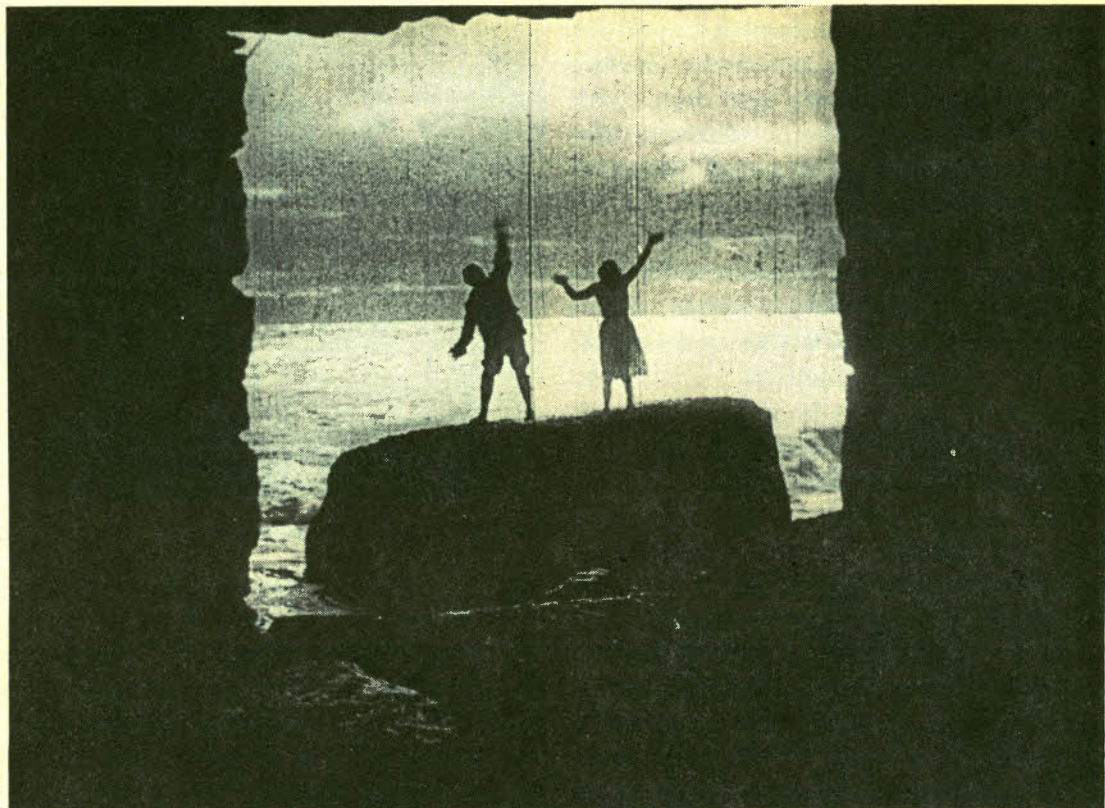
Protazanov – talán a világ- és polgárháborús dokumentumfilmzés friss tanulságai nyomán – hitelesebben idézi föl a „tüzet köpködő géppuska” lavrenyovi látványát, egyáltalán: azt, hogy *harc* folyik. Távcső-kivágtatban szemléltethetjük a frontot, kanyargó vonalban lovasok száguldanak. Nagy szerep jut a kézitűsnek; birkózó harcosok küzdenek életre-halálra. Még az utóbb barátságos kirgizekkel is puska-cső mögül néznek itt farkasszemet Jevszjukovék, hogy aztán annál nagyobb legyen a megkönnyebbülés. Hatásvadászat ez? Talán inkább: kiélelés, a klasszikus montázselv érvényesítése. Többször kerít sort Protazanov a fehérék bemutatására (előnytelen enteriőrök-



Cshuraj: *A negyvenegyedik*

ben is – mint Snejderman helyesen figyelmeztet, a csuhraji szabad tér esztétikai-dramaturgiai többlete kapcsán), és pedig – s ez úttörő jelentőségű – a kor fejlett haditechnikáját birtokló fehéréket ábrázol! Repülőgéppel szállnak a fodrozó vízű Aral-tó fölé, hogy támaszpontjukat éppen Marjutka és Vagyim szigetére helyezték; később motorosjacht közelít a szigethez, és mentőcsónakon érnek partot a fehér járőr tagjai. Fölösleges bizonygatnunk, hogy az erők összecsapása válik reálisabbá ily módon, s a vöröskatonák *morális* főlénye gyarapszik az időleges fehér *katonai* főlény bemutatásával.

Protazanov nyárias, mindvégig túlnyomórészt nappali felvételei Cshurajnál az őszi, a téli (bár a sivatag évszak szempontjából közömbös) világába helyeződnek át. A harcok elsősorban szimbolikusak, a minduntalan lobogó tüzek a gondolat (hazavágyódás stb.) fényeit is jelképezik. Cshuraj a tudat, az érzések küzdelmeire helyezi a hangsúlyt: a Protazanovnak fölírót *belső világ* éppen Cshurajnál jelenik meg inkább, s korántsem fogyatékos gyanánt! A film „klímája” Cshurajnál az Araltavi jelenetsorban s a lakatlan szigeten történetek megelevenítésekor változik nyáriasra; egészen a giccs, a gyanús nyugalomú idill izléshatáráig merészkedik a rendező (a hajóút első szakaszának ábrázolásával).



Protazanov: A negyvenegyedik

Szó esett már Jevszjukov „monumentális” bemutatásáról Csuhráj filmjében. A vezetői türelem, felelősség időszerű mondanivalóját akarta hangsúlyozni Csuhráj, mindvégig Lavrenyov elbeszélésének szellemében. Lavrenyovnál 1924-ben maradéktalanul érvényesült a forradalmár egyéniség rajzának lenini normája, és 1955–56-ban Csuhrájnak e norma *helyreállításáért* kellett harcolnia művészi eszközökkel. Az elalvó s így a tevék elvesztéséért felelős őt megfenyítése, majd visszafogadása nagyon fontos jelenete Csuhráj filmjének, s nem véletlen, hogy Lavrenyovot is éppen az őt hazaszálló, falvakat, folyókat, békét idéző álmainak kinematográfiailag pompás rajzával „egészíti ki” Grigorij Csuhráj alkotása.

Protazanov a forradalmár népszerűtlen, nehéz feladatait hangsúlyozza. Jevszjukov az ő bemutatásában elmélyülten küszködik a vöröskatona-osztagparancsnokot is sújtó „papírmunkával”; türelmetlenül hessenti el a körü-

lötte hadonászó kezeket. Nyers és goromba amikor az osztag – elcsüggedve a szomjúságtól – „sztrájkba” kezd, s egyikük földhöz vágja s meg is tapossa a fegyverét; a szó szoros értelmében „fölrázza” őket, észhez téríti embereit Jevszjukov, ám mihelyt célt ért: megenyhült mosoly ömlik el arcán. Három puskát is a vállára kap; kinszenvedéses útjuk során csókbán forr a végelgyengülésben összeroskadt, haldokló bajtársa homlokára. Igazságot kell szolgáltatnunk Makszim Strauh félremagyarázott alakításának!

A három mű és az ábrázolt valóság

Valós képet csak úgy alkothatunk, ha Lavrenyov művét – mint filmes „ajánlatot” – is összemérjük a két filmváltozattal. Nem abból az „irodalomközpontú” meggondolásból, hogy valamiféle, a szöveg iránti „hűséget” kérjünk



Csuhraj: *A negyvenegyedik*

számon a filmektől. Négyes viszony – a három mű s az ábrázolt valóság – bonyolult értékrendjében kell mozognunk. Bekapcsolandók a forgatókönyvek szerzői is: Protazanovnál B. Leonyidov, Csuhrajnál: G. Koltunov. Azonnal megdől egy ilyen vizsgálódás során N. Zorkaja leegyszerűsítő tétele: „Protazanov korábban nem adott semmilyen külön értelmezést a kisregénynek, Csuhraj értelmezése ezzel szemben a mű minden részletét átjárta.” (Arcképek. Gondolat, Bp. 1967. 219. old.).

Összevetésünknek inkább csak lábjegyzetbe kívánczok, hogy a novella magyar származású figurája, Gucca (?) nem szerepel (legalábbis néven nevezve) egyik filmváltozatban sem. Ez a Gucca próbált szerencsét egy alkalommal Marjutkánál, és három foga bánta végül a heves udvarlás még hevesebb visszautasítását. – Protazanovnál az egyik harcos Marjutka födetlen vállára meredő tekintete és széles vigyorgása őriz meg valamit Guccából,

Csuhraj filmjében egy féltékeny vöröskatonában sejdítjük a Lavrenyovnál említett magyart.

Kimarad a filmekből Marjutka néhány szerkesztőségi kalandja: Protazanovnál a némafilm szigorúan lecsupaszított szerkezete nem engedi meg az efféle visszautalást. Csuhraj legalább a kommentárszövegben szólhatott volna a lány poétai vergődéséről, ám ez a humoros vonulat nem felelt meg a film emelkedett, patetikus hangvételének. Kár; a hősábrázolás érdekes és értékes alkalmáról mondtak le a rendezők, amint hogy adósak maradtak a lány halászati-vízi szakértelmének megmutatásával is (erre a hajúóton nyílt volna lehetőség).

Természetesen Csuhraj és forgatókönyvírója vállalkozhatott bátrabban a lavrenyovi utalások kibontására. Igen szerencsés a kazahmotívum elmélyítése (Lavrenyovnál kirgizekről van szó). Csuhraj filmjében szerepel egy fiatal kazah, aki két malomkő közé kerül, ami-



Protazanov: A negyvenegyedik

kor részt kell vennie honfitársai lefegyverzésében, a tevék – forradalmi kényszerből adódó – elkobzásában. Nem csodálható, hogy a gyanú azonnal ráterelődik, mihelyt a tevéket visszacszerzik a kazahok. Csak halála tanúsítja: mint vörös kazah igenis szembeszállt a saját vérből való támadókkal. Kevésbé sikeres, túlhajtott és erőltetett azonban a kazah apa és leánya, Tyimerkul és Altinaj motívumának a beiktatása.

Lavrenyov ironikus hangvételéhez hozzátartozott, hogy a (későbbi) Robinson-motívumot egy Kolumbusz-utalással is megtette. Sajnos: Protazanov filmjéből *mindkettő* kimaradt (talán mint magyarázatot igénylő művelődési anyag?). Csuhráj egyik legcsodálatosabb bravúrja, ahogyan az ámuló, izguló, a mesét arcjátékkal, mozdulatokkal élénken követő Marjutka arcán – de a mesélő Vagyimén is – „eljátszatja” a Robinson-történetet. Az áttűnés eszközeinek magasiskolája ez, s mint dramaturgiai mozzanat: a lány szerelemre lobbanásának pompás lélektani indoklása is. Marjutkának a Robinson-történethez fűzött földhözragadt kommentárait elhagyja Csuhráj – talán az arányok sínylették volna meg az egyébként is hűségesen átemelt lavrenyovi anyag még aprólékosabb feldolgozását.

Nem takarékoskodik azonban az idővel Csuhráj, amikor a szigeten kibontakozó sze-

relmet ábrázolja. Átrendezi a novella logikai szerkezetét, pontosan kijelöli az első beteljesülés, egymásratalálás időpontját, s a kapcsolat fejlődésének minél elmélyültebb rajzához megőrzi az átköltözés lavrenyovi mozzanatát, míg Protazanovnál végig ugyanaz a kalyiba a szigeti lakhely. Két kultúra, kétféle mentalitás harca, átmeneti összebékülése, heves egymásbaolvadása zajlik *A negyvenegyedik* Csuhrájféle változatában. A befejezés ismét szimbolikus; a kétféle belső tartalommal elkiáltott „mieink” (a közeledő hajó láttán) jelenti az utolsó összecsapást Marjutka és Vagyim – a Marjutkák s a Vagyimok Oroszországa – között, s miután eldörren a fegyver, s a film első harmadában elhibázott negyvenegyedik lövés célba talál, a szerelmesből ellenséggé visszaváltozott gárdafőhadnagyot leteríti, Csuhrájt már nem érdeklik a továbbiak. A fölszakadó emberi bánatot ábrázolja; a sekély vízben életetlenül heverő Govoruha-Otrokot látjuk s a sikongva ráomló Marjutkát. Partot ér-e a fehérket hozó csónak? Közömbös most. Az ismét haragvó tenger kék hullámai csapkodnak a mozivásznon. (A tenger megnyugvása és a tiszt lázrohamaik elülte között a rendező már korábban nyilvánvaló kapcsolatot teremtett.)

Protazanov azonban végigpergeti – ha tesszik: „kegyetlenül” – az eseményeket. Kezdve onnét, hogy a szigeten rekedt pár integet a repülőgépek – s az mit sem érzékelve, tovaszáll. Hátról fényképezi Jermolov a sziklán álló férfit és nőt; Marjutka ruháján áttetszik a fény, kirajzolja testének körvonalait – csak a távoli felvétel miatt nem érzékeljük kellően a jelenet finom erotikumát. Vagyim csüggedten roskad magába – nagyszabású, képzőművészeti kompozíció!

Govoruha-Otrok halálát Protazanov a szó jó értelmében vett látványosság igényével ábrázolja. Elhajítja Vagyim a puskát, mellyel a közeledő csónaknak jelt adott, fölrohan egy partmenti szirtre, s ingét letépvé vadul integet. Marjutka lövésére legurul a homokba; a lány eszeveszett fájdalommal költögeti, dörzsöli ki a halott arcból a homokszemeket. Látjuk a ki-

kötő csónakot, csizmák és cipők tapossák a fürvenyt, fenyegető és felelősségre vonó tiszti kézmozdulat tudakolja a történeteket. Marjutka föláll, arcán még peregnek a könnyek, de szeme már az ellenségnek kijáró gyűlölettel szűkül résnyre; az egész világból most csak a fehér tiszt váll-lapját érzékeli. A lány haragtól és gýasztól földúlt, elszánt tekintetét őrizzük meg Protazanov filmjének utolsó kockáiról.

Csuhraj realizmusa szimbolikus eszközökkel él. Egyik pompás megnyilatkozása ennek az „áttúnéses előidejűség”: valamelyik hőse még vánszorog a sivatag porában, de sírja már átdereng a képen. Protazanovnál végig valamiféle *színházi* (nem színpadias!) gondolkodásmódot tapasztalunk. Erre szorította bizonyára a némafilm művészi mozgástere is. „Játszani is engedi” színészeit. Marjutka a kebléből hallásza elő azt a „könyvelést”, amelyen – számmokkal – lajstromozza a találatokat. A sikeres lövésért Jevszjukov bizalmasan pöccenti a lány homlokába a szőrmekucsmát. Govoruha-Otrok sátánként harcol; saját kirkizei térden állva könyörögnek: adja meg magát, ne vigye vásárra az ő életüket is. Kenyeret hajít az egyik éhes vöröskatonának, s kigúnyolja mohó évését, de még ez a kiközösített harcos is önérzetes gesztussal válaszol, ráfagyasztva a kárörömet a tiszt arcára. Az értetlen kritikákkal szemben: sokat mondó, nagyszerű jelenet, amikor Govoruha-Otrok az általános habzsolás, lakmározás közepette idegenül és kényesen forgatja, rágcsálja az ürücombot, s zsíros ujjait lopva szomszédjának az ingébe törli. Ilyen „játék” – és semmiképpen sem „archaikus játék” (mint Snejderman véli) –, ahogyan odahengeredik a tiszt Marjutka mellé, összekötözött csuklóját kioldozásra kínálva. Persze a kibékülés pillanatait némiképp a filmnyelv közhelyeivel ábrázolja Protazanov: bátoritanul indul meg a lánykéz az érdekesebb férfitenyér irányába; az állat a blúzába feszítő Marjutka szemérmes-szégyenlős mozdulata is csak Ada Vojcik tehetségének köszönhetően mentes a komikumtól. „Játék” – és sikeres játék –, amikor az éledező főhadnagy nem engedi tova-



Csuhraj: A negyvenegyedik

húzódni Marjutka kezét – s a tűzön zubogó leves végképp kifut.

Lavrenyov „beteljesületlen megrendeléseí”

Vannak beteljesületlen „megrendeléseí” Borisz Lavrenyovnak... Mint a testi felszabaldultság bemutatása. Protazanovnál bensőséges a kötélén gőzölgő ruhák „zászlódíse” alatt szárítkozó két hajótörött zsánerképe. Egy más mellett ülnek meztelen felsőtesttel, háttal a kamerának. Csuhráj a jelenetet mozgásában ragadja meg: Marjutka zavar nélkül kezd vetközni, s biztatja a vacogó férfit is, majd szemből és oldalvást látjuk őket. Előrehajolva, oldalt, a keblét elfödve ül a lány. A begombolkozó filmművészeti álszemérem évtizedei után a nyugati kritika örömmel fogadta Csuhrajtól még ezt az enyhe „szabadoságot” is. Persze Lavrenyov nem érte be sem a protazanovi, sem a csuhraji mértékkel. Nála Marjutka így korholja a levetközni (nő jelenlétében) húzódozó tisztet: „– Ej, de ostoba vagy! Úri módon gondolkozol, hiába. Mitől félsz? Soha nem láttál még fehérszemélyt meztelenül? (...) Egyformán húsból-vérből vagyunk. Nem tudom, mi a különbség!” Erre aztán – s kivált a tejfehér bőrére tett kíváncsi-kötekedő megjegyzés nyomán a főhadnagy „jó erősen elpirult, s

elfordította fejét. Valamit akart mondani, de tekintete megakadt Marjutka gömbölyű mellén, amelyen a tűz visszfénye játszott, s lesütötte tengerkék szemét.” (E „tengerkék” szemet – Lavrenyovnál – Jevszjukov osztagparancsnok fedezi föl elsőként!)

Érzékeny veszteség mindkét filmben Govoruha-Otrok lázálmainak fogyatékos átültetése a kinematográfia nyelvére. Protazanov a főhadnagy lázas tusakodásának *külső* látványát idézi csupán (az orvosi szakszerűség igényével); Csuhrájnál – teljesen érthetetlenül – a Robinson – Péntek-kapcsolat válik a gyötrődő álomlátás témájává. Holott a tiszt – a novella szerint – iskolai szorongásokat él át ismét, majd valósággal bulgakovi látomás következik: macskatestű tábornok díszszemléje (az itt kifejeződő lelki-furdalás felel meg Protazanovnál Marjutka hirtelen elkomorodásának az árnyék-jelenetben), s a generális sarkantyújának a kereke egyszerűen a Govoruha-Otrok fölé aggódva hajló Marjutkát sárga pillantású szemévé tűnik át. Filmes utasítás ez – Lavrenyov több forgatókönyvet írt –, csak végre kellett volna hajtani! S az elbeszélés utolsó mondataiból az alábbiak szintén nagyon határozott filmnyelvi képzettársítások: a lövés után Marjutka „zavarodottan bámult az összeroskadó férfira, s észre sem vette, nem is tudta, miért, idegesen topogott bal lábával.

Egy rózsaszínű idegszál végén ott lebegett a vízen a szemgödörből kilótt egyik szemgolyó. Olyan kék volt, mint a tenger, és értetlenül, panaszosan nézett Marjutkára.” – Persze ez már

nem Protazanov, s még nem is Csuhráj – hanem Kozincev és Trauberg; a FEKSZ iskolája.

Kismonográfiát követelne egy elmélyültebb elemzés.

Mindenesetre talán nyilvánvaló ennyiből is: Protazanov és Csuhráj filmje – *A negyvenegyedik* – külön-külön és együttvéve: múlhatatlan értéke a szovjet s az egyetemes filmművészetnek. A lavrenyovi feladatot korántsem mérítették ki; nem csodálnók, ha újabb filmművészeti palinódia születnék az anyaggal való küzdelemből.

Protazanov folytatása ott van három évtized nagyszerű szovjet filmalkotásaiban, és Csuhráj (valamint – például – Kalatozov) – jól vette észre Sklovszkij 1963-ban – a szovjet kinematográfiájának újjászületését tette lehetővé, az eizensteini és dovszenkói előzmények továbbvitelét, kiteljesítését. – Anélkül persze, hogy ez említett klasszikusok örök fényén halványított volna. (Vö.: V. Sklovszkij: *Za szorok let*. Moszkva 1965.) Ada Vojcik időtálló játéka később olyan filmben tetőzött, mint *A párttagsági könyv*, Pirjev rendezése (1938).

Meggyőződésünk továbbá, hogy *A negyvenegyedik* két – egyenrangú – filmváltozata nélkül nem született volna meg a *Csillagosok, katonák*, Jancsó Miklós alkotása (1967), amely – a rendező tudatos szándékától függetlenül – némely vonatkozásban e két film szintéziseként is értékelhető.

Kőháti Zsolt

A NEGYVENEGYEDIK (Szorok pervüj) fekete-fehér szovjet némafilm, MEZSRABPOM-RUSZ, 1926, R.: Jakob Protazanov; F.: Borisz Lavrenyev elbeszéléséből B. Lavrenyev, B. Leonyidov; O.: P. Jermolov; Sz.: Ada Vojcik, I. Koval-Szamborszkij, I. Strauh

A NEGYVENEGYEDIK (Szorok pervüj) színes szovjet film, 1956, MOSZFILM; R.: Grigorij Csuhráj, R.: Borisz Lavrenyev elbeszéléséből G. Koltunov, O.: Sz. Uruszevszkij, Z.: N Krjukov; Sz.: Izolda Izvickaja, Oleg Sztrizenov, N. Krjucskov, N. Dupak

Az időszerű Balázs Béla

Ez évi 4-es számunkban közöltünk – Nemeskürty István tollából – megemlékezést Balázs Béláról. Örvedetes, hogy Marx József e tanulmánya tovább halad azon az úton, amelyet Nemeskürty rövid lélegzetű írása kijelölt, és filmművészetünk számos izgalmas kérdését érinti. Megítélésünk szerint néhol vitatható módon. Ez is a célunk a tanulmány közreadásával: vitát ébreszteni Balázs Béla öröksége kapcsán. Az ilyen hagyományápolás, emlékezés a legméltóbb vállalkozás az időszerű feladatok számbavételére is. – Várjuk tehát olvasóink hozzászólásait, a szakmai közvélemény reagálását.

„Első filmelméletem nem egy régen kialakult művészet könyvtárakban és múzeumokban felmérhető, eligazító térképe volt, hanem iránytű ismeretlen tengerekre merészkedő felfedező számára.” (Filmkultúra)

Essünk túl a kellemetlen tényeken. Van Balázs Béla-díjunk, van Balázs Béla Stúdióink, sikk hivatkozni az immár harminc esztendeje halott filmesztétára, és mégsem állíthatjuk, hogy mindent megtettünk szellemi örökségének „honosítása” ügyében. Eleven a Balázs Béla-legenda: az elméleti érvényű filmkritika megalapozójáról, a filmesztétika úttörőjéről, a teoretikus gyakorlatban való megmártózásáról, a *Valahol Európában* körüli bábáskodásáról, mellőzéséről, megrágalmazásáról és sok minden egyébről... Eleven a legenda: okkal, hiszen néhány dolgozat ugyan firtatja már az irodalmár Balázs Béla jelentőségét, érdemi pályakép azonban a teljes Balázs Béláról még nem készült, és ami még érthetlenebb, az irodalmi művek életmű-sorozattá bővülő kiadásaival szemben kísérlet sem történt filmes tevékenységének átfogó igényű dokumentálására. Csak példaképpen: 1958-ban jelent meg magyarul az 1924-ben írt alapkönyv, *A látható ember*, együtt az 1930-ban írt *Film szellemé*-vel. Jelentős tett volt – mindössze 1900 példányban. A szövegközlés, a filológiai apparátus a mai igényeket aligha elégíti ki, akárcsak a maga idejében jónak tekinthető 1961-es *A film* című kötetéé sem, amely ugyan egy 1948-as könyv, a *Filmkultúra* új kiadása (4000 példányban), de például „átsiklik” azon, hogy vajon miért más itt a Balázs Béla által

idézett szöveg *A látható ember*-ből, mint ami az 1958-as kiadásban olvasható. S egyáltalán: mi az összefüggés az 1945-ben megjelent orosz nyelvű *Iszkussztvo Kino* és a *Filmkultúra* között, vajon mi egyszerű fordítás, mi a továbbfejlesztés (netán visszalépés). Végül idézhetjük Balázs Bélának a *Magvető* Esztétikai Kiskönyvtárában megjelent *Válogatott cikkek és tanulmányok* című, 1968-as kötetét, amely komoly jegyzetapparátussal, körültekintő filológiai munkával, alaposan ellenőrzött szövegekkel jelent meg. (Grandiózus 5300 példányban!) Ez az a kötet, amely végre bepillantást enged Balázs Béla kritikai műhelyébe, közölvén néhány cikket a bécsi *Der Tag*-ból, csak éppen azt „felejt” megemlíteni a kötet összeállítója, hogy ezek a kritikák csekély, de nem lényegtelen változtatással részét alkotják *A látható ember*-nek. Röviden: azt is dokumentálják, hogy Balázs Béla kritikai és rendszerező tevékenysége páratlan egységben, egymást feltételezve fejlődött ki. Az sem csekély tanulsága ennek a gyűjteménynek – amely két részletet közöl a *Film szelleme* 1935-ös orosz „fordításából” –, hogy a *Duh filmi* visszamagyarítása révén megkaphatnánk azt a hiányzó elméleti láncszemet, amely a *Der Geist des Films* és a *Filmkultúra* között a legendák szerint nem is létezett.

Mielőtt véglegesen belebonyolódnánk a filológiai kérdések útvesztőibe, hagyjuk is abba a részleges és méltatlan *kiadatlanság* fölötti berzenkedésünket. Ami nem csupán retorikus „műfelhaborodás”, hiszen a teljes Balázs Béla hiányában minden megjegyzés (hacsak

nem Balázs Béla-„specialista” valaki) filmesztétikájáról csak megközelítő jellegű. Ameddig csak a fejlődés főbb vonalait lehet kitapogatni ebben az esztétikai rendszerben, és nem a filmek, a kor és a személyiség hármasságának mikroszerkezetét, elmozdulásait, csuszamlásait és tévútjait, addig feldolgozatlan (és így lényegében: hatástalan) marad az a kétségtelenül tudománytörténeti szenzáció, hogy *van* esztétánk, aki nemcsak életkora miatt, hanem folyamatos kritikai megközelítésénél fogva is végigkísérte egy új művészeti ág fejlődésének döntő fázisait. Természetesen a Balázs Béla-„specialisták” mindezt tudják, csak hogy az a kérdés: Balázs Béla elmélete vajon csak a szakértők szűk körére tartozik? Aligha. Az az esztéta aki tanúja volt a film művészetté válásának (a filmművészet első korszaka: 1910–1926), aki átélte a hangosfilm okozta mély válságot (a húszas évek második felétől a negyvenes évek közepéig), és aki várta, követelte, jövendőlte a „film harmadik korszakát”, amelyet mi vagyunk hivatottak megalapozni, mindig is pontosan tudta: a filmesztétika, a filmtudomány sohasem válhat rossz értelemben vett katedradiszciplínává. „Iránytű elmélet” – írta több ízben is a filmtudományról. Nem csupán regisztrál, hanem kolumbuszi utazásra is csábít; nemcsak a „van”, hanem a „lehet” tudománya, összhangban azzal, amit például Rudolf Arnheim hangoztatott: a film korántsem az, ami, hanem ami lehetne. Summázva: a teljes Balázs Béla közügy; időszerűségét tekintve a legsürgetőbbek közül.

Miért? – Csak néhány példát:

„Tanuljátok meg észrevenni a filmművészet szépségeit, hogy megszülethessenek ezek a szépségek.” (A látható ember)

A *látható ember* előszavából idézett mondat felszéről retorikus és publicisztikus „intelem” a közönséghez. „Jól hangzik” az olvasót úgy állítja be, mint akinek a kezében összpontosul a filmművészet sorsa. Ám ez a gondolat végig-

vonul Balázs Béla egész filmes tevékenységén. A *Filmkultúra*-ban fejezetet szentel a kérdésnek, és leszögezi: „Az a paradox helyzet, hogy előbb kell meglennie a közönségnek, mint a műnek, melyet csak előre biztosított megértés (melyre számíthat a termelő) tesz lehetővé. Itt már nem a készet passzívan élvező ízlésről, hanem ihlető, biztató, teremtő ízlésről van szó.” (Balázs Béla kiemelései.)

Természetesen világos, hogy az idézett gondolatmenetet egy művészetén kívüli tényező, a film előállításának ipari környezete, a jelentős tőkebefektetés közvetlen megtérülésének kapitalista feltételrendszere sugallta. Ám figyelemre méltó, hogy Balázs Béla a nem kizárólagosan anyagi értékméréssel dolgozó szocialista filmiparnál sem lát „kibúvót” a „bizonyos fokú siker – vagyis megértés” követelménye alól. Azonban önmaga is jelzi, hogy elvi különbség van a közönségre való hivatkozás két formája között. A *látható ember*-ben a közönség alkotó ízlése fegyver a kapitalista érdekmechanizmus ellen; a selejt elutasítása: a producer rákényszerítése a művészetre. A szocialista film esetében az alkotó ízlés: demokratikus eszköz. „Neveljük az ízlést – írja –, hogy ellenőrizhessük az ízlésünket nevelő művészetet.” Röviden: azzal, hogy a film tömegművészet, a sorsa a legteljesebben hozzá van kötve a társadalom mozgásaihoz. Nem csupán neveli a közönség ízlését, hanem saját maga is „tanul” ettől az ízléstől.

Úgy véljük, Balázs Béla a filmművészet szociológiájának egyik alaptörvényét fedezte fel; olyan törvényt, amely a „filmművészet harmadik korszakában” is döntő jelentőségű. A „bizonyos fokú (időben: rögtön jelentkező) siker” fontos differentia specificája a filmnek. Noha számszerűen sohasem lehet megmondani az adott műtől függetlenül, hogy mennyi az a „tömeg”, amely a sikert jelenti, mégis a gyakorlatból meglehetősen pontosan tudjuk: a film arra van „kárhóztatva”, hogy értékeit statisztikailag is mérni lehessen. Egy regény, egy képzőművészeti alkotás, egy zene-

mű „sikere” sokszor közvetetten, hajszálcövesen érvényesül, ahol is az idő-faktornak csekélyebb a szerepe, mint a filmnél. A film – néha indokolatlanul is – a megjelenés pillanatában „éli életét”, hogy utána archívumok, raktárak kriptáiba temetkezzenek el. Természetesen nem lehet eléggé hangsúlyozni: az *elkészült film*. Hiszen a paradoxon lényege: a megcélzott tömeget, az érthetőséget és a hozzá fűződő ideológiai-politikai érdekeket megtestesítő műnek – hogy *mű* lehessen – teoretikusan kell kiállnia a próbát, csak azután készülhet el.

A megrendelő és az alkotó vitájában ma sem tudunk objektívabb tényezőre hivatkozni, mint amit Balázs Béla ajánlott: az alkotó ízlésre. Arra a felelősségre, amelyet a még-el-sem-készült mű az ízlés formálásában majd betölthet. Csakhogy Balázs Béla gondolatmenetéből az is világosan következik, hogy a film nem Münchhausen báró: nem képes önmagát hajánál fogva felemelni. Rendkívül fontos az a *környezet*, amelyben a film megjelenik.

Mi is hát az a filmektől viszonylag független kulturális környezet, amelytől „tanul” a film? Ha igaz az, hogy „a filmnél a közönség tehetősége és ízlése a döntő”, akkor az is igaz, hogy aki ezt a tehetőségét paragon heverteti, önmaga és a művészet ellen vét. A kérdés veje az, hogy a vizuális kultúra robbanása (amely kétségkívül a „filmművészet harmadik korszakának” egyik külső tényezője) vajon általában fejlesztette-e, vagy inkább tompította a közönség ízlését? Sommásan szólni erről nyilván lehetetlen, ám próbáljunk meg Balázs Béla egyik megjegyzéséhez kapcsolódva legalább részleges érvényű választ adni.

„Más nyelvre átszinkronizálni egy beszélőfilm dialógusait ma már lehetetlen. Ez filmkultúránk fejlődésének következménye. A hangosfilm megtanított rá, hogy a mimika és a beszéd mély összefüggését lássuk és halljuk.” (Filmkultúra)

Ma már ezt csak feltételes módban fogalmazhatjuk meg. A hangosfilm „megtaníthatta volna”, hogy a mimika és a beszéd mély össze-

függését lássuk és halljuk. Azonban a film hangvilágának totális átalakítása az érthetőség megkönnyítése céljából: ez a mindennapos gyakorlat. Semmiképp sem kívánunk belebonyolódni a „szinkronművészet” taglalásába, hiszen a multinacionális vállalkozások már az alapmű létrehozásakor felhasználják a szinkront. A figyelemre méltó azonban az, hogy a szinkronizálatlan, feliratos filmek (amit Balázs Béla a „kisebbik rossznak” tart) ma már ingerült tiltakozást váltanak ki a közönségből, nemcsak a tévéfilmek, hanem a mozifilmek esetében is. Vagyis az érthetőség „direkt” követelménye maga alá gyűrte a hangosfilm egyik sajátos esztétikai lehetőségét (értékét).

„A hangosfilm fejlődése folyamán egyszerűbb lett a némafilmmnél – írja többször is Balázs Béla –, és közeledett újra a színház stílusához.” A modern hangosfilm egyes harcias teoretikusai úgy idézik ezt a gondolatot, mint valami nosztalgikus és hasznavehetetlen sóhajt attól a lomtári esztétától, aki a némafilm klasszikus korszakát sirja vissza. Az is közhely azonban, hogy a nosztalgia címszava éppen hogy nem illik Balázs Bélára. Veszélyérzete kiválóan működött, de nem az első korszak felől bírálva a jelent, hanem a várt „harmadik korszak” jövőidejéből teoretikusan „visszatekintve”. Vagyis kellő komolysággal kell mérlegelnünk ezt a megjegyzést, amelynek igazságát aligha lehet vitatni.

Mert vegyük például a montázs mai szerepét. Leegyszerűsödött a folyamatos képvezetés technikailag korrekt szintjére, és fehér holló az olyan film, amely az „alkotó vágást” alkalmazza, vagyis „ha olyasmit tudunk meg, érzünk ki belőle, ami a képek filmkockáinak egyikében sem látható”. A színház stílusa: a szó uralja a vágást, amely nem értelmez, csak többé-kevésbé zökkenőmentesen követi a hangzó anyagot. Hol vannak a vágás egykor oly szigorú szabályai? Hol van általában az a film, amelyben „a vágás nemcsak mutatva értelmezi a jelenetet, hanem képsorával *képzetsort indít* el bennünk, és annak határozott irányt ad.”

A vizuális kultúra robbanása kétségkívül kifejlesztett egy vizuális, némi megköttéssel akár internacionálisnak is nevezhető köznyelvet, amelynek direkt, tartalomközlő formája (érthetősége) sok tekintetben aláásta a filmművészet többdimenziós bonyolultságát, vagy ellenkezőleg: közhellyé silányította korábban *sui generis* művészek tartott fogásait. Nem véletlenül óvakodnak a filmek attól, hogy az idősíkok felbontásával, a tudattartalmak elemzésével vagy a képzelet és a valóság egymásra torlódásával bíbelődjenek. A szakszerűen vegyelemzett cselekménynek alárendelt kvázi-realista miliókben mozgó sztárok: ez az a recept, amely a mai nyugati filmtermés javát jellemzi, amire pontosan áll Balázs Béla megjegyzése: „a film realizmusa néha a valóság ideológiai meghamisítását takarja”. Ez a megállapítás azonban már Balázs Béla filmszociológiájának tengelyét jelenti.

„A film talán az egyetlen művészet, amely a kapitalizmus édes gyermeke, szellemének feltétlen hordozója. De nem marad örökre az.” (A látható ember)

A mai filmtudomány igyekszik megkerülni a „film szelleme” kifejezés használatát. „Gyanúsan” metaforikus fogalom; az eredeti marxi kategóriák, mint például az alap és felépítmény, az ideológia és hamis tudat „átpoetizálása”, ráadásul felületesen nézve egyenesen az ún. „szellemtudomány” körébe tartozó szóössze' étellel. Úgy véljük azonban, hogy a Balázs Béla által használt terminus technikus lényegét tekintve rendkívül pontos, és jól tükrözi azt a divergenciát, azt a drámai szét húzó erőt, amely a filmművészet és a filmkultúra között feszült és feszül még ma is.

Balázs Béla elméleti gondolkodásának máig utol nem ért újdonsága, frissesége ugyanis abból adódik, hogy mindig a filmkultúra egészét tartja szem előtt, s ebből vonja el a művészetre jellemző vonásokat. Vagyis egy pillanatra sem enged a tömegkultúra és az elitművészet tetszetős, de velejéig hamis szétválasztásának; számára – ellentétben a „mo-

dern” filmelmélet sok ige hirdetőjével – a film nem csupán eszköz, amit bármire lehet és szabad használni.

A film mint eszköz „szelleme”: a valóság alkotó reprodukálása (értelmezése) kötelezően meg is határozza a felhasználás irányát. Szó sincs valamiféle passzív eszközzől, nem az ember valamely érzékszervét „meghosszabbító” szerszám, hanem maga is új érzékszerv. A film realizmusa – állítja Balázs Béla – nem „kívülről bevitt” követelmény, hanem a film lényege. „A filmfelvevőgép is fellázad a tulajdonosai ellen. Igazi hivatása lázítja fel” – jövendőli a *Film szellemé*-ben.

Azt azonban Balázs Béla is világosan látta, hogy a film szellemének szerencsés kibontakozása meglehetősen problematikus folyamat. A kapitalista filmipar művészetszociológiai ekvivalense – Rudolf Arnheim találó kifejezését kölcsönözve – a „konfekciós film”. A film művészi sajátosságainak „felfedezése” mindig alárendelt szerepet játszik az alapcél, a kapitalista rendszer szellemét kifejező gazdasági siker mellett. Persze „ritka az a kapitalista, aki elvből csinál rossz filmeket, és ne csinálna szívesen jót is, ha az előre biztosított, nagy nyereséggel járna”. Az alárendelt szerep azonban – még jó ízlésű kapitalistát is feltételezve – feketén-fehéren jelzi a kapitalizmus általános művészetellenes tendenciáját.

Ugyanis az érthetőség, az előre biztosított siker kedvéért a kapitalista film lefelé nivellál. Az alkotó ízlés helyett (ami eleve szelektív – állítja Balázs Béla: „Ha különválasztjátok a jót a rossztól, az igazat a hamistól, bizonyára sok minden elvész majd számotokra.”) az igénytelenség „demokratizmusát” termeli napról napra újra. A kapitalista számára nincs „öngyilkosabb” vállalkozás, mint tematikai, filmnyelvi, színészválasztási stb. okokból eleve szűkíteni a lehetséges közönségbázist.

Az amerikai film Will Hays-kódexe, amely rögzítette a húszas években a filmektől elvárható „illemtant”, ma már túlságosan is egyszerűnek, primitívnek tűnik azokhoz a tudományos segédlettel végzett „hatáselemzések-

hez” képest, amelyekkel például a mai amerikai film meghatározza az elborzasztás és megnyugtató, a távolságtartás és az identifikáció, a „fölfoghatatlan” és a banálisan közismert adagolásának mértékét. A vizuális kultúra konfekcionálásának tendenciája: vas-törvény, hiszen csak ezáltal valósítható meg, hogy a közönség mindazt a társadalmi és kulturális tapasztalatát, amellyel a moziba beül, a terem elsötétedésekor egyszerűen „elfelejtse”. Balázs Béla példák során mutatja be, hogy a kapitalizmus ideológiájának sajátos megjelenése az úgynevezett „ideológiamentesség”. Veszélyes és romboló méreg, amely a nembeli embert izolált, a manipulációnak kiszolgáltatott „tömegemberré” fokozza le.

Látszólag naiv követelés mindezzel a művészetellenes folyamattal szembeszegezni az ízlés kiművelésének tanítói feladatát. Természetesen Balázs Béla „talpára állítja” ezt a követelményt is: „A film jövője attól függ – írta még 1930-ban –, hogyan alakul a közönség gazdasági és társadalmi struktúrája, és hogyan fejlődik ezzel együtt *világnézete, ideológiája.*” (Balázs Béla kiemelése.)

Tehát az ízlés mindenképpen csak követelmény a társadalmi struktúra megváltozásához képest. Hangsúlyozása azonban fontos tényező: az új társadalmi struktúra még nem teremt szükségszerűen új filmművészetet, csupán *előfeltétele* annak. Vagyis a filmgyártás társadalmi tulajdonba vétele, az állami gyártási és forgalmazási mecénatúra, az új társadalmi tapasztalatokkal rendelkező új művészek, a létrehozott struktúra új, élményszerű konfliktusai, az ideológiai szerep öntudatos vállalása mindössze az új filmnek egyik oldalát jelenti. Az *alkotó ízlés* kiművelése és annak ellenőrző szerepe dialektikus egységet alkot a „bizonyos fokú siker”, az érthetőség követelményével. Sem nem lefokoz, sem nem „felel”, hiszen az alkotó ízlés objektív háttere csak egy lehet: a film és a közönség közös társadalmi tapasztalata

talatára való utalás, illetve egymásnak azzal való hitelesítése.

Ennek a dialektikának az érvényesülése a Balázs Béla példaanyagában döntő jelentőségű szovjet filmben sem volt zavaroktól mentes (gondoljunk csak a sematizmus térhódítására, annak külső és belső okaira), s még inkább így van napjainkban. A filmszociológiának nagy mulasztása, hogy kellő hangsúllyal még nem foglalkozott a szocializált filmgyártás és filmterjesztés eredendően kapitalista jellegzetességeivel, és – különös tekintettel a vizuális kultúra robbanása óta eltelt évtizedekre – azzal a hatalmas „idegen” anyaggal, amely a szocialista szellemű filmeket körülveszi, sőt olykor ellenízlést terjesztő szellemével fojtogatni látszik.

De általánosabban feltéve a kérdést, a filmművésztől függetlenül is: vajon hogyan és milyen hatásokkal terjesztjük, formáljuk azt az ízlést, amely a művészet elsajátítását többre becsüli a „művészet” fogyasztásánál. Mily módon sikerült a kapitalista kereslet és kínálat alaptörvényét (és ilyen módon a kapitalizmus szempontjából racionális statisztikai szemléletet) a társadalmi szükségletek *felkeltésének és kielégítésének* dialektikájává változtatni. Kétségtávol, a profit törvénye: *közvetlenül* hat. Az igények felkeltése és kielégítése – hogy se a szükségletek terrorja, se a lefelé nivelláló igények mechanikus kielégítése ne legyen – sokkal bonyolultabb, hogy ne mondjuk: emberszabásúbb mechanizmust igényel, mint az egyszerű kasszaszemlélet.

Szó sincs retorikáról, ha azt állítjuk, Balázs Béla munkásságának kritikus feldolgozása, közkinccsé tétele: *eszköz* az alkotó ízlés demokratikus kontrollját feltételező szocialista filmgyártási és forgalmazási struktúra sajátos vonásainak megerősítésére. Balázs Béla korántsem csupán becses történelmi emlék, hanem aktuális feladat.

Marx József

„Nem amit a művekbe belé gondolunk, hanem amit önkéntelenül beléjük nézünk, ami azokból ránk hat, az az igazi.”

Péterfy J. A tragikum

Történelmi legenda

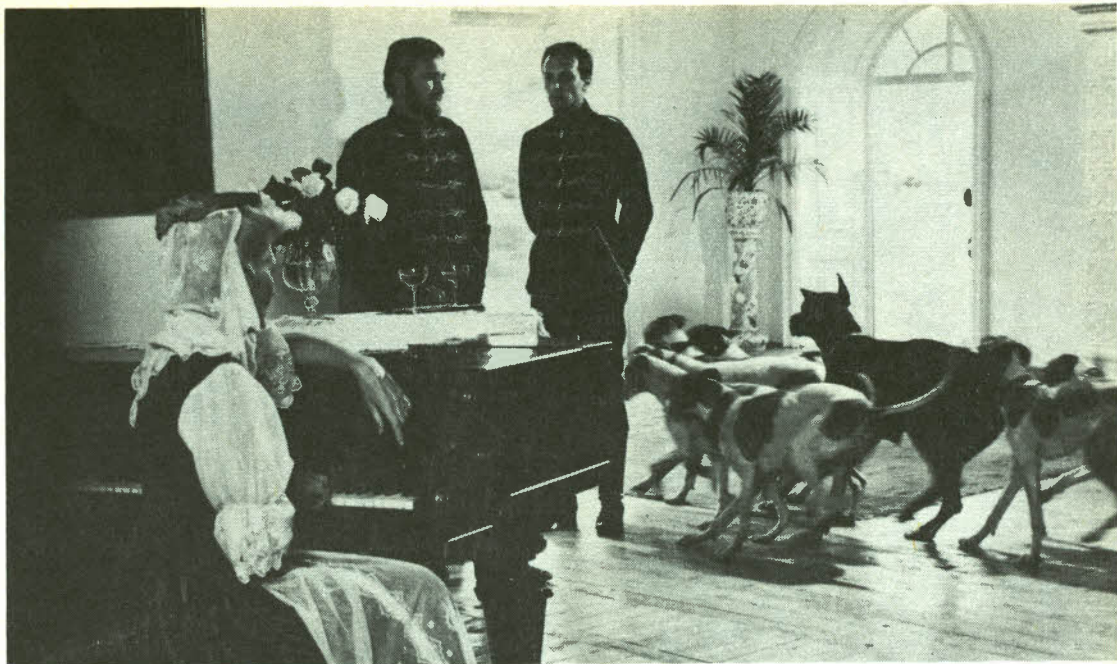
Életünket és vérünket I-II. — Jancsó Miklós új filmje

Tovább tart a régi Magyarország politikai életének feltérképezése a Jancsó-filmekben. Az *Életünket és vérünket* összefoglaló cím alatt egy filmtrilógia terve bontakozott ki, melyből az első két rész, a *Magyar rapszódia* és az *Allegro barbaro* el is készült. E két rész is meglehetősen nagy időt ölel át, sorsdöntő időket, valahol ott kezdődik, ahol a *Még kér a nép* befejeződik, Szántó Kovácsék agrárforradalma után mintegy tíz évvel, és tart a második világháború közepéig. A több mint egy emberöltőt átfogó idő magában is mutatja, hogy Jancsó ezúttal egy fejlődés-regény koncepcióját fogadta el filmje alapjául, amit Hernádi Gyulával meg is írt, könyvük megjelent a Magvető kiadásában: egymásra zsúfolódó jelenetek, vázlatok, gondolatrögzítések inkább, mint akár filmregény is. Aki összeveti a kész filmmel, meglepve állapíthatja meg, hogy Jancsó szinte klasszikus egyszerűsége redukálta a romantizáló gondolatbozótot, pedig hát ő sem éppen az egyszerűsítés híve.

De az összevetésnek van egy másik, fontosabb eredménye. A film, szemben a regénnyel, csendesesen elsüllyeszti a történelmi modellt, amit a hős mintáz. Elsüllyeszti, ami minden alkotónak joga, aki mint Jancsó, nem portrét, életrajzot formáz, hanem a maga sajátos módján, víziójában egy kort rajzol fel hőse tragikus sorsának kontrasztjában. Ha itt valamit sze-

mére lehet vetni a rendezőnek, akkor ez az, hogy ha már az elsüllyesztés mellett döntött, nem tette teljesen, eltávolítva filmbeli hősét a történelmi konkrétágtól még tovább, annyira, hogy a későbbiekben ne nyugtalaníthassa a nézőt az azonosítás és a ténybeli hiteltelenség kínos gondolata, amikor Jancsó alkotó képzelete áttranszponálja a történelmet a számára meghittebb népi legendák világába.

Csakhogy ez a hős, vagy inkább tragikus sorsra szánt központi figura valahogy keményebb anyagból van, semhogy hozzásimulhatna a legenda illékony ködképeihez. A magasból folyton visszacsúszik a realitásba, a realitás pedig az ok-okozatok és tettek elemzését kívánja meg, ahol Jancsó absztrakciót, szintézist és szimbólumokat alkalmaz. Röviden szólva, eredendően drámai alak egy olyan filmben, amelyben csak a dráma reflexióját kellene játszania, ahogy a többiek is csak szerepük reflexióját játsszák: a legenda időtlenségébe eszményített nagy népi ünnepélyt, amiről Jancsó filmjei többségükben szólnak. Mert Jancsó hősei mintha örök ünnepre volnának ítélve; nem az élet színeiben élnek, hanem az élet ünnepi visszfényében. Nem egyéni arcukkal jelennek meg, hanem valamely típus jelentést hordozó maszkjában, láthatóvá is téve társadalmi osztályjellegüket. Kollektív hősök. Az ünnepi, liturgikus forma – mely magába foglalhat revüszámokat lovasbravú-



Magyar rapszódia

rokkal, tánccal, dalokkal, zászlós felvonulásokkal, merész sárkányrepülőkkal, értekező prózát szürrealista képekkel, szentimentalizmust szadizmussal, álmokat a valósággal – mindez arra szolgál, hogy érzékelhetővé, konkrétá tegye az elvontat, a másképp meg nem ragadhatókat.

A Jancsó-filmek – az említett kategóriába tartozók – nem a tényleg létezőt, hanem az érvényeset, a létezőt szabályozó törvényt akarják kifejezni; nem ilyen vagy olyan történelmet, hanem annak lényegét, mint szakadatlan szabadságharcot; nem ezt vagy azt a forradalmat, hanem mint eszményt, az élet ünnepét. Ez ünnepi világ alakjai nem ismerik a spontán cselekvést, a véletlent, a valóság esetlegességeit, a tettek mérlegelését. Ha szólnak, kizárólag kijelentő vagy parancsoló módban teszik, föllebbezhetetlenül, mint a törvényt hirdető kőtáblák. Nem gondolatok ütköznek egymással ezekben a filmekben, hanem akaratok, melyek folytonosan agresszív jelleget öltenek. Az ünnep szigorú rendje itt a törvény; a látványon túl is mélyebb jelentést hordozó rítus szabja meg a cselekvéseket, melyeknek

képi megvalósításában Jancsó képzelete fáradhatatlan, ha nem is mindig új, ha az ismétlések folytán nem mindig átütő erejű.

Az új Jancsó-film második részében, az *Allegro barbaró*-ban érezni ezt különösen. Az első részben az ünnep öröme még belülről izzik. Nagy kollektív felvonulással kezdődik; előbb az úri osztály mulatozó társasága, szekerai vonulnak fel, bakjukon a féktelen öröm univerzális szimbóluma, a (francia forradalom óta jelképes) női meztelenség. Utána felvonul a gazdatársadalom, a parasztság a Nemzeti Párt zászlói alatt forradalmi dalok kíséretében; folyik a választási harc, a kortesháború a jancsói „forgószínpad” oldottságában. Ez a színtér, a „pusztába telepített Magyarország” ismerős; jelen vannak a legendásított történelem ünnepi-jelképes eljátszásához a régi kellékek is, lovak, kakastollak, fegyverek; kardok, pisztolyok, puskák, a halál fenyegető jelképei. Később feltűnnek újak is, még bizonytalan jelentéssel: a mediterrán karneválok gólyalábás maskarái, az inkább a mayerlingi kastélykertbe, mint egy nemesi udvarház és uradalmi udvar szomszédságába illő rene-



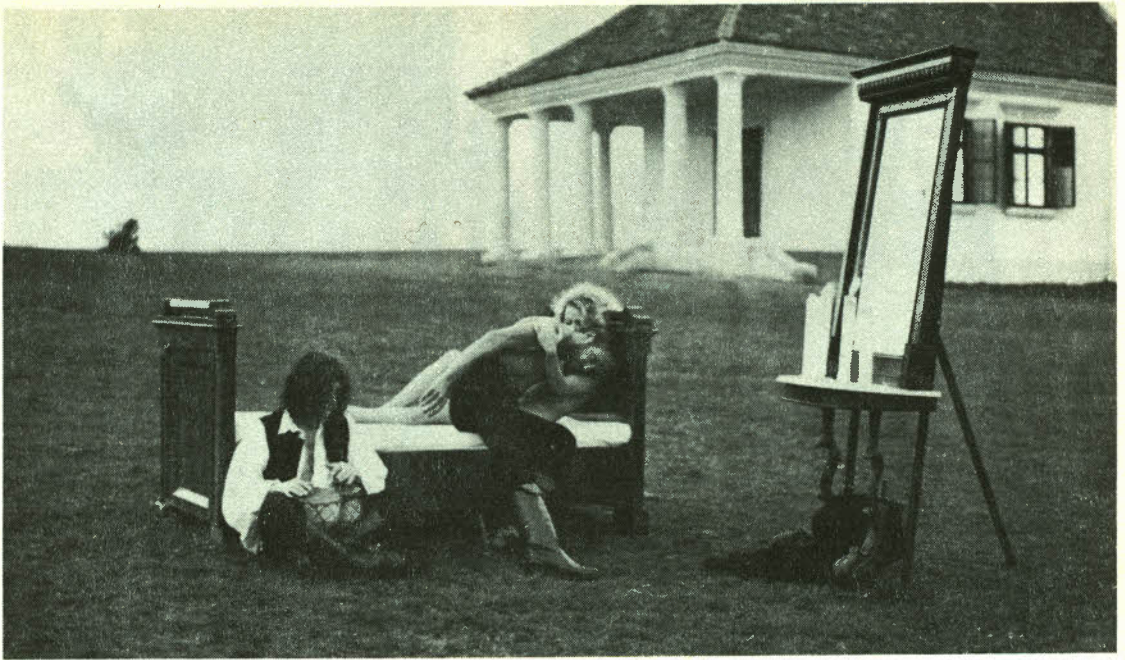
Magyar rapszódia

szánsz kút, sodró, fullasztó, csillogó vízsugaraival, s a közöttük lejátszódó orosz rulett, mint a nemesi középosztály végső csatavesztésének, agóniájának szimbóluma a két világháború zivatarában.

Mért vált fontossá ilyen részletességgel jelezni a már ismert jancsói stílust, alkotói koncepciót? Mert ebbe a redukált történelembe, koncepcióba, pusztai rekvizitumokkal eljátszott ünnepi liturgiába éppen a film főalakját nem lehet bekényszeríteni, mégpedig nem azért, mintha a többi figurától eltérően különösképpen egyénítve volna; még talán azért sem, amit a kritika bizonyára szeméret majd a rendezőnek, hogy nem őrizte meg a filmben az eredeti modell történeti hitelességét. Egyszerűen azért, mert ezzel a figurával (a filmben Zsadányi Istvánnak hívják) a tragikum szálai szövődnek a reflektált ábrázolásba, az ünnepi liturgiába. A drámai vétséget – hogy ezzel az avult kifejezéssel éljünk – egy az egyben, a maga nyers realitásában kell értelmeznünk; nem azért, mert egy feltételezett modell történeti realitása követeli, hanem mert a vétség áttétel nélkül, szemünk előtt, reális

folyamatként történik: István – bár erősen stilizált, koreografizált jelenetben – több pisztolylövéssel megöli az ellenpárt vezérét, akinek főkortese, Szeles-Tóth egy falusi tűzoltó szivattyú vízsugaraival (új momentum!) megsértette, nevetségessé tette a nép előtt apját, anyját. Zsadányi belső indíttatásra cselekszik, saját lelkiismeretére-felelősségére; valóságos emberként, nem egy ünnepi liturgia kényszerére, jelképes szerepként. A konfliktus ábrázolható jelképesen, de aligha oldható fel másként, mint azon a síkon, a realitás síkján, amelyen a vétség elkövetetett. Ez pedig csak a még el nem készült harmadik részben következhet be, s talán innen visszafele sok minden más értelmet nyer a közbeeső részekben, amit most csak szép díszítménynek, hatásos vagy kevésbé hatásos illusztrációnak kellett vélnünk.

De nem is ezeknek a jelzéseknek, jelképeknek a minősége a döntő, hanem az, hogy a sokféle kép, jelenet csillogó fluidumában nem tudjuk a főalakot a magunk számára realizálni. Jelenetsorról újabb jelenetsorra kapunk támpontot, hogy a feltételezett cselekmény merre



Allegro barbaro

és hol tart a történelem és az életpálya menetében, de közvetlen ábrázolására ritkán kerül a sor. Az a Zsadányi István, aki nászágyát a nyílt mezőn, száguldozó lovasok közt állíttatja fel, s az ellenforradalmár Héderváryval eszmecsserét folytat, karjában meztelen élettársával, a „vitam et sanguinem” hírhedt nemesi jelszó valódi jelentéséről, megérthető és tetszhet is szürreális képként, de aligha segíti előre a tragikum kibontakozását. Ebben a figurában két ábrázolási mód, két szemléleti sík ütközik.

Lukács György egy korai írásában Theodor Stormról szólva ezt mondja a tragikumról: „Tragikussá valamit leküzdhetetlenségének érzése tehet csak. Tragédia, igazi mély értelemben, ott lehet csak, ahol a kiegyenlíthetetlen küzdelmet vívók egy talajból sarjadtak valamikor, és egymáshoz lényük legmélyén hasonlók.” Ha nem tévedtünk el Jancsó barokkos mozgalmasságú képsorai közt, ő István konfliktusának gyökerét végzetes indulatában, Baksa András megölésében látja, de ez csak az első drámai ütközés, mely elindítja benne az egyre mélyülő büntudatot, fokozatosan kikezdi ne-

veltetése osztályideológiáját, dühöt, indulatot kritikát támaszt benne, s ezt csak növeli, hogy valahányszor szembefordul osztályával, az az idők menetén mind széthullottabb állapotában mindig utánanyúl cinikus-megbocsátón, messze taszítva tőle a feloldozás reményét, a népbe való beolvadást. Ki kell várnia történelmi osztályának teljes pusztulását, a magáét is sejtve már.

Mint minden mély értelmű dráma, ez is lelkiismereti-morális dráma; közvetlen ábrázolást kíván, csak a cselekményben bontakozhat ki; minden áttételesség csak külsőséges vele szemben, nem vezet a konfliktus történelmi lényegéhez. És éppen mert a főalak hozza magával ezt a mélyebb drámát, hozzá viszonyítva válik külsőségessé az ismert Jancsó-stílus, az allegóriákra, jelképekre, áttételességre, epizódokra épülő látványos filmi megjelenítés. És ez okozza a nézőben a konfliktust, vagy inkább csak zavart. Akár a dráma felé hajlunk, akár az igazán szép, művészi filmlátvány felé, így is, úgy is csak hiányérzetünk marad. Mert talán igaz az, hogy a Trilógia rendezése Jancsó (és a bonyolult felvételek az operatőr Kende



Allegro barbaro

János) eddig legbravúrosabb munkája, s bizonyosan a legnagyobb igényű, hatása mégsem éri el néhány korábbi, egységesebb szemléletű alkotását. A történelmi valóság megjelenhet a művészi reflexióban mint nagy népi örömmű, mítosz, korrigálhatja vágyképe szerint a történelmet, de nem pótolhatja.

Az embernek meg kell élnie sorsát a történelem esetlegességei közt, hogy a legenda transzponálhassa az időtlenbe. És nem fordítva. A tragikum a történelemben gyökerezik, csak az a művészet teheti átélhetővé, mely onnan emeli ki; a mítosz csak illusztrálni tudja.

Hegedűs Zoltán

ÉLETÜNKET ÉS VÉRÜNKET I-II (Magyar rapszódia; Allegro barbaro) színes magyar film, MAFILM-Dialóg Stúdió, 1979

R.: Jancsó Miklós, F.: Hernádi Gyula, Jancsó M.; O.: Kende János; Sz.: Cserhalmi György, Madaras József, Balázsovits Lajos, Sarlai Imre, Koncz Gábor, Bujtor István, Udo Kier, Czinkóczi Zsuzsa, Sáfár Anikó, Horváth László, Tarján Györgyi, Kovács István.

A pszichopata K. Csodaországban

Jeles András: A kis Valentino

Jobbnak látom a legelején kimondani: *A kis Valentino* lenyűgöző film, sőt, a maga módján alighanem remekmű. *Szerintem*. Ezt csak azért hangsúlyozom, mert nem vagyok biztos abban, hogy a kritikai fogadtatás egyértelmű lesz, s az sem lepne meg különösebben, ha a közönség a film első harmadában kijönne a moziból – feltéve, persze, hogy előzőleg bement.

Az első pár kép ugyanis nem túl biztató. Van például egy beállítás, amely szinte valószínűtlenül hosszúra nyúlik, s közben egy bóbiskoló fejet látunk, semmi mást. A valóságban ez az egész feltehetően nem több ötven másodpercnél, ámde a filmidő furcsa dolog. Akár fél perc elég lehet ahhoz, hogy kiválsa a legelemibb nézői reakciót – most fel kell állni és ki kell menni innen –, sőt elég ahhoz is, hogy a kritikus, miután csírájában fojtotta el önnön nézői lázongását, hosszú elmefuttatásokat fogalmazzon meg arról, mért is nem szereti ő igazán a dokumentarizmust – és a snittnek még mindig nincs vége. Egyszóval nehezen indul a film, de amikor megindult, kiderül, hogy ez a dokumentarizmus nem olyan dokumentarizmus. Ez valami más.

De hadd magyarázom meg mindenekeelőtt, mi a bajom a dokumentarizmussal – hangsúlyozom, nem egyes filmjeivel, hanem a divattal általában.

Vegyünk egy példát. Adva van egy játékfilm és egy kentaur-film, amely átmenet a

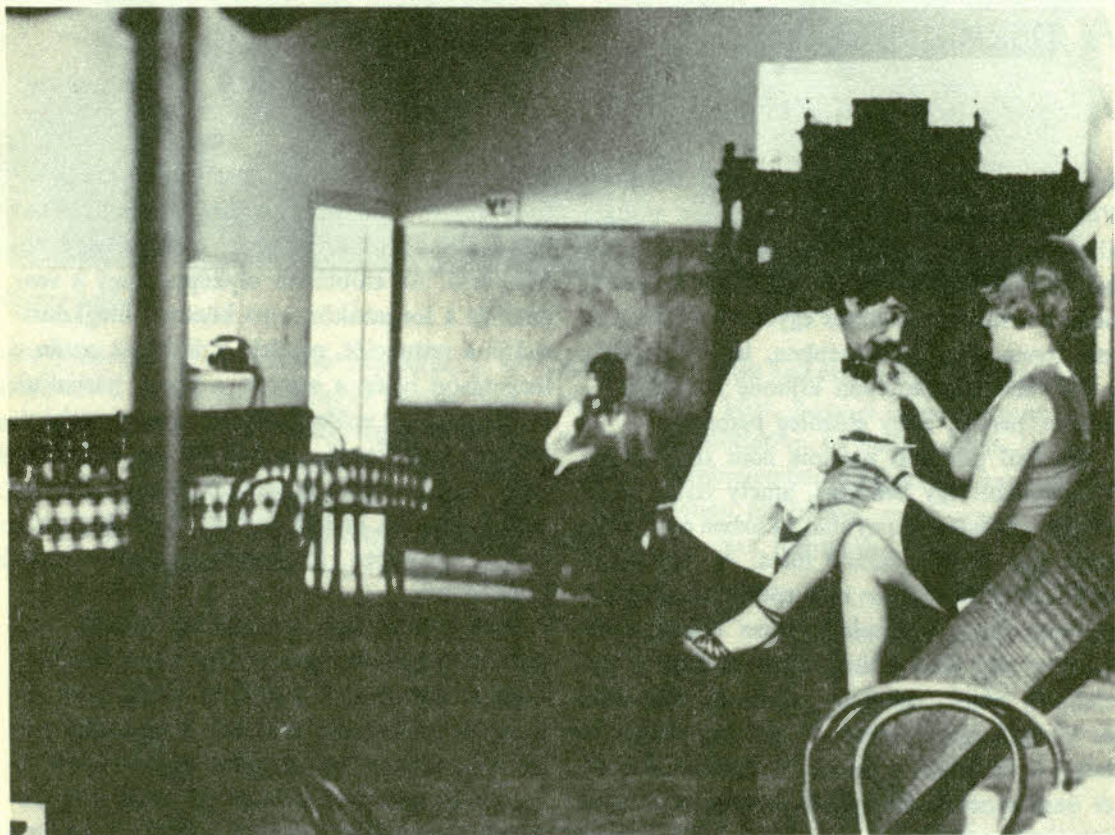
fiction és a non-fiction között. Nevezzük az utóbbit – mondjuk – *half-fiction*nak. No mármost. Mindkét filmben szerepel egy főkönyvelő. Az előbbiben olyképp, hogy a rendező és a forgatókönyvíró közösen megkonstruálja a szituációt, megírja a dialógot, aztán a forgatáson belép a színész, s végül, hármójuk közös szellemi erőfeszítésének eredményeként, létrejön egy figura. A *half-fiction* rendezője ezzel szemben nem ír semmit, hanem kimegy valami üzembe, és lefényképezi a főkönyvelőt, amint az éppen főkönyvel. Melyik figura hitelesebb?

Első közelítésben nyilván az utóbbi. Egy színész semmiképp sem tudhat olyan belevaló módon főkönyvelni a kamera előtt, mint aki húsz éve ezt csinálja, másrészt a forgatókönyvíró sem azonosulhat annyira egy főkönyvelővel, amennyire egy főkönyvelő azonos önmagával. Ez eddig rendben is volna – csakhogy vannak esetek, amikor a megfigyelt valóság *különbözik* a meg nem figyelt valóságtól. Ha a kísérleti személyt fényképezzük, és közben kilencven kilowattal bevilágítjuk, akkor már nem könyvel olyan jóízűen, mintha békén hagynánk. Nem is teheti, mert olyan helyzetben van, amilyenben életében nem volt, s amilyenbe normális főkönyvelő soha nem is kerül. A szituáció tehát valójában semmivel sem hitelesebb, mint a játékfilm megfelelője, viszont – amazzal ellentétben – laza és széteső.

Menjünk tovább. A half-fiction a szereplőit kénytelen meghagyni a saját levükben, mivel-hogy a reakcióik csak ebben a közegben lehetnek valamennyire is érvényesek. Más szóval azt látjuk – mint fentebb kiderült, ezt is csak elvben –, hogy mit csinálnak a legmindennapibb emberek a legmindennapibb körülmények között. A legmindennapibb dolgokat csinálják. Mondjuk, három buta nő beszélget egy fürdőszobában. Miket mondanak? Buta-

ezáltal hajlamos arra, hogy érdektelenné, közhelyessé, lapossá, egyszóval unalmassá váljék. Ez az a csapda, amit Jeles András messzire elkerült.

A kis Valentinó-t civilek játsszák, éppúgy, mint a többi half-fictionot, s a figurák itt is a hétköznapi világában mozognak. Csakhogy ez a világ kiszámíthatatlan, torz és veszélyes. Nincsenek törvényei, nincs áttekinthető struktúrája, nincs benne dramaturgiai rend, tehát



ságokat. Igaz, nagyon valószerűen mondják, amint ezt a Filmszem című tévéműsor illusztrálta is; hitelesebben, mintha három színésznő szájába adnánk ugyanezt a szöveget, no de az Isten szerelmére: azért menjek el a moziba, hogy három buta nő fecsegését hallgassam órákon át?

Tudálékosabbra fordítva a szót, az történik, hogy a half-fiction többnyire a mindennapi tudat szintjén beszél a mindennapiságról, s

fürcsa és távoli. Ugyanakkor azonban mégis ismerős, foghatóan anyagszerű, jelenvaló. Ezt a két dimenziót egyidejűleg birtokolja, s ez nem logikai ellentmondás, hiszen más művészeti ágakból – főleg az irodalomból és a festészetből – példák tucatjait idézhetnénk arra, hogyan lehet valami egyszerre valószerű és abszolút valószerűtlen. Mindez filmen – *ebben* a filmben – még sarkítottabban jelentkezik. Engedtesse meg, hogy nevet adjak a gyerek-

nek: ez az abszurd verizmus. A címkét, persze, nem szabad egészen komolyan venni, de valami ilyesmiről van szó.

A következőképp.

Egy jelentéktelen, átlagos küllemű, nagyon átlagos intelligencianívójú fiú áll a középpontban, jóformán semmit nem tudunk róla, még a nevét sem. Hogy mégis megkülönböztethessük, nevezzük a továbbiakban K.-nak; annyi derül ki, hogy valahol kocsikísérő s emellett pszichopata. A film az ő egynapos lézengésének a története. Az eseménysor egyes mozzanatainak között nincs kauzális kapcsolat, spontán módon rakódnak egymásra, akár a hulladék. K.-t megbízták, hogy adjon fel valami pénzt a postán, neki is lát, de mégsem adja fel; ezek után órákig taxizik a városban, hazamegy, később osztályon felüli helyen megebédel, volt iskolatársával találkozik, lemennek a Balatonra, kocsmáznak, K.-t a pincérek elverik, stoppol, betéved egy játékkerembe, csaknem újra elverik, kiborul, aztán egyszerűen vége a filmnek.

Ebből a rövid vázlatból talán kiderül, hogy K. voltaképp ismerős figura, és pedig a legújabb magyar prózából ismerős; körülbelül tíz éve tűnt fel, az akkor induló-és akkor még viszonylag fiatal – írók műveiben, majd rövid és kevésbé dicsőséges pályáját befutva eltűnt. K. az a figura, aki nem talál valamit, és ezért szomorú, viszont nem tudja, hogy mit nem talál, mért nem találja, hol kéne lennie annak a valaminek, és hogy mit kell csinálni, ha már végképp nincs ott – a teljességhez tartozik, hogy mindezt az írók sem tudták, éppen ezért többé-kevésbé azonosultak K.-val, az olvasó pedig töprenghetett, hogy aki semmiről semmit nem tud, az minek ír.

Ilyen előzmények után bukkant fel K. Jeles Andrásnál, viszont itt új helyzetbe került. Mindenekelőtt annak látjuk, ami: zavaros fejű és zavaros erkölcsi érzékű, hebehurgya, félresikerült figurának, másodszer pedig az ő személye nem is annyira fontos, habár köré szerveződik a film. Ez az egy nap ugyanis végső soron K. felmorzsolatásának a törté-



nete, s az benne az érdekes, hogy tisztában vagyunk ugyan K. negatívumaival, de ezeknek a fiú összeroppanásához alig van közük.

Ez poláris ellentéte a hagyományos dramaturgiának, mely szerint a hős sorsa a saját jellemének, illetve az egyetemes szükségszerűségnek megfelelően alakul, s amely azt a filozófiai meggyőződést involválja, hogy a világ tökéletesen rendezett egész. Ezzel szemben *A kis Valentino* világa – ahogy már írtam –

strukturálatlan, törvények nélküli, diszharmonikus, így hát (logikus módon) *logikátlan* dramaturgiát tételez fel.

Mindez a filmben távolságtartó, hűvös és mély humorral jelenik meg. A felvonuló figurák kivétel nélkül tragikomikusak; rejtély számomra, honnan tudott Jeles ennyi abszurd karaktert összeszedni, s hogyan tudta őket ilyen szituációkban, ilyen elhithető erővel mozgatni. Normális körülmények között azt szoktuk mondani, hogy a rendezőnek jó a színészvezetése; itt azonban inkább „civilvezetés”-ről beszélhetnénk, s ebben pillanatnyilag Jelesé a pálmá. Meg nem foghatom, miképp hozta létre – többek között – azt a boszorkány-figurát, amely K. hazatérte után bukkan elő. Hogy ez a félbolond öregasszony kicsoda tulajdonképpen, azt nem tudjuk meg, annyi bizonyos, hogy ő az utóbbi évek filmjeinek legsajátosabb és legvalószínűtlenebb képződménye. Pár pillanat múlva újabb öregasszony érkezik, szintén bolond, viszont ez *ég* is. Nem lánggal ég, csak parázslik és füstöl. K., miután eloltotta az égő öregasszonyt, elindul hazulról, s ekkor, karkai rejtélyességgel, rendőrök jönnek, K.-t elkapják, majd elengedik; behatolnak a lakásba, aztán távoznak; mindez kemény, sötét naturalizmussal adatik elő, noha a képtelenségek világában járunk, úgy is mondhatnám, Wonderland külvárosában. Erre gondoltam, azt írván Jeles stílusáról: abszurd verizmus.

Egyébként ebben az ábrázolásmódban van valamicske mándys íz – persze, Mándy világa lágyabb, szelídebb, borongó, ez viszont karcos, durva, kénköszagú; Mándyé akvarell, Jelesé szénrajz. Mondok még egy példát: a balatoni kocsmá. A helyiség üres, vendég csak

K. meg a barátja; a takarítónő téblábol körülöttük (ez is bolond), egy pincér a legyeket hajkurássza, a másik alszik, a harmadik szolgál ki néha; a sarokban kurva búslakodik. Előbb az egész kép csupa irónia, aztán fokozatosan keménykedik, a végén pokolivá fajul. A folyamat szavakkal nem írható le, lévén, hogy itt minden a látvány.

Az egész film képi ötletek szakadatlan sora, úgyszólván minden gépállásban van valami meghökkentő novum, s ahogy az időben előrehaladunk, egyre több; a cselekmény vége már valószínűségi filmlaboratóriumi tombolás. De most nemcsak a hallatlanul magas színvonalú operatőri munkát dicsérem, hanem például az ilyen apróságokat is: K. egy kukába dobja a kabátját, meggyújtja, és hanyatt fekszik egy padon. A kuka ég, lassan olvadni kezd, lévén műanyagból; zsugorodik, mígnem egy kupac hamu marad belőle, s a hamu közepén, teljesen abszurd módon, egy bronzszobor áll, talán egy Niké, amit valaki kidobott.

Hát körülbelül ilyen az egész.

Annyi kétségtelen, hogy Jeles András optimizmussal egyáltalán nem vádolható. A filmben nincs egy derűs pillanat, egy nyugodalmas kép, nincs egy normális emberi lény, vagy ha mégis van, épp akkor vonul félre a kéjhölgygel, amikor K.-t agyonverni iparkodnak a pincérek. Viszont mindez nem világfájdalmasan, hanem – mint írtam – távolságtartó iróniával ábrázoltatik. Továbbá Jeles mindent tud, amit a filmcsinálásról tudni érdemes; olyan bravúros eleganciával terjeszti elő a maga pesszimizmusát, hogy az – hatásában – egy örömdával fölér.

Váncsa István

A KIS VALENTINO fekete-fehér magyar film, MAFILM-Hunnia Játékfilmstúdió, 1979.

Í. és R.: Jeles András; O.: Kardos Sándor; Sz.: Opczki János, Székács Béláné, Lévai Ferencné, Iványi István, Farkas József, Farkas Vilmos, Molnár Iván, Juhász Jolán, Ladányi Dénes.



Fakó pipacsok Montecassinóról

Mészáros Márta: Útközben

A film mindenevő: megemészt mindent, ami csak elébe kerül, divatot, civilizációt, tudományt, kultúrát. Átvesz gátlástalanul, idéz idézőjel nélkül, vagy – ha helyzete éppen úgy kívánja – macskakörmök közt. Azt mondja, szükségem van a hely, az idő jelölésére, erre meg arra, mindegy honnét teremtem elő. Holott – valljuk meg őszintén – ilyesmire éppen neki van legkevésbé szüksége; végigküld valakit egy bizonyos kosztümben egy bizonyos utcán meghatározott napszakban – máris ismerjük a pontos koordinátákat. A filmet azonban mindenkor csábítja valami, amit – jobb szó híján – korszellemnek nevezhetünk, ennek megidézéséhez úgyszólván bármire kapható. Mintha a film egyenesen hivalkodnék ezzel az efemeritás-igénnyel, csak nagyon elvértve adódik egy-egy filmművész, aki

távolabbra tekint, a maradandóság ábrándképét kergeti.

Félreértés ne essék, nem tematikáról beszélünk, pusztán egyes – ilyen-olyan súlyú – jelenségekről, amelyekkel filmekben találkozunk. És hogy miért éppen Mészáros Márta új filmje, az *Útközben* kapcsán? Nos, talán azért is, mert visszaemlékezve, eszünkbe juthatnak olyan törekvései, amikor akár bizonyos ismert (jelenségeket szimbolizáló) figurákon keresztül is kapcsolni akarta filmi mondandóját, sőt történéseit az adott történelmi-társadalmi pillanatokhoz: bevillantva egy költőt, aki talán költőként kevésbé volt érdekes, mint annak jelképeként, amit származásával hordozott, színészül választva egy táncdalénekest, akinek önálló egyéniségétől esetleg szándékosan nem akart elvonatkoztatni sem; de akár

ügy is (részint az előző módszer megfordításával), hogy a gyermeket váró színésznőre kreál egy históriát. Mindettől hiba volna elvitatni a jogosultságot, hiszen jószerivel bármelyik megoldást tekintem is, a szociológusi érdeklődés (és az ehhez társuló szondázás) nyilvánvaló, és egyféle eredmény is kimutatható.

Útközben c. filmjében ennél sokkal veszélyesebb talajra merészkedik: a kultúra, a művészeti élet, a sznobosan divatos preferenciák világát érinti. Filmjének egyik apropója Wajda krakkói színházi rendezése, a méltán világhíres dosztojevszkiji Ördögök. Hőseivel először itt találkozunk: nézőként látjuk a lengyel származású biológusnőt (Delphine Seyrig) és barátnőjét (Timár Éva), Sztavroginként színpadon pedig a színészt (Jan Nowicki), akinek a továbbiakban – részint Sztavroginságát is átmentve – a történetben kulcsszerepe lesz.

Ez az indítás önmagában is eléggé árulkodó: a világ, amelybe a film vezet bennünket, meglehetősen behatárolt, következképpen a jelenségek sem igen utalhatnak általánosabb lényegekre. Mészáros Márta – elnézést a hasonlat miatt – ezúttal úgy jár, mint az az akadályversenyző lovas, aki már az első akadályt leverte: idegességében jó ideig képtelen a korrigálásra, egyik hiba a másikat húzza magával. Ezután ugyanis megismerkedünk a biológusnővel munkahelyén, ahová nagyfia megviszi számára a megdöbbentő hírt: barátnője autószerencsétlenség áldozata lett. Rövidesen valószínűsödik, hogy öngyilkosságról van szó.

Ettől kezdve a film egy időre elszabadul mindenféle (pszichikai, logikai) ellenőrzés alól, afféle gide-i action gratuite-ként a hősnő először szinte megkísérli ugyanazt, amit barátnője tett, csak éppen a férjét (Dzsoko Roszics), a munkájának élő sebészorvost (természetesen szívsebész!) is magával sodorva. Itt számunkra meglehetősen érthetetlen, miért is nehezteltek annyira jóra való férjére, aki még ezt a nem éppen gusztusos merényletet is mélységes (mondhatni balek) megértéssel nyugtázza. Az viszont már sokkal érthetőbb, hogy ezek után

elengedi Lengyelországba, hadd keresse fel anyja sírját, hadd pihenje ki a nehéz órákat.

A bonyolult és hosszadalmas expozíció után kezdődik csak a voltaképpeni film. Az a történet, amely arról szólna, hogy életünk során hány meg hány sikertelen vagy félresikerült kísérletet teszünk önmagunk megtalálására, sorsunk determinánsainak fölkerítésére, eredetük titkainak földerítésére. Vitathatatlan, az *Útközben* hősnője ezen a tájékon bolyong, mi azonban kevésbé érezzük bolyongásainak hitelét. Márcsak azért is, mert – kétszeres deus ex machina – Krakkóban találkozik a Sztavrogint játszó színésszel, akiről az is kiderül, hogy unokatestvérének (Beata Tyszkiewicz) a férje. Mármost mindent szívesebben látnánk, mint ilyen „dramaturgiai” véletleneket, de hát akkor hol maradna a rezonőr, aki hősnőnket hivatott útján végig kísérni?

Azt azonban jólesően nyugtázzhatja a néző, hogy a film – egy időre – megszabadul attól a melodramatikus fölhangtól, ami a bevezetőt jellemezte: mind a krakkói bérházban, mind pedig a temetőben sikerül reális miliőt teremteni. De a legnagyobb jóindulat mellett is bujkál bennünk a gyanú, hogy ezt a két embert eléri még a filmi közhelysors. Egyelőre azonban még az utazás képeit látjuk, valahová északra, Gdansk felé tartanak – természetesen, két kocsival, hiszen ez azért két sors, ami egy útszakaszon összefutott, és ami ugyanúgy szét is szálazik majd; egy halászfaluban hősnőnk egyik unokahúga ünneplő lakodalmát számára nem éppen vonzó vőlegényével, ám hogy a „túlso part” riadalma is jelen legyen, itt, az esküvőn haldoklik alkoholista nagybátyja is.

Ehelyütt a filmben jókora stílustörés érezhető. Olyasféle – stílusosan szólva –, mintha Zeromskiról váltanánk át egyszeriben Redlinskire vagy Himilschbachra. És ezek az utóbbi nevek nem is véletlenül jutottak eszembe. Nagyon is el tudnék képzelni ebben a szellemiségben egy filmet – éppen a Mészáros Márta által kijelölt lakodalmi szituációban, amelyben filmi megvalósításában így is seregnyi, ön-

magában pontos megfigyelés és gondosan értelmezett jelzés van. A keserves asszonyors tendenciózussága persze ezúttal is igen nagy handicap: elvonja a figyelmet a sikerült momentumokról. Ebben a civilizáció áldásától meglegyintett, ám annak lényegétől, a humanizált élettől fényévnyi távolságra vegetáló faluban voltaképpen tényleg együtt találhatók a legtávolabbi végletek is, és tulajdonképpen az a legfurább, hogy ami első vallomásra vagy pillantásra szürreálisnak hat, lélegzetelállítóan valóságos. Az ember szívesen megfeledkezik akár a főhősnő lelki nyavalygásairól is, hogy megmártózzék ennek a mélyvilágnak a levegőjében. Csak sajnálni tudom, hogy egy ilyen lehetőséget a dramaturgiai önkény mellék-motívumnak minősített.

Hősnőnk útja Varsó felé fordul és immár nem lehet kétségünk afelől, hogy balsejtelmünk – miszerint sógorának, a színésznek karjaiba sodródik – beigazolódik. Szerettük volna megúszni, hiszen a film talán nem erről szól. Itt azonban mégiscsak azt kell megtudnunk, hogy a férjével elégedetlen biológusnő és a családjával inkább csak kötelességszerűen foglalkozó színész átmenetileg menedéket talál egymásnál. Noha korántsem hosszabb időre, mert hát érdeklődésük, világuk jócskán különbözik. Az asszony végül is visszatér Magyarországra, azzal a rezignált gondolattal, hogy meg kell ismernie rokonságát.

Ahhoz persze, hogy némiképp kajánkodva – de legalábbis kritikusan – beszélünk a filmről, jelentősen hozzájárul Delphine Seyrig érzéketlen, nehézkes, mondhatni: ügyetlen játéka. Egyetlen szóra el kell hinnünk, ilyen merev színésznőt itthon nehéz lett volna találni. Olyannyira, hogy filmbéli párját is csak Lengyelországban találták meg a film alkotói Beata Tyszkiewicz személyében.

Dzsoko Roszicsról ezúttal nem derül ki



semmi, szerepe nem ad alkalmat képességei bizonyítására. Vitathatatlanul Jan Nowickié a legjelentősebb alakítás, ő még a csodára – játék a játékban – is képes, szerepének próbája igazolja ezt.

Mindent összevetve azt kell mondanunk, hogy a példásan jónak tetsző lengyel–magyar filmes együttműködés, Wajdának és stúdiójának komoly támogatása nem hozott igazán jelentős művészi eredményt. Valamiképpen inkább azt érzem, mintha Mészáros Márta nem annyira „útközben”, hanem útkeresésben lenne, új lehetőségeket próbálgatna, és azt meg kell engednünk, ilyen lehetőségek ismételt felvillannak ebben a sikerületlen filmben. Leginkább talán az a biztató, hogy legalább három filmre valót is elpuskáz ezúttal, mert ez jobbára csak a bőségből eredő zavarnak tetszik.

Fábián László

ÚTKÖZBEN színes magyar–lengyel koprodukció, MAFILM-Dialóg Játékfilmstúdió – Zespol X., 1979. R.: Mészáros Márta, F.: Mészáros M., Jan Nowicki, Marek Piwowski; O.: Andor Tamás; Sz.: Delphine Seyrig, Jan Nowicki, Dzsoko Roszics, Beata Tyszkiewicz.



Taktika vagy terápia?

Zaorski: Tengerre néző szoba

Egy kora nyári reggelen egy tengerparti lengyel városban egy fiatalember liften felmegy egy modern irodaépület legfelső, huszonhatodik emeletére. Odafenn már folyik a munka, az egyik helyiségben, ahová benyit; értekezletet tartanak, egy másik azonban éppen üres, a fiatalember határozott léptekkel az ablakhoz megy, és kimászik a mélység fölé, egy párkányszerű épületelemre állva, egyik kezével az ablakkeretbe, másikkal az épület sarkába kapaszkodva. Pár pillanat múlva visszatér a helyiségbe az egyik tisztviselő, észreveszi a fiatalembert az ablakban, rémulten odarohanna hozzá, de a fiatalember megállítja:

ha vissza nem húzódik, leveti magát a mélységbe. Így kezdődik Zaorski első filmje, a *Tengerre néző szoba*. Az iroda ablaka nyílik a tengerre, bár ennek a film során nincs különösebb jelentősége, hacsak az nem, hogy a kilátás távlata tágítja a huszonhat emeletnyi mélységet.

Konvencionálisan egyszerű drámai exozicció ez, amely néhány hevenyészett képsorral egy megoldásra váró konfliktushelyzetbe vezet a nézőt, mégpedig egy külsőségeiben napjainkra jellemzőbe: egy egyén emberélettel zsarolja a közösséget. Repülőgép-eltérítések, önelégetések, túszedések naponta előfor-

duló példái ugranak elő láttára az emlékeztünkéből. Ezek ismeretében, valamint dramaturgiai beidegződései nyomán meghatározott „elvárások” ébrednek a nézőben: 1. kiderül, hogy mik a követelései a fiatalembernek; 2. a hatóságok különféle fogásokkal megpróbálják értelmetlenné tenni a zsarolót; 3. az egész zsarolási akció csupán kiindulópontja egy tovább gyűrűző bonyodalomnak, amely mindenképpen politikai-bűnügyi jellegű, de azon túl valószínűleg társadalomkritikai aspektusa is lesz. Zaorski filmje alig-alig tesz eleget ezeknek az elvárásoknak, és filmjének mind erőnei, mind hibái ezekből a szabálytalanságaihoz származnak.

Pedig nem látszik különösebben formabontó filmnek a *Tengerre néző szoba*. És éppen dramaturgiai szempontból alapszabályait véve nem is az, hanem nagyon szabályos film, a képlete igen egyszerű, a mostanában alkalmazott kliséktől tér el legfeljebb, és ezért szokatlan. Ugyanis nem történik semmi több, mint amit az exoziccióban láttunk: a fiatalember sem vissza nem mászik, sem le nem ugrik, sem meg nem adja magát, a film legvégéig az alaphelyzet változatlan marad. Ami mégis történik, csak annak a reflexnek további változatai, amely az irodába elsőnek belépő tisztviselőt feléje indította. Legalábbis szerkezeti értelemben. Miféle reflexek támadnak a fiatalember megmentésére? – erre a kérdésre építi fel Zaorski a filmjét.

A közösség, a hatóság elsősorban pszichiátereket vet be. Ez a megoldás is a krimijelleget gyengíti. Éppenséggel elképzelhető volna a film úgy is, hogy az alaphelyzet megoldására tett kísérletek elsősorban technikai-nyomozói teljesítmények. Vannak is ilyen kezdemények a filmben, de csak a pszichikai módszerek háttérében. Ebbe a rétegbe tartozik a film legügyesebb dramaturgiai fogása: abban a hiszemben, hogy sikerült megállapítani a fiú személyazonosságát, megidézik vélt szerelmét, munkatársait, szüleit, akik meg is próbálnak hatni a láthatatlan fiúra, de végül a hangjából megállapítják, hogy nem az, aki-

nek hiszik. E nyomozói tévedés, amely egyfelől némi ironikus-groteszk fényt vet az egész bonyodalomra, másfelől minden más fordulatnál jobban jelzi a közösség tehetetlenségét, felfrissíti a film akkorra már bizony lankadó feszültségét.

Mert „suspense”-re, izgalomra törekszik Zaorski filmje is, de sok társától eltérően bízik benne, hogy futja erre a szokottnál egyszerűbb bonyodalomból, a mértékkel adagolt krimi-elemekből is, ha a hiányukat sikerül pótolni intellektuális forrásokból. Ez lehet a magyarázata, hogy a bűnügyi bonyodalom távol tartásán kívül egy másik elvárást sem teljesít a rendező: nem tudjuk meg, mik a követelései a hősünknek. Pontosabban: nincsenek követelései. Ezzel Zaorski a szoroson vett politikai bonyodalmat is kiküszöbölte.

Adva van tehát egy fiatalember, aki kilép a tengerre néző ablakon, és azzal fenyegetőzik, hogy leugrik, de mindvégig nem tudjuk meg, hogy mindezt miért teszi. Mint már a szerkezeti jellemzésnél láthattuk, a film elsősorban nem róla szól, hanem a megmentésére (vagy értelmetlenné tételére) irányuló kísérletekről, a közösség különféle tagjainak e modell-értényű esethez viszonyuló különféle magatartásairól, mégis zavart okoz ez a szándékos homály. Ha nem demonstrációképpen, nem bizonyos követelések teljesítése fejében, legyenek azok mégoly öncélúak is, lép fel a fiatalember, akkor csak egy eset lehetséges: öngyilkos akar lenni, de még nem szánta rá magát igazán. Egy huszonhat emeletes irodaház legfelső ablakán kibújva kíván élet és halál végső kérdéseiben eltűnődni, hogy eldöntse, mit válasszon. Ez így persze groteszk, nevetséges, komolytalan dolog. Pedig végső soron erről van itt szó. És ez a visszakényszerítést célzó mesterkedések hitelét, érvényét is kikezdi.

A fiatalemberünknek nyilván van valami baja, és miért is ne lehetne? Sok mindent oda-képzelhetünk a szó szoros értelmében láthatatlan vagy csak odalentről, apró figuraként látható alakjához. Lehet, hogy szerelmi bánata



van, lehet, hogy egzisztenciális gondjai vagy politikai fenntartásai. Tetszés szerinti meghasonlott, elkeseredett és talán lázadó fiatalember. Nem volna ez így önmagában rossz ötlet: fehér folt a filmvásznon, ki-ki mit kezd vele, mit gondol hozzá.

Csak hogy a hozzá való viszonyunk nagyon is függvénye annak, kicsoda is hát ő valójában és mi a baja. Az arcát nem látjuk, a hangját halljuk csak néhányszor egy-egy indulatos mordulás erejéig – mit akarjunk, mit akarhatunk egyáltalán tőle, vele? Mi a tétje így a filmnek?

A tétje, persze, az, hogy a két pszichiáter közül kinek lesz igaza, de igaza lehet-e bármelyiküknek is egy fantommal szemben?

A film kissé magakellettő dramaturgiai brilirozása felkelti a gyanút, hogy nem a dramaturgia áldozata lett-e itt a film igazsága. Úgy tűnik, Zaorski nem tudott ellenállni annak a kísértésnek, hogy úgy léptessen fel egy szereplőt, hogy az állandóan jelen van ugyan, mégsem láthatjuk. Azoknak a jól bevált dramaturgiai fogásoknak egyik különleges változataként, amikor is valaki a hiányával, a távollétével válik szereplővé. Tudniillik arra, hogy az odakint kapaszkodó és az idő haladtával egyre görcsösebb erőfeszítéssel kitartó fiatalembert a rendező semmi áron meg ne mutassa, elsősorban azért volt szükség, hogy elsüljön a film nagy és önmagában már méltányolt poénja: mégsem az, akinek nagy nyomozói apparátussal azonosítani vélik. Ez a poén a film adott formáján belül meg is teszi a magáét. De nem nyert volna-e többet a film, ha Zaorski lemond erről a poénról, és megmutatja a fiatalembert? Nem kellett volna akkor sem pontosan lokalizálni a bántalmait, de az arca, a reakciói, a félelmei, az elgyengülései, a megkeményedései akár az egész életét elénk idézhették volna.

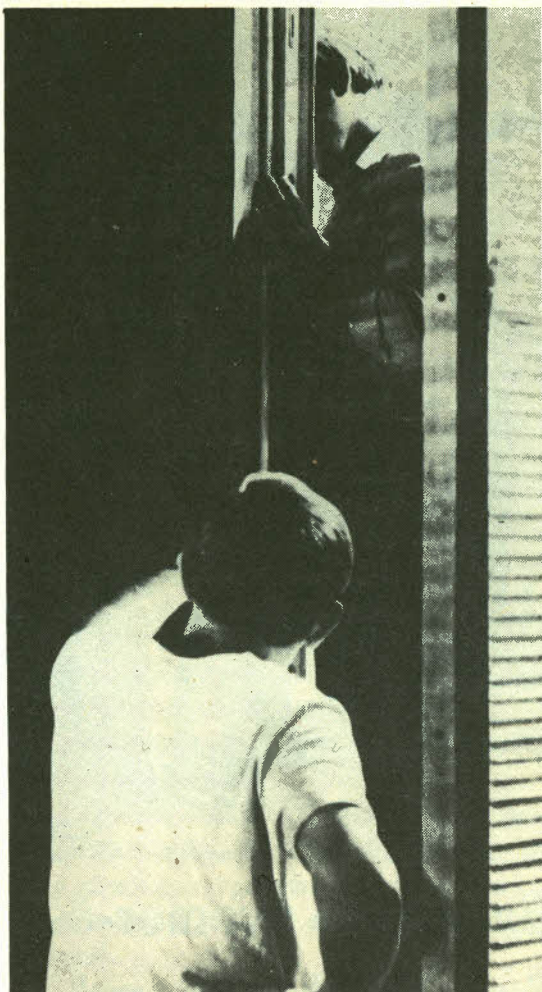
Igaz, így is csak a néző került volna vele emberi kapcsolatba, a pszichiáterek nem, hiszen ha velük együtt a rendőrök is megpillantják az arcát, talán nincs film, egy-kettőre eldől a késélen táncoló helyzet. Bár ki tudja? Azonosítható-e valaki órák alatt pusztán az ábrázata alapján? És ha igen, nem izgalmas-e csakugyan szembesíteni a filmbeli határhelyzetben a szeretteivel? Mindezek a kérdések más filmet kérnek számon a *Tengerre néző szobá-n*, mint ami az valójában, de aligha ok nélkül. Ez a film így, ahogy elkészült, várakozást kelt, majd zavart, végül csalódást okoz. Valami valahol félresiklott benne.

Magukról a pszichiáterekről meg a rendőrökről, a film látható és jelentőségteljes szereplőiről eddig szinte nem is esett szó. Pedig rajtuk kívül minden egyéb csak ürügy, indíték kíván lenni ebben a filmben. A nyugdíjas, szívbajos, de nagy tekintélyű, bölcs és megértő pszichiáter-professzor a terápia híve. Ő nem akarja

minden áron megmenteni az öngyilkos-jelöltet, csupán érvelésével jobb belátásra téríteni, az életnek visszanyerni, meggyógyítani. Módszere a meggyőzés, a rábeszélés. Partnert lát a fiatalemberben, idegenként is szereti benne az embert, elbeszélget vele, mintha tudná, kicsoda, pedig legfeljebb képzeletbeli párbeszédet folytathat önmagával.

A másik, a fiatalabbik pszichiáter, a tanítványa: hajszolt életű, elfoglalt, törtető ember, és csupán taktikai feladatot lát a rendőrségi megbízásban. Nyilvánvaló, hogy a két pszichiáter jelképes alak, és jelképes értelmük szintjén nagyon is jelen van a politika ebben a filmben. Ám ezen a szinten még vértelenebb és sematikusabb a tanulság, mint a cselekmény konkrét összefüggéseiben. Ott is elég erőltetett és mondavacsínált a pszichiáterek igyekezete és ellentéte: a fantomként lebegő ügy és a klisékbe fulladó jellemzés a színészek jobb sorsra érdemes tehetségét is hatástalanítja. Különösen a melodramatikus befejezés, az idősebbik főnix-halálszerű győzelme és a fiatalabbik szégyenkező kapitulációja hat kínosan. Feszengésünkben alig vesszük észre, hogy a fiatalember közben megadja magát, és a rendőrök lecsapnak rá, holott szabad elvonulást ígértek.

A *Tengerre néző szoba* végeredményben ügyesen megcsinált, bár helyenként lankadó feszültségű lélektani-bűnügyi dráma, és egyúttal szociális tanmese, amely szándékában nyíltan politikai célzatú, de megvalósításában



csupán általános közhelyekig jut. A társadalmi problémák taktikai célzatú kiküszöbölésének és terápiás kezelésének konfliktusáról nem sikerült megragadóan újat mondania.

Györffy Miklós

TENGERRE NÉZŐ SZOBA (Pokoj z widokiem na moze) színes lengyel film, 1977.

R.: Janusz Zaorski; F.: Janusz Zaorski, Maciej Karpinski; O.: Edward Klosinski; Z.: Adam Slawinski; Sz.: Piotr Fronczewski, Gustaw Holoubek, Zofia Mrzozowska, Iwona Biernacka.



Egymilliós nyomor-összkomfort

Scola: Csúfak és gonoszak

Néhány előzetes megjegyzés

Már a film címe is gúnytól csepeg. A csúfság igazán relatív értékmérő, mihelyt megszokjuk *mozgékonyasága* természetét, fel sem tűnik többé. A gonoszkodás viszont megszokhatatlan; telítve van irracionális elemmel, amelyre rá se hederít, eredetére sem kíváncsi – minek is? Hiszen „ésszerű” és „élvezetes”.

Örökletes nyomor? – első ízben Livius, a római történetírás doyenje tudósít arról, hogy a Város szegénynépe, az elviselhetetlenné vált osztályelnyomás elleni tiltakozásul, kivonult lakóhelyeiről; és a kvázi-osztálybéke mindig úgy köttetett meg újra, hogy a patriciusok – némi engedménnyel – visszacsalogatták

kizsákmányoltjaikat. Napjaink fejlett társadalmában azonban a „maradék szegénységet” senki, sehová nem hívja vissza. Nyűg, fölös teher, deviancia. Mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy Marcuse idevágó prognózisa „nem fog bejönni”: nyomorból nem lesz forradalmi gyomor – lévén maga is „létforma”. Gonosz, csúf létforma – állítja Scola –, de éppoly meggyökeredzett, mint akármelyik másik.

A nyomor-irodalomnak, művészetnek velejárója bizonyos „festőiség”, s ez a nemzetközi filmélet palettáin is gyakran megjelent már: mexikói, indiai, európai filmekben; Kuroszava *Dodeskaden*-jében, halhatatlan groteszk *mese* volt Sica filmje, a *Csoda Milánóban*; vagy a

régi nagy filmszláger: az *Orfeo negro*, azután a *Bádogyáros lakói*... és így tovább –,

– nem a színes rongyok, a tarka-barka létforma festőiségére gondolok (rég időszerűtlen), hanem a toprongyból felvillanó *elemi szenvedélyre*, a mélyben csillanó *örök emberi megnyilvánulásokra*; arra a piktúrára, amely *odalenn végre* végzetes sorsokat, közösségi érzületet, költészetet talál.

Némelyest ellentmondó, hogy noha Dickens óta egyetlen „dokumentaristának” sem sikerült – megrázó, igazolt látélellettel – a társadalmakat a nyomor felszámolására készíteni, mégis örökzöld téma maradt a vádló nincstelenség. A filmben is. Ellentmond, hogy miközben megszégyenítő hatásra tör a dokumentumfilm (becsületesen, végérvényesen fel akarja számolni a festőiséget), maga ritkán *szégyenül* meg attól, hogy tárgya: a nyomorúság menynyire lefegyverzett, kiszolgáltatott. Aligha látam olyan kordokumentumot, amely kellőképp hangsúlyozta volna: könnyebb viskóba hatolni, mint székházba; egyszerűbb nélkülöző, partravetett embereket megszólaltatni, életgyónásra bírni, mint azokat, akik valamilyen intézmény kliensei.

Nálunk a dokumentarista játékfilm hegemónia-vitáit túlpörgették, módszertanát túlbonyolították, holott a filmben csak a film számít. Magyarán, ha a hazai filmgyártás rendelkezne a Cinecitta-éhoz hasonló figura, statisztaállománnyal s egyéb adottsággal, akkor senki se tipródnék azon, hogy milyen útonmódon érték el a filmbeli hitelességet. Kizárólag a bemutatott darab, a mű-egész számítana. Annyit azonban leszögezhetnénk: Ettore Scola, élvén az olasz filmgyártás eszközeivel, groteszk játékfilm-dokumentarizmusát körülbelül ott kezdi, ahol Tarr Béla, Dárday István, Oláh Gábor bevégzi. Ismétlem, ez inkább a két filmgyártás színvonalbeli különbségére, mint kvalitásbeli fölényre vall.

Mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az olasz filmélet, mostani nekikeseredettebb, görcsösebb stíluskorszakában is, pontosan orientálja alkotóit; hogy úgy mondjam: he-

lyes vágányon tartja mindahányukat, akik végigülték a neorealizmus iskoláját, a későbbi nagy mesterek tanfolyamait; felfrissülve jöttek ki az életmód-szatírák stílusjavító műhelyeiből; végigcsinálták az avantgardisták és elkötelezettek kemény-szatirikus filmjeinek vaspróbáit. Ettore Scola bizonyára nem a legnagyobbak közül való. Filmideológiai értelemben bizonyára nem mérhető az ő tudatossága Elio Petriéhez, Nanni Loy-éhoz, Francesco Rosiéhoz; ítélőereje mélységében Marco Ferreriéhoz; a mesterségbeli tudása, filmtermő látomása azonban éppoly szakszerű, tehetséges és a maga módján eredeti.

A *Csúfak és gonoszak játékfilm*, s ennek a „műfaj”-nak egyik előnye az, hogy *nem köteles* szeretni a szereplőit. Ahol ugyanis civilszereplők játsszák saját sorsuk analógiáit, ott hűségnyilatkozatokra és szeretetmegnyilvánulásokra is készítetik az alkotókat – így ez az érzület olyankor is filmben lopózik, amikor ott semmi helye nem volna (testetlen, általában vett érzelmek); Ettore Scola görcsösen vigyorgó torzképet rajzol, a valóság lehető legtorzabb mását az elérzékenyülés nyoma nélkül (legfeljebb néhány közeli gyerekportrén elidőztében – akkor is kétértelműen, mintha a züllés utánpótlását figyelné).

Néprajz – görbe tükörből

Nem „tettenért” vagy „kitalált” történés kapcsán, hanem a *napi menetrend* rögzítésével avatja be nézőjét Scola a csúf-gonosz favellavilágba. S ez a néprajzi alap kutatások analógiájára igencsak módszeres eljárásnak tetszik. Milyen világba és hogyan? – ez a kérdés. Már a főcím alatti első, „feltáró” körsvenk a tudományoskodás non plusz ultrája: porontyok, gyerkőcök, kamaszok, felnőttek, idősek, öregek; négy nemzedéknyi fészekalja ember alszik, alva is nyüzsög, tolong, marakodik Giacinto bodegájában. Hitelesen rögzített olasz szupervalóság. Fricska a demográfiai apálynak. Maró túlfokozás. Majd az első, térben eligazító totál „társadalomba helyezi” a nagy-

családtól szinte kipukkadó kéglit: hála a befektetésnek, jó a fekvése, a bádogfalu piacterére néz (a domb alatt, szemközt a másik Róma: a világváros, amelyre innen a magasból „tesznek”).

A második, feltáró körsvenk az ébredésről már annyi konfliktuselemet tartalmaz (pénzhajhászás, marakodás, verekedés, szitok, fojtogatás, lábborotválás, nyüzsgés, helyezkedés), amennyivel lazább szövésszerű életmód-vígjátékok másfél órán át gazdálkodnak. Ez a telítettségszélus-meghatározó. A *groteszk* műfajába invitál.

Amikorra véget ér a harmadik, letapogató körsvenk is: jó néhány éles profil bevésődik, tisztázódnak a klán hierarchikus viszonylatai: a piramis csúcán egymillió lírával Giacinto van, a „nagyapa” (Nino Manfredi alakítására később térek majd ki).

Reggeli kirajzás a faluból – ennek kapcsán ijesztően szarkasztikus *településföldrajzi* ismeretekre teszünk szert: a Kút, a Piazza, a vendéglős és a szupermarket, a garniszálló és az óvoda, a játszótér és a vénék zugolya – minden megtalálható, mindennek betájolt helye, rangja van. Egy rég elhagyott szicíliai falu mintájára s az odalenti metropolisz hasonlóságára – görcsösen nevetető, *leértékelt* változatban, jóllehet ugyanazokat a *fogyasztói* igényeket kielégítve: enni, inni, aludni, szórakozni, szépítkezni szeretkezni, játszani, közlekedni, kacatokat gyűjteni, a perverzek tisztálkodni, televíziózni kívánnak mohón. S ha legatyásodott összkomfortban is, *valamiképpen* hozzájutnak.

A *településrend* biztosítja, hogy korosztályok, nemek szerint különülhessenek el az emberek. A családanyáké a piactér; a vén embereket a nyomorcsého meg a kispad várja. A fiatal férfiak városba rajzanak „dolgozni” (lopás, szerzés, potyázás), míg a munkaképes nők agglomerációs övezetbeli segédmunkát végezni indulnak. Kerítés mögé, lakatra zárják a gyerekeket (itt az óvoda szó szerint értve annyi, mint csellengéstől ráccsal megóvni).

Ettore Scola aligha megmosolyogtatni akar,

amikor a film görbe tükrében megjelenő életmódot és szerkezetet tekintélyelvű, archaikusan merev tapasztalati törvényekre vezeti vissza. Törvények nélkül a nyomor is széthullana: mindaz, ami a napi élet felszínén úszik, pontosabban, ami a napok időközzeit kitölti – házastársak kölcsönös késelése, litániázás, lerészegedés, nyers vágykitöltés, piaci-színházi jelenetek, egymás kíméletlen megfigyelése és kivésése (kellő erővel, bőségesen ábrázolva) – artikulálatlan eseménytöredékként egyfajta „idill”-be veszne.

A főhatalom itt is a családfőé, a tulajdonosé (Giacinto nájlónba göngyölt milliója csupán „műfaj” követelte többlet). Bizonyos mérvű részhatalommal rendelkezik az asszonyi szféra.

A piramis-elv az elosztás arányaiban jut érvényre. Családi összetartás érvényesül az idegenekkel szemben. Horda-mentalitásból fakad az is, hogy csapatban kínozzák a telepi kurvát-fotómodellt – „sikeresebb” karrierje miatt.

Rideg léttörvények ezek, sok tekintetben elfajultak, s így rosszul funkcionálnak, mégis megfellebbezhetetlenek. Enyhítőleg szól közbe a megszokás, hogy mégis élni lehessen velük.

A káromlás, a gyalázkodás olyannyira megszokott, hogy élőszóval már senkit sem lehet bántani. Verekednek a nagyszülők? A kisunoka mukk nélkül tolja kezük ügyébe a kést. Mintha legyet hajtanának el, dobják ki a bodgából a döglött patkányt. Nando foglalkozására nézve hímringyó, könnyedén váltja nemét. A meny „megszokta”, hogy a család férfitagjai kedvüket töltik rajta. A nagymama (férfiszínész játssza) a tolókcocsijához szögezve egész környezetét szórakoztató telekommunikációs hírforrásnak tekinti. A szokás hatalma: valaki minden éjjel kutat a pénz után; Giacinto ép félszemével kegyetlenül éberem figyel.

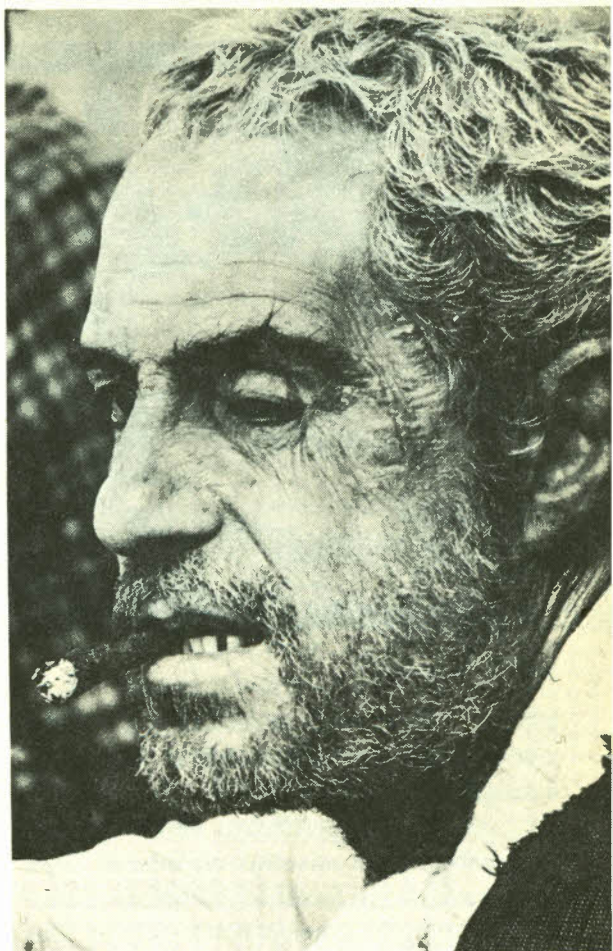
Nevethetünk harsogva e „látlet-geg”-eken, amelyek olykor robbanótöltetként majd szétvetik a filmet; máskor meg „take it easy”-módban bukkannak elő; hosszabb távon azonban vidám etnográfiai beavattatásunk támadó színezetet ölt.

Családi dráma – ünnepekkel körítve

Hogy az ibsenizmus befulladt, azt talán a családi konfliktusok statisztikailag mérhető gyakorisága okozta. Kis túlzással: bármelyik társadalmi létszférára tekintünk, potenciális tűzfészkeket vélhetünk felfedezni; s csak a bennük megvont tűréshatároktól, valamint az életforma dinamikájától függ: kirobban-e a háborúság vagy sem. Családi drámához viszont dinamikai többletre van szükség. Giacinto családjában egymás hegyén-hátán egészséges, hevülékeny, tülekedő emberek élnek; fél lábón is eszeveszetten nyargalászók; tolókokcsiból is ordibálnak, kalimpálnak. Életösztönük (túl) fejlettségi fokát csakis azzal a vadászpuskával lehet mérni (nem-ibseni értelemben fékentartani), amelyet a rangelső tülekedő fog rájuk. Alaphelyzetük több mint nyílt: tátongó! – amiként havonta elhappolják és felosztják a nagymama kis nyugdíját, úgy lesik a pillanatnyi kihagyást, a gyöngesség első jelét, amikor Giacinto pénzére vethetik magukat. Nino Manfredi szerepfelfogása zseniális: túl a lankadatlanság éberségen, készültségen; gonoszságfutammokkal, kisebb-nagyobb provokációkkal, elébekerülő manőverekkel – villongásokat okozva – késlelteti, fékezi a dráma kirobbanását. Látszólag kényérem-kedvére él, acsarkodik, részesegeskedik; valójában mesteri stratégia: eliminálja a gyenge pontokat.

Az élet dramaturgia csapdája, hogy a nagy stratégiák – messzire tekintő terveiket követően – sorra nyerik a helyi háborúkat, míg be nem következik a földcsuszamlás. Már-már ernyedő, meghunyászkodó környezeté békül a família, amikor Giacinto kénytelen többször is túlmenni a tűréshatáron: elfelejti a legutolsó dugihelyet, szembekerül mindannyiukkal, rálő a fiúra, följelenti a „tolvajbandát” az ügyességén. A föld akkor csuszamlik ki lába alól, amikor Izisz kisasszonyt családtaggá akarja avatni. Ezután nem pénzre – „vérré” megy a játék.

A dramatikusan elfajulás egymásba kapcsolódó groteszk „ünnepek” közepette zajlik. Kez-



Csúfak és gonoszak

dődik vadászattal (a fiúra puskával); folytatódik pásztorállal (Izisz: másfélmázsás ünnepi lény a köznepok sivatagában); úri kedvtelésű vendégeskedéssel: a beiktatási ceremónia első kísérletével. A család védekező szárnyán fekete ünnepekkel (mágikus megsemmisítés tível; összeesküvés marhaszív és tüdő körül). Majd az események sűrűje következik (templomi keresztelő, családi lakoma patkányméreggel; végül a bosszú ünnepségsorozata).

Ettore Scola hallatlan műgonddal ügyel arra, hogy a rituális ütemezésű dráma – végletesen „leszállékolt” mivolta, minden eresztekében groteszk szemlélete, kendőzetlen csúfsága és gonoszága ellenére – olasz, félfudális, keresztény. hagyományhű bonyodalomról szöjjön. Nincs két Itália. Nincs társadalmi gyö-



Csúfak és gonoszuk

kereitől megfosztott, szabadszertartású nyomor-tragédia, sem mély-költészet. Ezt vallja, bizonyítja.

Egyáltalában, a periférikus lét körtüneténél messzebbre, olasz mivoltuk társadalmi lényegére mutat, hogy feszültséggel terhes sorsfordulataik ennyire ceremonialisak. Például Giacintót a pásztorálban mintha kicserélték volna: mint akármelyik családi kötelékből szabadulni vágyó olasz pater familias, a kalandnál, a megcsalásnál jobban kívánja az édes érzelmeket, alkalmat a gavallériára; a trattoria örömeit, a Nő behódolását. Vagy a család matriarchája: szicíliai ízű fekete misén kényszeríti ki az egyhangú halálos ítéletet, amelyet hallgatólagosan templomban is hitelesíttetnek, noha életmódjuk az Egyház megszabta normáktól igencsak távol áll.

A végzet makaróniszál alakban landol Izisz kebelgömbjei között. De a jó öreg olasz patkányméreg sem a régi; mocskos tenger vízzel kiokádható, hatástalanítható. Tűz nem emésztí a bádog-otthont. A drámák történelmi kompromisszumba fulladnak: az egy főre eső léghőméter újabb csökkenése árán. Élni, túlélni a legnagyobb örömnépe.

Egy halkszavú rezonőr, és ami mögötte van

Műfajérzetünkre is jó hatással van, a jóléti társadalom iránti kárörvendésünket is felcsigázza, hogy a filmdráma végül konformista irányba fut ki. Épp a minősíthetetlen fogyasztók öldököljék egymást? E kimenetel fonákjában jókora foltok éktelenkednek: álmok megvalósulatlanul, befulladt kitöréskísérletek és tovább csúfított nemzedékek. A beletörődés ára ez.

Majdnem mindig totálok háttérében és az események mögöttésében jár-kelel Maria Libera. Hosszúlábú, kevés beszédű kamaszlány, akinek neve tán sejteti: szabadon él, külön világban, *mezsgyén*, s még szökkennie sem kell, hogy másutt fogjon talajt. Az ő álmai ismeretlenek maradnak Giacinto előtt, de előttünk is. Nem véletlen, hogy a családtagok fogyasztói szuperigényeit elusztató „reklám-montázs”-ból hiányzik az ő álomtétele. Személye a családi hierarchiában sem tétel. Rokon ez az állapot a Pietro Germi filmleírásaiban láthatókkal: azokban nem a személyiség domináns, hanem „a fiatal lány” finansziális szerepe, eladhatósá-

ga. Emitt dominanciahiány van. Jelentéketlenítés. Maria Libera a film örjítő slusszpoénjaként nagy pocakkal bujik elő – tehát egy ismeretlen, arctalan valaki már a cselekmény „láthatóvá válása” előtt *elintézte*, hogy a kamaszlány titka, szabadsága ne lehessen több újabb porontynál. Aki a világra jöve nyilván nem lesz titok, annál inkább létformájukhoz kötöz béklyó. A családtagok ügyet se vetnek erre. A nők mindnyájan így kezdik. Fogyasztói tapasztalataik szerint ugyanis a toprongytársadalom lányai közül kevés az eladható.

Maria Libera meg az ő korosztályabeliek néha átpillantanak a másik Rómára, de fogalmuk sincs arról, hogy az a kupoláival, tornyaival, magas épületeivel kérkedő idegenség milyen mélyről rokona az övékének. Nem szólna a csereüzletekben manifesztálódó szoros kapcsokról. Talán ezerlíranyi pontossággal kifejthetnék a filmből, mit mennyiért, hogyan adnak-vesznek a felek. Róma, a mammutcég egymilliót fizet félszemért, harmincezret egy nyilvánvalóan végigrobotolt életért; nevetséges béreket az asszonyok segédmunkájáért (ládatelenen, papírbálázóban, menhelyen). Kevés. A kereskedelmi ügylet kedvéért azonban eltűri, hogy szajré, potyadék, zsákmány formájában kiegészítse forgóalapját a másik fél: „nyomor-cég, nyomorgó fogyasztó”. Végtere is a pénz visszaáramlik telekár, lakbér, vízdíj, villanyszámla, megvásárolt-elfogyasztott javak fejében (még ezen is van annyi haszon, hogy a közvetítők, a viszonteladók, az orgazdák lefőlözhessenek belőle).

A túloldali Róma járókelő hölgye, akit Giacinto fiai meg unokái csapatban, szervezeten megmarkecolnak, „ladri”-t visít, mert előle is titkolják, hogy egyetlen láncszem a torz kereskedelmi ügyletben.

Kettős tévé – nagyvilág, kisvilág

Ettore Scola vérbeli olasz filmes, ötletek szikráznak rendezői keze nyomán. Ilyen például az a képkivágás, amely a nagymama televíziós készülékét és a budiablakot foglalja közös ke-

retbe. Szakadatlanul áramlik a „műsor” mindkettőből. Hírek, ismeretek, néznievalók, események kis világból, nagy világból, amelyek a klasszikus montázselsv alapján új asszociatív értékrendet alkotnak. De ha belegondolunk: valójában ilyen kettősen látó minden jelenet, amikor a klán közvetlenül érintkezik a másik szférával. A postahivatal ablakánál pénzt fölvéve; menhelyen, ahol a kegyes összbnyomás szögesen ellentmond annak, ami a paplan alatt zajlik. A városkép, amelyen frenetikusán átbuzsoznak. Ügyészégi iroda bürokratikus lefegyverzettsége Giacinto–Manfredi bravúrmocskossága előtt. A tenger közönye a partján öklendező; életre elszánt, mocskos családfő iránt. A szenteltvíz-tartó türelmes megadása, amikor az egyik lurkó (Giacinto-jelölt) papírhajót bocsát rá. Csúfak, gonoszak, szaporák, tülekedők – a Megváltójuk sem lelkesedhet értük. És még egy hibapont: tudják, mit cselekszenek. Mit írhatnánk javukra azon kívül, hogy közeli embertársaink? – Talán egyet: arcpirító, nyers őszinteségüket. Ebben a hazug korszakban.

A pályakép vázlata

A *Csúfak és gonoszak* bemutatója kapcsán kissé szégyenkezve vallhatnánk be, eleddig nem nagyon figyeltünk föl Ettore Scola speciális pályaképére. A Magyar Filmlexikon – föltehetően korlátozott terjedelme miatt is – még címszót sem szentelt neki. Márpedig Ettore Scola, a most negyvennyolc éves filmrendező immár negyedszázada dolgozik az olasz filmszakmában; 1954 és 1964 között hatvan film szcenaristája, társforgatókönyvírója, szerzője volt. Együttműködött Antonio Pietrangellivel, Luigi Zampaval, Dino Risivel, Nanni Loy-jal, Ruggero Maccarival s másokkal is. Jóllehet filmműhelybeli kapcsolatairól keveset tudunk, mégis filmjeinek, különféle műfajú alkotásainak e hatalmas száma rendkívüli termékenységre vall; annyi tanulásra és munkára, hogy magától értetődőnek tűnik önálló rendezőként való fellépése is,

Ettore Scola 1964-ben debütált, első filmje: a *Beszéljünk a nőkről* – vérbeli olasz filmszatíra, amely Vittorio Gassmann jutalomjátéka is egyben.

Ettől kezdve megszakítás nélkül, sorozatban készültek további filmjei.



Egy különleges nap

1966: *Belfagor a pokolból* (eredeti címe: a Főördög). Tehetséges rutinvigjáték az olasz szatírák legjavából, amelyet nálunk is nagy sikerrel játszottak, címszereplője ismét Gassmann – a lehető legjobb formában, fékezhetetlenül, felszabadultan komédiázva. Az 1478-ban játszódó reneszánsz szatíra alaposan kinevelte az olasz művelődéstörténet klasszikus alakjait; jónéhány nagy ötlet és jelenet – megtekintve – mára sem avult el: Belfagor és a nagy Medici bevezetik a firenzei udvarba a calcio-t (focit); megelevenedik és démonian működik Leonardo több technikai találmánya; a reneszánsz asszonyok és férfiak mulatóan kicsapongók. Scola jóvoltából a főördög addig élvezi a hús, az élet, a földi játékok örömeit, míg maga is kitaszítottatik a pokolból, hogy emezt, a földit élje és élvezze, ha tudja.

1968: *Sikerül-e hőseinknek...* ugyancsak sikerrel forgalmazott, hosszú című paródia a gyarmatosításról, az európai átlagpolgár bizarr találkozásairól a fekete földrész „életével”. E film miatt Scolát művelt afrikaiak is támadták, hiszen az ő szemszögükből nézvést a paródia másként hatott.

1972 és 74: két, föltehetőleg jelentős tragikomédia készül Scola műhelyében, ezeket nem láthattuk. Az első: *A féltékenység drámája*, a filmleírások szerint forgatagos, kíméletlen modorú alkotás Monica Vitti, Mastroianni és Giancarlo

Gannini főszereplésével. A második: adaptáció Dürrenmatt *Baleset* című híres kisregényéből. Itt a bűnösként „elítelt” főszereplőn beteljesedik végzete. Rangos szereplőgárda vonul fel: Alberto Sordi, Charles Vanel, Michel Simon, Pierre Brasseur és mások.

1973: Ez az év fontos időszak Ettore Scola tevékenységében. A túlságosan is szórakoztató filmek gyártását megelégedve, fellázad, végre függetlenül akar dolgozni. Amint egy akkori nyilatkozatában elmondja: a vidám filmekkel keresett pénzen „saját” művet forgat, olyan közegben és olyan módon, amelyet addig soha nem próbálhatott meg. Így viszi 16 mm-es filmre a *Fiatváros lakói*-t. E művét hiába jutalmazták az Olasz Filmkritikusok Díjával, mégsem kerül szabályszerű kereskedelmi forgalomba (nálunk is csak a televízió mutathatta be).

A *Fiatváros* őszinte, kemény, átgondolt látélet Agnelli Torinójáról; külső helyszínei: a pályaudvar, a gyártelep, az esti iskola, az albélet-dzsungel, a járművek, a munkások alkalmi találkozóhelyei mind hitelesek, élnek. A részletek pontossága, a kamera érzékeny jelenléte illik Paolo Turco „szociologizáló” játékához, s így együttesen végig tudják követni egy vidéki fiatalember munkássá éérésének bonyodalmas útját. Ismertős torinói stációk: kezdve az albéleti uzsora-rendszeren, a kapcsolatteremtés nehézségein – a munkába illeszkedés válságáig, az esti iskola terhégig, a műhelybeli igaztalanságokig, a szerelmi konfliktusig, a hovatarozást tudatosító élményekig. Scola avval, hogy tudatosabb életre törekvő főhőst választ magának, szövevényes drámát is alkot, a sokirányú emberi elkötelezettségét, amelyben az ember a teljesítőképességével kerülhet szembe. Fortunato („szerencsés”) kitapasztalhatja, mit jelent testileg, szellemileg végsőkéig feszülni, kimerülni. Hogy vérbeli FIAT-alattvaló: fáradt, ingerlékeny. A birodalmon kívül mégis más út számára. Fortunato mégis szerencsés, mert a maga ösvénye mellett másokéra is ráismerhet.

1974: *Mennyire szerettük egymást* – e történet harminc év olasz történelmét „szeli át”, megannyi filmtörténeti jellegű utalással, tisztelegve a neorealizmus hagyományai előtt is. Egyszersmind hódolat az élő olasz filmtörténet nagyságai előtt: dokumentumértékét növelvén azzal, hogy Sica, Fellini, Mastroianni munka közben jelennek meg a vásznon.

A jelenbe érünk, Ettore Scola lázongó stratégiájának mostani korszakába.

A *Csúfak és gonoszak* merész ugrás a groteszk felé, abba a kimerülhetetlen világba, amelynek egyik modelljét Marco Ferreri építi. A másik ugrás az

italiái történelmet célozza meg: 1977-ben forgatja Scola *Egy különleges nap* című filmjét. Ez a nap 1938. május 8. Hitler és vezérkara ünnepi látogatásra érkezik a Duce Itáliájába. A jeles eseményt híradó-különkiadás örökölte meg *A Führer Olaszországban* címen, s Ettore Scola – főcím gyanánt – hosszú, teljes képsorokat idéz belőle. Színtelen-színesre kopírozva, s ezt a stílust azután a film kiváló operatőrje, Pasqualino de Santis végig „tartja”. Az eredmény: beteges sápadtság, idegőrlően fojtott pasztell tónusok, merev élet-szerűség.

A híradó-idézet (Légió imája, hatalmas tömegek, ünneplés, lelkesedés, Itália az utcán) maga a lelkiismeretvizsgálat: a történelem fájdó bevallása. Hozzá kapcsolódik egy hatalmas ívű „reggeli” darus-körsvenk, Itáliát egyetlen nagy, félmodern bérházudvar *képében* pásztázva végig: amíg a háztömbből kivonul minden polgár és olasz hazafi, csecsemőtől aggastyánig. Különleges nap, talán soha vissza nem térő, így senkinek sincs joga a „nagy történelem” elől kibújni. Végül is hárman maradnak otthon: a hatgyermekes családanya, aki menne, de kötelmei marasztalják (Sophia Loren); az állástalan, megbélyegzett homoszexuális (Mastroianni) és a történelmi korok és idők örök házimesternéje, hogy képviselje a Ducét az elhagyatott udvarban.

Ami *látható* a különleges naphól, hármójuk között történik. És igaz, hogy a diktatúra perem-szegélyén élnek, az aprólékos ábrázolásnak köszönhetően mégis (vagy még inkább) történelmi fertőzöttségük képe rajzolódik ki: zsigeri élményük a torzult hatalom. Lélegző *hangszíntér*, amit a rádió reggeltől alkonytájjig végigüvölt, ünnepel, lelkesül – manifesztálva két népvezér és két nép szimbolikus eggyéválását. Ettore Scola nem háttérzajként, hanem bekerítő jellegű, kettős láttatás eszközeként közvetíti a kinti ünnepet; s annak stációi, hangulati elemei még bele is játszanak a cselekménybe.

A Duce és a Führer találkozásához képest nyaktörő kísérletnek tetszik, hogy két megfélemlített, magányos, lefojtott ember: férfi és nő eltölthessen egyetlen napot kölcsönös rokonszenyben (szinte megható, hogy Loren és Mastroianni oly sok „sztár-kettős” után, ezúttal mennyire közrendűen, „emberre menően” játszik).

A hétköznapi fasizmus. Évtizedek hétköznapi a fasizmusban. Gondoskodás kenyérről, egyenru-

hákról, ünnepélyekről, munkáról, pomponokról. Szavatolása az élet negyedosztályú minőségének. Népszaporulati prémium a hetedik gyerekért. Női szívetek melengető ducei mondatok. Album a dédelgetett vezér köznapjaival. Adó a nőtlenségért, gyermektelenségért. A káros elemek „indokolt” megbélyegzése és kitelepítése, nem jelölven meg a napot, amikor Szardíniába indul az internáló hajó. A rágalmak és a félelmek. A magánélet titkolt mizériái. Halványuló emlékképek a történelemelőtti időkről. A rumbazene megfojtása. A népi élet megfojtása. Tárgyak és kis események szűrkesége. Az otthon, a környezet színtelensége.

Ha az emberi intimitás benső távlataira gondolunk, a film két főszereplőjét nem jegyezhetnénk a nagy reménységek listáján (de nem azért, mert a férfi homoszexuális és reményt vesztett, s a nő elcsigázott és tanulatlan). Ha viszont a köznapi terror szikkasztotta sivatagra gondolunk: közeledésük, beszélgetéseik, indulatkitöréseik, önfeltárukozásaik, egymásra utaltságuk felismert mozzanatai a tagadás tartományában nyitnak távlatot. A képzelhető kis szabadság is messzire van tőlük – megmelegedhetnek egymáson. Egy-mástól.

Ettore Scola egyetlen utalással sem jelzi, hogy mindez az utolsó „békeév”-ben történik; hogy akár el is pusztulhatnak hősei. A különleges nap esténként körül lamentsál a kis-fasiszta apa, gyerekeit inti: „húsz-harminc év múlva is emlékezni fogtok erre a diadalra”.

Zavarba jönnek, ha végül is meg kellene határoznom vagy rangsorolnom, besorolnom kéne Ettore Scolát és filmművészetét. Inkább tartom magam ahhoz, amit bevezetőmben írtam: az olasz filmművészet valóban helyesen orientálja alkotóit – Scolára nézve, gondolom, ez azt jelenti, hogy két évtizednyi munkában beépült a filmbe, anyanyelvi fokon beszéli; mind érettebben és személyesebben közli mondanóit; amelyek talán nem a legeredetibbek, de eredetiek és tehetségesek; nem nyaktörőek, mégis ki fogják hívni a cenzoriális gondolkodás ellenszenvét.

Dániel Ferenc

CSÚFAK ÉS GONOSZAK (Brutti, sporchi e cattivi) színes olasz film, 1976.

R.: Ettore Scola; F.: Ruggero Maccari, E. Scola; O.: Carlo Di Palma; Z.: Armando Trovaioli; Sz.: Nino Manfredi, Maria Bosco, Maria Luisa Santella, Mario Santella.



Időtálló kérdések

Forman: Fekete Péter; Egy szösi szerelme

A Toldi mozi köztudomásúan a budapesti stúdióhálózat Bajcsy-Zsilinszky úti filmszínháza. A *toldimozi* (egyszóban és kis betűvel, vagy akár csupa-csupa nagybetűvel írva) – ennek a hagyománnyal alig rendelkező, de annál népszerűbb, meghatározott rétegizlést kielégítő kulturális intézménynek többnyire fiatalokból álló közönsége. Nagy izgalommal várt vidéki színházi vendégszínházok idején pesti fiataloktól hallottam először ezt a megfogalmazást: „Ott volt az egész toldimozi.”

E közönség meghatározója a nemzedéki ösztartozás, és ami még talán ennél is lényegesebb, hogy ez a statisztikában töredéknyi kisebbséget képviselő, a közvéleményben viszont hangadó tényezőként jelenlévő, alkalmi és al-

kalmanként örökösen újjászülető közösség nem pusztán szórakozást, hanem saját kérdéseinek megfogalmazását, hiteles társadalmi-politikai információt, eszméltető igazságot követel a filmektől. Ez a közönség (szociológiai értelemben és esztétikai igényét tekintve is) a jelen aktuális konfliktusait keresi, várja.

Ezért lepett meg első hallásra az a hír, hogy a stúdióhálózatban felújításra készülnek. Még hozzá olyan másfél évtizeddel ezelőtt készült, Magyarországon is forgalmazott filmek bemutatására, amelyeket annak idején eléggé széles körben játszottak, méltattak is nálunk. Milos Forman két korai filmje – a *Fekete Péter*, de főként az *Egy szösi szerelme* – a bemutatót követően is esztendőig fel-felbukkant még a

moziműsorban. Forman és a cseh filmiskola vívmányait már csak az ellesett, az azóta szünetelt, fanyar humorú, groteszk játékokban tovább élő eszközök sem engedték feledni. Az eltelt idő viszont, ami a filmek keletkezésétől elválaszt bennünket, kritikusként tekinthető. Másfél-két évtized múltán az újdonság varázsa már, a múlt patinája még nem hat. Hiszen a tegnapi szenzáció gyakran elavultabb és kiábrándítóbb is a régmúltból őrzött, a rátelepedett mítosz által megóvott, megnevesített relikviáknál. Azt hiszem, a bemutatásnak ez a nyilvánvalóan megsokszorozódott kockázata teszi, hogy a néző sokszor szívszorítónak érzi a viszontlátást, a legkedvesebb filmemlékekkel való szembesítést, és szinte belülről – saját korábbi véleményének igazolásaként is – élvezi, ha a csalódás elmarad.

Könnyen lehet, hogy a fiatal néző, aki most találkozik először Fekete Péterrel, az életben lézengő, a csemegeüzletben „figyelő” szerepre kényszerített kamasszal, még nem is igen hallotta (vagy éppen csak hallotta) a rendező nevét. Éppen ezért, még a Forman-filmek újratitkítása előtt arra a következtetésre jutottam, hogy csakis helyeselhető, ha a fiatal közönség filmműveltségének kiegészítésére, fehér foltjainak pótlására bemutatásra, illetve felújításra kerülnek a hatvanas évek derekán játszott cseh filmek.

Azután megnéztem a *Fekete Péter-t* és az *Egy szözi szerelmét*: még pergett a film, amikor felülemelkedtem saját korábbi „népművelő” lelkesedésemen, mert egyértelműen eldől, hogy a filmforgalmazást ezúttal nem elsősorban a hézagpótló törekvésekért illeti dicséret. Hanem azért, mert számon tartották, hogy Forman pályakezdő alkotásai másfél évtized múltán sem számítanak patinás klasszikusnak, viszont alapjában megfelelnek a fiatal közönség, a toldimozsi mai elvárásainak. A két film problémafelvetésének időszerűsége, nemzedéki állásfoglalásának szenttelenül kritikus szenvedélye, tárgyilagos látásmódjának sajátos, groteszkbe hajló realizmusa olyan friss, hogy szinte csak egy-egy, a film vásznán felbuk-

kanó szokatlan hajviselet, a ruhák és a felhasznált dallamok stílusa (no meg a filmbeli elbeszélés ritmusa) sejteti, hogy nem másfél hónapja, hanem másfél évtizede aludtak ki a jupiterlámpák.

Belelapoztam az egykori kritikákba is. A *Fekete Péter-t* – mely Forman második filmje, a *Meghallgatás* c. dokumentumfilmét követte – nálunk 1964 és 65 fordulóján enyhe és tapintatos fanyalgás fogadta. Többen Forman szemére vetették, hogy csak kérdez, de nem válaszol, vagy legalábbis nem mondja végig a választ, s hogy a kép, amely filmjéből kibontakozik, komor és „egyoldalúan sötétre sikerült”. A csalódott bírálók jelzői között ott szerepel, hogy a locarnoi fesztiválon díjazott film fárasztó, vontatott, nehézkes és bizonytalan.

Az *Egy szözi szerelmének* hazai bemutatójára már a cseh film nyilvánvaló áttörése után került sor. 1966-ban a Filmvilág már a rendező megdöbbentően egyéni látásmódját, érett világméretű, stílusának groteszk természetességét dicséri, és Almási Miklós abban sem kételkedik, hogy Forman ezzel „egy határozottan új filmstílus elindítójának bizonyult”. Az alapos (és lényegében ma is helytálló) tartalmi-formai jellemzés konklúziójában azonban a kritikus félig-meddig visszavonja a rendezőnek ítélt pálmát azzal, hogy a film „végső kifutásában nem tud igazán jelentőset mondani”.

A sokszólamú visszhang azonban már a szakma megkülönböztetett figyelmét érezteti: a korábbi lengyel „filmcsoda” nimbuszát elhódító, a nemzetközi mezőnyben előretört cseh filmiskola – amelynek legjobb alkotásai sorra aratják le a világversenyek, fesztiválok babértermését – itthon is feszegeti, fenyegeti a közöny korlátait. Áttörni azonban – valljuk meg őszintén – nemigen sikerült: a magyar nézőt a cannes-i, locarnói, mannheimi, moszkvai díjak már akkor sem hozták lázba. A kritika viszont nem hunyhatta be a szemét az olyan – szinte példa nélkül való – előretörés láttán, mint amivel a csehek 1963-ban büszkélkedhettek, amikor filmeseik *öt* nagy fesztivál *öt* nagydíjával tértek haza Prágába.

Bemutatásuk idején sokan hiányolták Forman filmjeinek történetéből az igazi cselekményt. Hiszen való igaz, hogy a *Fekete Péter* iskolából éppen kikerült kamaszhőisével nem sok történik élete első munkahelyén: „mindössze” annyi, hogy rájön, az emberbe vetett bizalom fontosságát papoló főnöke megalázó helyzetekbe kényszeríti őt, amikor kosarak és emberek inspicálásával bízza meg, s hogy elveszti a munkába, a munka értelmébe vetett hitét, még mielőtt igazán megszerezhetné volna. A kamasz szembekerül apjával, anélkül, hogy valami végletes méltánytalanság, sérelem vagy sorscsapás érte volna. Egyszerűen felfedezi, hogy kérdéseire már tőle sem várhat választ, az apa nemcsak a kamaszfiú nemi felvilágosításával késik el, de a vele való őszinte emberi kapcsolat kiépítésével is. Tartalmukat vesztett, kongó intelmei sorra pattannak vissza a fiú védekezésként magára öltött érzelmi páncéljáról. Megértjük a fiút, de az apa kudarcait követve már nemcsak a kérdéseivel magára maradt kamaszt, a társai között is magányos hőst, hanem az eleven anakronizmusként tébláboló, nagyon is ismerős, visszautasított apát is sajnáljuk.

A konfliktus megoldhatatlannak tűnik. Ki hát a hibás, ki a nevetséges? Formantól mi sem idegenebb ennél a kérdésnél: ő nem igazságot oszt, nem véd és vádol, hanem „csak” felmutatja a nemzedékek közti kommunikáció csődjének társadalmi és lélektani tényezőit. Ábrázolja a jelenséget, és érzékelteti annak okát. A filmnek ez a válasznélkülisége, amelyet annak idején bíráltak, megóvta a történetet az adott korszakban lehetséges, tisztességes felelet érvényvesztésétől. Úgy tűnik, hogy a kérdések időtállóbbnak bizonyultak, mint az annak idején lehetséges válaszok... A típusok viszont, amelyeket a *Fekete Péter* felvontat, sajnos érvényesek és hitelesek maradtak. És nemcsak Prágában... Hiszen a *Családi tűzfészek* újabb keletű, hétköznapi tablóján mint ha Fekete Péter apjának pesti ikertestvére nyilatkozna meg. Sőt, a köznapok világában, eszténként a korszerű lakótelepi otthonokban is

hasonlóképpen mondanak sorra csődöt a középkorú kispolgár válasz nélkül hagyott, az új nemzedék körében visszhangtalan életbölcseiségei, amelyek többnyire nem ellenérvekbe, hanem a hallgatás páncéljába ütköznek.

Talán csak a film ritmusa az, amin túllépett az idő. Az orvos, aki a láttelepet elénk tárja, itt még a diagnózis hitelessége érdekében ragaszkodik a teljes lázgörbéhez, a tünetek tüzetes leírásához és összegezéséhez is. Ma már nyilvánvalóan Forman is tudná, érezné, hogy a felfedezések (amelyek természetesen nem egyetlen művész életművéhez kapcsolódnak) meggyőzőbbek annál, semmint hogy kommentárra szorulnának. Bizonyos társadalmi betegségek járványossá válásának korszakában már az érintettek környezete is képes következtetni a tünetekből. Felesleges tehát elvárni a cselekmény minden lényegtelen mozzanatának szálát, felesleges végigmondani a néző tudatában talán még hatásosabban, élesebben lezárható mondatokat. (Különösen akkor, ha a mondatok magyar szinkronhangja olyan távolinak tűnik, mint ebben a filmben. Mert a magyar szöveg színpadias hangzása, a vásznon érzékelhető természetes és közvetlen játékmódotól való eltérése azt is bizonyítja, hogy mennyit fejlődött a szinkronizálás szintje az elmúlt másfél évtizedben! Ma már az ilyen stílusbeli inkongruencia alig elképzelhető.)

Második filmet a legnehezebb forgatni... Ez a visszatérő gondolat fogadta, kísérté Milos Forman harmadik elkészült filmjét, az *Egy szözi szerelmé*-t is. Ennek a derűsnél derűsebb epizódokból építkező, keserű komédiának valamivel bonyolultabb a szerkezete és a mondanivalója is a *Fekete Péter*-énél, ezért még nagyobb a valószínűsége annak, hogy a filmben érintett korosztály mai kortársai ráéreznek a melodramatikus cselekmény háttérben érzékeltetett valódi problémákra is. Hiszen ha csak a kis szözi munkáslány, Andula hirtelen és vigasztalásul választott szerelméről, fájdalmas csalódásáról szólna a film, alig különbözne egy moralizáló lány-regénytől, sláger-igazságokat megjelenítő, harmincas évek-



beli mozitól. Ez a történet legfeljebb a szerelem lángjába beleszédült, hasonló sorsú proletárpillangók okulását szolgálhatná: óvakodjatok, lányok, a szerelmet hazudó, szórakozást kereső, alkalmi partnerektől, mert (legjobb esetben) úgy jártok, mint szegény szöszi... Csakhogy a film már bemutatása idején is mást, többet jelentett: a hétköznapiok sivár világának és az illúziókból felépített, sohanemvolt valóság sóványa vigaszának konfrontálását, Andula öntudatlanul kiépített örömkereső, örömet védelmező életfilozófiájának megértő magyarázatát. De ma, amikor a szöszi újabb nemzedéke még sokkal elszántabban keresi a maga kis életének tartalmát, vagy legalább az elviselését megkönnyítő eszközöket, még nagyobb nyomatókat kap a filmben a látszatok és látszatmegoldások leleplezése, a problémák formális orvoslásának előrelátható kudarcra. Hiszen azt az illetékest, aki felismeri az ipartelepítés szeszelye folytán apáca-életre kényszerített munkaslányok magányának gondját, a legjobb szándék vezet, amikor katonákat invitál a vá-

rosba. És jót akar illetékes katonapartnere is, aki igent mond erre a nagyon is privátnak ható, civil kérésre, csak éppen fiatal honvédek helyett pocakosodó tartalékosokat irányít az új állomáshelyre. Az emberek egyéni életproblémájának intézményes, kollektív megoldása ily módon, e majdnem szükségszerű véletlen következtében természetesen gellert kap. Fennforog ugyan még a kompromisszumok lehetősége, hiszen az egyébként tisztas családapákat valóban ingerli, csábítja az életben ritkán adódó, kockázatmentes kalandok lehetősége, az ismerkedési alkalom, csakhogy nem mindenki vállalja ezt a kiábrándító, megalkuvó, már-már groteszk idillt.

Már a megismerkedés jelene is csattanós cáfolat az álmokra. Hiszen nem kigyúlt lelkű Rómeók bámulják itt perzselő tekintettel a maguk Júliáit, hanem mundérba öltözött fűszeresek és könyvelők latolgatják az olcsón megszerezhető görbe este esélyeit. Csakhogy Szöszi nem kér ebből a mulatságból... Valójában nem a „rossz vére”, szenvedélye, hanem

a kollektív kompromisszumtól, az előreláthatóan kisszerű és sivár kapcsolattól való egészséges irtózása, a viszonzott szerelemre vágyó lány jogos igénye hajtja Andulát a Prágából jött zongorista karjaiba.

Forman iskolásteremtő látásmódja, amely a filmben az ismerkedési esten meglesett, sokáig néma tekintettel vívott küzdelem ábrázolásában bontakozik ki, amikor a hodálynyi teremben szinte csak a kamera teremt kapcsolatot a felajzott katonák és a magukat kellett, családott lányok asztala között. A megnyomított lelkű kisemberek feszélyezettségének, kapcsolatteremtő szándékai kudarcának ez a tárgyilagos analízise a jelentéktelenség kínos komédiáját és groteszk tragédiáját sűríti.

Ennél magasabbra csak egyetlen képsorban – a híres ágyjelenetben – ér a rendező művészte. Ennek a szokványtól mindenben különböző ágyjelenetnek az égvilágon semmi köze a szerelemhez, sőt a szexhez sem. Ebben a széles, nyikorgásra kopott hitvesi ágyban a zongorista fiú kispolgár szülei pihenik ki a nap, majd a rájuk zúdult meglepetés fáradalmait. A meglepetés: Andula, aki élve a fiú – Milda – korábbi, soha komolyan nem gondolt meghívásával, naivan és váratlanul megérkezett ebbe a családi otthonba. A zongorista azonban azon az estén már régen más lánynak mondta – talán ugyanazokat – a bókokat. A felháborodott szülők, akik kínjukban saját fiuk ágyába fektetik le Szöszit, a fiú hazaérkezése után a félrészeg Mildával osztják meg a hitvesi ágyat. Ezt a kényszerű, groteszk ágyjelenetet lesi meg Forman kamerája. A szemrehányás, az önzés, a féltés és a képmutatás nászát. Kitakart testrészeket, helyüket nem találó, kalimpáló lábakat látunk, miközben a takaró alatt nyugalalmát veszélyeztetve érző, zord atya, az erkölcstelen-

ség fantomjától megriadt anya meg a szüleit és tegnapi szerelmesét egyaránt önző fölényrel kezelő fiú csatáznak. Szó sincs erkölcs-dramáról, szó sincs szenvedélyről. A maguk kényelmét védő emberek hol képmutató, hol nyílt perpatvara zajlik, miközben a küszöbön túl, az eljövendő áldozat felismeri helyzetét... Csakhogy Andula – valójában nem áldozat. Korunk gyermeke ő, aki miután kihallgatta a kiábrándító családi szócsatát, csendben felöltözik, és sürgősen visszavonul a védelmet ígérő kisvárosi lányszállásra, ahol ismét lehetősége nyílik arra, hogy vereségét diadalnak, családát boldogságnak álmodja.

Formant láthatóan nem annyira az egyes ember, mint az emberi kapcsolatok tartalma, pszichológiája, alakulása foglalkoztatja. Filmjének legjobb jeleneteiben azonban ezek a törekvések elválaszthatatlanok. Mint ahogy a nemzedékek konfliktusának, kommunikációs válságának elemzése is elválaszthatatlan egységben jelenik meg az egyének és intézmények elrontott, formális kapcsolatának következményeivel. Ez teszi Forman esetlegességektől és napi aktualitásoktól bölcsen elvonatkoztatott társadalombírálatát időtállóvá; részleteiben, legapróbb mozzanataiban is konkrét körképét egyetemessé is.

Forman tegnap világsikert aratott pályakezdő filmjei ma is, nálunk is érvényesek: remek szórakozást kínálnak annak a közönségnek, amely nem ijed meg nemcsak saját árnyékától, de saját tükörképétől sem, és képes elfogultság nélkül, racionálisan, sőt kívülről is nézni azt a köznapi közeget, amelyben él, mozog, vegetál. Amely nem fél attól, hogy nevetéssel megszentelteleníti a fontos gondolatokat, sem attól, hogy egy műalkotás eszméltető igazságai beárnyékolják a nevetését.

Földes Anna

Larisza Sepityko

1938—1979



Kegyetlen évnek bizonyul a film világában az 1979-es. Olyan kiemelkedő művészek távoztak ebben az évben, mint Dave Felischer, Jan Kadar, Roman Karmen, Mary Pickford, Nicholas Ray, Jean Renoir, Nino Rota, John Wayne, és most a magyar filmszakmának személyes ismerőse is: Larisza Sepityko. Olyan filmrendező halt meg személyében, aki szinte minden művében az életről beszélt, pontosabban a „hogyan élni” kérdésére kereste a választ. Éppen ez a feladatvállalás szabta meg helyét a modern szovjet filmművészetben, s rá emlékezve erről kell elsősorban beszélni.

Larisza Jefimovna Sepityko Artyemovszkban, Ukrajnában született. Nagyon tudatosan készült választott pályájára. 1961-ben végzett a Filmművészeti Főiskolán. Már főiskolás korában és később is vállalt filmszínészi munkát. Elhivatást azonban a filmrendezéshez érzett. Ez az 1963-ban készült első filmjén azonnal meg is látszott. Összesen négy filmet rendezett, s az ötödiket – Dosztojevszkij Sztjepancsikovo és lakosai című művéből – tervezte.

Larisza Sepityko 1977-es magyarországi interjújában elmondta, hogy kezdetben mindig ráért, várta, hogy felnőjön a feladatokhoz. De később megjieđt. Rájött, hogy annak alapján fogják megítélni, amit csinált. Tehát többet kell produkálnia! – Kálvária című filmjében éppen azt fejtegette, hogy a halállal nincs vége mindennek. Nem mindegy, hogy mi,



Szárnyak

milyen tettek előzik meg a halált. Élete nemcsak a betegséggel való küzdelem volt (már első filmje forgatásának egy részét hordágyról irányította, harmadik filmje után pedig sokáig volt beteg ismét), hanem a tevékeny életért való harc is jellemezte. S ez a harc egybeesett a szovjet film egyik kereső, kísérletező szakaszával.

Első filmje, a *Hőség* (1963) Csingiz Ajmatov művéből a kirgiz sivatagban készült.

Sepityko még háborús filmje kapcsán is az ember mozgásának ábrázolását emelte ki. Ez kicsit szembenállt a nagy, látványos történelmi folyamatok megjelenítésével, amely egy időben annyira uralta a szovjet filmművészetet.

A *Hőség* Kimirje Komszomol-megbízattal érkezik a sivatagos vidéken szántó brigádhoz. A film mégsem megdicsőülését mutatja be, még csak nem is az ottani munka nehézségét, hanem az ott dolgozó emberek lelki válságát. A fiú rögtön nagy feladatokat akar, az egyik

sértett (brigádvezetőségről leváltott) munkást pedig zavarja a fiú fontoskodása és nyüzsgése.

A film nemcsak azzal tűnik ki, hogy primitív körülmények között dolgozó, nagyon egyszerű embereket mutat be bonyolult pszichológiával, hanem azzal, hogy egyáltalán bonyolult lélektanra épül.

Ekkorra – 1963-ra – a szovjet film már túl volt azon az első nagy hullámon, amely az illusztratív-sematikus ábrázolással fordult szembe, és amelyet olyan nagy alkotások fémjeleztek, mint Mihail Kalatozov *Szállnak a darvak* (1957), Grigorij Cuhraj *Ballada a katonáról* (1959) vagy Szergej Bondarcsuk *Emberi sors* (1959) című műve. Ezek a filmek visszatértek a valóságos konfliktusok vállalásához, érvényesítették az emberábrázolás megfelelő szintjét, és rehabilitálták a klasszikus formanyelvet. De még – és ezt a bennük érvényesülő morálizálás mutatja legjobban – nem teremtették meg a kapcsolatot a film és az aktuális valóság között. Keveset tettek azért, hogy az új társadalmi helyzet ellentmondásai, problémái ábrázolódjanak. E tekintetben csak a hatvanas évek közepén kibontakozó lendület hozott változást. Több kísérletező vállalkozás (amelynek sorába a *Hőség* is beletartozott) után Marlen Hucijev *Mi, húszévesek* (1964) című filmje vált fordulóponttá. Majd csatlakoztak olyan alkotók, mint Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij, Gleb Panfilov, Andrej Tarkovszkij stb. Náluk jelentkezett a deheroizálás, kezdődött meg a végleges leszámolás a didaktikus, lakkozó, sematikus ábrázolással, illetve az új kérdések – köztük elsősorban a „hogyan, minek nevében élni” problémájának – felvetése. Sepityko Szárnyak (1966) című műve ebbe a sorba tartozott.

A film a negyvenes éveiben járó Nagyvezsdát mutatja be, aki ipariskola-igazgató, a városi tanács tagja, a háború ismert hőse, fényképe megtalálható a múzeumban is. Tehát köztisztelőben álló ember, aki lelkében még mindig a háborúban meghalt szerelme emlékének él, s – ami még lényegesebb – olyan ideálok nevében próbál ténykedni, amelyek ha nem is elavultak, de túlságos leegyszerűsítésre készítettek.

Igazságtalanul megalázza az iskola egyik tanulóját annak szerelme előtt. Nem érti meg (nevelt) lányát, aki életét egy idősebb férfihez köti, és nevelőanyjától idegen magatartású emberek társaságában érzi jól magát. Úgy tekint önmagára, ahogy a külsőségekből ítélve másoknak kellene őt tekinteniök: hősként. – A megsértett tanuló azonban az igazságtalanságról és a gyűlöletről beszél; lánya szelíd türelemmel kezeli értetlenségét; a múzeumlátogatásra vitt fiatalokat nem érdeklik a háború hősei. Ezek az élmények és a körülötte zajló élet jobb megismerése (összetalálkozik egy maga korabeli magányos asszonnyal, aki kész megosztani egy férfin, csak hogy ne legyen egyedül) készítetik önvizsgálatra, töprengésre Nagyezsdát. Lassan döbben rá, hogy nem lehet a múltbeli cselekedetei alapján tiszteletet kívánni, hogy nem lehet a múltba fordulva élni. A film nem viszi végig Nagyezsda teljes megváltozását, csak az arra való készséget érzékelteti: az emlékekben élő hős, aki vadászrepülő volt a háborúban, most újra fölrepül.

A téma is mutatja a Szárnyak merészségét a szovjet filmek között. A veterán hős szembeállítása olyan emberekkel (tanuló, nevelt lány), akik semmiféle hősiességgel nem tűnnek ki, és életükkel mégis fölébe helyezkednek – ez összhangban volt a kor követelte változásokkal, az új életideálok szükségességével, a magatartások megválasztásának a háborúban szükségeseknél jóval bonyolultabb feltételeivel. Sepityko a lehető legegyszerűbben adta mindezt elő a Nagyezsdát alakító Maja Bulgakova segítségével. Ez a túlságos egyszerűsítés talán rovására is ment a film hatásosságának. A formai kidolgozás kissé háttérbe szorul, mert a valami új elmondásának vágya erősebb. De ez szinte elkerülhetetlen volt, s megisméltődött Sepityko következő filmjében, a Te és én-ben (1972) is.

A Te és én-t hasonlóan nagy odaadással készítette a rendező, mint ahogy erről egy szovjet filmfolyóiratban közreadott vallomásában számot ad: „... a velünk egyidősekről, a harmincévesekről szól a film. Egy kort



Te és én

nemcsak aszerint ítélnék meg, hogy mit írnak róla a történészek, hanem aszerint is, hogyan fejezik ki korukat azok, akik benne élnek. És ha mi nem mondjuk ki, hogy mit gondolunk magunkról és a máról, akkor ki mondja ki? A harmincadik év az élet tetőpontja: erről a pontról már-már visszanezhetünk az átélt útra, s újraértékelhetjük, amit eddig tettünk.”

A Te és én-ben Sepityko megpróbálkozott azzal, hogy ne a múlt és jelen között teremtsen kontrasztot, hanem egy magatartás – a családott visszavonulás – tarthatatlanságát bizonyítsa.

A film hőse, Pjotr mint kutatóorvos megrekedt kísérleteiben, szerelmi téren sem sikerült az új életet választania, ezért visszavonult a svédországi szovjet követségre. Ez a nyugalmas állás azonban nem hozta meg számára a megbékélést. Sok más hatás mellett egy jégkorongmérkőzés játékosának kitartása (sebesülten iátszott tovább) is újabb keresésre ösztönözte. Erre készítette barátja, Szása kapitulációja is:

a tudományos munka után ő feloldotta az életét a mindennapok kis eseményeiben, és éppen azért gyűlölte meg Pjotrot, mert annak maradt ereje a keresésre. Még inkább erre indították az orvost környezetének azok a tényei, amelyek az aktivitás hiányából fakadó teljes megadás negatív következményeiként jelentkeztek (nyomorúságos körülmények, ital, eldurvulás stb.) A kitörés így megérlelt vágyával került egy szibériai építkezésre mentőorvosnak. Itteni élete, itteni tapasztalatai (egy egzaltált lány meggyógyítása például) egyre inkább elgondolkoztatta – feleségéről, barátjáról, magáról, és megszületett a következtetés: mindent előről kell kezdenie.

Kétségtelenül nehéz az emberi lélekben megragadni a kis és nagyobb élmények olyan összegződését, amely nem látványosan, de mégis belső változáshoz, sőt drámai változáshoz vezet. Talán ez a nehézség okozta a film kissé túlbonyolított dramaturgiáját. Ezért azonban némileg kárpótolnak az olyan jó pillanatok, mint például a jégkorong-csatár sablonos dicsérete akkor, amikor alig tud felkelni, vagy a vagonban lakó munkáscsalád szívszorogató képe, vagy a beteg vigasztalása a mentőautóban, majd a rádöbbenés ennek formálisságára stb. A filmnek a nehéz téma ellenére sikerült valamit megéreztetni abból, hogy nagyon is sok visszavonulásra készítő, feladásra indító tényező van a mai életben, de mégsem szabad csak a nyugalmat keresni, mert ez eltorzítja az embert.

A modern szovjet film egészére jellemző volt, hogy nehezen birkózott meg a jelen, – a végtelenség értelmében nem drámai – életanyagának ábrázolási közeggé emelésével. Szívesebben fordult aktuális problémák ábrázolása érdekében is a látványosabb, élményszerűbb múltbeli anyaghoz. Sepityko alkotásaiban is ez érvényesült. Művészete akkor ért meg, amikor Vaszilij Bikov háborús témájú művében meglátta a saját mondanivalójának kifejezési lehetőségét. Így született meg a Kálvária (1976) című filmje.

A megtépzott, kiéhezett partizáncsoporttól a tél közepén ketten mennek be a faluba él-

met szerezni. Egyikük, Ribak – hivatásos katona, a másik pedig, Szojnyikov – eredetileg matematikus. Ribak tűnik keményebbnek, harciasabbnak. A sztárosztától erőszakkal vesznek el egy birkát, majd egy háromgyerekes magányos asszonynál húzódnak meg a támadó németek elől. Valamennyiüket elfogják. És a fogságban a megismert vonásokkal ellentétben Szojnyikov bizonyul erősnek; a kínzások ellenére sem vall, míg Ribak vállalja a policájságot, hogy mentse az életét. A film csúcspontja, amikor a halálra szánt foglyok – még Ribakkal együtt – a magatartásokról és a célokról vitatkoznak. Majd másnap – amikor Ribaknak segítenie kell az akasztásnál – megmutatkozik a magatartások gyakorlati következménye, méghozzá az egész falu szeme láttára: a hóhérrá válás.

Van a filmben örökérvényű jelképeség is (Ribak magyarul halászt jelent, s mestersége szerint Júdas is halász volt), de szerencsére a konkrét emberi-lelki folyamatok dominálnak, és nem a hősies példamutatás. Sepityko nem demonstrálni akart, hanem az emberi lelket kutatta.

Szojnyikov (neve a százat tartalmazóan arra utal, hogy nincs egyedül) a kínzás utáni fájdalomában és lázában nem is lehet demonstratív hős, már előzőleg is inkább öngyilkosságra gondolt, semhogy a németek kezébe kerüljön. Ereje tartásában – még inkább gondolatiságában nyilvánult meg. Ugyanakkor Ribak sem vált vadállattá. A halálfélelem legyőzte őt, de a kivégzés után öngyilkossággal is próbálkozott, és teljes meghasonlásban maradt a németekkel együttműködők között. S mindez összefügg azzal, amire Szojnyikov a nyomozónál utalt, kijelentvén, hogy a németekkel szemben nem a szovjet ember elvont eszmeisége áll, hanem a szülők, az otthon, a haza – a maga konkrétóságában. A falu felé nézve, sőt indulva ezt érzi – pontosabban az ettől való elválástottságot – Ribak is.

A Kálvária – a színes Te és én után – fekete-fehérben készült.

A havas táj végtelensége, a pince feketesége, a falusiak szürke tömege, az ég szelíd árnyalata



Kálvária

mind erősítette a tünődésnek azt az atmoszféráját, amelyben az egyszerű helyszínből lelki környezetté vált minden. A legfontosabb azonban mégsem ez a formai tisztulás és hatásosság, hanem a döntések elkerülhetetlenségének és fontosságának kifejezése. Annak kimondása, hogy még az életen túl is hatásuk van. S hogy a döntések nem fizikai erő, nem elvont eszme, nem a körülmények közvetlen hatása alatt születnek, hanem az emberi teljesség függőségében, amely emberi teljesség nem passzívan alakul ki. Mindez fontosabb annál is, hogy a film németbarát kollaboráns szovjet embereket mutat, hogy szakít a német-szovjet ellentét fekete-fehér ábrázolásával stb.

Egységes vonalat mutatnak tehát Larisza Sepityko alkotásai. A Hőség komszomolista hőse hozzátörök a konkrét körülményekhez, de nem torzul, a Szárnyak hősnője rádöbben elavult életideáljára, múltbeli érdemeire való

hivatkozásának alaptalanságára, a Te és én hőse megértette, hogy a nyugalom önmaga feladását jelenti és nem a boldogságot, a Kálvária hőse pedig megmutatta, hogy nem minden élethez érdemes ragaszkodni, hogy az élet sokkal többet jelent, mint fizikai létet.

Mindez összefügg azzal a törekvésével a rendezőnek, hogy rádöbentse nézőit is a maguk formálásának szükségességére, az aktivitásra a mindennapi élet támadásaival szemben. Ez a művészetformáló törekvés már nem nyerhet folytatást. A rendező megküzdött a betegséggel, de nem bírt a véletlen balesettel.

Sepityko azonban nemcsak a filmtörténet lapjain él tovább, hanem hőseiben is, és nemcsak a szovjet közönség emlékezetében. Nem véletlen, hogy a magyar filmművészet – miként a magyar valóság – számtalan közös vonást mutatott a Sepityko-filmekben tapasztalhatókkal.

Nemes Károly



Alfred Hitchcock

Gyermek a börtönben

Ha hinnünk lehet a saját maga által is megerősített legendában, az ötéves Hitchcockot apja egyszer elküldte a rendőrségre egy levéllel. Az ügyeletes rendőrtiszt mosolyogva olvasta el az atyai sorokat, majd intézkedett, hogy a gyermeket zárják be egy cellába. Tíz perc múlva engedték ki, atyja óhaja szerint.

Bizonyos lélektani iskolák szerint a félelem alapja a büntudat, következésképp maga a büntetés – egy időre – csökkenti félelmünket. Akárhogy van is, a félelem nagy rendezőjének kitalálnia sem kellene jellemzőbb gyermekkori emléket. Felnőtt korában olyan pályára lépett, mely lehetővé tette, hogy másfél-két órás erős félelemnek kitéve őket – csökkenthesse az emberek büntudatát, szorongásait. Tüneti kezelés, de pótolhatatlan, s a hálás páciensek az egész világon sorban állnak a Hitchcock-filmeket vetítő mozik előtt. A mester ma, nyolcvan éves korában (1899. augusztus 13-án született) elmondhatja, hogy apja kezdetleges és durván szellemtelen módszerét finommá, szellemessé, varázsossá változtatta. Ez a különbség egy Dickens-regénybe illő középosztálybeli angol apa és egy nagy filmrendező között.

Ennek az emlékeknek a fontosságát persze csak annyira kell szem előtt tartanunk, mint egy Hitchcock-film sztoriját. Aki árnyaltabb

és mélyebb gyermekkori hatásokra kíváncsi, azt sem feledheti el, hogy – miként a „kegyetlenség filmművészetének” legnagyobb alkotója, Luis Buñuel – ő, Alfred Hitchcock is a jezsuitáknál nevelkedett.

Filmek és korszakok

Hitchcock hosszú pályája alatt rengeteget, eddig 53 (ötvenhárom) nagyjátékfilmet rendezett. Van némafilmkorszaka, angliai korszaka, első (háború alatti) amerikai korszaka, második amerikai korszaka és „legutóbbi korszaka”.

Egyik sokszor közölt fényképén filmjeinek egymásra polcozott doboza magasan a feje fölé emelkedik, pedig – jelképesen – csak egy doboz képvisel egy filmet.

Tizenhárom Hitchcock-művet láthattam. Egyetlen némafilmjét sem. Második amerikai korszakának (1946–1958) jónéhány alap-filmjét sem (*Kötél*, 1946; *Idegének a vonaton*, 1951; *Vallok!* (1952); *Az ember, aki túl sokat tudott* (1956); *Vertigo*, 1958).

Miért nem ír akkor egy nálam tájékozottabb, bővebb tárgyismerettel rendelkező kritikus erről a rendezőről? Sajnos azért, mert ilyen nem akad. Nemcsak a közönség, de a filmmel hivatásból foglalkozók idevonatkozó tájékoztatatlansága is sötéten példázza, milyen korlá-

tozottak a hazai filmtudomány és filmkritika lehetőségei. Így történhet meg az is, hogy az amerikai filmet tárgyaló egyetlen összefoglaló igényű magyar tanulmánykötetben csupán néhány lebecsülő és félreértő szó van a film-történeti jelentőségű, műfajteremtő Hitchcock-ról.

Mit tehetünk hát?

Angliában készült hangosfilmjeinek, még inkább első amerikai korszakának (1940–1946) majdnem minden jelentős darabját láttam,

A főtéma

Pályáját meghatározó első nagy sikeréről, az 1929-es *Blackmail*-ről (Zsarolás) így ír Chabrol és Rohmer, a két „új hullámos” francia rendező és Hitchcock-ideológus:

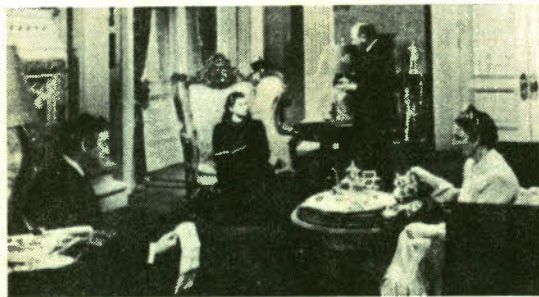
„Az egész film a szereplők közti kapcsolatok bizonytalanságára épül. Gyilkos és áldozat viszonya újra meg újra megváltozik. A szerepek összekapcsolódnak és felcserélődnek: a gyilkosból áldozat lesz, az áldozatból



ugyancsak láthattam 1959 óta készült filmjeinek kilencven százalékát, tehát „utolsó korszakának” minden főművét. S hogy az olvasók szigorú vizsgakérdéseire felelhessek, elmondom még, hogy Truffaut Hitchcockról–Hitchcockkal készített nagyszerű interjúkönyve nemcsak alapolvasmányaim, de alapélményeim közé is tartozik. Ennyi a szegényes poggyászom, de még jobban bánt, hogy a magyar olvasók és nézők így is teljes joggal tarthatnak szerencsés kivételezettnek, titkos és drága ismeretek birtokosának.

hóhér. Ugyanabban a jelenetben, sokszor ugyanabban a beállításban ide-oda hintáznak és ingadoznak a morális szerepek.”

Minden Hitchcock-filmre s kiváltképpen az igazán jelentős filmjeire érvényes ez a felismerés, amit – általánosabb érvennyel az egész életműre – Gregor és Patalas így foglal össze: „E filmek hősei saját magukon vagy másokon tapasztalják személyiségük bizonytalanságát: vagy őket kényszerítik, hogy mássá legyenek, vagy azt kell látniuk, hogy egy másik ember nem az, akinek tartották.”



Forgószél

hogy létezett egyáltalán ez a hölgy; s mivel erőszakosan és kétségbeesetten bizonygatja (elmesélve a fejére zuhant cserepet is), zavarodottnak, idegbetegnek nézik, orvost hívnak (természetesen a hölgyet elrabló kémbanda vezetőjét), aki pihenést ajánl neki, altatót kíván karjába injekciózni. Senki nem emlékszik a hölgyre, mindenki tagadja létezését, végül maga a lány is elbizonytalanodik – hátha a többieknek van igaza, *hátha csak képzelődött?*

A világ mindenestre kikökönt sarkaiból; saját tapasztalat, „józan ész” nem számít, semmit sem ér, az számít csak, amit mások elhisznek, amit a többiek mondanak (vagy akarnak). Ez a film lényege, ami ezután következik, az már „csak” nagyszerűen izgalmas és humoros üldözések, csapdába ejtések és leleplezések sorozata, semmi értelme „elmesélni”.

Egy másik változat a már említett *Gyanakvó szerelem* (Suspicion). Ehhez annyit érdemes előzetesként tudni, hogy Hitchcock 1940-ben az Egyesült Államokba távozott, s ott a Daphné du Maurier híres bestselleréből készült *A Manderley-ház asszonya*-val (*Rebecca*, 1940), Laurence Olivier és Joan Fontaine főszereplésével, rögtön Oscar-díjat szerzett a producernek, d. O. Selznick-nek. De hát ez a *Rebecca* nem igazi Hitchcock-film, mint ahogy nem az a *Végre egy jó házasság* c. vígjáték (Mr. and Mrs Smith, 1941) sem, amelyet F. Capra bizonyára jobban megcsinált volna.

A *Gyanakvó szerelem* Hitchcock valódi bemutatkozása volt Amerikában. Egy híres korabeli detektívregényből készült, melyben egy férje üzelmekre gyanakvó ifjú asszony (utóbb már nem is gyanakszik, biztos benne, hogy férje gonosztevő) hagyja magát még megmérgezni is, mert nincs szíve rendőrkézre juttatni a gazfickót.

Hitchcock filmjében a néző sem tud többet a férjről, mint a gyanakvó asszony. Minden egyes jelenet új meg új logikai játék, melynek a gyanú megerősödése az eredménye, de nem ez a logikai játék a fontos (bár szigorú következetessége nagyon érdekes és persze „profí

színvonalú”), hanem a kízóan ránk törő érzés, a lidérces hangulat, hogy a rendkívül rokonszenves, sőt szívtipró Cary Grant alávaló gyilkos. Mint mikor álmunkban egyre biztosabban közeledik valami rossz, valami végzetes... Vagy mégsem gyilkos? Nem, nem, ezt nem lehet elhinni... Ámbár muszáj elhinni, főleg amikor az előzékeny és udvarias férj épp a szakadék szélén tépné föl a robogó kocsiját...

Hitchcock legsikeresebb háború előtti amerikai filmje a *Gyanú árnyékában* (Shadow of a Doubt) volt. Ő maga Truffaut-nak és másoknak is többször kijelentette, hogy ez a legkedvesebb teremtménye. Valószínűleg azért, mert ez a *Psycho* előtti filmjei közül a legigényesebb, leggondosabb műve, ez használ legkevesebb krimi-sablont. Fel sem merül a kérdés, ki a gyilkos, sőt a gyilkosságok már megtörténtek, mikor a film elkezdődik, a néző mindent tud. A „válfaj” általunk 2. számúnak nevezett típusa ez, mint a *Londoni randevú*. Mégsem hasonlít ahhoz.

Inkább lélektani film, mint bűnügyi. Azzal a különbséggel, hogy nem a hősök lélektana érdekli (már amennyire megkülönböztethető ez így), hanem a *bűnügyi lélektana*. Krimet igénylő nézőnek nem is izgalmas, alig van benne lélegzetelállító fordulat. Kamaradarab: a polgép valahol legbelül ketyeg, a robbanás valahogy késleltetett. Gyilkos főhőse, bármilyen komor és elszánt alak, mégsem ellenszenves, s hogyne volna „belsőbb”, mélyebb a film tétje a szokásosnál, amikor arról szól, hogy a hősnő még e komor gyilkost sem tudja megutálni...

Hitchcocknak nem feltétlenül van szüksége detektívtörténetre témájának kibontásához. Jól példázza ezt a *Mentőcsónak* (Lifeboat, 1944) című filmje is, mely a második világháborút választja tárgyal.

Egy torpedótámadás után játszódik a történet, egyetlen helyszínen, a nyílt tengeren sodródó mentőcsónakban. Nyolc-tíz menekült verődik itt össze, s egy „ellenség”, egy német tengerész. Megölik? Hadifoglyot nem mészá-

rolunk le. De ki a foglya kinek? A német ért a navigációhoz – ők nem. A németnek van vize – nekik nincs. A német erős és kövér – ők gyengék és soványak. A német evez, kormányoz és fütyörészik – ők sápadtan gubbasztanak. A német előbb azt hazudja, partra vezeti őket, aztán kijelenti, hogy a német hajók irányába tart. Minden szava és tette ellentmondásos, minden szava és tette leplez valamit, s ez még hagyján, de azt már végképp lehetetlen eldönteni – vesztükre tör ekképp, vagy ellenkezőleg, ő a megmentőjük?

Mikor végül is (teljesen jogosan) megölik, őket, de a nézőt is csömör fogja el; most már végképp nem tudni, ki volt itt a bűnöző... A „krimi” – tiszta műfajában, Conan Doyle-tól Agatha Christie-ig – tisztán és kitüntetetten logikai játék, ahol csak az észnek lehet szerepe; gyűlölködő és indulatos bűnözőt jobb szerző nem alkalmaz, az érzelmek ebből a birodalomból (mily boldog, mily üres világ!) származtak.

Nem állunk távol attól a kihegyezett és kihívó nézettől, attól a vad paradoxontól, hogy Hitchcock-nak semmi köze a krimihez.

Sémák

Van köze. Nincs nagyobb elképzelhető ostobaság és ellensznobizmus, mint Hitchcockból minden áron „művészfilmek” rejtett sugallatú alkotóját kreálni, mint újabban vakhítú különös hívei teszik. De ugyanilyen primitív vélemény, hogy ismertetésre, elemzésre, megnevezésre sem méltó „kommersz” rendező.

Hitchcock azt ismerte föl, hogy az oly objektívnek tűnő film éppen a valóság szörnyű többértelműségének feltárására alkalmas. S azt is felismerte, hogy az e szakmában (iparban) – oly kedvelt bűnügyi históriának még a sémái is kiváltképp alkalmasak minderre.

Ártatlan embert gyilkosság gyanújával tartóztatnak (vagy hajszolnak), ő pedig menekülés közben kénytelen leleplezni az igazi gyilkost. Ha nem is „tiszta”, Sherlock Holmes vagy Poirot ínyére való séma ez, mégiscsak

séma, és Hitchcock majdnem minden filmje erre épül. De nemcsak a bűnügyi (meg a kaland-) irodalom sémái ezek, hanem a filméi is. Fritz Lang éppen az Egyesült Államokban készítette erre a kaptafára egyik legjobb, legfeszültebb filmjét, a *Téboly*-t. De a *Téboly*-ban sem a valóság állandóan változó és kétértelmű arca a lényeg, csupán a tömeghisztéria, a bosszú, a jószág és a gyűlölet hullámszája.

Bűnügyi történet mint a többértelmű (sőt értelmezhetetlen) létezés példája: a moziban ez Alfred Hitchcock szabadalma.

A személyiség elvesztése és a bűnügyi film

Felcserélhetőnek érezzük magunkat egy ismerősnek hitt, de egyszeriben ismeretlenné váló világban. Dróton rángatott bábok vagyunk, személyiségünkől akkor fosztanak meg, amikor akarnak, és még csak azt sem tudjuk, kik. Barátainkról kiderül, hogy ellenségek, önmagunkról meg hogy potenciális áldozat, sőt esetleg potenciális gyilkosok vagyunk...

A Hitchcock-krimik és -horrorok mélyén szintén ez az élmény bujkál. Dogmatikus, fantáziátlan, merev és terméketlen dolog élesen kettéválasztani a filmben a szórakoztató ipar és a művészet világát, az „új-Hollywoodnak” nevezett jelenség eléggé intő példa e kettéválasztás tarthatatlanságára. S vajon a modern jazz-ben (amely mégiscsak a zenei szórakoztatóipar része) nincsenek jelen a korunk minden jelentős művészeti ágában fellelhető vonások? Chandler, James Hadley Chase vagy Simenon krimije nem tükrözik korunk (koruk) társadalmának és emberének megannyi fontos motívumát? És Rejtő Jenő-P. Howard?... De minek a felsorolás meg a sok párhuzam, nézzük inkább a Hitchcock-példát.

North by Northwest (Észak-Északnyugat) című filmjében egy ENSZ-palotában dolgozó újságíró egyik pillanatról a másikra kénytelen tudomásul venni, hogy Kaplannak hívják. Ő ugyan megütközve magyarázná, hogy neve Roger Tornhill, erre azonban senki sem ki-

váncsi. Szállodai bejelentőlapja Kaplan névre szól, s többen esküsznek rá, hogy mindig is Kaplanként ismerték. Íme, a *Londoni randevú* alapképlete, de a dolog annyival kínosabb, hogy nem egy újdonsült kedves ismerős, az idős hölgy létezését vonják kétségbe, hanem éppenséggel a saját magunkét (vagyis a főhősét). Ez még akkor is vajmi kevés jóval biztat, ha olyan szívtipróan magabiztos és markáns férfiak vagyunk, mint Cary Grant, a *North by Northwest főhőse*. Új meg új, hajmerezítő kalandok és fordulatok várnak még ránk, amíg a gonoszok elnyerik büntetésüket, amíg Kaplanból újra önmagunkká vá-lunk

Humora

Hitchcock humora a legjobb angol forrásból merít. Úgy is mondhatnánk, valahol Dickens és Beckett között, Anglia és Írország között lehetne elhelyezni. Semmiképpen sem Anglia és Amerika között. Kritikusai, de saját bevalása szerint is angliai filmjeiben jóval több igazi humor rejlik, mint az Amerikában készültekben. A *Londoni randevú* vonatbeli üldözéseinek legértékesebb oldala a humor, ez emeli túl a nyomozás-keresés szokvány-izgalmán. A mester szerint ez a film Amerikában el sem készülhetett volna, az ottani producerek nem túrnak olyasmit, hogy habókos zongoratanárnő legyen a fontos hírszerző, el sem tudják képzelni, hogy a borzongató izgalmak még borzongatóbbak, ha nevethetünk hozzá.

Hitchcock legmulatságosabb két régi filmje az 1932-es *Number seventeen* (17-es szám) meg az 1937-es *Young and innocent* (Ifjú és ártatlan). Az előbbi krimi-paródia, finom és villódzó tálalásban. Éjszaka, egy elhagyatott, kertes házban, ahova szél lefújta kalapját megy keresni a főhős, s ahol a legkülönösebb dolgok történnek. Gyertyafény lobban, védtelen hölgy menekül, a padláson léptek csikorognak, szakadt ruhájú tolvaj oszon egy csomaggal, a kapun pedig estélyi ruhás vendégek érkeznek. A házban összegyűlt alkalmi láto-



Mentőcsónak

gatók közül valaki fő-bűnöző, valaki pedig nyomozó. De melyikük ez, s melyikük az? Csak természetes, hogy állandóan cserélgetik „maszkjukat” s szerepüket, a halottnak vélt áldozatok makacsul feltámadnak, végül a néző már azon sem csodálkozik, hogy a házból titkos lépcső vezet egy földalatti magán pályaudvarhoz, s a díszes kompánia testületileg vonatra száll. A vonaton persze minden folytatódik (valamivel „keményebb” változatban), végül az irtózatossággal robozó vonat egyenest a tengerbe zuhan, ahonnan már csak a mindvégig bűnözőnek vélt detektív menekül ki, karjában a hősnővel...

Elbutultan „vicces” tévé-krimis korunkban gyógyszerként kellene alkalmazni, mint bármelyik Chaplin-burleszket.

Az utóbbi, az *Ifjú és ártatlan* olyan, mint a címe s mint bájosan csacska hősnője, naivul veszedelemből veszedelembé botladozó hőse.

A film egyik legfeszültebb pontján a hatóság üldözött hősök (míg ők maguk persze az igazi gyilkost hajszolják) valami vidéki nagynéniszületésnapra, marcipános gyermekzsúrba csöppennek, ahol negédes nagynénik és vízfejű gyermekek társaságában „hol az olló komámasszony”-t kell játszaniuk. Alig tudnak elmenekülni. Akkor inkább a gyilkosok vagy a börtön! Hitchcock még évtizedekkel később, a Truffaut-val folytatott beszélgetésben is kétségbeesetten emlékezik, hogy az USA-ban a forgalmazók csak e jelenet nélkül voltak hajlandók vetíteni a filmet, mondván, hogy e betétnek semmi köze a sztorihoz. „Márpedig ez filmem lényege, enélkül nem is szeretem” – jelentette ki.

Humora miatt értékeli többre a *Londoni randevú*-t is első amerikai filmjeinél, főképp a *Forgószél*-nél (Notorius), mely pedig Truffaut-ék kedvelt alkotása; mert hiába a gondos szí-



Psycho

nészvezetés, cselekménybeli egyensúly, hangulat-építkezés, ellenpontok, mindenféle mérnöki tudomány, ha a film menthetetlenül humortalan, sőtlan.

Az amerikai filmipar igazi krimi-vígjátékot csak harmincéves egyesült államokbeli munka, csak a világhír után engedélyezett a hetvennyolc éves mesternek. Ezt a filmet, a *Családi összeesküvés-t* (Family Lot, 1976) idén a magyar néző is láthatja, megint csak torzító, ha-

mis fénytörésben, hiszen előbb ismerte meg azokat a harmad-, sőt tizedrangú dolgokat, melyek a Hitchcocki eredményeket vizezték föl a közepszerűség mértéke szerint.

„Ősfélelem”

A pszichiáter kimutathatná, hogy Hitchcock filmjei inkább Jung, mintsem Freud nézetei nyomán kínálnak érdekesebb és gazdagabb tartalmat. (Amivel egyáltalán nem akarom azt állítani, mintha a mester tudatosan alkalmazná a lélektan felfedezéseit, erre neki nincs szüksége).

Nemcsak hősei, de a hőöket környékező veszélyek is ősi (archetipikus) félelmeket sugároznak.

Nagyon gyakori ezekben a filmekben a *lezuhanás*. A *Vertigo* (Szédület), a címe mutatja, teljesen erre a félelemre épül, a hősnő toronyból zuhan le, mert a hős (különben mindenre képes szupernyomozó) retteg a magasságtól. A *Spellbound*-ban (Bűvölet) a magasból, felülről csúszik egy gyerek a hegyes vasrácsra. Aztán itt vannak a *lépcsők*. Bűnügyi filmekben, horrorban oly kedvelt és gyakori kellék, mint a rács, a pince, a csapóajtó stb. Mégis, Hitchcocknál következetesebben, nagyobb hangsúllyal, makacsabban szerepelnek a lépcsők. Figyeljünk fel a *függőleges vonal* jelentőségére. A *Psychó*-ban a kísértetanya lakta „bagolyvár” függélyesen emelkedik a vízszintesen lapos motel fölé. Ugyanitt a lépcsőn vigyázva és félve felfelé haladó biztosítási ügynök ősfélelemtől telítve valahonnan fönről várja a halált, a kamera föl is emelkedik, s ekkor a gyilkos megfoghatatlan váratlansággal egy oldalajtón rohan ki a magasra emelt, villogó késsel, bénítóan sokkolva az áldozatot és a nézőt. Sokszor emlegetett képsor a *Psycho* első gyilkosságának jelenetekor a zuhanyrózsa többször bevágott képe, amint fölülről (a képmező centrumából) szórja a vizet (lidércesebb, mint maga a büntény).

A néző és az olvasó joga eldönteni, hogy

mindezek csak a krimikből automatikusan adódó következmények, és a legsilányabb bűnügyi vagy kalandfilmben is ekkora hangsúllyal s következetességgel lehetnek jelen, vagy mélyebb félelmeket mélyebben közvetítő fantázia termékei...

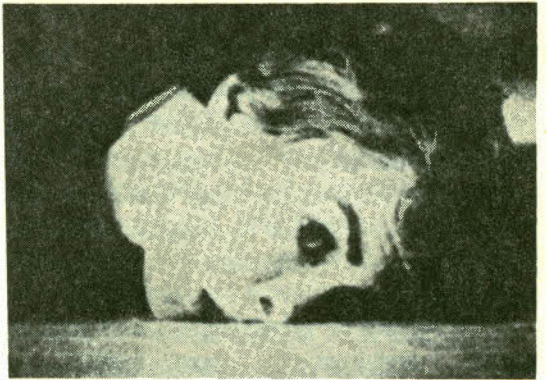
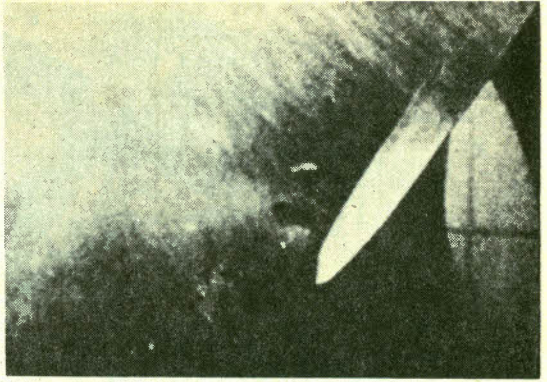
„Ősfélelem” és a Madarak

Hitchcock világa mindig klisészerűen jelenik meg a vásznon. Hollywoodi kliséket látunk, s csak közben vagy utánagondolva sejtjük majd meg, hogy „őstípusok” is, nemcsak az álomgyár előírt termékei. Makettek, gyakran szirupos, vetített hátterek, „elegáns” emberek és helyszínek. Aztán a „boldogoknak” ebbe a jól funkcionáló világába, a túlhangsúlyozott látszatvilágba egyszercsak betör valami „nem odavaló”. Hinnénk, minden bűntény ilyen, főként a gyilkosság, de a szokványkrimikben mégsem, mert hisz ott a bűn, a gyilkosság része a szirup-világnak, szinte kelléke. Ezért hát, hogy Hitchcock bűnügyei a felcserélhetőségre (mindenki lehet bűnöző vagy áldozat) és a bizonytalanságra, személyiségvesztésre épülnek. De van még váratlanabb dolog is, mint a bűn, a gyilkosság...

Filmjei *nem* gyorsritmusú, *nem* kalandos, *nem* fordulatos, *nem* üldözésszerű jellegűek, s legfőképp *nem* elmesélhetőek.

A *Madarak* Alfred Hitchcocknak a *Psycho* mellett legigényesebb, leggazdagabb belső tartalmú alkotása: főműve. Növekvő, lélegzetállító izgalommal nézzük (néznénk!), de izgalomunk nem elsősorban a madárrohamok, a vér, a pusztítás látványából fakad. Szándékosan lassító, „késleltető” technikájával a rendező eléri, hogy a húsz-harmincperces közhelyes „csevegés”, az „átvezető-fölvezető” jelenetek még sokkal izgalmasabbak: várjuk rettegjünk az újabb rohamot.

De ez még mindig technika csupán meg rutin, a mesterember magasfokú képzettsége. Ha csak bravúros „késleltetési technikáról” volna szó, nem mondhatnánk, hogy a filmnek többreégető *belső* tartalma van.



Psycho

A *Madarak* azért remekmű, mert minden képsora a történeten túli, „mögöttes” sugallatokat éreztet, s mégsem egyértelműen „megfejtető”. Nem allegorikus film; hogy „mit jelképeznek” a madarak – egyszerűen megválaszolhatatlan. Többféle megítélési szögből kitűnő alkotás tehát. A nézők legnagyobb részére a horror külső, felszíni jegyeivel hat csupán. Sok külhoni Hitchcock-esztétának bibliai vagy schopenhaueri mélységű filozo-



Madarak

fikus mű. Nem kívánok az ő sokszor szellemes, sokszor nyögvenyelősen erőltetett és akaratlanul önparódiába csúszó „szöveg- és képmagyarázataikkal” versenyre kelni. Azt azonban el kell ismerni, hogy a csak horront látó, csak a külsődleges izgalmakat tudatosító, nagy nézőrétegekre is hatnak a film rejtettebb, láthatatlan értékei.

A „madarak” nyilvánvalóan a *büntetés eszközei*. Jelképezhetik az atomveszélyt, sok amerikai nézőnek jelképezhették az ún. „kommunista veszélyt” is. Legáltalánosabban pedig a „Végzet”, esetleg az Isten eszközei. Mindenképpen egy büntetésre méltó, lappangó bűntudattal titkon a büntetést váró világ (társadalom) ítéletvégrehajtói.

Számomra, hogy egyetlen, de nem kizárólagos értelmezését adjam a *Madarak*-nak, itt is a bűntudat a lényeges. Megvilágosodik a vásznon, s szembe kerülünk egy lakkozott, kiglancolt, mosolygós, Hollywoodi giccsvilággal, csicsergően negédes díszpintyekkel,

ostobán férfias, képes divatlapból kilépő hímekkel és madárnál is édeskésebben csipogó hölgyekkel. „Oh wie süß!” – a Gombrowicz Operett-jének kezdetén elhangzó limonádézíű kiáltás itt is elhangozhat.

Ebben a ragyogó világban mindenki mosolyog, mindenki jólnevelt és jómódú, mindenki udvarias, mindenki szép és elégedett. S már az első pillanatoktól, már az első lecsapó sirály előtt is hatalmába kerít az érzés, hogy ebben a világban *valamit titkolnak*, valamit lepleznek. A hősnő, Melanie (Tippi Hedren) szőke haja mintha festett volna, azért olyan ingerlően-taszítóan tip-top. Öltözéke túlzottan rendezett, vasalt, friss. A férfi nyakkendője, kalapja, vasalt nadrágja, jólszabott zakója, mintha *túlságosan*, gyanú-keltően lenne rendben. Olyan itt mindenki, mint a krimik túl jó alibivel rendelkező, s Poirot mesterben épp ezzel gyanút ébresztő bűnözői.

A *Madarak* onirikus (álomszerű), bénító

hangulati sugárzása épp annak köszönhető, hogy a büntetés (a madarak) mintha a hősök (a néző) titkolt, elfojtott, nem bevallott vagy nem megfogalmazott tudattartalmából származna.

Érdemes végigkísérni a filmen a látszatot, a felszíni harmóniát óvó és védő erők (emberek) reagálását. Először senki sem akarja elhinni, hogy léteznek emberre támadó gyilkos madarak a környéken. Gyanúsnak, félbolondnak, rágalmozóknak tekintik a szőke Melanie-t. Később (a benzinkút és a vendéglő megtámadásakor) vádlóan, fenyegetően merednek rá: ő váltotta ki a támadást, ő itt az idegen, a jövevény, az érthetetlenül rájuk törő csapások okozója. Mármost a lidérces többlet nem ebben a tömeghisztériában van, hanem abban, hogy a film tempós, a giccsből a „szárazabb”, tárgyilagosabb előadásba csúszó menete könyörtelenül mutatja be, hogy ez a gyanú nem alaptalan. Madártámadás csak ott történik, ahol ő jelen van. Ő a balsorsvonzó, a bajhozó. Nem véletlen, hogy Melanie divatlapból kivágottan, klisénél klisészerűbben van ábrázolva a film első kockájától. Maga a megtestesült Felszín, a mélységet leplező Álvalóság. Ezt a hazugságot már nem lehet elviselni, a létezés (az emberi, a társadalmi, mindenfajta létezés) itt már fellázad, és elküldi bosszúálló madarait – mondhatnánk poetikusan.

Melanie szeretetre méltóan, „társaságian bájos” felszíne mögött jeges, fagyos, élettelen báb rejtőzik. Ez a nő nemcsak szexuálisan „hideg”, de teljes emberi értelemben is. Kiemelkedően értékesek a filmnek a férfi anyja és Melanie között lejátszódó jelenetei. Az első furcsaság, ami meglepi a nézőt, hogy ez az anya hasonmása a fiatal nőnek. Néhány pillanatra kapkodjuk a fejünket, melyik beállításban kit is látunk. Filmszociográfia az amerikai nőről? Itt mindenki „egy kaptafára készül”?

Mindenesetre itt már nem a hollywoodi tipizálást látjuk, itt már a hitchcocki típusalkotást. Valami csendes, valami mélyhűtött

őrületet kezdünk szimatolni ebben a békés tájban, ebben a meleg barna, falambériás vidéki házban. S annál hagymázosabb a hangulat, hogy semmi sem történik. Minden a legnagyobb rendben van.

Igen, itt a semmiből támadó szörnyű csapás, a madárinvázió már csak csökkenti a feszültséget.

„Dehát miért? Miért támadnak a madarak? Miért történik mindez?” – kérdik a film hősei értetlenül. Csak jól egymás szemébe kellene nézniük, hogy megtalálják a választ.

Az első félóra

Érdemes lopva az órára pillantani egy Hitchcock-film huszonkilencedik percében. Mindaddig ugyanis semmi „izgalmas”, semmi „rémés”, semmi „horror” nem történt.

Dehát mi is történik ebben az unalmasnak tetsző „első félórában”? Csak a közhely? Csak az ellenpont miatt van ez így, hogy a harmincadik percben bekövetkező gyors és izgalmas esemény még gyorsabbnak és izgalmasabbnak tűnjön? Hitchcock számára nagyon fontos az „átmenetek váratlansága”, s mint egy nyilatkozatban elmondta, a kezébe kerülő (vagy producerek által ajánlott) bűnügyi regényeket is eszerint minősíti.

Filmjeinek első félórájában azonban még más is történik, nemcsak ravasz lankasztás. Rendkívül gondos aprómunkával a helyzet, a gesztusok, a színhely, a szereplők közti viszonylatok mind „elhelyeződnek”. Mégpedig – s ez a bravúr – „duplafenekű” módon. Látszólag stabil világban vagyunk, a megfelelő emberek a megfelelő helyen állnak, a szerepek megfellebbezhetetlenül kiosztva. S valahogy mégis: apró „csúsztatások”, megfoghatatlan kis „eltolódások”, egy kézmozdulat, egy arc bizonytalansága, egy-egy halványan, de mégis szokatlanabb beállítás, tempós s egyre makacsabbá váló kameramozgások a szemtanú lelkiállapotába helyezik a nézőt. Egy nemsokára kérlelhetetlenül „beinduló”, brutális és érthetetlen eseménysor szemtanújává.

A Psycho indítása

Hitchcock legmaradandóbb művének a *Psycho*-t tekintik, méltán. Az egyszerűség remekműve, az egyszerűség félelméé, a félelem egyszerűségéé. Válasszuk most ki „legsemmitmondóbb” részét, az első félórát.

„Amerikai típusú” szőke nő egy félig lehúzott redőnyű szobában szerelmével. Az ebéd-szünetet használják ki a rendezőre, a nő visszamegy hivatalába. Az ott rábízott nagyobb pénzösszeget nem adja fel a bankban, autóba ül, és elindul a városból. Késő este egy elhagyott motelben száll meg: ő az egyedüli vendég. Elbeszélget a moteltulajdonos fiatalemberrel. Röviddel utána a közeli magányos, kastélyszerű, komor házból hangos szóváltást hall a fiatalember és anyja között. Bemegy a fürdőszobába, fürdik. Harmincegyedik perc.

Mint tudjuk, itt a filmtörténet leghíresebb gyilkossági képsora következik, melyet világszerte minden filmiskolán tanítanak, a ritmusteremtés, a plánozás, a vágás, a „hangzene” effektus utolérhetetlen tökéletessége miatt.

Hitchcock részletesen beszél a *Psychó*-ról a kitűnő Truffaut-interjúkönyvben. Elmondja, hogy természetesen a néző figyelmének elterelése volt a fő célja. A néző a film hősnőjének véli a tolvajt (annál is inkább, mert neves színésznő játssza), s önkéntelenül „rááll”, hogy a film végéig elkísérje. A főhőst nem gyilkolhatják meg a film harmincegyedik percében, s amit a főhős csinál, roppant fontos. Lám, a főhős pénzt lop és menekül... (Mondanunk sem kell, hogy az egész nagy gonddal tálalt pénzlopásnak semmi köze a film „igazi” tartalmához és történetéhez.) A váratlan gyilkosság így teljesen megsemmisíti a néző magával hozott sémarendszerét (védekező rendszerét), irracionálisan hat rá, megbénul tőle.

Érdekes ennek a végigvitele, de nemcsak ezért kitűnő a bevezető rész. Hogy még miért, arról nem beszél Hitchcock; s hogy megles-hessük, másodsor is meg kell nézni a filmet, mikor már tudjuk, mi következik.

Feltűnő a nagy *csend*. Nincs kísérőzene, s a zajok-zörejek tompítottak. Közönyös cselekvések peregnék előttünk (s bár ez a kicsit zavarbaejtő, mert komor, mosolytalan szerelmi jelenet nyugtalanít – mégis, utána hivatal, szokványos pénzlopás-expozíció stb.) – minden rendben, lassan majd „beindul a sztori”. De akkor mi az oka, hogy már most valami búra alatti fülledtség, lappangó feszültség hatalmasodik el a nézőben, hisz’ ezt nem indokolja a közhelyesen izgalommentes indítás!

Azok a hallatlanul ravasz „apró trükkök”, miket a mester a megtévesztés érdekében elhelyez, nemcsak a megtévesztést szolgálják. A csendről már szóltunk, de párbeszéd is alig hangzik el, a némafilmek kicsit álomszerű jellege lopózik a nézőtérre... Aztán: még el se hagyta hősnőnk a várost, egy közlekedési lámpánál máris főnökével találkozik. A főnök mosolyog, majd döbbenet fordul utána („normális” ügyvitel szerint a hivatalnoknő nem lehet itt).

Néhány perc múlva: vihar készül, alkonyodik; a nő egy teljesen néptelen országúton leállítja a kocsit, gondolkodik, csend. Elalszik. Mint egy fantomhajó, némán és lassan rendőrautó közelít, elhalad, de visszafordul. A komor seriff gyanakodva igazoltatja, gyanakodva, de eredménytelenül távozik... (És így tovább.)

S most még nem beszéltem az enyhén furcsa, mert „rátartottan hosszú” ritmusról, tudatosíthatatlan, de fenyegető érzést keltő csendes áttűnésekről, az idő múlásának jelzéséről.

A tragédia készen áll már, Pandora szelencéjét csak föl kell pattintani, hogy a szörnyek előugorjanak. Igen: Hitchcock, a „mesterember” néhány profi trükkel elterelte a néző figyelmét, lopott pénzre, főnökre, seriffre, üldözésre várunk, és sokkal borzalmasabb történet les ránk. Az a Hitchcock pedig, aki jóval *több*, mint mesterember, az első harminc percben megteremtette azt a varázst is, mely nélkül csupán izgalmas és „jólmegcsinált” krimi lenne a *Psycho*.

Műfaj, technika, forma

Mi is a Hitchcock-műfaj? Krimi? Thriller? Horror? Netán sci-fi? ... Ne a műfajt kutassuk. A mester adott műfajokon belül újított: akadémikus kutakodás lenne azt keresni, műfajteremtő-e vagy nem. Csak egy a biztos, ez viszont épp a legfontosabb: hogy *formateremtő*.

A technika természetesen nem azonos a formával, a technika eltanulható, sőt szakmai minimum; a forma azonos a művel.

„Senki sem vitatja, hogy Alfred Hitchcock a világ legügyesebb rendezője; minden filmje utazás a technika mélyébe, ahonnan aztán káprázó szemmel merülünk föl, de mintha csupán a tűzijáték fényétől kápráznánk. Hátra van még annak a felismerése, hogy többről van szó...” – írta André Bazin (aki egyébként nem szerette úgy Hitchcockot, mint újhullámos tanítványai, Truffaut, Chabrol vagy Rohmer.) Technikán persze Bazin nem a pirotechnikusok, kaszkadőrök, nem a „segéd-eszközök” technikáját érti, nem a régi és új Hollywood szuper- meg katasztrófafilmjeinek nasinériájára gondol. A rendezői mesterségről, a „rendezéstechnikáról” beszél. Ugyancsak ő írta egy filmjével kapcsolatban, hogy Hitchcock minden titka abban áll, hogyan „kocsizik” rá egy szereplőre, hogyan kezeli ezt a fajta kameramozgást.

Bazin a kép időbeli és térbeli nyitottságában sejtette a filmművészet fejlődésének lehetőségét, vagyis a vágás háttérbeszorulásában, hosszú kameramozgásokban (ezt nevezte „belső vágásnak”). Kevesen hinnék, hogy a hosszú beállítások „világrekordját” 1951-ben Hitchcock állította fel *A kötélen* (The Rope) című filmjével. A film minden beállítása addig tartott, amíg szalag volt a gépben, az egész tehát összesen tíz „snitt”-ből áll, ráadásul a néző a szalagcserét észre sem veszi, mert a jelenet folyamatosan folytatódik. Film – egyetlen vágás nélkül!

Figyelemre méltó és tanulságos kuriózum ez a mester pályáján, mert – bár a hosszabb



Madarak

beállításokat, az artisztikus kameramozgásokat mindenütt tudatosan alkalmazza – lényegében Griffith-(sőt: Dickens!)-tanítvány maradt. Filmjeiben a csúcspontot jelentő gyilkosságokat mindig hallatlanul gondosan és aprólékosan „felsnittel” (arc – kés – kés után nyúló kéz – arc). De azért, különösen a *Psychó*-ban és a *Madarak*-ban a film hangulatát (hangvételt), uralkodó stílusát a kameramozgás szabja meg. Döbbenetes bravúr a *Psycho* már említett első gyilkossági jelenete (zuhanyozó nő, zuhanyrózsa, kés), de nem kevésbé az a második (lépcsőn felfelé haladó férfi), amely egyetlen hosszú beállítás, csak a kamera emelkedik fel sikolszerűen a magasba, s csupán a szűrés után van bevágva egy nagyközeli.

Hitchcock – ha lehet egy politikából vett profán hasonlattal élni – a rendezés terén a „haladó konzervatívok” közé tartozik. Hallatlanul újszerű és merész formanyelvi bravúrokra képes, de módjával alkalmazza őket, és sohasem esetlegesen, sohasem öncélúan.

Döbbenetes példája ennek a *Frenzy* harmincegyedik percében alkalmazott eljárás. (A *Frenzy* 1972-es, utolsó előtti filmje, Angliában készült. A mester főleg a száraz angol humor, a fekete humor egy speciálisan brit válfajában jeleskedik e filmjében. Az alábbi képsor lehet, hogy a negyvenötödik percben van: a film első negyede-fele meglehetősen unalmas – csak *ettől kezdve* jó.)

Egy ún. „jóképű” és jómódú fiatal férfi a lakásába invitál egy hebrencs kis nőt. A férfiről a néző már tudja, hogy „fojtogató”, hogy újabb áldozatát viszi. Kanyargó lépcsőn mennek föl (nappal: nem „ködös”, napfényes Albion!) Lakásajtó nyílik, elől a nő, mögötte a férfi, bemennek, ajtó csukódik. A jelenetnek nincs vége: még lassabban, ahogy jöttek, a kamera, mint valami láthatatlan ember nagyon is látó szeme, szépen, nagy csendben visszaindul lefelé a kanyargó lépcsőn, kimegy a házból, elhagyja a tett színhelyét. Magárahagyatottságnak, védtelenségnek ilyen érzését kevés képsor árasztja, mint ez. Az élővé, szubjektívvá váló kamera – a modern film nagy és áhított eszméje: Hitchcock műhelyében ez is rendelkezésre áll.

Hihetünk-e Hitchcocknak?

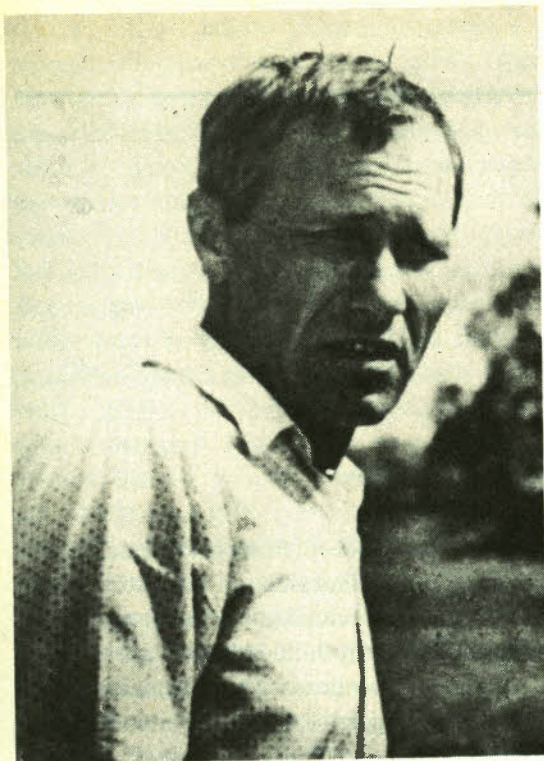
Mesterember, de nem „művész”, elsőrangú technikus, de nincs „üzenete” – tartották róla. Aztán a „papa mozija” kimúlt, friss, új hullámok támadtak, s ő – épp a fiatal rendezők bálványaként – erősebb fényben ragyogott, mint bármikor. Ma, az új hullámok csöndes elhalása, az Új Hollywood életrekelte őta olimposzi magasságban tündököl. Jelentős rendezők alkalmazzák megoldásait, szemléletét „beolvasztják”. Roman Polanski életműve, köztük a színvonalas *Répulsion* (Viszolygás, 1965) vagy a *Rosemary, s baby* (1971) nem más, mint „változatok egy Hitchcock-témára”. A *James Bond-sorozat* óriási siker volt szerte a világon, rendezői, Guy Hamilton és Terence

Young mohó és durva kézzel markoltak a Hitchcock-i kincsesládából. A magyar közönség is láthatta Robert Fuest: *És hamarosan a sötétség...* című filmjét, ezt a színvonalas Hitchcock-reminiscenciát, és sajnos számlálatlanul láthatta moziban, tévében, éjjel és nappal a tengernyi színvonaltalan, rossz krimi, melyet csak azért nem mondhatunk Hitchcock-utánzatnak, mert tehetségtelen készítőik minden igyekezetük ellenére még utánozni sem tudták a mestert.

A filmesztétika nagy moralistája, André Bazin haláláig viaskodott azzal a kérdéssel, hogy hihetünk-e Hitchcocknak. A kérdés mélyén egy másik rejlik: Hitchcockot – mivel jelentős formateremtő – a film legnagyobbjai, Eisenstein, Fellini, Renoir, Orson Welles mellé állíthatjuk-e? Truffaut-ék lelkes és baráti győzködése ellenére Bazin halk „nem”-mel válaszolt (bár a két legfontosabb filmet, a *Psychó*-t és a *Madarak*-at már nem láthatta). Gyanúm, hogy később sem változtatott volna véleményén, hiszen Hitchcockot, a Formateremtőt nemcsak hogy elismerte, hanem több írásában elemezte is jelentőségét. Bazin számára a döntő kérdés az volt, hogy a formateremtés az ember megismerésének szolgálatában áll-e? Természetesen nem állhat másban, új forma nincs jelentős tartalom nélkül. De Hitchcock – bár az *emberi állapot*ról, az ember félelméről, haláláról sok újat tud mondani – a filmművészet legnagyobbjaihoz képest mégiscsak kevesebbet –, mert szűkebb, szándékosan szűkebb „valóságseleket” vizsgál. Bazin morális alapállása közel áll hozzám, de bevallom, akkor szeretném kialakítani a magam véleményét, ha láthatnám Hitchcock többi (esetleg összes) filmjét.

S most, a kézirat *huszonkilencedik* lapján (percében!) be is fejezem. Bárcsak most következhetne a hitchcocki „harmincadik perc”, s a magyar olvasó (néző) szembekerülhetne a Nagy Izzalommal, magukkal a filmekkel...

Bikácsy Gergely



Tándori Dezső

Suksin: Vörös kányafa

A szomorú sokszólamú dalból kinéz az arc
Mintha a látvány nézőit nézné
És nem tudná mit
Félmondatos jelenetek
érnek így véget

A fák közt a madarak egyszerre áll
Majd csak a szél felrepülnek
helybenfutása
vaiami másik dal
nagy erővel

És az arc tétova tapasztalása
a bizonyosság éle

mindenütt
S a múltbeliség mely
nemcsak
pofába vágott pénz
pisztolyos elintézés

nemcsak
 Ennyi
 ennyi:

Nemcsak ennyi az a szomorú
sokszólamú dallam.

És a leborulás a hirtelen
hátranézés csupán egy
szórakozóhelyen

Kapkodó és magabiztos
az arc

Ahogy az a folyó
hirtelen
közelünkbe todul
már az úsztatott fákkal

Egymást ezek nyomják szoritják
tekintetében

Elérve egymást
ahogy a madárláb

kapaszkodik az ágba

Majd felriad
örökké felriad
felriad a földről
a sírásból

a szomorú dallam
egyenzübbonyos
túlfelől a városi kotorék
itt
a falu úgynevezett csendje

Szántókra
csusszan át a tekintet
tágasságukra
és ott még szétkergeti
amazokat itt
ezek felé megy készségesen
miben bizott

a múlt
szomorú dallama megmarad
Egyenzübbony és pomádé jószág
mintha mindvégig nem tudná
mit néznek és tapasztalatai összevagdossák
már csak mint a fakérget

A televízió egyenrangúsága

Az eddigi szemlék Veszprémben még sohasem érzékeltették ennyire meggyőzően: a televízió egyenrangú tényezője a magyar filmkészítésnek, művészeti életnek. Még némi szerkesztői-válogatói nagyvonalúság is hangsúlyozta ezt a mozzanatot: Esztergályos Károly s a televízió az utóbbi években-hónapokban jelentős filmeket rendező Sándor Pál, Bódy Gábor (a lista folytatható) *nélkül* is művészileg rendkívül meggyőző alkotásokkal rukkoltak ki ezen a szemlén a televíziósok.

Operák a képernyőn

Az egyik „fogásnem” a versengésben az operaműfaj volt; a témáról izgalmas – külföldi résztvevőkkel fémjelzett – vitát is tartottak. Nos: a televízió lehetőségei a „látható zene” e területén szinte korlátlanok. Az egyik típus a népszerű, könnyebben befogadható művek minden különösebb útkeresést mellőző adaptálása: vonzó külsejű, ismert énekes-színészekkel. E csoportba soroljuk Békés András jókedvű rendezésében a *Rita* című Donizetti-opera tv-változatát (Kalmár Magdával, Leblanc Győzővel, Melis Györggyel), az Ádám Ottó irányításával fölvelt Csehov-operafeldolgozást, *A medvét* (zeneszerző: William Walton, szereplők: Házy Erzsébet, Melis György, Begányi Ferenc), valamint a két – modernebb hangvételi – „telefonos operát”: az elmélyedt színészi átéléssel

éneklő Házy Erzsébet (Francis Poulenc *Az emberi hang* című alkotásában; rendező: Vámos László) s a női vonzásában is hasonlóképp megragadó Pászthy Júlia (Menotti operájában, *A telefon*-ban, rendező: Mikó András) főszereplésével. Szögezzük le: ebből a műfaji vonulatból az *Otello*, Verdi operájának Horváth Ádám rendezte televíziós változata emelkedett ki. A művészi vállalkozás áttekinthetősége, tisztasága okán: itt minden hang jól kiválasztott gazdája maga jelent meg a színes képernyőn; Simándy József – barna szemlencsével – közismerten magas rendű színészi-énekesi tulajdonságait egy pályacsúcs „jutalomjátékban” mutatta be; Pitti Katalin sötét hajú Desdemonája pedig egy ígéretes (talán már annál is több) nekiindulás szép dokumentuma volt.

Mindez nem halványítja a *Hunyadi László* értékeit. Vámos László úgy rendezte meg Erkel közkedvelt operáját, hogy a színészi megjelenítést nem az énekesekre bízta. Felemás hatással és eredménnyel járt ez a megoldás. Az utóbb a *Mire megvénülünk* ifjú fölfedezettjeként népszerűvé vált Sárvári Győző fiatal hévvel mozgta végig a szerepet, miközben Simándy József érett, de már a szakmai feladatokkal birkózó művész küzdelmét is eláruló hangja szólt, s Menszátor Magdolna is legfeljebb a prózai színésznők átlagosan gyakoribb szépségtöbbletét adta hozzá a hanghoz (Kincses Veronika). Különös vetélkedés zajlott Benedek Mik-

lós, V. László látható megszemélyesítője s a hangját kölcsönző Palcsó Sándor között. Nem kétséges, hogy Benedek egy szinte kortársi vonásokkal fölruházott gyenge zsarnokot, egy álnok és buja, gyáva és szőszegő, bosszúvágyó mai figurát ábrázolt, de vajon Palcsó nem lett volna erre képes? Persze, akkor a többi hanghoz is az eredeti arcot kellett volna társítani. Ami mégis megingatja ellentéteseinket: Temessy Hédi bravúros játéka Szilágyi Erzsébet megjelenítőjeként (énekhangja Horváth Eszter volt). Egészen ritka művészi teljesítmény, ahogyan a befejező képsorban (dramaturgiai roppant kényes, voltaképp hiteltelen a szituáció: az édesanya afféle riporter „helyszíni közvetítése” a fia lefejezéséről) hányódik a tömegben, katonák és báméskodó polgárok közepe nyomakszik a vérpad felé, le nem véve szemét az elviselhetetlen látványról, önkívületben panaszkodva és tiltakozva.

Foglaljuk össze mégis: ez a fajta módszer – más arc és más hang – *a maga egészében képtelen elfogadtatni érvényességét. Meg kell keresni* a tévében az illúziót keltő megjelenésű operaénekeseket – ahogyan Horváth Ádám tette.

S tette Fehér György, akinek *Barabbás*-rendezése a televíziónak a népszerűsítés fő feladata mellett másik nagy lehetőségét – és költelességét – reprezentálta: fiatal zeneszerző (Vajda János) nagy fokú koncentrátságot, nézői odaadást, zeneszeretettel követelő munkáját vitte sikerre (Karinthy Frigyes bibliai példázata nyomán, Sárospataky Csaba szöveggönyvével), jórészt fiatal művészekkel (Gáti István, Sólyom-Nagy Sándor, Tokody Ilona, Budai Livia, Tihanyi Éva, Kovács Péter és mások), a „tömegjeleneteket” is szuggesztív módon sűrítve, a képernyő megkívánta kamara-jelleggel.

Melis György kirobbanó művészete, bármiféle rendezői óhajt, játékmódot vállaló és megvalósító színészi-énekesi készenléte *Barabbás* egyik főszerepe mellett Fehér György másik jelentős kísérletében, *Bajazzók* (Leoncavallo operája) színrevitelében is kulcsfontosságú



Fehér György: *Barabbás*



Gothár Péter: *Imre*

volt: itt mértéktartó, takarékos mozgáskészletű előadásban hallottuk tőle a híres Prológot; Fehér György megpróbált elszakadni az operajátzás sallangjaitól. Győzte is jó darabig; a lepletlen stúdió puritán világába helyezte a történetet, mely a filmeseket tán inkább szabad térre csábította volna (az Intermezzo alatt például nem láttunk egyebet, mint a komédiások porondközépre tolt szekerét), ám Nedda és Silvio rajtakapásától fogva (ráadásul Fehér szerint némi flörtnél egyéb nem esett köztük) visszazökken a játék a verista operastílusba. Otellóra igazította Fehér a darabot, kiiktatva eközben a mű „generációs” feszültségét (hiszen



Mihályfi Imre: *Beszélgetések Szókratészszal*



Makk Károly: *Philemon és Baucis*

Sass Sylvia és Kelen Féter nem a megszokott – ám ettől még korántsem elavult – Nedda-Canio viszonyt ábrázolta).

A tévédráma kínálatai

Változatos – átlagosan igen erős – mezőnyben vetélkedtek a tévédrámák. „Szorgalmazni kell a magyar irodalom kiemelkedő alkotásainak televíziójáték-, illetve filmfeldolgozásait; és

gondoskodni kell a klasszikus irodalmi alkotások alapján készült külföldi és hazai filmek rendszeres műsorra tűzéséről” – fogalmazta meg normaként az 1974-es közművelődési párthatározat. Ebbe a vágásba illeszkedett Makk Károly „Déry-tanulmánya” (*Philemon és Baucis*), közvetítve a *Szereltem* művészi utóregzéseit s előkészítve tán egy nagyobb vállalkozást (Bulla Elma és Páger Antal nagyszerű kettőse pedig a magyar filmtörténet nemes hagyományait gazdagította).

Két orosz mű filmváltozatát is láthattuk: a jelentékenyebb munka Gaál Istváné volt, a *Cselkas* című Gorkij-elbeszélésből forgatott *Vámhatár*, főszerepében a francia Georges Wilsonnal (egyenrangú partnere volt Madaras József); az Alekszandr Nyeverov műve nyomán készült *Polka-mazurka* című filmben (rendező: Horváth Z. Gergely) pedig egyetlen értékmozzanatként – s ez sem csekélység – Szirtes Ádám verbő, a változni tudás kortalanságát elfogadtató játéka hatott.

A színpadra írott művek tévéadaptációi sorából a *Beszélgetések Szókratészszal* gondolati bátorsága ragadott meg leginkább (rendező: Mihályfi Imre), s ebben oroszlánrésze volt Kállai Ferenc bugyután bölcs, szórakozottan ellágyuló – s a kellő pillanatban mégis sziklakemény Szókratészának. A *Szerelvény a hátországba* tablóképe (Mihail Roscsin darabjából) meg azt bizonyította, hogy a színpadi stilizálás és a játékfilmi naturalizmus között létezik valamiféle sajátosan televíziós átmenet: s ez mindenekelőtt Szász Péter rendezői koncepcióján, színészvezető-tehetségén múltott. Várkonyi Gábor szórakoztató tévéjátékából – *Ivan Vasziljevics* – azonban éppen Bulgakov hiányzott: a gyötrődő művész szólama. Elnyomták ezt a hangot a felhőtlenül – s pazarul – komédiázó szereplők (Garas Dezső, Koltai Róbert, Haumann Péter, Hámosi Ildikó, Vajda László – s a többiek).

Jelentős tény, hogy Veszprém igazi sikerei, meglepetései a mai tárgyú, valóságfeltáró játékokhoz, tévédrámákhoz fűződtek. Első helyen itt a *Végkiárusítás* említendő: András Ferenc

munkája; egy pusztulásra ítélt, de még mindig erőteljes – mert (sajnos) társadalmi szükségletet kielégítő – létformáról. Vásárolók tragikomikus hajszáját mutatta be a film; versenyfutásukat a pénz s a személyes boldogság után, s a kettő – ez már az élet banális, ám ezúttal is cáfolhatatlan igazsága – „nem jön össze” hőseinknek. Margittay Ági „jutorialomjátéka” (még használni fogjuk ezt a kifejezést) tette emlékezetessé ezt az alkotást.

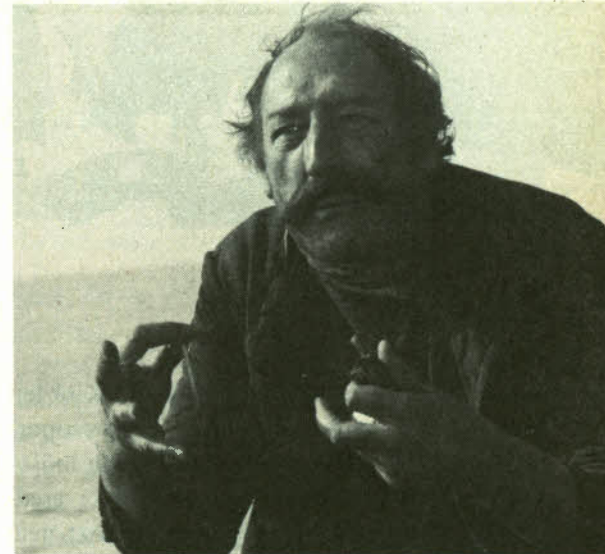
Mindenekelőtt politikai bátorsága, szólamkezdő merészsége – tehát társadalmi hatékonysága – okán kell üdvözlőnk Dömölky János *Ellentétek* című dokumentumjátékát. Szimbolikus érvényű volt, ahogyan a színészek a maguk nevét is odaadták ennek a feladatnak, bizonyítván egy termelőszövetkezeti csetepaté, hatalmi küzdelem tanulságaként: a hibákat nem lehet hajdani érdemekre vagy jelenlegi funkciókra, intézményi presztizszempontokra hivatkozva palástolni. Kísérlet volt ez a játék: a teljesítmény nagymértékben a művészek rögtönzőképességétől, valós társadalmi érzékenységétől látszott függeni, s e különös próbán Koltai Róbert és Bencze Ferenc vizsgázott a legeredményesebben.

Egészen sajátos műfaj – a tévészerűség lényegét illető vitákhoz igen hatásos adalék – H. Barta Lajos író sorozata (*Z. szerkesztő esetei*). A közelképben beszélő művészen áll vagy bukik e vállalkozás sikere – még ha szavatolt is a tolmácsolandó szöveg mély életismerete. Temessy Hédit kell ebből a – rangos – sorból kiemelniünk (*Békesség, ámen*; rendező: Szőnyi G. Sándor).

Új hangot, televízióművészeti szemléletet hozott Gothár Péter – kockáztassuk meg – vizsgaremeke, az *Imre*. A rendező s az operatőr (Halász Mihály) különös, levegős, költői atmoszférába, magasabb minőségbe ültették át Bereményi Géza (önmagában sem érdektelen) szöveggönyvét. Tehát nem elsősorban e bizarr „családragény” emberi világa, hanem a filmnyelvi (tévényelvi) megújítás avatja Veszprém kitünő tanulságává ezt a művet. Mádi Szabó Gábor s Kovács Mária (felfedezésszámba me-



András Ferenc: *Végkiárusítás*



Gaál István: *Vámhatár*

nő) alakítása, valamint Horváth Péter nyomatékos jelenléte fémjelzi itt a népes szereplőgárda összteljesítményét.

Örsi Ferenc feszes tévédrámája Táncsics Mihályról (*Teréz*), Zsurzs Éva – rangját igazoló – rendezésében, mindenekelőtt Csomós Mari hevült szerepformálásában méltó emléket állított történelmünk egy keserű s oly sok emberseget, áldozatvállalást követelő időszakának, amint hogy Szabó György első világháború

idején játszódó filmje (*Mire a levelek lehullanak* – rendező: Hajdufy Miklós) is túlnőtt egy történelmi eseményjáték keretein, s drámai kiélézéssel még a nemzetiségek szem-szögéből is érzékeltetni tudta a Monarchia felbomlásának pszichózisát. Gyöngyössi Imre filmje, a *Tengerre néző cellák* szép rekviemet mondott a szabadságért vívott küzdelem áldozataiért – noha igazi feszültséget alig teremtett; a dolgok mögé kellett néznünk, hogy rokonszenvünk és együttérzésünk föltámadjon.



Dömölky János: *Ellentétek*

Kísérletezők

Rossz elnevezéssel, Fiatal Művészek Kísérleti Stúdiójaként említik azt a tehetséges csoportosulást, mely a tévészemle egyik külön műsorában bemutatkozott. Nem kísérletek: eredmények fűződnek e közösség tagjaihoz; nem kísérleteznek, mert *tudják*, hogy mit akarnak, tartalmi és formanyelvi tekintetben egyaránt.

Várkonyi Gábor például a versenyprogramban is szerepelt (szóltunk róla fentebb), s időközben *A fürdőigazgató* című Bertha Bulcsu-mű tévérendezőjeként is láthattuk (némileg halványabb) teljesítményét a képernyőn, majd a Rákosy Gergely írásából készült *Gombó kinn van* ismét igazolta tehetségét. Nos: a *Jónás* című monodrámája (Lukács Sándor áldozatos és becsúgyó közreműködésével) bonyolult, modern szöveget (Marin Sorescu román író

darabjáról van szó) is jól „olvasó”, invenciózus, az elektronikus rögzítés fortélyait belülről ismerő rendezőnek mutatja Várkonyit.

Jól szerepelt – s rengeteg színházias ötletet, telitalálatot ültetett át képernyőre – Radó Gyula a Kocsis István művéből – *Bolyai János estje* – készített televíziós monodrámában (itt Rajhona Ádám azonosult maradéktalanul a rendezői felfogással). Nem kísérlet, hanem rátalálás a Jászi Dezső: Vajda János zenéjére koreografált-mozgatott, az emberi test, a humánus mikroszkopikus ábrázolásától a társas viszony bemutatásáig növesztett játékban („AIR”). S Erdőss Pál sem kísérletezett, hanem társadalmi életünk egy nem túlságosan új keletű, de annál buzgóbban tenyésző rákfenéjét, az egymás (például: szülőnk) iránti, már-már gyilkosságig fajuló szeretetlenséget vette célba hatásosan. művészi hitellel („*Aztán mindig csak vádoltam...*”). Remélhető, hogy a veszprémi nyilvánosság az országosnak az előlegzése számukra, s új feladatok edzik majd e csoport (művészi képződménynél sohasem eléggé erős) összetartóztatását.

Summa summarum

Veszprém a magyar tévédráma végérvényes felnőtté válását igazolta. Meggyőztek erről – egyebek között – azok a szakmai programok, amelyeken rangos nemzetközi tévéforumokon díjazott külföldi műveket is bemutattak. Nincs miért szégyenkeznünk, sőt.

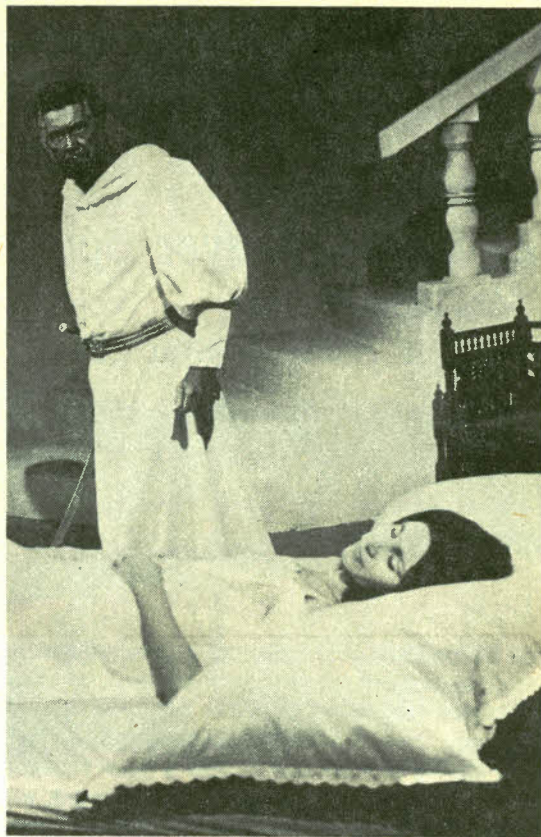
Nem létezik ma már *külön* filmművészet s *külön* televízióművészet; a tévé – örövendetesen – mind több „filmese” rendezőt enged falai közé. (Legutóbb Bacsó Péter Suksin-novellákat képernyőre vivő alkotása vált országos beszédtémává s a művész életművének is igen jelentős darabjává.) A kettős forgalmazás mind életrealitáris gyakorlata is ebbe az irányba mutat; mozivászon és képernyő „békés egymás mellett élésére”.

Tanulságos eszmecserék színhelye Veszprém. Kell az elmélyedő áttekintés a hétköznapok

felületes benyomásai után, kell egy rendező elv vizsgáztató rangsorolása ilyenkor, legyen bár miniszterhelyettes, szakmai vagy társadalmi zsüri e vizsgáztatás szóvivője. Kellene az igényes befogadás megfelelő körülményei. Kellene a színes televíziózás aprólékos vizsgálata, s átgondolt intézkedési terv az elterjesztés, választékbővítés céljából, hiszen ég és föld a színes dramaturgia szerint készített tévéfilm, -játék hatása színes vagy fekete-fehér képernyőn.

Kellene a közönségváltató viták: mint Nemere László *Profilfilm*-jéről a Veszprémi Állami Építőipari Vállalat Művelődési Házában, ahol is nem nyíltan hangoztatott véleményként, hanem füllel elcsípett megjegyzésben fogalmazódott meg – vetítés után kifelé nyomakodó munkások részéről –, hogy az egyébként kitűnő film keretjátéka (persze, minderről nem ilyen szakzsargonban beszélgettek egymás között) némileg művészkedőnek hatott, akadályozta az értékes mondani-való zavartalan megértését. Kell az előzetes „szondázás”, mint Szabó György író, Szőnyi G. Sándor rendező (társrendező: B. Farkas Tamás) Mednyánszky Lászlóról készített, Horváth Sándor szívvel-lélekkel átélt tolmácsolásában, Ráday Mihály festőecsetként használt kamerája révén megelevenedő filmjének bemutatóján. Kell a játékfilm reprezentatív vendégszereplése a szemle alkalmából (*Kedves szomszéd, Minden szerdán*).

A televízió jelentőségét – meggyőződésem – elsőként a színészek vették tudomásul s vették komolyan. Náluk vált először „hakni”-ból és mellékjövedelemből, népszerűség-csiholó alkalmi vállalkozásból *szakmai becsvággyal művelt* kitarulkozás, akár a színházak felé: lát-



Horváth Ádám: *Otello*

játok, én ezt is tudom, s ti nem mindig veszítetek észre.

Nem véletlen, hogy 1979 veszprémi tévészemléjéről Kállai Ferenc, Margittay Ági, Temessy Hédi, Bulla Elma, Páger Antal, Horváth Sándor, Szirtes Ádám, Madaras József, Lukács Sándor, Mádi Szabó Gábor, Koltai Róbert, Csomós Mari, Bencze Ferenc, Rajhona Ádám – sorolhatnók tovább – „jutalomjátékaira” emlékszünk vissza elsősorban s legszívesebben.

K. Zs.

Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről

Sára Sándor,

avagy a filmkép mint „egész” keresése és feltalálása

„Hiszen a kompozíció abban az értelemben, ahogyan ezt itt mi értjük, olyan konstrukció, amely első-sorban arra szoi gál, hogy megtestesítse a szerző viszonyát a tartalomhoz, és egyszersmind a nézőt is ugyanebbe a viszonyba kényszerítse.”

Eisenstein

1.

A biológiában régi igazság: a *nem* előbbvaló, mint az *igen*. Ha egy véglény, mondjuk, csak lúgos közegben érzi jól magát, akkor lehet azon csodálkozunk, hogy milyen ördögi pontossággal talál oda mindig ez a primitív élőlény a lúgos közegbe, ámde fölösleges és félrevezető föltételeznünk azt, hogy valamilyen „érzékszervével” megérzi, merre van a lúg, s hogy ezért arrafelé törekszik. Szó sincs róla. Csak azi érzi ugyanis, hogy a savas közeg neki kellemetlen. Ezért össze-vissza csapkodva menekül belőle. Addig, amíg a kellemetlen inger ki nem fogy, amíg lúgos közegbe nem érkezik. Ott megnyugszik. Látszólagosan „célszerű törekvésének” mindössze ennyi a titka: *valaminek az elutasítása, tagadása.*

Már megbocsásson az összes érdekelt, de meggyőződésem, hogy – egyebek mellett – a művészetben is hasonló tapasztalhatunk. Így születnek például az újítások.

Folytatni kell valamit, amit nem akarunk – minden újításnak ez a dilemmája. Ugyanazt csinálni és mégsem csinálni – ilyet nem lehet másként, mint: *másként csinálni azt.* A pozitív módon meghatározható „új” tehát csak második lépés, csak végeredmény lehet, mert az első, a kiindulás mindig *a tagadás aktusa.* Röviden szólva, az újítást aligha lehet megérteni másból, mint abból: *mit és hogyan tagad az újító.*

Leegyszerűsítve, két – a megelőző korszak filmjeiben egymással összefüggő – dolgot tagadtak a 60-as évek elején induló (vagy önálló művészi létre kapó) hazai filmesek: 1. a merev sémákká kristályosodott tézisdramaturgiát valamely törté-

net előadásában, 2. a steril műtermi világot. Nagyjából így fogalmazható meg szinte minden érintettre nézve érvényesen az a bizonyos „új valóság-igény” meg „az új filmdramaturgia keresése” meg „az új filmnyelv keresése”, amiket pontosabb definíciót mellőzve emlegettem korábbi jegyzeteimben.

Természetesen, akárhogy emlegessük is, ugyanegy dologról van itt szó: *a filmeknek és a filmeknek a valósághoz való viszonya újrafogalmazásra szorult.* (Azt a csak némelyek szemében, csak látszólag egyértelmű és egyszerű helyzetet, azt a valójában nagyon bonyolult társadalomtörténeti ok-gubancot, ami az 50-es évek végén és a 60-as évek elején induló nemzedékek művészi útkeresésében is megnyilvánuló elégedetlenségét sokrétfüggően determinálta, nem szándékozom most bogozgatni.) Az új magyar filmművészet – benne az új operatőri művészet – ebből a követelményből született. S rendezőkre, operatőrökre egyaránt érvényes: minthogy éppenséggel nem a „cél” (a jövő, az elérendő) volt világos, hanem csupán az „ok” (a múlt, a tagadnivaló), ezért korántsem céltudatos, hanem csupán afféle „ok-tudatos” keresgélessel folytak ezek az egyéni és csoportos „újrafogalmazási kísérletek”. És ki-ki arra a botra támaszkodva vágott neki az útnak, ami éppen a keze ügyébe akadt.

2.

Mi szükség volna rá, megújítani a filmnyelvet, ha nem akarnánk vele semmit kifejezni? Minek új filmdramaturgia, ha a régi nem akadályozna bennünket mondandónk előadásában? Miért igé-



Gaál István: *Sodrásban* (Operatőr: Sára Sándor)

nyelnék új valóság-képet a filmvásznon, ha úgy látnánk, hogy a meglevő egybevág a mozin kívül tapasztalt valósággal?

A filmkép megújítása innen nézve nem pusztán formai, hanem nagyon is tartalmi kérdés. Ez nem egyebet jelent, mint hogy az operatőr a képi kifejezőeszközök hozzájárulását keresi a forgatókönyvi tartalom kifejezéséhez. De minthogy nem a hagyományos filmdramaturgiai elvekre épülő forgatókönyvek tartalmait akarták annak idején kifejezni a pályakezdő filmalkotók (hisz az ilyeneknek nagyon is ismert volt a módja, azon nem volt mit töprengeni, épp azt utasították el ők!), hanem új dramaturgiai elvek (új valóságkép, vagyis új művészi világgép) kialakításának érezték szükségét, ezért az operatőrök is ehhez az új filmdramaturgiához keresték az utat, a maguk eszközeivel. Rövidre zárva ennek az összefüggés-körnek az áramát, úgy mondhatnánk: *a kép tartalmát* keresték.

A *tartalmas képet*. Amely maga is – lévén *tartalomhordozó – dramaturgiai funkciót* tölthet be a filmben. Ezért lett a legjobb magyar filmoperatőrökből afféle „dramaturg-operatőr”.

Az operatőri újítások ezért épülhettek be tartalmi síkon is az új magyar filmművészetbe. A leg-

jobb példákban *elválaszthatatlanul* a színészi, rendezői, forgatókönyvírói újításoktól. A kevésbé sikerült alkotásokban pedig – *elválaszthatóan*.

Minderre időrendben is, tartalmi vonatkozásokban is az első számú példa lehet Sára Sándor munkássága.

3.

Nehezen vitatható, hogy Sára egyik legfontosabb „mankója”, amellyel pályájának nekivágott, a művészi szintű fotózás volt: nincs még egy operatőr hazai pályán, aki annyit tanult volna a fotózásból, annyi értéket mentett volna át belőle a filmezésbe, annyi újítást alapozta volna a mozgófényképezésben az állófényképezés tanulságaira, mint ő.

(Szerepe volt ebben a főiskolai oktatás akkori anyagi ellátottságának is: évekig csak fényképezőgéppel dolgozhattak a leendő operatőrök filmfelvétel helyett. Igaz viszont, hogy rendkívül alapos, csaknem mindennapos képelemzéssel igyekeztek ellensúlyozni ezt a nagy-nagy hiányosságot, s emiatt talán a főiskolán oly kitűnő művésztörténeti oktatás tanulságait is természetesebbé



Kósa Ferenc: Tízezer nap (Operatőr: Sára Sándor)

módon építhették be alakuló művészi szemléletükbe, mint az utánuk következők. Legalábbis – aki erre törekedett. Mint Sára Sándor.

A másik következménye az akkori főiskolai körülményeknek – s ez Sára tevékenységében is látható-maradandó nyomokat hagyott – az operatőrhallgatók nem szerezhettek rutint az alapsémakon túlterjedő világításban. Ámde ebből is erényt lehetett kovácsolni annak, aki képes volt rá, vagy képessé lett rá. Hiszen ez azt is jelentette, hogy az akkori magyar filmek megszokott világítási rendje éppenséggel „nem ivódott a vérükbe” a készülődő operatőröknek! Tehát egyrészt nyitottan, elfogulatlanul – másrészt meg bizony gyakran a hályogkovács módjára, néha még a világítás alapeljárásait is újra-feltalálni kényszerülve vágtak neki a tudásukat meg-meghaladó feladatoknak! Sára Sándor munkásságában mind a hallatlanul nagy pozitív, mind pedig a jól-lehet csekélyebb jelentőségű, de mégis meglevő negatív következményei megtalálhatók ennek az indulásnak.)

Sára a filmkép meghatározó mozzanatának – ezért egyben a fő tartalomhordozónak, a kifejezés fő elemének is – a képszerkezetet (kompozíciót) – tekinti. (Ő maga is vallja-nyilatkozza, hogy mindegyre, bármiféle tartalmi kérdést a kompozíció, a struktúra felől szokott megközelíteni.) Pontosan ebben – a képkomponálásban – hasznosítható a leginkább az állófényképezés megannyi tanulsága.

Sára Sándort jó páran (valljuk be: főleg az iriyei) illették már azzal a szemrehányással, hogy

merev, statikus, „állófotószerű” kompozíciói sokszor az előtérbe tolakszanak, nem „szolgálják” híven a filmet, amelyet fényképez. Én egyáltalában nem így látom. Sára Sándor „fotós felkészültsége” a filmfényképezésben korántsem holmi filmszerűtlen (vajon mit takar voltaképpen ez a homályos fogalom?...) statikusságban, öncélú képkomponálásban nyilvánul meg. Hanem abban, hogy páratlanul nagy fontosságot tulajdonít a tárgy és a nézőpont kiválasztásának, kikeresésének, ami nélkül nincs tartalmat közvetíteni képes képkompozíció.

A fotózás tanulsága még az is – s ezt Sára Sándoron kívül csak nagyon kevés operatőr munkásságából tudjuk dokumentálni –, hogy amíg biztosan nem talált rá az ember arra, amit keresett, addig nem érdemes exponálni. (Emlékeztetőül: a *Tisza – őszi vázlatok* című Gaál-Sára film csakis olyan felvételeket tartalmaz, amelyeket a szerzőpár a Tiszán végigutazva valamilyen tartalmi-formai okból megörökítésre méltónak tartott. Ugyan hol készül ma nálunk ilyen módszerrel dokumentumfilm?)

A kikeresés – kiválasztás ilyen mérvű fontossága Sára Sándor munkásságában elsőrendű tartalmi kérdéssé emeli a képkomponálás formai kérdését. Az ilyen operatőrhöz, nyilvánvaló, olyan rendező kell, aki a magáénak képes vallani a kép-kompozíció által kifejezett mondanivalót, tehát már a forgatókönyvet is legalább részben erre tudja szerkeszteni. És Sára Sándor legalább három ilyen rendezővel találkozott eddigi pályafutása



Kósa Ferenc: Tízezer nap (Operatőr: Sára Sándor)

során: Gaál Istvánnal, Kósa Ferencsel és Huszárik Zoltánnal – sőt négygel, ha azt vesszük számításba, hogy Sára Sándor mint rendező sem szokott föloldhatatlan ellentmondásba keveredni Sára Sándor operatőrrel...

A film és a valóság, a filmalkotó és a valóság viszonyának újrafogalmazásához tehát *a látvány megszerkesztésével* látott hozzá Sára Sándor. Képkomponálással – egy új dramaturgiáért? Bármilyen furcsán hangzik is ez így – igen! Sára képei egy új filmdramaturgiát segítettek kialakítani. Ezt (is) dokumentálja például a *Sodrásban* és a *Tízezer nap*.

Először is: e két alkotással az egész magyar filmművészet számára mintegy ugrásszerűen megnőtt az értéke – a tartalmi jelentősége – a gondosan kimunkált helyszínnek, a „motivumnak”. A *Sodrásban* Tiszája, az a bizonyos folyószakasz, ahol a szerencsétlenség történik, valósággal személyes ismerősünkké válik, s legalább akkora tényleges szerepet játszik a film cselekményében, mint akármelyik szereplője. Ez a helyszín meghatározott módon „viselkedik”, a dramaturgiai fordulatoknak megfelelően változtatja arculatát a filmben.

Nem pusztán arról van szó, hogy az első rész vidám játszadozásainál a „derfús arcát” mutatja a táj, a tragédia után pedig „komorra vált” (bár ez is igaz), hanem arról, hogy – a gépmozgásokkal és a szereplők dinamikus, ám jellegtelenül-konvencionális mozgásával (és szövegével) együtt – semmi okunk, hogy valamelyikükre is különösebben odafigyeljünk ebben a részben: nem az egyéni-

tés, hanem a csoportos viselkedés ábrázolása a fontos – éppenséggel a csillogó víz pompája, a napfényes és *ekkor még közönségesen jellegtelen* folyóparti táj (e helyszínt ugyanis Sára kamerája csak a későbbi hangsúlyos nagytotálókkal egyéni-ti!) idézi elő bennünk, nézőkben is azt a hatást, ami az egyik szereplőnél is előáll: láttuk ugyan a fiút, aki majd vízbefullad, de nem emlékszünk, nem emlékezhethetünk vissza rá! Márpedig ha a rendező és az operatőr a szemünk előtt lejátszódó látványosság tudatosan-ilyen megszerkesztésével nem idézte volna elő ezt a hatást – akkor egész egyszerűen dramaturgiailag lett volna megszerkesztetlen a film. Tartalmilag kulcsfontosságú tehát a helyszín, a táj és benne a szereplők láttatásának módja.

És ebből következik, hogy *másodszor*: teljesen új filmképi egység jött létre e különleges (már ti. annyiban különleges, hogy a film tartalmához önállóan is hozzájáruló) helyszínek megadta környezet és a szereplők-színészek viszonyának újrafogalmazásával.

S ez a leglényegesebb. A *Sodrásban* és a *Tízezer nap* más-más módon, de egyaránt érdekes – ma már filmtörténetileg is érdekes – kísérlet arra, hogy a színészarcot kiszorítsák a filmben létrehozott világ képi-eszmei „központjából”, s helyette a táj, a tárgyak és az emberek kapcsolata közvetítse a legfontosabb tartalmakat. (Egy csöppet sem véletlen, hogy ezekkel az alkotásokkal hallatlanul megnövekedett a totálképek szerepe a film dramaturgiai felépítésében! A *Tízezer nap*-

ban például a távolban lassan elvonuló bivalyfogatnak nagyobb hangsúlyt adott a rendező és az operatőr, mint – mondjuk – Molnár Tibor nem egy arc-közelijének. Kósa, Sára és Csoóri új dramaturgiai elképzelésének megfelelően ugyanis a jelentéstelivé szerkesztett totálképek ellenpólusa a film-elbeszélés szövetében *nem* a közelkép, az arc képe, hanem sokkal inkább a költői emelkedettségű *szöveg*. Néha – s ez, természetesen, igencsak beszédesen árulkodó, mint minden hasonló eset – túlzásba is vitték a „közeli helyett inkább távolképet” elvét, például annál a jelenetnél, amikor erőszakkal elhordják beszolgáltatásba a gabonát. A kamera távolságtartása miatt itt ugyanis alig-alig érthető maga a történés; bizony, hogy „föl kellett volna plánozni” ezt a jelenetet – hogy a szereplők ne homogén tömbnek, hanem a jelenet tartalmának megfelelően egymással szembeeszőlő egyéniségeknek látszódjanak.)

Mi kapcsolja össze ezekben a filmekben *meghatározott módon* az embereket környezetükkel? *A filmkép kompozíciója.*

Ezért állíthatjuk, hogy az operatőr Sára Sándornak ugyanakkora része volt az új magyar film jellegzetes dramaturgiai sajátosságainak kialakításában, mint a rendező Gaál Istvánnak vagy Kósa Ferencnek.

Formai oldalról nézve, Sára a képkompozíció felől munkálta ki az *egész film képi egységét*. Az alapvető beállítások kompozícióit (vannak ilyenek, „fölsorolhatóan véges számban, mind a *Sodrásban*, mind a *Tízezer nap* jelenetsoraiban) pedig az – immár új módon földolgozott – forgatókönyv jeleneteinek *tartalma* határozta meg. Ezt egy-egy *filmkép mint egész* (éppenséggel mint részeiből megszerkesztett kompozíció) igyekezett kifejezni.

Gyökeresen különbözik már ez a fajta képi egységteremtés attól az eljárásmodtól, amit még Illés György dolgozott ki. Ott ugyanis a reális és természetes fény- és színviszonylatok, tehát voltaképpen formális tényezők, ellentmondásmentes egymáshoz illesztése hozza létre az egész filmen átvonuló s mindvégig a *tapasztalati valóságosság* benyomását keltő, egységes látványrendszert. Itt viszont nem a valóság-hűsége, hanem a *kifejezés erején* van a hangsúly. Akár valószerűtlen képpel is.

4.

Nem kevés ellentmondása van a Sára Sándor által kimunkált és a legmagasabb fokon képviselt operatőri művészi módszernek, s ezzel azért kell külön foglalkoznunk, mert szinte mindegyik ilyen

ellentmondás a filmek képi, stílári egységét, kifejező erejét érinti, tehát éppúgy hozzátartozik immár az újabb magyar operatőri művészet történetéhez, mint a feledhetetlen sikerek, eredmények.

a) „A képiség és a drámaiság ellentétes, kizorítja egymást – idézem Sárával folytatott beszélgetésem jegyzeteiből. – Viszont a líraiságnak természetesebb közege a kép. Dráma esetén a kép „tolakodóvá” válik.” Majd másutt: „A *Fel-dobott kő*-ben nem a cselekményfordulatokat mutatom meg, hanem azt, ami előttük és utánuk történik...”

A dráma ellensége a képnek? Akkor igaz ez csupán, ha „drámán” a korábbi, hagyományos értelemben vett filmsztorit értjük; az ilyen cselekmény a maga fordulataival fejezi ki a maga tartalmát, s ez csakugyan lehetetlenné teszi, hogy a kép – és Sáránál legfőbb eleme: a kompozíció – önálló tartalom kifejezésével járuljon hozzá az egész film mondanivalójához. Innen nézve, tökéletesen érthető, hogy a cselekmény „zavaró”, hogy „a drámaiság ellensége a képnek”, érthető az újfajta valóság–film–viszonyt megfogalmazni akarók makacs törekvése: *az új film ne „leképezett cselekmény” legyen!*

Ám ugyanezek az alkotók csakhamar beleütököznek olyan helyzetekbe a saját filmtörténeteikben, amelyekben éppen a szereplők drámai szembeesülése volna a legfontosabb „tartalom”. S eleinte megkísérlik „képpel pótolni” ezt a tartalmat. (Jó példa erre a már említett beszolgáltatási rekvirálás jelenete a *Tízezer nap*-ból.) Később sok esetben feladni kényszerülnek valamicskét az elveikből – egyszerűen megkerülhetetlen a drámai cselekményfordulat megmutatása –, csakhogy ilyenkor a következmény: visszacsöppenés a hagyományos dramaturgiába, s ezzel együtt a hagyományos filmnyelvbe is.

b) Ez, természetesen, korántsem csak az operatőrtől függ – rendezője válogatja. S itt vagyunk Sára művészetének egyik problematikus sajátágánál. Ha ugyanis olyan rendezővel dolgozik, aki nem a filmkép mint egész kialakításával akarja közölni legfontosabb mondanóit, hanem például elsődlegesen a színészi játékra és a dialógusokra koncentrál – mint Szabó István –, akkor Sára, az eredeti tehetségű alkotóművész egyszerűen eltűnik a filmből. Szinte hihetetlen, hogy például a *Budapesti mesék* éjszakai villamos-jeleneteit – köztük azt, amelyikben a villamoson égő gyertyák szolgáltatják az egyetlen reális fényforrást, amde a színészeket mégis szúrónan más irányból, kívülről világítja meg az operatőr – ugyanaz fényképezte, mint a *Hószakadás*-t vagy a *Szindbád*-ot!



Kósa Ferenc: *Hószakadás* (Operatőr: Sára Sándor)

Sára Sándor egyébként egyszer, még indulásakor, megpróbált a leghagyományosabb dramaturgiai elvekkkel építkező történetől nem elszakadva, hanem e történetet szívvel-lélekkel „szolgálva” létrehozni valami figyelemre méltót. Az *Asszony a telepen* volt ez a film. A kísérletezés nyomai – halványan – láthatók. De maga a kísérlet, persze, nem sikerült. Miért érdemes ezt említeni? Mert Sára még két évtized múltán is hajlamos szinte megszólalásig ugyanolyan botladozásokat produkálni, valahányszor csak számára „hagyományos” filmdramaturgiai helyzetbe ütközik, mint amilyenekkel teli van ez az egyébként (más szemszögből: mint tanulmány- eset) roppant érdekes korai munkája!

c) A Sára által kialakított kifejezőmód nyilvánvaló veszélye: az önálló tartalom hordozására megszerkesztett kép önállósulási tendenciája. Pontosabban fogalmazva: ez *nem* Sára művészi módszeréből következik szükségszerűen, hanem csupán e művészi módszer által is szolgáltat és létrehozott új filmdramaturgia esetleges *hiányosságaiból*. Amikor a szituációból, a jelenet-egészből kiszakad egy-egy részlet, mert „általános érvényű filozófiai mondanivalót” óhajt vele közölni a rendező. Konkrétan: Kósa filmjeiben találhatunk erre példákat. Talán a legszembetűnőbb a *Nincs idő*-ben az orvosi szobában lezajló beszélgetés jelenete, ahol is a vitrinekben sorakozó, fogoly-gyomrokból kiszedett kanalak-egyebek kistotálképe csakugyan

„időtlen”, „állóképszerű” beállításban jelenik meg váratlanul, az egész jelenet képi rendjéből ugrásszerűen kiválva-elkülönülve.

d) Végül: a színészarc ábrázolásának ellentmondásai Sára filmjeiben. Az egyik véglet – mondhatni: a tökély – a *Szindbád*. Tökéletes megfelelés a tudatos képzőművészeti reminiszcenciákkal építkező képkompozíciók s *fontos alkotóelemük*, az emberi arc között. (De nem árt hangsúlyozni: a portré itt elsősorban nem a cselekményes „dráma”, hanem a „kép” alkotóeleme!) A másik végletre – hogy azért a Sárát teljes fegyverzetében mutató filmek közül vegyünk példát – a *Hószakadás* közelképeinek nagy százaléka szolgáltatott adalékokat. Itt a szövegmondó emberek arca a legkevésbé fontos képi elem az operatőr számára. Merőben formális kísérleti játék tárgyaiként, jószerint csakis ellenfényben láthatók emberarcok ebben a filmben – tartalmi indok nélkül.

Ez, persze, csupán a két véglet. Jelzésül arra, hogy a szerkesztő-operatőr, aki a képszerkezet, a kompozíció felől közelít meg minden tartalmi kérdést, a maga egyéni útját járva, milyen *jellegzetes* – mert *új*, a magyar filmfényképezésben azelőtt elképzelhetetlen – ellentmondások létrehozza. S olykor monumentális módon megoldja ezeket, máskor viszont – a művészet legnagyobbjaira emlékeztető „teoretikus” konoksággal – még csak erőfeszítésre, megoldásra sem méltatja őket.

Csala Károly

A filmkritika haszna

Két magyar film kritikai visszhangjának összegezése

Filmstúdióink műhelymunkájának egyre inkább figyelemre méltó vonása, hogy az alkotók belső kiadványokban válaszolnak tevékenységük szakmai és társadalmi környezetének „kihívásaira”. Egyik bizonyítéka ennek a Pannónia Filmstúdióban megjelenő Közíráé tétetik című, ízléses nyomdatechnikával előállított füzet – és melléklete, a Nemzetközi Sajtószemle –, mely nem csupán a hazai animáció háza táján zajló eseményekről tudósít, hanem a külföld legfontosabb szakmai újdonságairól is beszámol. Rejtetten arról is, hogy ma már túlhaladott dolog az élszereplős játékfilmek mellett valamiféle „külön” animációs filmről beszélni. Animációs filmművészetünk érett a filmművészetbe való integrálódásra. A műhelyfüzetben rajzok, vázlatok, alkotói elképzelések, gondok publikálására, megvitatására nyílik alkalom. S fölöttébb izgalmas, hogy minderről a mozinézó nem értesül, legfeljebb a jobb, érettebb alkotások láttán szerez róla – akaratlanul – tudomást.

Használóképpen a „kulisszák mögött” készül az Objektív Stúdió – közelmúltban elindított – Visszhang című összeállítás-sorozata: az elkészült filmek kritikáinak elemzése, összegyűjtése céljából.

A közvélemény szociologikus forrásai és fontos meghatározói az értékítéletek. A filmekről alkotott értékítéletek, a filmkritikák elsősorban a közönséghez, a mozinézókhöz szólnak. Tájékoztatják őket, jól, rosszul befolyásolják filmmegítélő attitűdjüket. Jó volna pontosan tudni, hogyan hat, mennyire hatékony a nézők tudatában munkáló filmkritika. Eddigi felméréseink szerint a néző filmnézési, filmválasztási szokásait fölöttébb szorosan determinálja. A különféle propagandaeszközök között kb. 20%-ban hat az újságban,

folyóiratban megjelenő filmkritika, s kb. 2%-ban a rádió és a televízió filmismerttetése. Más a helyzet a filmszakmában; a gyártó stúdiók közvetve és közvetlenül – szinte a bőrükön – érzik a filmjeikre reagáló vélemények, publikációk hatását. A film és hatása nem a stúdiók belügye. Mindannyiunké a film, értékítéleteivel, filmkritikájával együtt.

A MAFILM Objektív Stúdió a Visszhang című információs füzetével mintegy dokumentálja, hogy figyel a kritikára, elsősorban a saját, helyesen értelmezett érdekében, egyszersmind a művelődéspolitikának a művészetkritikára vonatkozó intencióit megfogadva. Igényli és elősegíti a visszacsatolást: egymással és az alkotókkal szembesíti a „nyilvánosságot megjárt”, nyomdafestéket látott kritikusi véleményeket. Az 1. számú füzet Szörényi Rezső *BUÉK!*, a 2. számú Gábor Pál *Angi Vera* című filmjének visszhangját őrzi. Olvasóját – mindenekelőtt a műhely munkatársait – különféle konfrontációkra és továbbgondolásokra készíti. A stúdióvezető a több mint harminc kritikus ítéletét – és a repertóriumot – úgy csoportosítja, hogy a nyilvánosság fokához, azaz a lehetséges hatás „sajtószociológiai” mértékegységéhez viszonyít. A film és a nézők találkozása előtt ható publikációkat, az országos napilapok és a Magyar Rádió véleményét a kritika „első frontvonalának” tekinti. A filmszakmai lapok s a hetilapok adják a „nehéztüzérség” gerincét. A „hátszázagot” pedig a megyei lapok. Az üzemi lapok, rétegújságok meg a kritikai „hadtáp”.

Mi is a nyilvánosság fokához mérten kísérjük most végig az összegyűjtött visszhangokat. A néző a filmbeli hősökhöz igazítja érzéseit, velük együtt, rajtuk keresztül jut, juthat el a mű univerzumába, jobb esetben annak általános érvényű, nekünk

és a mának szóló mondandójához. Ezt a befogadapszichológiai modellt követjük az alábbiakban. Először a *BUÉK!* kritikáinál. A filmre vonatkozó valamennyi kritikusi értéktételeket betápláljuk egy amolyan „summázó kompjuterbe”, amely a legnagyobb gyakoriságú, tehát a legjellemzőbb pro és kontra véleményeket írja fel képernyőjére. Teszi ezt három paraméter – az egyes figurák, általában a hősök és a film egész mondandója – szerint. Íme!

Az egyes filmbeli figurák véleményezése

Az „első frontvonal” szerint:

Laci (Bujtor István), az egyik mérnök. Főlényeskedésében érzelmeit, de bizonytalanságát is felmutatja. Rájön, nemcsak szerelmi élete sivár, kudarc érte a munkahelyén is, mégsem adja meg önmagát. Elhisszük róla, hogy nem csupán igazságérzete, vezetői tehetsége is van. Nagy darab, mackóléptű pozitív hős. Kaméleonszerűen játszik, mígnem az egymást eláruláskor derül ki, hogy van tartása. *Gyuszi* (Bálint András), a másik mérnök: Törekvő vagy csak törtető? Simulékonyasága karrierizmusából fakad, de megalkuvása is. Rátalált a pótselekvésre: közeli, családi jó kapcsolat híján távolit keres, amatőr rádió adó-vevő készülékével. Tudja, hova lépjen, hogy előbbre jusson a ranglétrán. *Kati* (Bodnár Erika), a harmadik mérnök: Anyjával marakodó, korosodó lány. Felrémlenek előtte a vénlánysors lélekölő hétköznapijai. *Réka* (Meszléry Judit) az örök eljegyzett: Az élet tartalmasságát hiába kutatja, viszont jól keres. Egészséges ember. *Rózsika* (Káldy Nóra), a titkárnő: Sejtelmes, erotikus alakja betét a filmben. *Erika* (Horineczky Erika), a szövőlány: Figurája valódi szerepet is kaphatott volna. *Tárnok* (Haumann Péter), az új igazgató: Szólampufogtató, kedvszegő vezető.

A „nehéztüzérség” szerint:

Laci: Lezser, áhítja a sikert, de már fárasztja a szerep. Zűrzavaros a magánélete, a karrierje is kátyuba jut. Emberi légkört von a szereplők köré. *Gyuszi*: Következtesen tör karrierre. Barátai tudtán kívül hiába lépett be a pártba, s tárgyal külön az új igazgatóval – ő sem kapta meg a kinevezést. *Gyuszi felesége* (Esztergályos Cecília): Kiszorul az otthoni világból, ezért általában társaságban produkálja magát. Exhibicionizmusa mögött kétségbeesés van. *Kati*: Magányos helyzete nem a sápkóros vénlány státuszával egyenlő. Sikertelenségét tudálékosággal kompenzálja. A mások életét akarja elrendezni, ha már a magát nem sikerült. Elbukik, mert hallgat, amikor az új

igazgató megkérdezi tőle, hogy Laci iszik-e. *Réka*: Túlságosan is jó, mindenkit képes megérteni. Őszinte és jóságos, de nem érzelgős. *Erika*: Munkásalakja nem sikerült. *Tárnok*: Nincs-e igaza, amikor szabad kezet követel a felelősséghez? Nem tudjuk, milyen szakember ez az üresfejű, velejéig bizalmatlan, pozórnek ábrázolt igazgató. Karikatúra-alakja kirí a közegből. A vele való beszélgetés triviális karikatúra. Nem kapnak tőle biztatást a mérnökök.

A „háterszág” szerint:

Laci: Kedves behemót, link, nem tudunk közel férközni hozzá, nem avatnak be minket a főhős dolgába. Szereti a nőket, örök menyasszonyát, szeretőjét, Rékát is. A lényeges döntésektől félő életművész. *Gyuszi*: Finoman, de erőltetül törtet. *Kati*: Anyjával veszekszik, magányosan él, intrikál. Kis szúrásokkal kotnyeleskedik. *Rózsika*: Csinos titkárnő. Bókokat inkább kap, mint megértő társat. *Erika*: Igyekszik az áramkör része lenni, majd kívülről kezdi figyelni Laciékat. Bámulja az értelmiségieket. Figuráink közül ő a legboldogabb. *Tárnok*: Karikatúra, nem lehet őt komolyan venni, amint a kutatókkal való konfliktusát sem. Hitegeti, egymás ellen ugrasztja a három pályázót. Nem tudjuk, vízfűjű-e, vagy neki is gondjai vannak.

A kritikai „hadtáp” nem értékeli külön az egyes figurákat.

A filmhősök általános megítélése

Az „első frontvonal” szerint:

Másfél éves kutatómunkáért elismerést remél, valamelyikük előléptetését várja a három mérnök, ehelyett új igazgatót kapnak. Sejteti a film, miféle emberek a hősei. A figurák nemcsak önmaguk miatt olyanok, amilyenek, hanem ilyenné is tették őket. Hőseink tudják, hogy valamit „nagyon elszúrtak”. Helyzetük túlmutat a három mérnök kudarcán. A színészek saját szavaikkal rögtönzik a beszédet – e módszer adja meg a történet földönjáró igazságát. A szereplőket valóban izgathatják a velük kapcsolatos események, bennünket – alapvető információk hiányában – nem, mert képtelenek vagyunk átérezni helyzetüket. Egyetlen szereplőben sincs betyárbeccsület. Módos Péter és Szörény Rezső forgatókönyve kívülrekeszt bennünket azon a küszöbön, amin át az igazsághoz jutnánk: nem tudunk megfelelően azonosulni hőseinkkel vagy ellenük fordulni. Nem tudni ki kicsoda.

A „nehéztüzérség” szerint:

Hőseink a mindennapok hálójában vergődnek, itálosan szabadabban nyilvánul meg jellemük.

Elkeseredve tudatosítják, hogy bizonytalan úton járnak, de nem győződnek meg róla, merre vezet ez az út. Önmagukat leplezik le a hősök, nem a rendező leplezi le őket. Vigyorgó álarcok hullanak le a figurákról. Szörény nem engedi filozofálni hőseit. Komplex módon tárul fel munkahelyi és magánéletük tarthatatlansága. Rokonszenves a három mérnök igazsága. Az elszenvedett kudarok törvényei szerint marják egymást, önmagukat. Tántorgásuk a knock outolt ökolívók ütészégsége. Emberként vívódnak önmagukkal. Különleges művészi erénye a filmnek a szereplők bámulatosan őszinte személyes részvétele. A mulatozás alibi, hogy ne legyen idő a figurák motivációinak ábrázolására. Miért isznak a kortársi hősök? Mindegy, számukra minden ok megfelel. Nem tudjuk, a kutatók laborátuma ér-e valamit. Kollektivitásuk látszólagos. A főszereplők erkölcsi igaza felől győz meg a legkevésbé a film, holott annak képviselőjében lép fel. A tipikus helyzetekhez nem adja hozzá a jellemeknek azt a teljességet, amely őket is tipikussá tehetné.

A „hátország” szerint:

A hősök közérzete rossz. Alkoholos őszinteségükből, félmondatos motyogásukból, dühkitörésükből mozaikszerűen bontakozik ki a történet. Nemcsak hőseink csálnak, őket is csalják. A figurák emberileg, erkölcsileg leépülnek. A negyedik X felé járó nemzedéknek mások a tényleges problémái. Egy órán keresztül nem tudjuk, miért járnak-kelnek bohém hőseink. Nem tudjuk, munkájuk mennyit ér. Ez a kollektíva jellemtelenség gyülekezete. Dzsentrí örökség jellemzi őket, a sírva vigadás. Magatartásuk nem készlet bennünket semmilyen állásfoglalásra, nem válhatunk beavatottá.

A kritikai „hadtáp” szerint:

Újat hoz a színészvezetésben a spontaneitásra alapozó közös színészi játék. A szereplők nem medítálnak, hanem cselekszenek. Egyedi-különös karakterek hőseink. Nem igazak a figurák helyzetei, szavai, mozdulatai. Hiányzik a karakterek pontos megrajzolása. Kevés az információ, nem tudjuk, ki mellé álljunk.

Vélemények a BUÉK! egészéről, mondandójáról

Az „első frontvonal” szerint:

Mai valóságunk ábrázolásának egyik lehetősége. Nyelvi újítás, mely tökéletesítésre szorul. Naturalis tud lenni anélkül, hogy naturalista lenne. Vakvágányra futó sorsokat mutat be. Leltárszerűen vesz sorba néhány igaz problémát. Őszinteségre törekvő film. Emberségre, önbecsülésre biztat.

1978 egyik legérdekesebb filmje. Nem hízgelgő tükörképet tart elénk. Ironikus, keserű látélet a mai ember tévútjairól. Keserűen eszméltető végül is ez az eszméltetően keserű film, kijózanító tükör, amely arra int, hogy ne keressük, sugallója annak, hogyan lehetjük meg mégis az újesztendő boldogságát. Az elbeszélés szintjének remekléssel nem mindig sikerül eltakarni a cselekményszint hézagait, következetlenségeit. Mint probléma: a kérdés a semmivel egyenlő. Mint kórkép: felület és taszító. Mint egyedi eset: érdektelen. Mint forgatókönyv: ezt a vállalt semmit teljesíti. Ez a film nem jó. Ez az „úri muri modern módra” egy kicsit lejárt modell.

A „nehéztüzérség” szerint:

A filmbeli értelmiségi fiatalok túl van már az álmodozások korán, szemüveggel vagy anélkül, stafétabottal a kezében. A magatartások ellentmondásai tárulnak fel: virtus és búskomorság, megbízhatóság és őszintétlenség, belső bizonytalanság és határozott fellépés, sodródás és cselekvés. Jelentésében, megformálásában egyaránt távlatos mű. Okos film. Az elszakadás szükségességét mutatja egy olyan magatartástól, melyben sokan sértődött rezignáltsággal fulladoznak. Jó film, mert a valóságos helyzeteket drámával meri felváltani. Nem válaszol, nem kérdez, végigpásztazza a drámai eseményeket. Aprólékosan hiteles, pszichológiaiailag is pontos rajzát adja egy páratlanul szerencsés nemzedék közérzetének. Sok helyen lappangó közérzet árnyalt képe. Alkoholmámorba és pótcselekvésbe menekülő dekadens vagy értelmes perspektívájú értelmiségieink lelki életébe pillantunk-e be? Üres, semmilyen fordulatát igazán meg nem indokoló film a **BUÉK!** A rendező kibújik a szituáció elemzésének feladata alól. Jó irányba indul az alkotó, de eltévedt a panelfigurák és a konstruált helyzetek között.

A „hátország” szerint:

A beérkezés előtt álló értelmiség gondjait felszegeti a film. A karrierizmus, az alattomoság, a látszatbarátságok és tévelygő párvalasztások feszültségei sejlenek fel. Valóságsszerűek a jelenelek, minden helyzet hihető. Elgondolkodtató, hogy az értelmiségieket milyen könnyen állítják egymással szembe viszonyaik, érvényesülési vágyaik. Nem tudjuk meg, mi a rossz magán és társadalmi közérzet oka. Jól induló, ötletes filmvígjáték, mely fokról fokra ellaposodik. Csináltság érződik végig a filmen. A feldolgozott novella anyaga túl kevésnek bizonyult másfél órás filmhez. Arányt téveszt a rendező, mert a tehetetlenségi erő oka ismeretlen. Az ügyesen komponált mozaikból nem áll össze hiteles kép. A film handabanda, úri muri, feleségekkel, szeretőkkel. A maradékta-

lan igazságot nem részeg fővel ismerte, ismeri fel az emberiség. A *BUÉK!* a gyenge magyar filmek sorát szaporította. Nem tudja teljesen lekötöni a nézőt, gyengén motiváltak a fordulatok.

A kritikai „hadtáp” szerint:

Az értelmiségi réteg közérzetéről ad valóságos képet a szilveszterezés ürügyén. Helyzetkép egy korosztály viselkedésformáiról. Áligazságok, ál-művészkedés helyett a szigorú realitást választja a rendező. Szörényi idézőjelbe teszi mai társadalmunk sok visszas jelenségét. Át kell tudni vészelnit azt a sok mondanivalót, amit nézőjére zúdít a film. Közhelyet kapunk igazság helyett.

Nem jellemző gyakorisággal említik a kritikusok az aktualizálást (januárban mutatták be a szilveszterkor játszódó filmet), a megalázó szerethezési jelenetet, s az igazság megvallását jelképező pepita papírcilindert. Zsombolyai János operatőri munkáját viszont szinte kivétel nélkül szuperlatívuszokkal minősítik.

Ennyi! Ezek voltak tehát a kritikai visszhangok legnagyobb gyakoriságú summázatai – az olvasói (hallgatói) nyilvánosság reprezentációs terjedelmének és a kritikák (kritikusok) közéleti fontosságának, rangjának valószínűségi sorrendjében. Olyan gúlához hasonlítható ez, amelynek alapja felől közeledtünk a csúcsához. A nagyobb hatósugarú és rangosabb ítéletektől haladtunk az egyre szűkebb körű (kevesebb olvasót számláló) és mind kevésbé befolyásos kritikák lényegkiemelő összegezésére felé. Láthattuk, ezen az – első frontvonalától a hadtápig vezető – úton egyre inkább polarizálódtak a vélemények, nőtt az ítéletfajták szóródása; továbbá mind jobban csökkentek az értelmező indokok, érvek, s kézzelfoghatóan szaporodtak a pusztá jelzők, a kritikátlan kijelentések. Vagyis a sok emberhez szóló, értő kritikusok legtöbbször alátámasztotta véleményét, s zömmel pozitívan ítélte. A kevés emberhez szóló, kevésbé felkészült kritikusok nagyobb része csupán kijelentett, s általában negatívan vélekedett.

A summázat bizonyítja: a részleges vagy a teljes elutasítások ellenére csatát nyert a film. A mérnökségről nem úgy gondolkodik, mint valamilyen szakmai problémáról, hanem mint egyfajta aktuális létformáról. Kettő: a *BUÉK!* olyan rétegfilm, amely nem kívánja reprezentatív társadalmi mintá gyanánt sem jelképpé, sem allegóriává, még kevésbé parabolává emelni választott közegét.

A 2. számú információs füzet meggyőzően demonstrálja: pozitív indulatokat kiváltó, a kritikusokat szinte egyértelmű azonosulásra készítető film az *Angi Vera*. A közönség is preferálta a filmet: a bemutatót követő hat hétben kétszáz-

ezren látták. Lássuk hát közelebbről a jellemző gyakoriságok alapján, az előbbiekhöz hasonló módon kiszűrt és több összefüggésben egybevetett summát! Azzal a különbséggel, hogy itt most – a film jellegéből s a kritikusok ítéleteiből eredően – három helyett két paraméter, az egyes figurák és a film egésze szempontjából követjük végig az értékeit.

Az egyes filmbeli figurákról

Az országos napilapok és a Rádió véleménye:

Angi Vera (Pap Veronika): Belső tartás nélkül alkalmazkodik a kor igényeihez, ez a tragédiája. Nem tudatosan stréber. Félelem és élethódító törekvés zavarodik össze benne. A történelem hőse és szenvedője. A filmbeli Vera ártatlanabb, mint Vészié. Gábor Pál címszereplője jobban érzékelteti a karrierizmus, a tétovaság, a magány, az önzés, a félelem és a butaság emberi és káros elegyét, mint Vészi figurája. Vera mesterségesen idomította magát, hogy „fegyelmzett” legyen. Addig nincs szó karrierizmusáról, amíg el nem árulja szerelmét. Őszinte vallomást tesz egy őszintétlen közegben – ezzel buktatja le családos tanárát. Nem tudta, mit csinál valójában, az igazság felismeréséig Muskát Mária jutott el. Főhősünk keveset dolgozott föl a valóságból, nincs önismerete, becsületes ösztönei vannak. Muskáttal rokonszenvezne, de a kor légköre miatt Traján Annát választja. Később kell majd rájönnie, hogy az egyéniségét feladó ember nem használhat a közösségnek.

Traján Anna (Pásztor Erzs): A kor jellegzetes figurája. *Muskát Mária* (Szabó Éva): *Angi Vera* tanulságát vállalva az ő útját választjuk. Miatta, miattuk tartunk ott, ahol tartunk. Okos és rokonszenves és igaz; elbukása mégis nyitva hagyott kérdés. Kemény és őszinte jellem, vonzó nőiséssel párosítva. *André Iván* (Dunai Tamás): Mostohán bánik vele a forgatókönyv.

A filmszakmai lapok, a hetilapok és a kritika véleménye:

Angi: Titka a mi nemzedékünk nyilvánosságára tartozó titok. Tanul, tanít, s helyezkedik, hogy megérdemlje a bizalmat. Kiharcolja magának a szerelmét, majd a leleplezéstől való félelmében feláldozza. Aggódunk Veráért, haragszunk rá, végül szinte félünk róle. Ráérez arra, mit várnak tőle. Elfelejteti önmagát, még mielőtt megtalálta volna egyéniségét. Nem tudatos karrierista. Más belebukott volna az Andréval való kalandba, Verát viszont ez viszi felfelé. A kor közege csalogatja ki médiumából az adott magatartást. *Angi Traján* szemüvegén keresztül tanul meg látni. Saját maga választ, nemcsak a közeg sodorja. Ered-

dő jó tulajdonságait a háromhónapos pártiskolán megőrzi, de idomulni kezd az előírással cselekvésmódokhoz. Bonyolult lelki folyamata egyben a korra is jellemző. Élete együtt startol a hatalmat birtokba vevő munkásmozgalommal. Vera lelkesen igyekszik elsajátítani a számára új ismereteket, miközben Traján bűvkörébe kerül. Végképp akkor lép rá a jellemtorzító útra, amikor nyilvánosan megtagadja szerelmét. Elbukik, mielőtt szilárd jelleme kialakulhatott volna, beletorzul egy követelményrendszerbe. A bukásának nyomasztó eleménye mégis felszabadító. Morális téren túteljesít, így válik amorálisá. Eleve kétes jellemű vagy megzavarodott ember Angi Vera? – Inkább az utóbbi. A filmbeli Vera esendőbb, mint Vészi Endre Angija, Gábor Pál főhőse értékek birtokosa, aki maga is áldozat.

Traján: kijárta a mozgalom és a szenvedés iskoláját. Dogmatikus pánccéljától nem tud szabadulni. Az ő révén tanul meg látni Angi Vera. Anna dogmatizmusra hajlamos „mozgalmi apáca”. *Muskát:* Nyílt, természetes eszű, ösztönű munkáslány. Képtelen alakoskodni, felemeli szavát, ha hazugságot érez. Verával való nagy összecsapása beárnyékolja magatartásának valódi indítékait. *André:* Karrierjénél is jobban ragaszkodik erkölcsi normáihoz. Kevés igazi teret adott figurájának a forgatókönyv.

A megyei lapok véleménye:

Angi: Kovács András *A ménegazda* c. filmjében szereplő Busó János hűga. Nem gátlástalan karrierista; a magasabb célokra hivatkozó hatalom demoralizálja őt. Nem karrierista, hanem egy a korszak sok alakja közül, akit a szubjektív, jóindulatú igyekezet visz az objektíve rossz útra. Milyen ember ez a tizennyolc éves lány? – Nem lehet egyértelműen megítélni. Vera a pártiskola ellentétes hatásainak keresztútjében könnyen manipulálódik. Nem gondolja végig a súlyos következményeket. Nem elvtelen, tehát nem karrierista, nem tudatos, inkább ösztönösen sodródik. Jellemtorzulásának fokozatait látjuk, még nem karrierista, de majd azzá válik. Tudatosan vagy tudat alatt, de alkalmazkodik a követelményekhez. Vera céltudatos, számító, de nem tudatosan karrierista. Ösztönösen karrierista módon keresi a helyét az új világban. A kor formálja jellemét, de nem szükségszerűen lett olyanná, amilyen. Választhatott, hogy Trajánt vagy Muskátot követi-e. Képlékeny jellemével párhuzamosan tárul fel az adott kor. Amikor Trajánt választja, akkor előlegezi saját zsákutcáját. A kisember konfliktusa fejeződik ki Angi sorsában.

Traján: Jellemzése hiányzik e kritikai „gúlarészből”. *Muskát:* Emberi jellem. Őt is választ-

hatná Vera. *André:* Itt az ő jellemzése is hiányzik. *Az üzemi lapok, rétegújságok véleménye:*

Angi: Két ellentétes karakterű nőalak vonzásába kerül, döntését a korszak befolyásolja. Nem ítéletük el egyértelműen őt. Muskát ellenpólusa. Kiadja tanár szerelmét, André-t. Nem erős jellem, gyámoltalan ellenállását könnyen felőrli a mechanizmus. A felelősség nemcsak a hősnő jellemében, a korszakban is keresendő. Angi inkább bábu, az igazi hős Muskát. Magánéletét és szerelmét hálából áldozza fel Vera.

Traján: Jellemzése hiányzik. *Muskát:* Ő az igazi hős, nem Angi Vera. *André:* Intelligens, érző, vállalja szerelmét, Angit.

Az Angi Vera egészéről, közölnivalójáról

Az országos napilapok és a Rádió véleménye: Jellegzetesek a film figurái. A színészek meggyőzőek. Tipikus ötvenes évekbeli dráma. Történelmünk harminc év távlatából. Inkább egy-egy ember, mintsem a kor kritikája. Színvonalas, hiteles, igaz mondanivalójú munka. Emlékezetes, szép film. Kevésé aknáztá ki a mélységlehetőségeket. Hitelességre törekvő, mikroszkopikus pontosságú látélet, valódi információkkal. Nyitottan végződő mű. Olyan mesét láthat a néző, ami nem mese. Művészi, közéleti ösztönességű film. A fiatal Angi Verák hittek a világ megváltoztathatóságában. De akkor, 1948-ban hittek a sokat szenvedettek, az illegálisban megedződött, érettebb korúak is. Még nem nyugdíjasok az akkori Verák, még nem töltötték be az ötvenedik életévüket. Ne ítéljünk elhamarkodottan!

A filmszakmai lapok, a hetilapok és a kritika véleménye:

Miért Muskát rója biciklin az országutat, s miért Angi került autóba? A filmbeli történet a mi ügyünk lesz. Az *Angi Vera* nem körkép, hanem több irányból eredő, mélységében feltárt epizód. Vera helykeresésének, beilleszkedésének lélektani folyamata a film. A kiragadott mikrovilág egyben kohó: acéljellemek izzanak benne, de a kor alakja is lecsapódik. A film szikár realizmusa és az érzelmek emberközeli rajza nem ellentétes egymással. A mű a karriercsinálás motívumait, emberi feltételeit keresi. Önálló atmoszférában jelenik meg a sorsdöntő év, amelyre már kezd rávetülni a személyi kultusz torzulása. Annak idején az Angi Verák voltak többen; mai társadalmunk derékhadának portréja az ő arcvonásaikból áll össze. A film felzaklató, önvizsgálatra készítő. Szembe kell nézni önmagunkkal. Szép, igaz, megrendítő alkotás, egy gerincferdülés ana-

tómiájának napjainkhoz szóló tanulságával. Egy korszak visszaélhet a tapasztalatlanok bizalmával, ronszolhat jellemeket – ha jellemről van szó. Az igazi jellemek nagyobb dolgokban sem törnek meg. A személyiségépülésnek és az emberi leépülésnek egyaránt forrása az adott korszak. Voltak Angik, akik sokat köszönhettek a korszakváltásnak, hálásak lettek, stréberekévé váltak, gyorsan alkalmazkodva szolgáltak. Gondolatgazdag inspirációt nyert Gábor Pál Vészi Endre kisregényéből. Vészi és Gábor olyan intim közelségből ábrázolja az akkori valóságot, ahogy a mai fiatalok még nemigen látták. A film bizonyítja – annál közelebb jutunk a realitáshoz, minél bátrabban nézünk szembe e bonyolult időszak ellentmondásaival. Hiányérzet az ábrázolás mélységével van: a rendező eléggükusan liraira „vette” a filmet, a szüzsé drámaibb. A kamarajátékból hiányzik egy tágabb rálátás. A felfedezést elmosódottság jellemzi.

A megyei lapok véleménye:

Jó film, kitűnően idézi 1948–1949 fordulóját. Az *Angi Vera* újabb példa a jó érzékkel megválasztott történelmi pillanat felmutatásához. A kor hangulatát jól idézi fel a miliő, a ruhák, a dalok. Az erőteljes alaptörténet helyére úgy lép be a kor, hogy Vera nem gondolja végig a súlyos következményeket. Gábor filmje az illúziótlan visszapillantás műve. Egy arcnélküli világ kedvez az arcnélküli embereknek. Jancsó Miklós *Fényes szelek* c. filmjéhez viszonyítva az *Angi Vera* afféle homályos szélcsend. A kort illetően a film közeli rokonságban van *A ménesgazdá*-val. Jelképeivel, finom eszközeivel egy régóta hiányzó, az úgy mellett elkötelezett filmet láthattunk. A film hitelesen idézi fel a kor levegőjét, az emberek torzulását, a karriercsinálás motívumait. Befolyásol a korszak, de nem mentheti fel az egyént a döntés felelőssége alól. Az alkotók nem eszményítik, nem kívülről nézik Angi Verát, csak megértéssel kísérik sorsát. Kérdést vet fel a rendező: mikor válik az alkalmazkodás karrierizmussá. Nehéz eldönteni, meddig kívánatos az alkalmazkodás. Akkoriban mindenki félt, ez köti össze a legkülönfélébb magatartásokat. Gábor nem tévesztette meg az eltelt negyedszázad. A mű jelentős, jól politikál, magas szintű művészi alkotás.

Az üzemi lapok, rétegújságok véleménye:

Tiszteletre méltó és becsülendő Gábor Pál szándéka. A személyi kultusz megteremtődésének pillanatait látjuk. Nem egy sorsról, hanem egy korról kapunk tükörképet. A nekilendülők csak ösztönösen értik dolgukat, védtelenek a manipu-

lációval szemben. A múlt felidézése a mához szól. A szigorúan kemény filmen áttűnik a gyengéd lra is. Tanulságos film egy adott történelmi korszak emberi-etikai problémáiról. Rendkívül érdekes film, figurái árnyaltak. Kitűnő a befejező képsor: Angi az autóból néz ki a bicikliző Muskátra. Angik és Muskátok mindenütt megtalálhatók – társadalmi berendezékedéstől függetlenül. A pártiskolán kívüli világ plasztikus érzékeltetése hiányzik.

A filmmel kapcsolatos vitáktól:

A rendező kifejezetten 1948-ra teszi mindazt, ami csak 1948–1949-től, de leginkább 1950–1951-ben lett igaz. 1948-ban még nincs szemrehányani való. A filmbeli pártiskola semmiben sem hasonlít egy 1948-as pártiskolához. E vitapontot megkérdőjelezendő, József Attila aforizmáját idézi a Visszhang 2. sz. füzetében a stúdióvezető: „Bach Bartókból érthető meg és nem fordítva.”

A színészek produkcióját, a színészezetést s Koltai Lajos operatőri munkáját szinte egyöntetűen nagyra értékeli a kritikusok.

Természetesen mi a legnagyobb gyakoriságú, legjellemzőbb véleményeket ismertettük. Nem szólhattunk tehát egyes kritikusok szélsőséges megnyilatkozásairól, amint a frappáns látszatú ürességekről vagy a teljesen szubjektív reakciók tárgyiasításáról, „igazzá hamisításáról” sem. Hallgattunk a publikálás-tudat olykor kritikátlan és erőszakos megjelenéséről, vagy a kritikus omnipotencia-érzésből eredő torzulásokról. Így a kritikus magatartás több más negatívumát sem említettük. De tudunk kell – bár nem jellemző –, ilyenek is vannak és hatnak.

A műhelyfüzetek figyelemre méltó törekvéseket dokumentálnak. Az eleve elutasítás strucc-pozíciója vagy a pozitív értékítéletek „kimazsolázása” helyett a valóságos vélemények teljes repertoárjával való szembesítést vállalják. Ez a helyes reagálás a kritikára. Igazolja a két összeállítás: méltán írnak a legjobb kritikusok a legnagyobb nyilvánosság számára, méltán illeti a közepes érdeklődés a közepesebb képességű kritikusokat, és a „hadtáp” besorolása – a maga dinamikus lehetőségei ellenére – sem véletlen. A Visszhang füzetek elsőrendű jelentősége a szakmán belüli visszacsatolásban s annak várható tudatbeli továbbélésében van. A filmkritikák összesített, elemzett képe valamegyest „szebb”, mint amilyenek általában a filmkritikák. Alapvető oka ennek az, hogy esetünkben két lényegében értékes műalkotás, a *BUÉK!* és az *Angi Vera* kritikusai megítéléséről van szó.

Féjfa Sándor

A magyar filmkultúra műhelyei I.

A filmművészeti műveltség és oktatási rendszerünk

Több alkalommal foglalkoztunk már a filmkultúra közművelődési, művészetpolitikai kérdéseivel, társadalmi kapcsolatrendszerével.

Sorozatunk elindításával most átjógó képet szeretnénk adni, megvizsgálva: hogyan hatottak az 1974-es közművelődési párthatározat, az 1976-os közművelődési törvény irányelvei, s mi várható a művészetoktatás 15 éves tervének megvalósulása nyomán?

Az alapoktól kell haladnunk, hogy mérleghessük „a közönség módszeres és sokoldalú nevelésére (olvasás, zene, tánc, színház, film, vizuális kultúra), az igazi művészeti értékek felismertetésére” irányuló sokféle törekvést, a filmszínházak korszerűbb műsorpolitikájának, a differenciált forgalmazásnak, a filmklubhá-
lózati fejlesztésének időszerű tennivalóit, a közművelődés intézményrendszerének – „könyvtár, művelődési ház, iskola, filmszínház, sportlétesítmény” – összehangolt működésével, az amatőrmozgalom rendszeres támogatásával kapcsolatos feladatokat.

A közművelődés helyzete és fejlődésének távlatai című tárcaszintű kutatási terv pedig – egyebek között – a színesztársadalom helyzetének felmérését is célozza, megint csak jelentékeny filmművészeti tanulságokkal kecsegtetve az érdeklődőket.

Ha tetszik: törvény – az 1976. évi V. törvény – szabta kötelességünknek próbálunk eleget tenni soroza-
tunk s az alábbi írások közlésével, szívesen helyt adva később az érintettek, illetékesek hozzánk eljuttatott vélekedésének is.

1976-ban, az egri nyári egyetemen ismerkedtem meg Vedran Gligával, a spliti pedagógiai főiskola docensével. A filmklub-mozgalommal kapcsolatos viták után, borozgatás közben hallottam először a splitiek kísérletéről: a főiskola gyakorló iskolái-
ban, a legkisebbek számára bevezették a filmes oktatást.

Szuper 8-as kamerák segítségével, a gyakorlati tudnivalók elsajátításával kezdték a tanévet. Hat-
éves tanítványaik – tanterv szerint – az írás, olva-
sás, ének és számolás alapelemeivel azonos idő-
ben ismerkedtek meg a filmezés technikai fogásaival; önkifejezésük ugyanolyan természetes eszkö-
zének tekintették a filmet, mint a többi kommunika-
ciós formát. A tízéves gyerekek filmjei már any-
nyira színvonalasak voltak, hogy indokoltnak tűnt
évről évre fesztiválokat rendezni számukra. A
tizennégy évesek pedig – ne feledjük, nyolc évnyi
tanulás után – már bármilyen komplikált film-

alkotás befogadására alkalmassá váltak (termé-
szetesen formanyelvi komplikáltságra gondolok,
nem pedig olyan jellegű társadalmi és pszichológiai
problémák boncolgatására, amelyeket életkoruknál
fogva nem érthettek meg).

Vedran Gliga többször is elmondta: soha nem
gondoltak arra, hogy filmeseket neveljenek a spliti
gyerekekből. Csupán az volt a céljuk, hogy vizuáli-
san érzékeny emberré váljanak. Örömmel új-
ságolta, hogy tanítványai mennyire neveltségnek
találták a televízió reklámfilmjeit, és hetekig
vitakoztak egy-egy izléstelen utcai plakát vagy
neonreklám feltűnése után.

Sajnos, azóta nem találkoztunk, így nem tudom,
hogy a spliti kísérlet kezdeti sikereit igazolják-e
tartós eredmények; tanulnak-e még filmezni a
spliti gyerekek?

Akár igen, akár nem, az esetleges kudarc nem
érintheti a kísérlet lényegét: a nemzetközi gyermek-

film-fesztiválok sikere, a gyerekfilmstúdiókból kikerülő munkák őszintesége és megdöbbentően magas színvonala bizonyítja, mennyire természetes kifejezési formává válhat a gyerekek számára a film, ha hozzáértő oktatók foglalkoznak velük.

Mi jellemzi a magyarországi gyakorlatot?

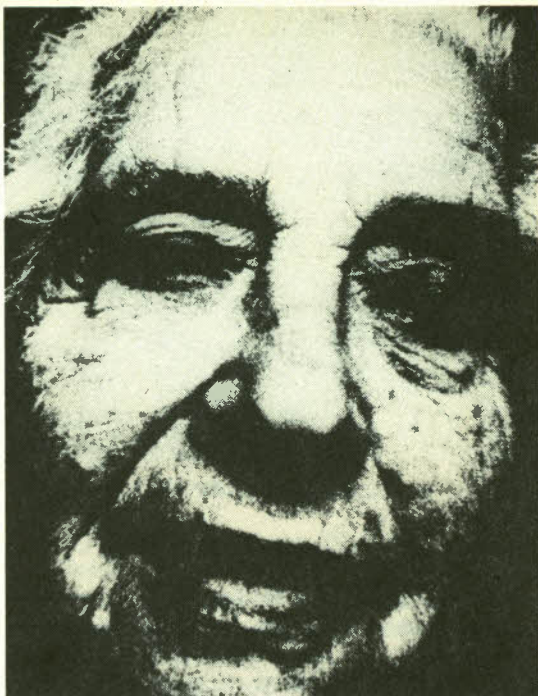
A tapasztalatok azt mutatják, hogy az illetékesek még mindig nem találják meg a filmoktatás helyét jelenlegi oktatási struktúránkban; a korábban elindított próbálkozások – például a középiskolások filmesztétikai képzése – menet közben befulladtak.

Hivatkozni lehet – és szoktak – sok mindenre: a szakember- és kópiahiányra, a diákok túlterheltségére, a jelenleg használt tankönyv hiányosságaira; a tények tények maradnak – ma még nálunk egyik oktatási szinten sincs megoldva a filmesztétikai alapismeretek tanításának ügye.

Tulajdonképpen csak az ELTE és a KLTE Bölcsészkarán, valamint a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola fotószakán találkozhatunk megnyugtatóan intézményesített képzési formákkal, minden más iskolában és oktatási fórumon (kivéve persze a Színház- és Filmművészeti Főiskolát, amelynek tevékenysége a sorozat következő cikkének témája lesz) a filmesztétikai képzés léte esetleges, a tanárok személyes ambícióin és lelkiismeretén áll vagy bukik. A helyzetet jól tükrözi az a tény, hogy a vizuális oktatás két legmagasabb szintű otthonában, a Képző- és Iparművészeti Főiskolán nemcsak a kötelező vagy fakultatív filmesztétikai oktatás nem szerepel a tantervben, de még önálló filmklubokat sem működtetnek. (Más kérdés, hogy 1979 őszétől az Iparművészeti Főiskolán megindul az animátorképzés.)

Az ELTE egyik filmesztétikai oktatója példák tömegével bizonyította, mennyire kétségbeejtő a bölcsészkarra bekerülő fiatalok filmes „tájékozottsága”. (Ne feledjük, hogy ez idő tájt már az 1960–61–62-ben született generáció felvételizik az egyetemekre, amelynek számára például a hatvanas évek magyar filmjei már csak filmtörténeti adalékokat jelenthetnek!) Középiszkolai vetítések sorával lehetne bizonyítani a tanácsatlanságot, amivel a 16–17 éves fiatalok az *Apá*-hoz, az *Álmodások korá*-hoz, a *Tízezer nap*-hoz vagy a *Feldobott kő*-hoz közelednek. (Persze ez a jelenség már nemcsak a filmtörténeti képzés hiányosságaival magyarázható.)

Magam is évek óta vezetek filmklubokat Budapesten és vidéken. Tapasztalataim évről évre, az újabb filmnéző generációk bekapcsolódásával szomorúbbá váltak. Miközben a kritikások egyre szívesebben élcélődnek azon, hogy a filmművészet technikai lehetőségei messze meghaladják a pro-



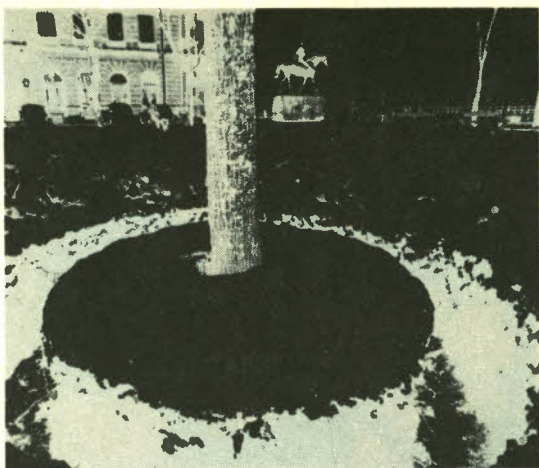
A képző- és iparművészeti szakközépiskola amatőr-filmjeiből:

Miltényi Tibor: Trilógia

dukciók jó részének intellektuális tartalmát, meg-
lepve tapasztalom, hogy még olyan egyértelműen
„letudottnak” vélt rendezők filmjeinek értelmezése
is komoly nehézségekbe ütközik, mint Jean Renoir
vagy Marcel Carné.

Nem olyan régen érettségiztem, hogy ne emlé-
keznék még a filmesztétikai oktatás kapcsán tar-
tott vetítések előkészítetlen, rendezetlen voltára
és magyartanárnőnk tanácstalan zavarára a más-
napi irodalomórákon. A szóban forgó irodalom-
órákat egyébként egy jó nevű belvárosi gimnázium
humán tagozatú osztályában tartották. Pedig
osztálytársaimmal együtt még mindig jobb hely-
zetben voltunk más középiszkolás társainknál:
nekünk legalább levetítették a munkafüzetben
megjelölt filmeket. Azóta abban a gimnáziumban
is megszűnt már a filmesztétika oktatása... A
szakközépiszkolákban sem jobb a helyzet, az álta-
lánds iskolákról nem is beszélve.

A hátráltató tényezők sokszor áttételesebbek,
mint gondolnánk. Két évvel ezelőtt egy nagy buda-
pesti kultúrházban gyermekfilmklubot szervez-
tünk vasárnap délelőttökre. Felkerestük a környék
általános iskoláit, megkértük az igazgatókat,
szervezzék be ötödik és hatodik osztályos diák-
jaikat. Örömmel megtették, sőt még a szülői fel-
ügyelet rendjét is megszervezték. A kultúrház



A képző- és iparművészeti szakközépiskola amatőr-filmjeiből:

Miltényi Tibor: Részlet egy diasorozatból

részéről kijelölték a filmklub felelősét, aki habozás nélkül vállalta a vasárnapi többletmunkákat. Összeállítottam a programot, a Filmtudományi Intézet ígéretet tett rá, hogy a kért időpontokra biztosítja a filmeket.

A filmklubból mégsem lett semmi, a kultúrház ugyanis nem tudott vasárnap délelőttökre takarítónőt biztosítani. Takarítónő nélkül viszont még akkor sem lehet rendezvényeket tartani, ha az előadó, a klubvezető és a szülők együttesen vállalják, hogy kitakarítják a termet.

Óvónők mesélik, hogy „gyerekeik” között hónapokig téma egy újabb gyerekfilm bemutatása a mozikban. A Filmtudományi Intézet munkatársa által vezetett kecskeméti gyerekvetítések után tizenéves fiúk és lányok „forgalmazási kérdések” felől érdeklődnek a leggyakrabban.

Igény tehát lenne a változásra. Vannak-e reális lehetőségek?

Az OPI (Országos Pedagógiai Intézet) megkérdezett munkatársa szkeptikusan látja az Intézet lehetőségeit.

Nézzük a tényeket!

Az OPI több főosztályból áll, ezek csoportokra tagozódnak. Önálló filmes csoport nincs, az irodalmi szakcsoporton belül foglalkozik ezzel a témával két olyan munkatárs, akiknek nem ez az elsődleges munkaterületük. Eredményes munkájuk egyik alapvető feltétele lenne, hogy a jövőben legalább egyikük csak a filmes képzés kérdéseivel foglalkozzon.

Az OPI jelenleg képtelen a filmesztétikai oktatás helyzetének áttekintésére, még kevésbé a szakmai színvonal felmérésére.

A középiskola négy éve alatt összesen tizenhat

órát kellene a filmesztétikai oktatásra fordítani. Ez önmagában is kevés, az irodalomtanárok többsége azonban még ezt sem tartja meg. Ezen nincs mit csodálkozni, hiszen nagy részüket senki nem készítette fel ilyen feladatok ellátására. Középiskolai magyartanáraink átlagosan a negyvenéves korosztályhoz tartoznak, egy olyan generációhoz, amelyik soha nem részesült filmes képzésben. Rendeztek ugyan számukra 1–2 napos továbbképzéseket, ezeken azonban egyrészt csak a számba vehető tanárok 20–30%-a vett részt, másrészt az efféle tanfolyamok időtartama és színvonala sem volt elegendő ahhoz, hogy a résztvevők tisztába jöhessenek a filmesztétikai oktatás alapkérdéseivel. Ebben a tekintetben a szakfelügyelet sem működhet olyan hatékonyan, mint más területeken, hiszen a szakfelügyelő sem szakember.

Az 1978–79. évi tanévben a Fejér Megyei Pedagógiai Továbbképző Intézet összehívta a megyében tanító magyartanárokat (tantestületenként egyet), és nyolc előadásból álló továbbképzést rendezett számukra. A Fejér megyei továbbképzés tapasztalatai alapján a jövő évben a fővárosi középiskolákban tanító magyartanároknak szerveznek tanfolyamot a Fáklya klubban.

Az OPI munkatársai tisztában vannak azzal, hogy a siralmas helyzeten nem lehet partizánakciókkal változtatni, csak központilag szervezett, egymásra logikusan épülő tanfolyamokkal. 1980 nyarára terveznek egyhetes filmkérdésképző tanfolyamot, amely már az országos felkészítést szolgálja. Ezt is Budapesten rendezik, és szeretnék megnyerni a Filmtudományi Intézet és a Filmművész Szövetség támogatását. (A szakfelügyelők javasolnának tantestületenként egy-két embert részvételre.)

Tudják azt is, hogy a tankönyvellátás színvonala sem kielégítő. Ennek a felismerésnek az eredményeként született meg Mohos Sándor és Kelemen Tibor munkája, a Bevezetés a filmművészetbe, amely a szakközépiszkolások filmesztétikai képzését segíti.

A kötet három központi téma köré épül (a film és a társadalom; a film és egyéb művészetek; film-típusok), és mindegyik témakört egy-egy konkrét filmmel illusztrálják a szerzők. Érdekes gondolat volt egyetlen rendezői életműből – Gaál Istvánéból – kiválasztani a három filmpéldát. (*Oda-vissza; Tisza – őszi vázlatok; Sodrásban*) Ezzel a módszerrel feltehetően sikerült a diákok számára nyilvánvalóvá tenni, hogy a szükségszerű tantervi elkülönítettség a valóságos életben soha nem jelent merev elkülönültséget. (Különös tekintettel arra, hogy a *Tisza – őszi vázlatok* például a *Sodrásban* előtanulmánya volt.)

Januárban jelenik meg Honffy Pál segédtan-könyve, a Filmről, televízióról középiskolásoknak. Elsősorban szemiotikai kötet lesz, sok filmet dolgoz fel, szerencsére viszonylag új, a gyerekek által is elérhető filmeket.

Kapható továbbá egy tanári útmutató is (szerzője szintén Honffy Pál), amely gyakorlati tanácsokkal igyekszik segíteni a pedagógusok munkáját.

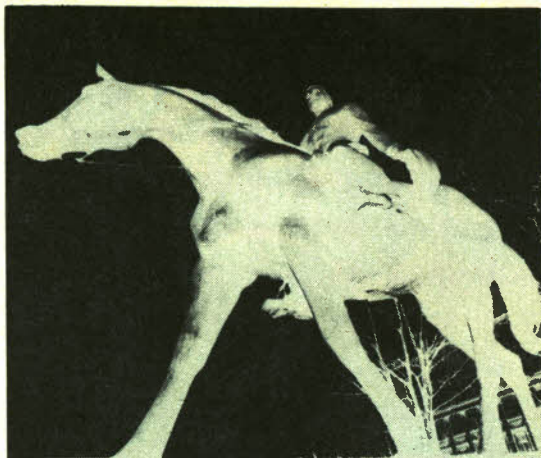
Az általános iskolai oktatás körül továbbra is nagy a bizonytalanság, de az OPI megtette az első lépéseket a változtatás érdekében; szeptembertől néhány iskolában – kísérletképpen – filmes és televíziós ismereteket tanítanak fakultatív tárgyként. Felmerült egy komplex esztétikai tárgy fakultatív bevezetésének vagy hasonló jellegű szakkörök létesítésének a gondolata is, ezek gyakorlati megvalósítása azonban még korántsem tisztázott. Az óvodákkal kapcsolatos munka szóba sem kerül, nem is állnak az OPI rendelkezésére megfelelő adatok. Pozitív példaként említhetem viszont azt az együttműködési megállapodást, amely a Pannónia Filmstúdió Kecskeméti Műterme és a Kecskeméti Óvónőképző Intézet között jött létre. A megállapodás egyik pontja az óvodáskorú gyerekek közötti rajzfilmes hatásvizsgálatok bevezetéséről szól, az Óvónőképző Intézet pedig módszertanilag vizsgálja a rajzfilmek óvodai alkalmazhatóságát.

Évek óta alapos és céltudatos filmesztétikai képzés folyik az ELTE Bölcsészkarának Esztétikai Tanszékén. Nem véletlen, hogy az Egyetemi Színpad csütörtöki Filmtárlata az egyetemisták legnépszerűbb vetítési fórumává vált. Aki a Filmtárlat anyagát végignézi, kétségtelenül megalapozhatja filmes műveltségét. A Filmtárlat egyébként az V. éves magyarszakos hallgatók oktatásához kapcsolódik. Egy féléven keresztül hallgatnak filmtörténeti előadásokat, heti három órában, az anyagból kollokválniuk is kell.

Mivel az itt végző hallgatók közül kerül ki a jövő filmesztétikatanárok többsége, érdemes megvizsgálni, mit tanulnak.

Elsősorban filmeket néznek: a Filmtárlat alapos betekintést nyújt az egyetemes filmtörténetbe oktatóik felhívják a figyelmüket a futó moziújság bemutatóira, ezenkívül több filmes speciális kollegium programját nézhetik végig.

A csoportos foglalkozásokat többnyire filmezésre, valamint filmtörténeti szemelvények megvitatására fordítják. Szabó Balázs, az esztétika tanszék oktatója szerint elsődleges céljuk, hogy a hallgatók, katedrára kerülésük után, el tudjanak majd igazodni a filmtörténeti irodalomban és az egyes filmek között, mindig tudják, mikor hová kell



Miltényi Tibor: Részlet egy diasorozatból

nyúlniuk. Érthetetlen viszont, hogy a tanyanyagban a filmesztétikai oktatás csak két évvel az általános esztétikai stúdiumok után kerül sorra.

A bölcsészek a Novák-féle filmesztétikai szöveggyűjteményre támaszkodhatnak (az eredeti irodalmi anyagok mellett), de hamarosan megjelenik Szabó Balázs kétkötetes filmtörténeti szöveggyűjteménye is. Terveik szerint egységes irányítás alá vonják az Egyetemi Színpad és az ELTE keretein belül tartandó összes vetítést, így mindegyiket hozzáférhetővé tehetnék az érdeklődő hallgatók számára. Ha a terv sikerrel járna, egy bölcsész hallgató körülbelül 300 filmet láthatna diplomája megszerzéséig, csak az egyetem rendezvényein. Szeretnék bővíteni a 16 mm-es kópiák és a videóra átirrt anyagok arányát is, a szűkebb körű elemzések segítése érdekében.

A bölcsészkar oktatói érzik talán leginkább, hogy mennyire hiányos az elsőéves hallgatók filmes műveltsége. Az esztétika tanszék tervezi, hogy kihelyezett filmklubokat létesít az ELTE gyakorló gimnáziumaiban. Az előadók az egyetemi diákkör tagjai lehetnének, így a klubok kettős célt szolgálhatnának.

Egyelőre még nem lehet lemérni, hogy a bölcsészkaron végzett (és tervezett) munka mennyiben érezteti majd hatását a középiskolai oktatásban. Az eddigi visszajelzések, sajnos, azt mutatják, hogy a gátló körülmények még erősebbek, mint a fiatalok személyes ambíciója.

És a spliti példa? A szuper 8-as kamerákkal dolgozó iskolás gyerekek? Olyan eredményekkel, mint a spliti pedagógusok, még nem dicsekedhetünk, de vannak nálunk is érdekes kezdeményezések.

A Marczibányi téri Ifjúsági Ház animációs szakkörében Varsányi Ferenc, a Pannónia Film-



A képző- és iparművészeti szakközépiskola amatőr-filmjeiből:

Kólya Ibolya: Cigányok

stúdió rendezője foglalkozik általános iskolásokkal. A gyerekek úgy tanulják meg a rajzfilmkészítés fortélyait, hogy egyúttal filmet is csinálnak. Ők írják a forgatókönyvet, rajzolják a háttereket, tervezik a figurákat, animálnak, kifestenek, rendeznek, sőt állítólag még a trükk-kamerához is odaengedik őket, persze felügyelet mellett. A tervek szerint nyárra készül el az a filmjük, amelyet szeretnének kiküldeni a luccai fesztiválra.

A legnívósabb filmes élettel – iskolai szinten – a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskolában találkoztam.

Hosszú évek belső harcai után, 1979 szeptemberében alakíthattak filmes szakkört a fotószakos növendékek, Keller Katalin operatőr tanár irányításával.

A szakkör alapvető célkitűzéseit a Keller Katalin által megfogalmazott engedélyezési kérelem tartalmazza: „A tanulók képszerkesztési készsé-

gét, látásmódját kívánjuk a filmezési gyakorlatok révén fejleszteni. Nem önálló filmek készítése az elsődleges cél, hanem a fotografikus látás további alakítása filmes koncepciókkal (etűdkészítéssel).

... A tanulók életkori sajátosságainak megfelelően mindenekelőtt egyéni látásmódjukból, személyes vizuális beállítottságukból szeretnénk kiindulni, s azt fejleszteni tovább.

Fontosnak tartom, hogy a diákok sajátos látásmódjának alakítása-segítése érdekében eszközként alkalmazzuk a filmezést, hogy a megszerzett filmes tapasztalatokat tanulóink a fényképezés során felhasználhassák.”

Kétszer volt módomban megnézni filmjeiket, legjobb diasorozataikat és év végi fotókiállításukat. Sokat jelentett a szeptember óta eltelt idő. Másképp közelítenek a filmezéshez, mint az amatőr-filmesek vagy a filmművészeti főiskolások. Az utóbbiaknál naivabb, spontánabb módon. Mindennapi fotós tapasztalataik alapján képessé váltak a képdinamikai, ritmikai finomságok, a képarchitekturális árnyalás érzékelésére és érzékeltetésére. Látásmódjuk egyáltalán nem statikus; dinamikus, jól szerkesztett filmeket láttam tőlük, ha a folytonosságot általában spontán vizuális asszociációk, képritmikai kapcsolatok jelentik is náluk, nem pedig a gondolati építkezés. Ez egyáltalán nem baj, annál is kevésbé, mert láttam néhány kifejezetten érett filmet is, amelyek a kamaszos kapkodás és a feleslegesen demonstrált „művészkedés” ellenére is élményt jelentettek számomra. A III. osztályos Miltényi Tibor Trilógia című filmjének középső epizódjában olyan tudatos stílusbravúrt produkált – magányos öregasszonyok „fekete-burleszkjét” –, ami profi szemléletmód elsajátításáról tanúskodott. Ugyanilyen tudatossággal ütköztetett egymással különböző hangulatú portrékat és jeleneteket a szintén harmadikos Szilágyi Lenke.

Talán még a jó filmeknél is öröndetesebb volt látni a filmes tapasztalatok hatását fényképeiken és diáikon. Már most komplexebb látásmódra törekcsenek, mint a fotósok többsége.

Az irigyelt külföldi példák ismeretében jó tudni, hogy Budapesten is létezik egy középiskola, ahol a filmezést már sikerült a teljesebb vizuális kultúra szolgálatába állítani.

Antal István

Filmjeink „cégére”

I.

Régi közhely, érdemes elismételni: a jó bornak is kell cégér. A filmnek meg különösen, kivált a magyar filmnek. „Cégért” írtunk, de értsünk rajta „reklámot”, szakszerű propagandát. Ne szemérmeskedjünk – a kultúra ugyan nem áru, de termékeinek terjesztése többnyire egyáltalán nem mentes bizonyos „árujellegtől”, azaz (pl. könyvek és filmek esetében) az alkotás belekerül egyfajta fogyasztási mechanizmusba. „Használata” tehát pénzbe kerül, vagyis a „piac” meghatározottságai értelmében megszabott módon juthatunk csak hozzá (megvásároljuk, jegyet váltunk stb.).

Ahol piac van, ott reklámra is szükség van; amit el akarunk fogadtatni, azt propagálnunk is kell. És ez is pénzbe kerül. Hogy milyen sokba, azt nyugati piacokon lehet csak igazán lemérni: ismeretes, hogy egy-egy komolyan előkészített film-megjelenés csaknem annyiba kerül, mint maga a film elkészítése. Nálunk persze összehasonlíthatatlanul kisebb összegekről van szó – a mi piacunk mozgásait sokkal alapvetőbb szabályozók irányítják, hogysem a propagandamunka milyensége lényeges pénzügyi következményekkel járna.

Am bármennyire más is a helyzet nálunk, ne feledjük, hogy a reklám, a propaganda lényegét tekintve – *szükséglettermelés*. Még egy szocialista, dotált és preferált filmgyártás és -forgalmazás esetében is az. De nem szabad szem elől tévesztelnünk, hogy a „szükséglettermelés” nem szűkülhet csupán a „fogyasztásra”; céljai átfogóbbak, (szerepcsés esetben) az esztétikum, a művészeti érték társadalmi terjedését és a hatékonyságát kell megcéloznia, szolgálnia. Másrészt éppen mert a magyar filmművészet ügye nem pénzügyi kérdés, megnőtt a szerepe a körülötte kialakuló közhangulatnak, szellemi közérzetnek, amit ugyancsak nem kis mértékben határoz meg az is, hogy hányan mennek be a moziba. (Ez utóbbi tekintetében a mozijegyek árának emelése közvetlenebb pénzügyi meghatározottságokat sejtet, e pillanatban – az áremelkedés utáni első pillanatokban – azonban még nem tudjuk, módosul-e a látogatottság, s ha igen, milyen mértékben.) És itt már idegesítően fontos lesz, hogy megkapja-e egy-egy film azt az értő – filmhez és marketinghez egyaránt értő – gondoskodást, amit egy jól kidolgozott reklám- és propagandahadjárat jelent. Főleg ha még azt is figyelembe vesszük, hogy hazai filmpiacunkon (mellesleg csakúgy, mint másutt) a külföldi

filmekkel folyó versenyben nem éppen az értékeké a döntő szó.

Reklámról és propagandáról beszélünk, de valójában egyáltalán nem vagyok benne biztos, hogy a hivatásos gyakorlat tesz-e ilyen különbséget. Márpedig ha – némileg felületes megközelítésben, s honi gyakorlatunk ismeretében – megállapíthatjuk: kulturális termékeink, kiváltképp pedig drága pénzen készülő filmjeink terjesztését is úgy kezeljük, mint valamely árucikk piacra dobását, akkor a fenti distinkciót is komolyan kell vennünk. Ugyanis egy új termék „piacra dobása”, „beharangozása” nélkülözhetetlen eleme (ill. szakasza) a propagandának, de nem meríti ki magát a teljes propagandatevékenységet – legfeljebb és egyedülállóan nálunk. Sőt, ezzel ki is merült a hazai film-propaganda eszköztára. Holott ez mindössze *előkészítő periódus* kéne hogy legyen, amelyre aztán ráépülhetne a film sorsát, útját egyengető és támogató folyamatos orientálás. Jelenleg ugyanis a reklám épp akkor hagyja magára a filmet, amikor az elkezdi tényleges társadalmi életét...

Nem kívánok én most hosszas elméleti fejtegetésekbe bonyolódni e két funkció mibenlétéről és egymáshoz való viszonyáról, és nem vállalkozhatom a helyzet átfogó elemzésére sem. Csupán néhány jelenségről szeretnék beszélni és következtetésekről, melyeket gyakorlati tapasztalatok alapján próbálok levonni.

II.

Úgy tetszik, a reklámmal van a kevesebb baj. Olajozottan, többé-kevésbé zökkenőmentesen működik, naponta találkozunk a plakátokkal, az osztogatókkal, a kisebb kiadványokkal, halljuk a hirdetést a rádióban, látjuk a tévében, a moziban, olvassuk az újságokban, mikor melyikben, filmje válogatja.

Reklám *minden* magyar filmet megillet. Ami hiányzik belőle, az a film lelke, *egyénisége*. Pedig van neki. A rossznak is. Ugyanabba a keretes hirdetésbe, ugyanazon napilap ugyanazon oldalán hiába írunk mindig más szöveget, ugyanazon rádióbemondó hangja (majdnem) ugyanazon kísérezene közepette hiába mond mindig más filmcímet, rendezőt, attól az még ugyanaz a hirdetés marad. Váncsa István írta le egyszer az ÉS-ben a magyar hirdetési mechanizmust, miszerint nálunk nem árucikkeket, hanem cégeket reklámoznak. Valahogy így van ez a filmnél is: ebben a mechani-

kus rendszerességben nem egyes filmek reklámjával, hanem „filmreklámmal” (azzal is MOKÉP- vagy FŐMO-reklám formájában) találkozunk időről időre. Ez még a legnagyobb hatást ígérő Tv-reklám esetében is így van, főként, hogy csak ritkán szerepel önállóan, többnyire belevész a reklám-blokkok egyöntetűségébe.

Könnyű belátni, hogy olyan kiterjedt tevékenységi körű intézményhálózat számára, mint a forgalmazó vállalatoké, elengedhetetlen a rendszeresség; erre kényszeríti őket a jószerivel már hetenkénti magyar filmmegjelenés. Csakhogy legalább annyira következik a reklám, mint a film természetéből, hogy mindig *mást* követel. Illetve – mint ezt reklámpszichológusok nálam sokkal pontosabban tudják – a dolog nem is ilyen egyszerű, mert a rendszeresség, a „szoktatás” legalább olyan fontos, mint a mindenkori újdonság. Gondolom, elég leegyszerűsített közhelyeket emlegetek, de talán mégis érdemes ezen elgondolkozni, mert nálunk a dolog valahogy mindig éppen fordítva történik.

Képtelenségnek látszik például megoldani a budapesti mozik műsorának könnyen elérhető, főképp pedig könnyen áttekinthető rendszerű közlését. (Nem szoktuk éppen reklámnak nevezni, de meg kéne egyszer vizsgálni, hányan nem mennek el a moziba, mert nem adnak ki 6.50-et a Pesti Műsor-ért, mert nem találják a szerdai újságot, vagy ha megtalálják, öt perc után feladják a küzdelmet, hogy a legközelebbi mozit felleljék benne.) Ahol viszont a reklám egyedisége lenne a fontos, ott mutatkoznak a fenti standardizált formák.

Van persze differenciálás az egyes filmek reklámja között: mennyiségi jellegű. A forgalmazás besorolási és preferációs rendszere ugyanis nemcsak a forgalmazási helyét és lehetőségeit határozza meg a filmnek, hanem a propagandájára fordítható összeg nagyságát is. Így dől el, hogy a rendelkezésre álló lehetőségekből (plakát, oszto-gató, hirdetés stb.) mennyit kap meg egy-egy film. Ezt az adottságot, a reklám mennyiségi, „terjedelmi” különbségeit azonban tartalmi, karakterbeli különbségekké kellene változtatni.

E reklámhadjáratok másik problémáját a magyar filmrendezők úgy szokták érzékelni, hogy a bemutató napján befejeződött a film körüli propagandatevékenység. Való igaz, hogy a szeptembertől május közepéig tartó „szezomban” csaknem hetente jelennek meg az új magyar filmek, s így látszólag egymás elöl veszik el a reklámkapacitást. De hát végtére is a reklám van a filmekért, igazodnia kell a helyzet követelményeihez, alkalmasint épp a formák differenciálásával, gazdagításával s azzal, hogy nem téveszti össze magát a „felhajtással”.

A jelenlegi gyakorlat ugyanis nem látszik tudomást venni arról, hogy Budapest és az öt szerencsés, a fővárossal egyidőben bemutató nagyváros kivételével az ország egész területére körülbelül egyéves átfutással jut el egy-egy új film. Igaz, itt már belépnek a megyei vállalatok is. Mégis mulhatatlanul szükséges volna a filmre irányuló közfigyelem ébrentartása a bemutató után is jó ideig. (Talán ez segítene azon a kissé hisztérikus gyakorlaton is, melynek következtében a filmek „egyszuszra”, a bemutatás utáni első lendületvétellel kell hogy „kifussák magukat”, mert aztán eltűnnek a mozik műsoráról, legfeljebb a Magyar Filmek Mozijában bukkannak fel olykor.)

III.

És ezzel át is léptünk a valódi propaganda területére. A *tartalmi orientálásra* gondolok, s arra, hogy folyamatos „mozgás” *legyen a film körül*, amely elindítja és egy darabig el is kíséri az útján, hogy rádióban, televízióban, sajtóban felbukkanjanak azok a bizonyos „színes” anyagok, információk, amelyek megteremtik a *közegét*.

Sem egyik, sem másik funkció nem teljesíthető azonban mindaddig, amíg a filmterjesztés egészének és magának a propagandamunkának sincs használható közönségképe. Ez a gyakorlat nem képes pontosan megcélozni a közönséget, még kevésbé az egyes közönség rétegeket, mert számára „arnélküliek” (ezért maradnak formálisak és kampányszerűek az olyan rendezvények, mint a Munkásfilmnapok vagy a Filmnapok falun). (Az ilyen típusú programokkal külön cikkekben is foglalkozunk majd. – A szerk.) Ettől maguk az információk is arnélküliekké válnak – ha „információk” egyáltalán. Nem véletlen, hogy sokkal hatásosabbak azok az anyagok, amelyeket az erre intézményesült csatornák helyett egy-egy önálló karakterű rádió- vagy tv-műsor, újság-cikk hoz.

Pedig ha valahol szükség van az intimitásra, a *személyességre*, hát itt nagyon. Több oldalról is.

Nélkülözhetetlen például az *ajánlás-jelleghez*. A 60-as években, sőt még a 70-es évek elején is léteztek ilyen műfajok: művészeti és közéletünk neves személyiségei vállalták, hogy az általuk szeretett filmek ügyében megnyilatkozzanak. Az akkori közönség-orientációnak és szemléletnek megfelelően ezek az ajánlások alapvetően értelmi-ségi megközelítésűek voltak. Eltűntek, ahelyett, hogy szempontrendszerüket gazdagították volna. Egyedül az Új Tükör fedezte fel újra a műfajt igen szerencsés kezdeményezésével, a Filmkalauz-zal, a Népszabadság pedig az alkotókat szólaltatja

meg hasonló céllal a vasárnapi *Kinek ajánlja?* rovatban.

A jelenlegi propaganda-gyakorlat azonban nem, vagy csak ritkán vállalja ezt a funkciót, egy-egy osztozó vagy kiadvány erejéig, ez utóbbiak is inkább az alkotókról, a színészekről készülnek, egy-egy filmről csak ritkán. Hogy miért, inkább csak sejthető annak a zavarodottságnak ismeretében, melyet a propaganda-funkció és az értékelő mozzanatot összeegyeztetése körül tapasztalunk.

Az értékelő szempont e gyakorlat szerint, fura torzulásban, ugyancsak mennyiségi szinten jelenik meg: a jobbnak ítélt film több, a rosszabbnak ítélt kevesebb reklámot kap. Minden egyéb értékelő feladat áthárul a szakkritikára, amely viszont kész, befejezett értéktételeivel már másfajta tájékoztatást képvisel.

A propagandának ugyanis nem azt kell közölnie, hogy egy film jó-e vagy rossz. Tényleges orientáló hatása viszont csak annak lehet, ami valóban tartalmilag értékelhető módon, azaz egyszerűen és félreérthetetlenül tájékoztatja a nézőt egy film milyenségéről, arról, hogy *milyen jellegű* élményt várhat tőle. És ezt nem lehet elintézni rövid tartalmi ismertetésekkel vagy két-három mondatos, skatulyázó besorolásokkal, főként hogy ezek mindinkább a nézők „lebeszélésére” szorítkoznak az ugynevezett szűk közönségréteg emlegetésével minden értékesebb film kapcsán.

Jól érzékelhető ez a dilemma a televízió e célra készülő műsorában, a *Filmszem*-ben, amely görcsös igyekezettel próbál egyensúlyt teremteni propagálás és értékelés között; sikertelenül, mert egymást kizáró szempontokként kezeli őket. Némileg túlmutat a kérdéskörön az a jelenség, hogy a filmekkel foglalkozó sajtó – a szakkritikától eltekintve – mennyire ódzkodik ennek az értékelő funkciónak a felvállalásától: sajnálatos módon nem tud például meghonosodni nálunk az a külföldön rég bevált gyakorlat, hogy filmes szaklapokban, olykor más folyóiratokban is, kritikusok és más véleményirányítók hétről hétre pontozzák a megjelenő filmeket, változatos lehetőséget teremtve ezzel, hogy a filmek, a véleménynyilvánítók és nem utolsósorban az egyes folyóiratok karaktere felismerhetővé váljék.

A MAFILM megkísérelte az ajánlásjellegűt felkészíteni jó ideje készülő ún. stúdiókiadványaival: a stúdiók minden egyes filmjükéről kéziratgyűjteményt állítanak össze azzal a céllal, hogy azok a MOKÉP-en keresztül a megfelelő tömegkommunikációs fórumokhoz jussanak, és a bennük szereplő írásokat, személyes hangú ajánlásokat, információs anyagokat felhasználják, közölgék. Sajnos ezek a többnyire nagy gonddal összeválogatott anyagok

– a vidéki moziüzemi vállalatok kiadványaiban és egy-két FÖMO- vagy MOKÉP-reklámban felbukkanó rövid részletek kivételével – soha nem jutnak el a közönséghez, nem használja fel őket egyetlen sajtóorgánium sem.

Fontos lenne a személyesség az alkotás környezetére vonatkozó információs anyaghoz is. Az egyetlen rendszeres forma e téren a forgatási riport, amely – a látványosság, a kuriózumok szerepének és a rendező ilyen irányú ambícióinak mértékétől függően – többé-kevésbé minden filmnek kijár. Hogy aztán a rádió, a televízió, a sajtó ezenkívül még más formában (riportokban, interjúkban, kapcsolódó anyagokban) is foglalkozik-e vele az már kizárólag a legutoljára említett tényező függvénye.

A MAFILM újjászerveződött sajtóosztálya és az alakulóban lévő új forma – a stúdiók önálló propaganda-tevékenysége, melyet most a Hunnia és részben az Objektív Stúdió próbál kikísérletezni – ezeket a lehetőségeket igyekszik tágitani. Hogy azonban e téren nemcsak a lehetséges formák hiánya az akadály, azt ékesen bizonyítja a MOKÉP egy igen jó kedvezményezésének eddigi sikertelensége.

Első ízben a *Szabadíts meg a gonosztól c.* film bemutatója előtt hívtak össze sajtóértekezletet a szaklapok és a fővárosi napilapok mellett az országos folyóiratok, a megyei és az üzemi lapok újságíróinak is. A szakújságírók tartózkodása várható volt: nekik kész szempontjaik vannak, melyekhez nincs szükségük a népszerűsítő háttérinformációkra. Az azonban mindenkit váratlanul ért, hogy a többiek sem tudtak mit kérdezni – ennek megfelelően az alkotók sem tudtak mit mondani. Nem az újságírók tehetnek róla: hiányzik nálunk annak a járulékos információs rétegnek a szerepe, felhasználása és hagyománya, amely az elemző esztétikai-tartalmi megállapítások és a pletykajellegű pikantéria között helyezkedik el. Pedig nagy szükség volna rá.

IV.

És van a személyességnek még egy aspektusa: *a néző személyessége*. Ez az, amit a jelenlegi intézményes propaganda-gyakorlat minden erőfeszítése ellenére sem tud megközelíteni. Megint csak azt kell mondanom: azért, mert nincs képe róla. Még kevésbé arról az információs hálózatról, melyen keresztül a véleményalakítás „zajlik”.

Jóllehet a reklám és a propaganda „mindenkihez” szól, terjedését és megerősítését közvetítések garantálják: a személyes kapcsolatok, a kiscsoportok véleményalkotását, választásait és döntéseit

katalizáló „véleményirányítók”. Ugyanakkor: ez az az informális struktúra, melynek működéséről éppen csak tudunk, de egyelőre nem tudjuk fölfedni, kitapogatni, tehát képtelenek vagyunk céljaink szerint megcélózni és elérni.

És ez az a pont, ahol a forgalmazó szervezetnek meghatározó szerepük van, nemcsak azért, mert e tevékenységi terület első számú letéteményesei, hanem mert ezek vannak közvetlen kapcsolatban a közönséggel. Nem rendelkeznek azonban olyan használható közvetítő hálózattal, amely képes lenne értékelni a tényleges vagy lehetséges érdeklődési és érzékenységi pontokat, és kellő gyorsasággal és megfelelő formában el tudná juttatni hozzájuk az információkat. Ha valahol, hát épp e közvetítések felkutatásával léphetnek be a rendszerbe a stúdiók és a MAFILM olyan hálózat megteremtése folytán, amely megőrzi az informális csatornák rugalmasságát, ugyanakkor magába foglalja az eddig jószerivel csak személyes ismeretségek révén létező kapcsolatokat is, mind a közönség, mind pedig a publicitás fórumainak vonatkozásában.

Nem jelentéktelen követelménye ennek egy megbízható terjesztési rendszer kidolgozása. (A MOKÉP sokszor a saját anyagai megfelelő – országos, sőt fővárosi – terjesztését sem tudja biztosítani a mostaniban. E tekintetben a megyei vállalatok szerencsésebb helyzetben vannak, kisebb és áttekinthetőbb az érdekeltségi területük. Más kérdés, hogy ők viszont – érthető módon – több figyelmet szentelnek a saját kiadványaiknak, mint a központiaknak.)

És végül van még egy hiány: *a szolgáltató-hálózat hiánya*. Olyan rugalmas hálózatra gondolok, amely képes naprakészen megfelelni a gyorsan változó igényeknek, amely képes egy mozi dekorációját egyik napról a másikra előállítani, nyomda, amely képes egy plakátot napok alatt elkészíteni, ne adj' isten a szövegen változtatni (csak utalnék a Magyar Filmek Mozijának havi műsorplakátjára, melynek elképesztő átfutási ideje miatt képtelenség friss, aktualitásokkal számoló műsort csinálni), vagy amely képes lenne a régi, kivihetetlen ábránd: a plakát- és jelenetfotó-posztterek előállítására (bár ez talán nem is annyira nyomda kérdése).

Ha eddig nem derült volna ki, szeretném leszögezni, hogy a fenti fejtegetésekkel nem a forgalmazó cégek ellen akarok támadást indítani. Egy terület működése érdekel, s ők lévén e terület legfőbb felelősei, a példákat is elsősorban az ő ténykedésük szolgáltatja.

Annál is inkább így van ez, mert nem vitatható el a forgalmazóktól az az igyekezet, hogy egy-egy

valóban jó adottságokkal rendelkező film propagandáját előkészítsék. Ilyen szerencsés helyzetben volt a *Szabadíts meg a gonosztól*, amelynek mind belső, műbeli adottságai, mind pénzügyi feltételei megvoltak a hatásos reklámhadjárat megszervezéséhez, s valóban a film a MOKÉP ill. a FŐMO keretein belül talán az egyik legjobban megszervezett akcióval indult a budapesti mozikban. De épp a mechanizmus fent leírt vonásai miatt ez sem tudta meghaladni a kampányjellegét. A nagy példányszámú és igen jól sikerült plakát (el is nyerte az év legjobb filmplakátjának kijáró díjat) mellé még egyet kapott, azt a négy – külön-külön plakátméretű fotóból álló – hirdetőt, amelyet ráadásul ügyesen is helyeztek el a fővárosban; a filmmel egyidőben jelentette meg a MOKÉP a „Filmek és alkotók” sorozatban a Sándor Pál-füzetet; nagyon szép kivitelű kiadvány készült a film jelenetfotóiból; sok és a szokásosnál némileg változatosabb hirdetés jelent meg.

Ugyanakkor egymás után jelentkeztek ugyanazok a problémák, amelyeket jószerivel minden filmnél felsorolhatnánk (a sajtóértekezletet már említettük): a kiadványokat ügyetlenül, sőt követhetetlenül terjesztették (sok vidéki vállalatnál most is a raktárban porosodnak); főképpen pedig csak Budapestre koncentrált az egész akció, s ugyanolyan hirtelen maradt abba, mint amilyen gyors volt a felfutása. (Ebből is adódott, hogy a film Budapesten pillanatok alatt teljesítette a teljes fővárosi forgalmazásra előírt látogatói tervszámot, s hosszú ideig az összes nézők felét is a főváros adta.)

És volt még egy tényezője a sikeres antrének: az a *propaganda*, ami – immár a forgalmazó szervektől függetlenül – a film körül létrejött. Rádió-, műsorok, riportok, kapcsolódó híryananyagok révén egyszóval „foglalkoztak” a filmmel, az odafigyelés légköre alakult ki körülötte. Nem szégyen bevallani, hogy nem kevés erőfeszítésbe, fáradságba került. Veszem a bátorságot leírni: „privát” fáradságba, azokéba, akik a filmet szerették és fontosnak tartották. A „privát” jelzőt itt nem abban az értelemben használom, amely a személyes összeköttetések mindenható erejére utal, hanem a mű iránti személyes rokonszenv és törődés által megteremtett csatornákra gondolok, amelyeket éppen az intézményesített utak hiányában lehet és kell felhasználni egy-egy film népszerűsítése érdekében. . . Persze az *ötletet* nem lehet intézményesíteni, kötelezővé tenni. De a lehetőségek felismerését és felhasználását igen. Ennyit pedig minden értékes magyar film megérdemel.

Fekete Ibolya

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOK BÓL

A magyar film három évtizede

Az államosított magyar filmművészet antológiája

Új sorozat indult útjára, a Filmtudományi Intézet és a Mókép közös gondozásában. Egy évvel korábban jelent meg A szovjet film hat évtizede című kiadvány, melyet most az „államosított magyar filmművészet és filmforgalmazás eredményeit, gondjait, problémáit bemutató antológia” követ.

A magyar film útja sosem volt buktatók nélküli. Az alig megszületett új magyar filmgyártásnak a technikai nehézségeken túl a két világháború közti időszak filmművészeti álm- valóságával kellett elsősorban szembenéznie; s amikor a társadalmi cselekvés művészi programját állította tevékenysége középpontjába, óhatatlanul számolnia kellett a társadalmi funkcióváltás szociológiai következményeivel. Az ötvenes években az ideológiai torzulások egyértelműen vezettek a filmnyelvi sematizmushoz, a hatvanas-hetvenes években megszületett „rendezői film” gyakran vált népszerűlenné a nagyobb hazai közönség számára. (Mindez akkor ment végbe, mikor legjobb filmjeink üzenetüket – Almási Miklós mutatta ki – épp a közönség aktív-vitatózó s az alkotófolyamatokban megnyilvánuló, szellemi jelenlétére alapozták.) A hatvanas évek végén a válságperiódus érzete bénította az egészséges alkotóléggkört, a jelen számára pedig egyre sürgetőbb feladatként jelentkezik a filmköznyelvi reform, a dramaturgiai továbblépés.

Mindezen tényezők ellenére (avagy ezekkel együtt) megszülettek (és bizonyára megszületnek) azok az alkotások, melyek az egyre magasabb szinten megvalósuló művészi folytonosságot biztosították (és biztosítják) a magyar filmművészetben, a nemzetközi elismerés mellett: *Talpalatnyi föld, Körhinta, Szegénylegények, Hideg napok, Sodrásban, Apa, Szindbád* stb.

A kötet ezt az utat követi végig, így mindenekelőtt fejlődésrajzot nyújt a közelmúlt és jelen ma-

gyar filmművészetéről. Nyolc tanulmányt tartalmaz a könyv, módszereiben, tematikájában meglehetősen eltérőt, konklúzióiban némileg hasonlókat. A történetiség igénye mindegyikben közös: valójában azt tudatosítják, „honnan indult” és „hová érkezett” a magyar filmgyártás az államosítást követő harminc évben.

A nyitó tanulmány némileg kivételt képez a sorban: Szilágyi Gábor a felszabadulást követő három év legfontosabb eseményeit rögzíti, a „kezdett kezdetétől” a tényleges kezdetekig, a központosított magyar film létrejöttéig. A hajdani események tanúi e tanulmányt olvasván visszaidézhetik a „hőskort”, a régi Hunniát; az első produkciót, a *Tanítónő*-t, melyet Keleti Márton rendezett. A mai mozinézőnek mindez inkább már filmtörténeti adalék, izgalmas kordokumentum.

A kötet szerzői többségükben kronologikusan követik végig a magyar film különféle ágazatainak, műfajainak (nagyjátékfilm, animációs film, népszerű-tudományos film stb.) egyes fázisait. Történeti összegzésről lévén szó, főleg a korai időszakot elemzik részletesen. Külön érdeme ezeknek az írásoknak, hogy tényszerűen szólnak az ötvenes évek ellentmondásairól, a bekövetkezett ideológiai torulásokról, a filmművészeti sematizmusról, amely nemcsak a nagyjátékfilmekben, de a híradókban, kisfilmekben, s egyáltalán: a korszak egész filmes tevékenységében – így a filmszínészi alakításokban is éreztette hatását.

Kovács András, aki az akkori filmgyártás vezetői közé tartozott, így emlékezik vissza Adalékok a magyar film drámájához c. tanulmányában, (amelyet a Filmkultúra 1975-ben közölt előzőleg): „... ha a magyar filmnek volt valamilyen tradíciója, az éppen a sematizmus volt. A régi magyar film társadalomképének sémái egy más rendszert

idealizáló, az emberi kapcsolatokat a magánszférára leszűkítő sematizmust jelentették, amely kétségtelenül jellemezte a régebben is dolgozó rendezők szemléletét, de teljesen hiányzott belőlünk, fiatalokból, akik ennek a régi filmgyártásnak a tagadásával kerültünk a főiskolára... A mi alapélményünk az volt, hogy a világ gyors ritmusban közeledik társadalmi ideálunk, a szocializmus felé..."

Kovács András részletező és sokoldalú megközelítést adja a közelmúlt magyar filméletének, s tanulmánya a jelen számára sem közömbös tanulságok levonását teszi lehetővé. Mindenekelőtt megfogalmazza azt a programot – a társadalmi cselekvés programját – amelyet a magyar film betölteni volt hivatott az indulás éveiben, s amely lényegében ma is hivatása filmjeinknek. Nem lehet közömbös a ma filmkészítők számára az a gyártástechnikai átalakulás sem, amely az elmúlt időszakban bekövetkezett, a „fetiszizált forgatókönyvtől” a BBS kísérletező filmjeig.

Karcsai Kulcsár István a filmszínészi játék történeti módosulásait vizsgálva rajzolja föl azt az ellentmondásos fejlődésfolyamatot, amely a korábbi sztárkultusz emlékeit őrző színészcentrikus filmtől a rendezői filmig vezetett, s amelyet nem csekély mértékben nehezített a túlzott eszméipolitikai orientálás.

A magyar filmek történelemszemlélete méltán kavart viharokat közelmúltban és jelenben. Üzenetük és pozitív hagyománnyá tisztuló szerepük mindig is abban állt, hogy provokálóak voltak a filmek, s éppen azzal töltötték be hivatásukat, hogy a nemzeti múlt közös felülbírálására, újragondolására ösztönöztek; olyan beidegződöttségekről is szolván, amelyekről korábban alig esett szó.

A történelmi témákhoz nyúló magyar film e téren hathatós támogatást kapott és kap a kortársi irodalomtól. Gondolhatunk itt pl. a *Hideg napok* valóságát faggató erejére, *A ménesgazda* sikerére. Veress József tanulmánya e termékeny kölcsönhatás létrejöttét és esztétikai összetevőit értelmezi a *Húsz óra*, a *Hideg napok*, a *Szerelem*, a *Szindbád* elemzésében. Kiindulópontja a kölcsönhatás ténye maga, azon „közös elemzőkészség”, amely a film és irodalom jelenlegi társadalmi primátusában megnyilvánul; persze időről időre váltakozó előjelekkel, lépéselőnyökkel és hátrányokkal. Az értelmezői módszer természetszerűleg vitára és alkotó továbbmunkálkodásra ösztönözhet: a kölcsönhatás igazából kétoldalú – csak a „másik oldal” egyenrangúságának bizonyítására eddig nem sok kísérlet született. Pedig: izgalmas vállalkozást lehetne kimutatni, amint a film visszahat az irodalom szemléletére.

Veress összehasonlító elemzései a két művészeti ág esztétikai (az alkotói és befogadói tudatfolyamatokban jelentkező) sajátosságainak alapos mérlegelésére és összevetésére alapulnak. Ugyanakkor számos adalékot hoznak ezzel a forgatókönyv irodalmi jelentőségének minősítéséhez.

A filmtörténet-írás szempontjából is kivételes helyet foglal el a kötetben Nemes Károlynak a *Szocialista film – szocialista hős* c. tanulmánya. A szerző a magyar film progresszív társadalmi szerepének esztétikai összetevőit állítja a vizsgálat középpontjába, s a „cselekvő film” dramaturgiáját és esztétikáját vázolja föl.

A széles ívű filmelméleti koncepció kiindulási pontja: a film mint történet a társadalomra ható cselekvést is képes megmutatni. Ez a korai filmekben még csak a hősök cselekvési szférája, de nem tevékenységük célja. A forradalmak utáni időszak filmtermése a társadalmi mozgásokat kívánta érzékeltetni elsősorban, s éppen a némafilm sajátosságai szolgáltak alapul ehhez. Az új művészet, a hangosfilm azonban a hősök egyénítésének jogát és szükségességét állította vissza, aminek következtében „a történés, mint egyéni sors a filmművészetben... visszanyerte primátusát”.

Nemes a hős, a szituáció és a cselekvés összefüggéseinek új képletét állítja föl, e „történés” lényegét keresvén. Eszerint a filmhős úgy jeleníti meg a konfliktust, hogy nem magánvaló léte, de mozgása, magatartásának összetevői hozzák létre a konfliktust átélő-átadó ember képzetét. „A filmben a cselekvés mögül eltűnik az emberi létezés mint a magatartás legáltalánosabb és leg-evidensebb koncentráció pontja, és helyette... az adott mozgás, cselekvés, magatartás, ill. ennek oka, kiváltó, meghatározó tényezője... lép előtérbe.” Így a „filmművészet valóságát teremtő erő” éppen a mozgás (konfliktus), amely persze mindig társadalmi is, amellettt hogy biológiai mozzanatai vannak. A hős – szituáció – cselekvés hármass összefüggéséből tehát nem maga a hős a kiindulópont, de a mozgás oksági összetevői – „egy olyan történelmi szituáció, amelynek társadalmi lényege... új valóságot teremt.” E valóság a mozgásban realizálódó potencialitás – s éppen a cselekvő film az, amely születése pillanatában, csiraállapotában tudja lereagálni e valóságot, annak társadalomra ható ellentmondásait. S végezetül: „a hős... nem csupán a társadalmi ellentmondás valamelyik pólusának képviselője, hanem maga is az ellentmondások hordozója.”

Szólni kell még a kötet hátralevő három tanulmányáról: Matolcsy György írása az animációs film történeti képét nyújtja, Bernáth László a népszerű-tudományos filmek fejlődését összegzi,

(*A Nyitány-tól a Táncoló méhek-ig*), Zalán Vince tanulmánya pedig a híradó-, riport-, és dokumentumfilmek útját tekinti át. (Mind közelebb a valósághoz). Mind az animációról, mind a népszerűtudományos filmekről szóló dolgozat részletezően mutatja be azt a fejlődésfolyamatot, amíg a műfaj speciális formanyelvi megkötöttségeit legyőzve szinte a „szabad művészetig” fejlődött, s előkelő rangot vívott ki magának a világ filmtermésében. A gyermekfilmként indult animációs film pl. „felejt”, „bevonult a mindennapok életébe.” Bernáth László a természetfilmzés esztétikumát értelmezve állapítja meg, hogy éppen az elvonttudományos megközelítéseket fölvtáló alkotói személyesség jelenléte teremt művészetet — ez segítette a világra hozását olyan híressé vált alkotásoknak, mint a *Gyöngyvirágtól lombhullásig* vagy az *Örök megújulás*.

Zalán Vince tanulmánya a híradófilmek kitüntetett ideológiai-politikai szerepét emeli ki, a korszak produkcióit elemezve. A kronologikus bemutatás itt is kimerítően szól a szemantizmus éveinek jelenségeiről. „... A társadalom belső világának külső világgá válásából csak statikusan a kész külső világ került a filmekbe, s így negatívan befolyásolják azt a társadalmat, melyet szolgálni kívántak.” A gondolatmenet konklúziói közé tartozik, hogy a híradó- és riportfilmek is önálló művészetig eljutni képes műfajt jelentenek, még ha aktuális funkcióik nem is erre inspirálják őket.

A kép, amit a kötet nyújt a magyar filmkultúráról, láthatóan összetett, s bár a szerkesztők jelzik

az előszóban, hogy nem törekedhettek teljességre, a leginkább hiányolható elemeket mégis meg kell említeni. Az antológia — a cím summázó ígérete ellenére — mellőzi az utóbbi évtizedek nemegyszer művészetté érő televíziós filmjeinek bemutatását. A tanulmányok majd mindegyikéről megállapítható, hogy a korábbi évtizedekkel foglalkozik alaposabban, míg a közvetlen múlt és a jelen problémáit jobbra csak érinti.

A kötet jelentősége azonban alkalmi fogyatékoságai (ezek közé kell sorolni a nagyszámú sajtóhibát is) ellenére sem lebecsülendő: ha nem nyújt is teljes bemutatást, harminc év magyar filmkultúrájának körképe mégis kirajzolódik lapjain. A tanulmányok nyelvezete többségében olvasmányos, az ötezer példány jól szolgálhatja a szélesebb olvasói igények teljesítését. A kötetet jól használható filmográfia és a nagyjátékfilmek rendezőinek bibliográfiája, valamint kellőképpen kiválasztott képanyag egészíti ki.

A magyar film három évtizede című kötet végső soron hasznos kézikönyvként, eligazítóként kerülhet az olvasók kezébe, s a filmszakma figyelmén túl a magyar társadalom szellemi arculata iránt nem közömbös szélesebb olvasói rétegek érdeklődésére is számot tarthat: lapjairól közelmúltunk és jelenünk izgalmas körképe, fejlődésrajza tárul elő.

Kovács Dezső

A magyar film három évtizede

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Mokép kiadása. Bp. 1978.

„Parttalan pszeudorealizmus”

I. Liszakovszkij cikke (Pszudorealizmus — jelenség, lényeg, gyakorlat), amely az *Iszkussztvo kino* című szovjet filmfolyóirat idei júniusi számában jelent meg, polemikus hangvételű, még ha a szerző nem is nevezi meg mindig ellenfeleit. A mai polgári filmművészet értékelése kapcsán vitába száll szovjet kollégáival, akik szem elől tévesztve a lényegét, vagyis az eszmei-esztétikai alapokat, hajlamosak elveszni a művészi alkotás részleteiben, és így kimondatlanul is arra a téves következtetésre jut-

nak, hogy egy alkotói módszer — adott esetben a realizmus — különböző, sőt ellentétes szemléleteket foglalhat magába az emberre és a világra vonatkozóan. Általában az alkotói módszer és különösen a szocialista realizmus meghatározásánál pedig határozottan szembehelyezkedik a polgári (film) esztétikkal, akik összegyeztethetetlenek tartják az ideológiát és a realizmust.

I. Liszakovszkij elmélete kissé leegyszerűsítve így foglalható össze: egyetlen igaz alkotói mód-

szer van, és ez a realizmus („a realizmus egyáltalán nem egy a sok művészeti irányzat közül — a valóság művészi elsajátításának olyan átfogó és konkrét megjelenési formáiban sokféle módja ez, amely lehetővé teszi annak legadekvátabb tükrözését”). A realizmus legmagasabbrendű formája a szocialista realizmus, mert „itt az eszmei és világnézeti kritériumok szervesen beépülnek az esztétikai rendszerbe, és a művész egész munkásságának specifikus irányultságot adnak”. Ebből logi-

kusan következnek a végső konklúzió: „Ezt az alternatívát – közeledés a szocialista realizmus-hoz vagy eltávolodás a realizmustól – elsősorban a művészet gnoszéológiai aspektusának természetes fejlődése hozza létre, hiszen az ‚ember – társadalom‘ rendszer bonyolult sokféle objektív és szubjektív kapcsolatainak feltárása az eszmei és esztétikai feladatok megoldásánál közvetlen függvénye e kapcsolatok tudományos értelmezésének, és ezt az utóbbit csak a marxista-leninista világnézet adja meg.”

Liszakovszkij is a két kultúra lenini elméletéből indul ki, miszerint a burzsoá társadalomban állandóan szembenállnak egymással a haladó és a reakciós művészet tendenciái; de ő szembenállásuk helyett inkább összefonódásukat hangsúlyozza egy-egy művész munkásságán, sőt egy-egy művön belül is, ami alaposan megnehezíti a mai nyugati filmek elemzését. Az egyetlen megbízható iránytű ebben az útvesztőben a szerző szerint annak feltárása, hogyan kapcsolódik a művész munkásságának eszmei és esztétikai alapja konkrét alkotói módszeréhez.

Az alkotói módszer az esztétika egyik legfiatalabb kategóriája, amelyet a 30-as években kezdett kidolgozni a szovjet esztétika és filozófia a szocialista realizmus kapcsán, de amelynek mind a mai napig nincs végleges és egyértelmű meghatározása. Az alkotói módszer nem univerzális kategória, tehát másként jelentkezik a különböző – filozófiai, esztétikai, kritikai – szinteken. Emellett nem jellemezhető kielégítően sem összes tipikus vonásával, sem pedig valamely egyetlen kiemelt tulajdonságával, hanem csak rendszerképző kulcselemeivel. Filozófiai szinten az alkotói módszer „a művészi tevékenység ama megismerő és

értékelő funkcióinak egysége, amelyek a művészet gnoszéológiai és axiológiai aspektusaira támaszkodnak.

Az alkotó módszer konstruktív és nyelvi (jelrendszeri) aspektusa egy-egy konkrét művészi kifejezési módban ölt testet, és ez *a stílus*. Az alkotó módszer tehát nem egyenlő a stílussal, hanem dialektikus kapcsolat van közöttük: a stílus, mint valami „feléptmény”, rugalmasabb, több alkotói módszert is „kihasználhat”, de visszahatva a módszerre, el is torlíthatja azt. A fenti meghatározás nagy érdeme, hogy a mű gnoszéológiai és axiológiai alapjaként értelmezett alkotói módszer szervezen beépíti az ideológiát (mint értékítéletet) az alkotás folyamatába.

Az esztétika szintjén az alkotói módszer az embernek és külső világának ábrázolását jelenti, lévén ez a művészet örök témája. Milyen a személyiség és milyen a világ – ezek az alkotói módszer rendszerképző kulcselemei. De nem önmagukban, hanem kapcsolatuk típusával határozzák meg az alkotó módszer konkrét jellegét. A realizmusnál például belső ok-okozati kapcsolatba állnak egymással, sőt kapcsolatukat a valóságosság (objektivitás) és a lényegiség (a lényeges vonások kiemelése) jellemzi. Az elsősorban az alkotói módszer megismerő funkciója ölt testet, a másikban az értékelő. A személyiség és a világ kapcsolatának értelmezése határozza meg a realizmus történelmi típusait a reneszánsztól kezdve a XIX. és XX. század kritikai realizmusáig. Alapvetően új minőséget jelent azonban a szocialista realizmus: „realizmus, mivel folytatja és továbbfejleszti a módszer alapvető és történetileg kialakult elveit; és szocialista, mivel megismerő és értékelő kritériumai a valóság és a személyi-

ség azon értelmezésén és értékelésén alapulnak, amelyet a marxista-leninista, kommunista ideológia ad.”

Minden, *ami nem realizmus*, a következő két fő csoportba sorolható Liszakovszkij szerint: 1. *nem valóságos* (nem objektív, nem hiteles) ábrázolás, vagyis a szerző terminusával élve, modernista; 2. a hitelesen (értsd: felismerhetően) ábrázolt személyiség és környezete *nem lényegi* kapcsolatainak hangsúlyozása, vagyis a szerző terminusával élve, *pszeudorealista*. Míg a modernista alkotások izoláltan, a társadalomtól elszakítva mutatják be az embert, a pszeudorealizmus úgy tesz, mintha realizmus lenne, és mint ilyen, veszélyesebb. („A legveszedelmesebb hazugság az enyhén elferdített igazság” – Lichtenberg).

Ezek alapján a szerző elveti az elit és a tömegkultúra divatos szembeállítását, amely a művek művésziességére, illetve a polgári kultúrában elfoglalt társadalmi szerepére koncentrál az elsődleges kérdés – az eszmei-esztétikai alap, vagyis az alkotói módszer – helyett, és a művészeti irányzatok fő vízvonalzójaként *a realizmus és a pszeudorealizmus határozott megkülönböztetését* javasolja. A pszeudorealizmust sajátos alkotói módszernek tartja, mivel „specifikusan értelmezi az alkotás megismerő és értékelő funkcióját, és meghatározott módon rombolja le a ‚személyiség – társadalom‘ kontinuum kapcsolatait”. A. Karjagin (Művészet és szocializmus. In: Lenin i iszkusstvo. M., 1969) és M. Hrapcsenko (A szocialista realizmus problémáival foglalkozó tudományos konferencia kézirat, SZKP KB Társadalomtudományi Akadémiája, 1971. december 10.) meghatározásait a pszeudorealizmusról túl szűknek (a minden áron sikerre törekvő, szél-

sőségesen individualista hős témája), illetve túl tágnak (a valóság konkrét jelenségeinek feltételes jelekkel történő ábrázolása) találja.

A pszudorealizmust, amely különböző stílusokat használhat fel, bár általában realiztikusságra, felismerhető fotografikus hitelességre törekszik, Liszakovszkij történetileg a *naturalizmusra* vezeti vissza, ahol a részletek pontossága öncélúvá válik, mivel az arányok torzítottak. Míg azonban a naturalizmus annak idején még így is ostorozni tudta a társadalmi igazságtalanságot, a pszudorealizmus, amely ma, a szocialista társadalomtudományok korában torzítja el a valóságot, erre már nem képes, hiszen tudatosan reakciós és apologetikus. Gnoszeológiai tévedéseit véglegesítették az osztályérdek – ezért áll szemben a realizmussal mint eszmei és esztétikai rendszer.

Ennek a különben tetszetős elméletnek a kategorikussága azonban nyomban nyilvánvalóvá válik, mihelyt konkrét példákra kerül sor.

G. Cosmatos *Massacre in Rome* (1972) című filmjét Liszakovszkij azért tartja pszudorealista-nak – a rendező legjobb realista szándékának elismerése mellett –, mert rokonszenvesnek mutatja be a náci parancsnokot, Kaplert (R. Burton). Kapler csak hosszas lelkitusa és egyezkedési kísérletek után írja alá a 300 ártatlan olasz kivégzéséről szóló parancsot. Ezért a film a szerző szerint már nem igazi vádirat a fasizmus ellen. Bertolucci viszont azért pszudorealista, mert a baloldali freudizmus hatása alatt hajlamos – sok más baloldali radikális filmeshez hasonlóan – a biológiai aspektust (tudatalatti ferde hajlamok) hangsúlyozni a bonyolult társadalmi folyamatok rovására.

A polgári világ romlottságának túlzott kiélezése is pszudorealista-tá teszi az alkotást – a mennyiség minőségbe való átcsapása értelmében (pl. Visconti: *Eldát-kozottak*, Pasolini: *Disznóól*). Természetesen pszudorealista-k a katasztrófafilmek, amelyek szenzációhajhászassal terelik el a nézők figyelmét a lényegi bajokról, valamint a rút kis kacsamítoszának olyan „realista” felújításai, mint a *Rocky*, amely a kivételt állítja be szabálynak, vagy a külsőleg hiteles, de lényegileg hazug filmek a közelmúltról, mint például *A szarvasvadász*. Támadja a szerző az utóbbi időben divatossá vált Hitler-filmeket is, amelyekben a bíráló kommentárt elnyomja a magánéletében rokonszenvesnek ábrázolt Hitler-figura. És pszudorealista a *Keresztapa* is, mert rokonszenvesnek mutat be egy gengsztercsaládot, és ezzel a sötét üzletek apologetikájává válik. „Hiszen, ismétlem, nem a realiztikus 'hitelesség', hanem a művészek az aktív, társadalmilag értékelő világérzékelése a kritérium a realizmus és a pszudorealizmus megkülönböztetésében.”

Eme túl általánosan megfogalmazott kritérium alapján meglepően különböző művek kerülnek egy kalap alá. Talán érdemes lenne differenciálni. Vajon az, hogy egy gengszter rokonszenves ember, vagy egy fasiszta meghasonlik, szükségszerűen elfeledteti „foglalkozásukat”, és az egész rendszer apologetikájává válik? Aligha. A realizmus éppen annak bemutatása, hogy az egyéni rokonszenves és a társadalmi szerep két különböző dolog. A filmvásznat elárasztó jólfésült nácik, akik áhítattal hallgatják Bachot, és előbb-utóbb szadistának és perverznek bizonyulnak, sematikusságukkal hamis ok-okozati viszonyt rögzítenek bennünk: a kócos,

rokonszenves hedonistában már fel sem ismernénk a fasisztát. Nem az a baj, hogy filmet csinálnak Hitlerről, hanem hogy a személyiségében rejlő ellentmondást az ellentétpár egyik tagjának letagadásával próbálják feloldani. Pedig ezt az ellentmondást nem feloldani, hanem bemutatni kellene, hiszen a megértés még távolról sem felmentés.

És vajon nem túlzás-e a szocialista realizmust számon kérni a mai nyugati filmművészettől? A teljes eleve elutasítással magunkat fosztjuk meg esetleges értékektől. Okosabb lenne még egy ideig megtartani, például, a kritikai realizmus kategóriáját a polgári művészetek vonatkozásában.

A pszudorealizmus kétségtelenül nagyon találó terminus a 70-es évek legtöbb nyugatfilmjének jellemzésére. Tág értelmezése azonban magában leegyszerűsített például a szerző történeti áttekintése a realizmus és a pszudorealizmus váltakozásáról. Saját meghatározásának is ellentmond, amikor pszudorealista-nak nevezi a 20-as évek német expresszionista filmjeit vagy a 30-as évek amerikai musicaljeit, amelyek nem is törekedtek sem realizmusra, sem annak utánzására. Liszakovszkij terminusával élve legfeljebb modernistának nevezhetők.

Liszakovszkij rendszere így szűknek bizonyul: csak a realizmus és a pszudorealizmus között lehet választani, és mivel a realizmust a szocialista realizmusra korlátozza, e kategóriák perspektívájában a pszudorealizmus parttalan óceánként ostromolja a közelebről még nem határozott, igazán realista művek parányi szigetét.

(*Iszkussztvo Kino, 1979. június – Berkes Ildikó*)

A Távol-Kelet, Hollywoodból szemlélve

1937. december 12-én egy japán bombázó – valószínűleg félreértésből – bombák özönét zúdítja a Jang-Ce torkolatában horgonyzó egyik amerikai cirkálóra. Az amerikai filmhíradó két operatőre is a hajó fedélzetén tartózkodik, és filmszalagra rögzíti a szokatlan eseményt. A felvételeket a Pentagon irányítása alatt ügyes kis propagandafilm-mé alakítják át, és ezek a felvételek tekinthetők az amerikai filmpar első japánellenes propagandatermékének.

A csendes-óceáni háború kitörésekor Hollywood teljes apparátusával részt vállal a katonák pszichológiai felkészítésében. Egymást követik a japánellenes filmek, amelyek ugyanarra a rasszista sztereotípiára készülnek valamennyien: a japánok ellenségeink, de nem azért, mert fasiszták, hanem azért, mert sárga bőrűek. Különös, de az amerikaiak ez idő tájt csak igen felületes ismeretekkel rendelkeznek távol-keleti ellenségüket illetően.

A háború előtt készült filmekben ugyanis a távol-keleti embereket – köztük a rettenetes Fu-Man-Csu doktort, a szimpatikus Charlie Csan és Moto detektívet – minden esetben amerikai vagy európai színészek játszották, akiket gondosan mandulavágású szemekkel és varkoccsal ábrázoltak. A kínai Charlie Csan-t például a Svédországban született Warner Oland játszotta, míg a japán Motó-t magától értetődően a német Peter Lorre, Fritz Lang *Egy város keresi a gyilkost* című híres filmjének főszereplője alakította.

Ezek az álkínaiak valamennyien szimpatikus, megindító figurák voltak. Mindezek ellenére keveset nyomtak a latban azok-

kal az ellenszenves figurákkal szemben, akiket az amerikai filmek mint sanghaji bordélytulajdonosokat vagy macaói gyilkosokat ábrázoltak az amerikai filmekben. E szimpatikus vagy antipatikus hősök egyike sem hasonlított azonban azokra, akikkel az amerikaiak egyik napról a másikra szemben álltak magukat a Távol-Keleten.

A japánellenes filmek sora 1942-ben készül a hollywoodi filmstúdiókban, éppoly hittel és lelkesedéssel, mint ahogy 1940 óta az antináci filmeket forgatják. Ezek közül nem egyet az Európából menekült rendezők és filmszakemberek közreműködésével forgatnak. Az ő személyes tapasztalatuk teszi oly hitelessé ezeket az alkotásokat.

A távol-keleti ellenfelet azonban nem ismerik az amerikai filmek. Ismereteik hiányát sémák alkalmazásával kívánják kiegészíteni. Az 1942 és 1945 között forgatott filmek tucatjaiban majdnem mindig egy maroknyi amerikai katonával van dolgunk, akiket igyekeznek minél erőteljesebben tipizálni az alkotók. Ez a maroknyi „hős” áll szemben a láthatatlan és névtelen ellenséggel. A történet rendszerint egyszerű. A kis csapat amerikai egy lövészárkot vagy bunkert véd, amelyet sebtében ástak, illetve építettek, rendszerint valamelyik sziget partján, és amelyet meg kell védeniük az ellenségtől. A táj nyugodt, a horizonton mindössze néhány pálmafa vagy a dzsungel áthatolhatatlan sűrűje látszik. Ez a mozdulatlan táj hirtelen megelevenedik. A nád hajladozik, és alig észrevehető mozdulatokkal közelít az ellenség. A japánokat szinte sose látni. Beleolvadnak a velük cinkos természetbe, és azal azonosítja őket a film. Pilla-

natok alatt előkerül a lángszóró, és felégeti ezt az ellenséges növényzetet, ahonnan csak az ellenség fájdalmas jajkiáltásai hallatszanak. Ez a séma jelentéssel, sőt jelentőséggel terhes. Az első időben ugyanis elsősorban nem a névtelen és arcnélküli japánokkal, hanem az ellenséges környezettel kell megküzdenie az amerikai katonának.

Az amerikai film – korábban is, később is – mindig szívesen heroizál. Azt akarja bizonyítani nézőinek, hogy minden amerikaiiban egy hős szunnyad, akit csak fel kell ébreszteni. Az ellenség elsősorban nem a japán katoná, hanem az e maroknyi csoportot megosztó etnikai, vallási és kulturális különbség, a félelem és a gyávaság. Ezek ellen kell mobilizálni nézőket és katonákat egyaránt. A példa számos filmben fellelhető, elegendő csupán a John Wayne-nel forgatott filmek véget nem érő listáját áttekinteni. A szuperamerikai katoná, Wayne hol repülőteret épít (*Tengerészgyalogosok riadója*, 1944), hol egy gyalogsági osztagot készít fel a harcra (*Iwo Jima*, 1950). Egyik alkalommal egy osztagot vezet, bátor repülőket (*Guadalcanal ördögei*, 1954) máskor egy tengerallattjárón parancsnokol (*Csendes-óceáni hadművelet*, 1951). A háborúról készült legjobb amerikai filmekben (*Burmai kaland*, 1945; *Meztelenek és holtak*, 1958, mindkettő Raoul Walsh rendezésében) az alkotók tükröt tartanak az amerikaiak elé katonáikról, akik azért válnak hőssé, mert sikerül legyőzni magukban az őket jellemző negatívumokat, és nem pedig azért, mert az ellenség fölbe kerekedtek.

Ez az elsősorban pszichikai hatásra épülő kalandfilm-típus az 1950-es évek elején, a koreai há-

ború kitörésekor ismét divatba jön. Az ez idő tájt dühöngő macCarthyizmus kedvező légkört teremt a hevesen antikommunista filmek készítéséhez. E filmekben a távol-keleti embert már nem csak azért gyűlölik, mert sárگا, de azért is, mert „kommunista”.

A vietnami háború gyökeres változást hoz a hollywoodi szokásokban. A korábbi évtizedek Távol-Keleten folytatott háborúit mindig támogatta Hollywood, a vietnami konfliktus tiz esztendeje alatt azonban – az egyetlen *Zöldsapkások* kivételével – nem forgattak olyan filmet, amely nyíltan kiállt volna az amerikaiak Vietnamban folytatott katonai akciója mellett.

A háborúellenes, antimilitarista filmek száma viszont 1968–1972 között, a konfliktus legdrámaibb periódusában, szüntelenül növekedett. A cenzurától és a bojkottól tartva, az alkotók nem Vietnamba helyezték a cselekményt, mégis e parabolák mindenki számára világosak voltak. Ralph Nelson *Kék katona* vagy Arthur Penn *Kis nagyember* című filmje indián környezetben játszódik ugyan, de az amerikai közvélemény kétséget kizáróan felismerte bennük a My Lai-i vérengzés felett mondott ítéletet. Dalton Trumbo *Johnny háborúba megy* és Georges Roy Hill *Ötös számú vágóhíd*, illetve Mike Nichols *A 22-es csapdája* című

filmjei az első, illetve a második világháborúban játszódtak; Robert Altman *MASH* című alkotása pedig a koreai háború idején, mégis mindenki észrevette, hogy itt a vietnami háború abszurdításáról és értelmetlenségéről van szó. Ma, e konfliktus befejezése után, amikor a téma már nem tabu, érthető, hogy Hollywood érdeklődése kendőzetlenné vált, és olyan művek születését eredményezte, mint amilyen Coppola *Apokalipszis most* c. monumentális víziója, amely mélyen megrázta az egyszerű amerikai nézők százazreit.

(*Le Monde diplomatique*,
1979. június – Szilágyi Gábor)

Egy indiai filmművész gondjai Satyajit Ray — rendezői pályafutásáról

Jó negyedszázaddal ezelőtt általában háromféle lehetőség állt egy indiai filmrendező előtt, ha meg akart élni és egyben szélesebb közönséget kívánt szerezni magának: vagy mítoszokkal teli filmeket csinálhatott, vagy jámbor vallásosokat, vagy pedig ún. társadalmi filmeket, melodramatikus hangvétellel, és mindhárom műfajban támaszkodhatott a pillanatnyilag legnépszerűbb színészek vonzerejére. De vajon egy valóban komoly, társadalmilag tudatos rendező beérheti-e ennyivel? Becsukhatja-e a szemét az őt körülvevő valóság előtt, elháríthatja-e annak sürgető felhívását, hogy a tényeket kutassa és ezekből merítsen a filmvászonra feldolgozandó anyagot?

Ezeket a kérdéseket Satyajit Ray, a neves haladó indiai rendező tette fel magának indulásakor, közel harminc évvel ezelőtt, s adott rájuk méltó választ, mint ez egyik korai írásából kiderül. A Positif című francia folyóirat a Satyajit Ray-val foglalkozó összeállításában most közli ezt az írását is egy másik visszpillantással együtt, de még érdekesebb számunkra az az ugyanitt megjelent, hosszabb interjú, amelyből nemcsak az indiai filmművészet és filmgyártás alapvető problémáiról kapunk képet, hanem egy igen gazdag és tanulságos filmrendezői pálya kibontakozásáról is. A következőkben az interjú alapján elsősorban Ray pályafutásának legérdekesebb mozzanatairól adunk összefoglalást.

Már származásának adatai is felkeltik figyelmünket. Calcuttában, a kelet-indiai Bengália fővárosában született 1921-ben, ami a későbbiek során azért válik jelentőssé, mert hivatásze-

rűen teszi magáévá a bengáliai filmgyártás ügyét, holott ezt a nyelvet a földrésznyi nagyságú ország népességének csupán tizenöt százaléka beszéli, s a bengáli filmnézőknek is csupán

húsz százaléka mondható műveltnek. Ray mégis megmaradt a bengáli filmgyártás korlátozottabb lehetőségei között, mivel „erkölcsileg és művészileg kötelezve érzi magát arra, hogy olyan filmeket csináljon, amelyek a szülőföld talajában gyökereznek”.

Családjában hagyományos az írói-művészi hivatás. Nagypapa író, festő és nyomdatulajdonos volt, apja mindenben folytatója a nagypapa művészi tevékenységének, a gyermek Ray azonban mindkettőjüket igen korán elveszti, két éves korától már csak anyja neveli őt, illetve anyai nagybátyja családjában részesül gondos nevelésben. Előbb a calcuttai egyetemen szerez közgazdasági diplomát, majd a Rabinranath Tagore által irányított Santiniketan-i egyetemen tanul festészetet, grafikát. S íme mindjárt az első jelentős név, Ray életrajzában: Tagore. A nagy

indiai író–művész benső kapcsolatban állt a Ray-családdal. „Majdnem egykorú volt nagyapámmal. Gyakran eljött hozzánk, mivel sok mindenben közel álltunk egymáshoz... de Tagore hatott minden íróra és minden muzsikusra ebben az időben...” A Santiniketan-i egyetemen egyébként „rendkívüli emberekkel lehetett kapcsolatba kerülni”, kitűnő professzorok voltak, a hallgatók megismerkedhettek az indiai hagyományokkal, utazásokat tehettek az ország művészi központjaiba – s főleg érezhették Tagore szellemének hatását.

– A filmhez való viszonyom ekkor abban állt, hogy „filmbarát” voltam. A Tagore-egyetemen aztán a könyvtárban rávettem magam a komoly filmkönyvek olvasására, olyanokra, amelyek abban az időben angolul még ritka helyen voltak megtalálhatók, például Pudovkinéira, Raymond Spottiswoodéira; jóval később, 1947-ben került a kezembe Eisenstein tanulmánykötete; a Film sense.

Másutt azt is megírja, milyen szenvedélyes filmnéző volt iskolás kora óta, később pedig hogyan készített jegyzeteket a filmkészítés gyakorlatát érintő olvasmányairól az egyetemen, egy félhomályos előadóteremben; elsősorban amerikai rendezők (Ford, Capra, Huston, Wyler, Wilder) montázsmódszereit tanulmányozta odaadón, de növekvő reménytelenséggel, hogy valaha is hasznosíthatja mindezt.

Grafikus képzettségének megfelelően 1943-ban Ray egy calcuttai angol hirdetési vállalatnál helyezkedik el művészeti vezetőként, de emellett egy kiadói céggel is kapcsolatban áll, amely bengáli nyelvű, igen szépen illusztrált könyvek megjelentetésével foglalkozik. E kiadónál vették tervbe a Pather Panchali c., a falusi életviszonyokat be-

mutató regény némileg rövidített kiadását az ifjúság számára, s ennek illusztrálását Ray-ra bízta. Ez 1949-ben történt, de Ray és filmbarát társai már 1947-ben filmklubot alakítottak Calcuttában, aminek sorsfordító következménye Ray számára az lett, hogy mint elmondja: „egyre jobban érdekelt a film, és egyre kevésbé a reklámgrafika”. Bár a Pather Panchali illusztrálása során arra a meggyőződésre jutott, hogy ebből a könyvből filmet kellene csinálni, a pályaváltás azonban még váratott magára, annál is inkább, mert mint reklámgrafikusnak biztosítva volt a jövője, filmesként azonban amatőrnek számított, s az anyagi biztosítékok sem voltak kecsegtetőek egy kezdő bengáli filmművész számára.

Amikor 1950-ben a hirdetési vállalat néhány hónapra Londonba küldte, ez arra szolgált alkalmul neki, hogy megismerkedjen eyebekek közt a neorealista alkotásokkal, főleg pedig De Sica *Biciklitolvajok*-jával.

– Ez reveláció volt számomra, mivel a calcuttai hivatásos filmesek a *Pather Panchali* megfilmesítésének tervével kapcsolatban ilyenekkel ijesztgették: „Nem szabad amatőrökkel dolgozni, sem külsőkben; nem szabad esőben forgatni; nem szabad így csinálni, úgy csinálni... A stúdióban kell felépíteni egy falut.” De Sica filmjében pedig azt láttam, hogy ő forgatott nem-hivatásosakkal, külsőkben, mindenféle időben, esőben, nap-sütésben. Ez visszaadta a bátorságomat. A hajón, amely Londonból visszahozott Indiába, megírtam a film első tervezetét.

És ismét egy nagy név az életrajzban. Még a Londonba való utazás előtt az egyik calcuttai napilap hírül adta, hogy Jean Renoir színészeket keres egy Calcuttában vagy környékén forgatandó filmjéhez, maga a ren-

dező már a bengáli fővárosban tartózkodik.

– Felkerestem és bemutatkoztam tehát neki, mint egy filmbolond. „Ismerem az ön filmjeit, én is festő vagyok, és ismerem az ön atyjának a műveit is.” Renoir nagy érdeklődést mutatott, és igen meglepődött, hogy egy bengáli fiatalember ennyi mindent tud az ő munkásságáról és az apjéről. Így aztán szokásba jött, hogy meglátogassam őt a szállodájában, majd elkísérjem őt Calcutta környéki helyszínereséseire; javasoltam is neki néhány helyszínt. Különösen ilyen alkalmakkor volt módon beszélgetni vele mindenféle témáról. Azt hittem, hogy torkig van az ilyen kérdezősködésekkel, de nagyon szíves volt, és imádott beszélni az apja és a saját munkájáról. Renoir első indiai tartózkodásakor tehát még Calcuttában voltam, aztán Angliába utaztam, ő pedig később ismét visszatért Indiába és elkezdte *A folyó* forgatását. A forgatás befejezése előtt én is visszatértem, és bár nagyon szerettem volna őt minél többször látni forgatás közben, de saját munkám miatt csak kétszer tehettem ezt meg. De ez is nagyon hasznos volt. És különösen a beszélgetések voltak csodálatosak, rendkívüliek. Renoir nagy ember, nem is tudom, kit csodálok nála jobban.

Két másik jelentős találkozás a *Pather Panchali* készítésének éveiben történt, és döntően befolyásolta a film megismertetését és rendezőjének további sorsát. A New York-i Modern Művészetek Múzeuma az ötvenes évek elején nagy kiállítást tervezett az indiai művészetről, s egyik vezetőjét, M. Wheelert Calcuttába küldte anyaggyűjtésre. Ray őt is felkereste, s ígéretet kapott tőle, hogy ha a film elkészül, azt is bemutatja a kiállításon. Néhány hónappal ezután pedig John

Huston amerikai rendező jutott el Calcuttába forgatásra, neki viszont már meg is tudott mutatni Ray a készülő *Pather Panchali*-ból mintegy 2500 méternyi. Huston ajánlására aztán a filmet be is mutatták a Modern Művészetek Múzeumában – mielőtt még Calcuttában látta volna a közönség. Egy esztendő múlva bevásztották Cannes-ban is a versenyfilmek közé, és díjat is nyert itt. A válogató bizottság tagjai közt volt André Bazin, Lindsay Anderson és Lotte Eisner.

– De az állásomat még nem adtam föl a *Pather Panchali* forgatása kedvéért. Két és fél év alatt kellett a filmet befejeznünk, részben mert ennél hosszabb időre nem volt elegendő pénzünk. Saját csekély anyagi erőinkkel fogtunk hozzá, fizetésnek egy részét is a filmre áldoztam. Ilyen körülmények között jött létre az első filmem. Amikor aztán bemutatták Calcuttában, nagy sikere lett itt is, nemcsak Cannes-ban. Ekkor határoztam el, hogy otthagynom az állásomat, és filmeket fogok csinálni. Megvolt már a tervem a *Pather Panchali* második részéhez; akkor még nem gondoltam trilógiára.

Ray, amikor Indiához, illetve Angliához való viszonyáról faggatják, úgy válaszol, hogy ő „Kelet és Nyugat terméke”, de Nyugat ez esetben nem szükségképpen Nagy-Britanniát jelenti. Különösen a zene területén van ez így.

– Kollégiumi éveim alatt a filmmel párhuzamosan a nyugati zene iránti érdeklődésem is kifejlődött: mindent elolvastam ezzel kapcsolatban, lemezeket vettem, rádiót hallgattam. Később elkezdtem foglalkozni a klasszikus indiai zenével. Muzsikális családba születtem; anyai részről mindenki született énekes; nagynéném, anyám... Ta-

gore dalait énekelték, Tagore zeneszerző is volt. A Santiniketani egyetemen foglalkoztam az indiai hagyományokkal, az indiai művészettel és a nyugati művészettel. Kapcsolatban voltam tehát az egész világ művészetével és zenéjével.

Gyermekkorának egyik eszményképe, mint elmondja, Beethoven, akinek egyik hegedűversenyét sokszor meghallgatja az otthoni öreg gramofonon, majd később zsebpénzéből havonta vesz egy-egy Beethoven- és Mozart-lemezt. Ez a zene iránti szomszúság a témája a *Zene-szoba* című filmjének.

De vajon hogyan érzett az ifjú Ray Nagy-Britannia iránt a függetlenséget megelőző években? Volt-e olyan benyomása, hogy az angolok megfosztják az indiaiakat kultúrájuktól?

– Ezt nem nagyon éreztem közvetlenül, mint tanuló pedig egyáltalán nem: tanáraink Angliából jöttek, angolul tanítottak, ami nem volt rossz, sőt jó dolog volt. Ami pedig a politikai vonatkozásokat illeti, én nagyon fiatal voltam, nyolc-kilenc éves lehettem, amikor Gandhi elindította első polgári forradalmi mozgalmát Indiában... Emlékszem, fontuk otthon a gyapotot, még a kisgyerekek is. Mindenki megfonhatta a saját gyapotját, viselhette az otthon font-szöttvarrt gyapotruhát; mi is ezt csináltuk. Én nagyon ügyesen fontam. Aztán egy másik korszak jött; amikor a Tagore-egyetemre kerültem, akkor volt az első nagy angolelles mozgalom, a 42-es „Quit India” Gandhi irányításával, amelyben én személy szerint nem vettem részt. Tájékozott voltam a dolgokról, de talán túlságosan is elfoglalt az indiai művészet és hagyomány ahhoz, hogy a politika közvetlen befolyást gyakoroljon rám. Nem volt hajlamom ilyesmire. Aztán eljött a függetlenség és ez jó do-

log volt, de én úgy éreztem, hogy elsősorban nem a brit, hanem a nyugati kultúrának vagyok adósa...

Természetesen a bengáli kultúra mellett, bár az európai ember számára nem könnyű megkülönböztetni ezt a bengáli kultúrát a többi nagy indiai kultúráktól. Vajon Ray szemében mi adja különbségét szűkebb hazája kultúrájának?

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy Brit-India fővárosa annak idején Calcutta volt, Bengália központja. De az sem, hogy a XIX. századi indiai újjászületés ugyancsak Bengáliában kezdődött. Amikor azoknak az értelmiségieknek a csoportja, akik az angol kultúrán nevelkedtek, angol filozófusokat, Mill-t és Bentham-et tanulmányozták, ezek az értelmiségiek Garibaldi-t és Mazzini-t is olvasták, tudomást szereztek arról, hogy mi történt Olaszországban, és készek voltak ellenállni mindannak, ami rosszat az imperializmus tett. Ez a mozgalom volt a kezdete annak a folyamatnak, hogy a legfelvilágosultabb indiaiak bal felé kezdtek tájékozódni, a kommunisták pedig szüntelenül támadták az imperializmust – fejtegeti Ray, hozzátéve, hogy őt ez az ellentmondásos folyamat mint a történelem ironiája érdekli. Filmjeiben sem ad direkt választ az effajta ellentmondásokra, hanem arra törekszik, hogy amilyen mélyrehatóan csak lehetséges, bemutassa a helyzetet, tudomására adjon az embereknek bizonyos tényeket, és gondolkodásra készítse őket. „Nem hiszem, hogy tökéletes választ lehetne adni bármilyen kérdésre.”

Ray beszélgetőpartnere szerint talán semmi sem mutatja jobban egy filmművész őszinteségének mértékét a szociális problémákkal kapcsolatban, mint az: hogyan tárgyalja a női egyenjo-

gúság kérdését? Ray-nak több filmje is foglalkozik ezzel. A *Mahanagar* a házastársak közti lélektani konfliktust állítja középpontba, amit a munkát vállaló és a férjénél többet kereső feleség szerepe vált ki. A *Devi* a vallásos dogmatizmus és a babona korlátait veszi célba a főhős nő életútján, anélkül, hogy magát a válást támadná. A *Charulata* XIX. századi történetével a nők érzelmi jogaiért száll síkra. Ezek a filmek is jelzik már azt a 70-es években felerősödő folyamatot, amikor Ray egyre tudatosabban foglalkozik időszerű társadalmi kérdésekkel filmjeiben. A rendező így indokolja ezt a változást:

- A hatvanas évek végétől Calcutta egyre fontosabb város lett minden itt jelenlévő politikai mozgalom számára, és én kényszerítő szükségét éreztem, hogy ezt filmjeimben ábrázoljam. 1970-ig olyan filmeket csináltam, amelyek ugyan engem erősen érdekeltek, de amelyek vagy a XIX. században vagy falun játszódtak. Talán egyedül a *Mahanagar* kötődött közvetlenül Calcutta szociális problémáihoz. De 1970-től kezdve Calcutta nagyon eleven város lett, mindenféle politikai párttal, el egészen a szélsőbaloldaliakig. Elhatároztam tehát, hogy ezután másképpen kutatom Calcuttát, különböző szempontokból, mindenekelőtt a munkanélküliség kérdéséből kiindulva. Így készült el elsőnek az *Aranyer din ratri* azokról a calcuttai fiatalokról, akik elszakadtak megszokott városi környezetüktől, és falusi körülmények közé kerültek. Ez a film ezeknek az embereknek lélektani és egyéb konfliktusait mutatja be, vidéki életviszonyaik között. Ezt követte a *Pratid wandi*, az első olyan filmem, amely közvetlenül tárgyalja a jelenlegi calcuttai szociális problémákat, egy olyan fiatalemberről szólva,

aki nem talál munkát. Ezután készült el a *Seemabaddha*, ugyancsak egy fiatalemberről és ennek problémáiról: neki van munkája, de amikor feljebb akar jutni a ranglétrán, szembe találkozik a korrupcióval.

Ez a három film egy negyedikkel együtt tetralógiát alkot, de a negyedik előtt Ray megvalósította egy régebbi filmtervét, az *Ashani Sanktet* (Távoli mennydörgés) c. filmet, amely az 1943-as bengáliai éhínségről szól, a Pather Panchali szerzőjének, Banajinak könyve alapján. Ennek az éhínségnek Ray közvetlen szemtanúja volt: látta az éhség előtt a városba menekült embereket, és látta őket kiéhezetten meghalni is.

„India nem változott ezer év óta” – jegyzi meg Ray, mire a beszélgetőpartner megemlíti neki, hogy tíz év előtti nyilatkozata azt mutatta, hogy kissé fatalista módon gondolkodik Indiáról. Változott-e valami azóta?

- Úgy gondolom, hogy a *Jana Aranya* (a tetralógia negyedik darabja) mutat valami reményt. De minden a politikai pártoktól függ, megtartják-e ígéreteiket?

Ami az alkotói módszereket illeti, Ray az interjúban részletesen beszél ezekről is. A legjellemzőbb ezekre, hogy az évek során a filmkészítés mind több részfeladatát magára vállalta: kezdetül fogva maga írta a forgatókönyveket, de eleinte irodalmi műveket dolgozott fel; első önálló forgatókönyvét 1962-ben készítette a *Kanchenjunga* c. filmjéhez. Forgatókönyveit – kényszerítő gazdasági okokból is – fokozódó pontosság jellemzi, valamint az, hogy igen „vizuális”, azaz tele vannak rajzokkal a helyszínekről, a díszletekről, kosztümökről, a kameramozgásokról, ami nagyban segíti a gazdaságos forgatást, a rögtönzések korlátozását. A pontos forgatókönyvek lehetővé teszik,

hogy a forgatáskor már előre tudja, hol fog vágni, s ez szükséges is, hiszen ő áll a kamera mögött is; már majdnem húsz éve csak egy kameraman van segítségére a világitásban és más technikai műveletekben, az operatőri munkát teljesen maga végzi. Sőt mindezekon felül maga írja filmjeinek zenéjét is.

- A zenei gondolatok néha a forgatókönyvírás közben születnek, néha a forgatás során. Mi-helyt eszembe jut valami, feljegyzem a forgatókönyvből levő kis füzetembe. Megtanultam az európai és az indiai hangjegyrást is. De mostanában, hogy egyre több filmet csinálók a városok mai életéről, mind kevesebb zenét használók. Kérdéses lett számunkra a filmzene alkalmazása; most természetes hangokat próbálok felhasználni, véletlen hangokat alkotó módon és tematikusan, kissé úgy, mint leitmotivumokat.

Amikor pedig művészi látásának összefoglalásáról kell számot adnia, ismét Tagore-ra hivatkozik, aki első találkozásukkor – Ray hét-nyolc éves volt ekkor – néhány soros verset írt vázlatfüzetébe, felnőttkorára utra valónak.

- A költemény gondolata az volt, hogy „bejártam az egész világot, láttam hegyeket és tengereket, és az egyetlen dolog, ami hiányzott, hogy otthonom kapuján belül láthassak egy harmatcseppet egy fűszálon”. Ez az, ami nyilvánvalóan minden művészet lényege; azt hiszem, hogy az indiai festészet jól kifejezi ezt: a részletek erős koncentrációját, amely mégis a végtelenséget sugallja. A makrokozmosz és a mikrokozmosz. Az én filmjeimben természetesen történetek vannak és témák, de egyszersmind apró részletek lehető legnagyobb sűrítése, az emberi magatartáséi, az életéi, a tárgyakéi.

(*Positif*, 1979. május – S. G.)

Contents

Traditions

- 5 Zsolt Kóhádi: Telling it again on film: *Sorok pervuy* (The forty-first)
The article compares the directors' ideas of two Soviet films on the same subject. Both are based on a story by Boris Lavreniev, one was made in 1926, by J. Protazanov, the other in 1956 by G. Chuhray.
- 19 József Marx: The timely Béla Balázs
Following up the memoir published in the last issue, the article stresses the importance of Béla Balázs, the theoretician of the cinema, who died thirty years ago, emphasizing that much remains to be done in the full appreciation of his theoretical and aesthetic recognitions.

Criticism

- 24 Zoltán Hegedűs: Historical legend
Miklós Jancsó: Hungarian rhapsody; Allegro barbaro
After a break of some years Miklós Jancsó has once again made a Hungarian film. His subject is a politician active between the two world wars, who started on the extreme right, and ended preaching the service of the people, systematically putting his revolutionary views into practice, at the risk of his life. Three parts of the film are planned, and two of them have been made so far.
- 29 István Vánca: K. the psychopath in Magicland
András Jeles: The little Valentino
Jeles chose the sort of hero for his first film whose kind has often appeared in the works of younger Hungarian writers in recent years. The film presents his total inability to cope with the world, which then destroys him by keeping its distance, while maintaining an ironic tone. The film's pessimist key is resolved by the panache of the mode of depiction.
- 33 László Fábrián: Fading poppies on Monte Cassino
Márta Mészáros: On the more
Fábrián argues that Ms Mészáros' latest film – due to weaknesses in the script – lacks credibility concerning the psychological problems of the heroine. It also misses out on the opportunity to present a particular social environment.
- 36 Miklós Györffy: Tactics or therapy?
Zaorski: Pokoj z widokiem na moze (A room facing the sea)
The Polish director creates an outstanding starting situation: a young man threatens suicide and blackmails those around him, who, wishing to save him, are impotent. Unfortunately the film shows itself unable to exploit the dramatic situation, it soon begins to preach, and the early tension gradually loses its power.
- 40 Ferenc Dániel: A million slum mod. cons.
Scola: Brutti, sporchi e cattivi
Thanks to the neo-realist films the present inhabitants of the Roman bidonvilles are really old acquaintances. True, the picture has changed somewhat since then: plain misery has turned into an indifference towards standards, in ways of life, morals and attitudes. The social causes and sources are the same as those of the earlier misery. The relentlessly sharp edge of Scola's satire brings this out.
- 48 Anna Földes: Questions that stood the test of time
Forman: Cerny Petr; Lasky jedne Plavovlasky
Forman's first films were shown in Hungary more than ten years ago. New generations of film-goers have grown up since then, who are unfamiliar with the message and mood of the outstanding members of the Czech school. According to Ms Földes these films have lost none of their freshness in fifteen years, and their message is still timely in its essence.

Lives and works

- 53 Larissa Sepit'ko (*Károly Nemes*)
As shown by her works so far, an important and promising talent perished when the young Soviet director recently and tragically met her death. She not only struck a new and personal key in the presentation of the problems of men and women, she also consciously, and successfully carried forward the traditions of the classic Soviet cinema.
- 59 Alfred Hitchcock (*Gergely Bikácsy*)
The article first endeavours to establish what is specific to Hitchcock's choice of subjects, and manner, and then goes on to a more detailed analysis of *Psycho* and *The birds*
- 73 D. Tandori: Shukshin (A poem)

Balance

- 74 The equal status of television (*Zs. K.*)
The usual annual parade of Hungarian Television was held in Veszprém in May. Various types of work for television were surveyed, and both the committee of judges, and the critics established significant progress, and the birth of many works for television broadcasting which are worthy of attention.

Workshop

People with cameras

- 80 Notes the art of recent Hungarian cameramen
Sándor Sára, or the search for, and discovery of the cinematic image as an integral whole (Károly Csala)
A profile of Sándor Sára the cameraman, one of the most important currently working in Hungary, is part of a series. Attention is drawn to certain contradictions which are part and parcel of Sándor Sára's notions concerning the composition of images.
The uses of film-criticism
- 86 *A comparative study of the critical reception of two Hungarian films* (Sándor Féjja)
This is an analysis of Hungarian notices of two films, *Happy New Year* and *Vera's Training* concentrating on what the critics had to say about the way in which these films reflected social problems, and the credibility of the characters and the social background.

Film and society

- 92 The workshops of Hungarian cinematic culture I
Cinematic education and the Hungarian educational system (István Antal)
The series of which this is the first article aims to chart the present situation of cinematic culture in Hungary, surveying its institutional and other bases. Here the place of the cinema in educational institutions of varying status and character is surveyed, the views of those in positions of responsibility being both quoted and interpreted.
- 97 The „trade-mark” of our films (*Ibolya Fekete*)
The theoretical problems of film-publicity and the advertising of films are here discussed, stressing the importance of „personalities” as necessary tools.

On books and periodicals

- 101 Thirty years in the history of the Hungarian cinema
An anthology of the nationalised Hungarian cinema (Dezső Kovács)
- 103 „Non-party pseudo-realism”
- 106 The Far East seen from Hollywood
- 107 The anxieties of an Indian film-director
Satyajit Ray – on his career as a director

14,—