

FILM KULTÚRA 67/2

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM • MEGJELENIK KÉTHAVONKÉNT

FILM KULTÚRA 67|2

KIADJA A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ES FILMARCHIVUM · MEGJELNIK KÉTHAVONKÉNT

Szerkesztőbizottság

Bíró Yvette szerkesztő

Gaál István

Hegedűs Zoltán

Kovács András

Ujhelyi Szilárd

1967. március - április

TARTALOM

Műhely

- 5 A hiteles környezet drámai ereje
Beszélgetés Herskó Jánossal és Zombolyai Jánossal

Fórum

- 14 Soproni János: A korszerű dokumentumfilm gondjai

Mérleg

- 20 Gyurkó László: „Tízezer nap fényében...”
26 Galsai Pongrác: A hazatérés próbatétele
29 Eörsi István: Hősök mítosz nélkül

A film és közönsége

- 34 Vitányi Iván: A film a modern kultúra szervezetében
43 Taródi-Nagy Béla: Filmérték, kelendőség, műveltség
50 A film és a néző párbeszéde
51 A Filmmúzeum feladatai (Molnár István)
55 A filmklubok szerepe (Karcasai Kulcsár István)
57 Az iskolai filmoktatás tapasztalatai (Sz. Gyürey Vera)
60 A televízió lehetőségei a filmoktatásban (Bárdos Károly)
63 Mátrai-Betegh Béla: Tolnay Klári paradoxona

Premier plan

- 69 Pietro Germi (Mágori Erzsébet)

Külföldi folyóiratokból

- 88 Cinéma 67: az „új film” létproblémái
91 Mihalkov-Koncsalovszkij első filmjének megszületéséről
93 Hollywood fényei és árnyai
95 Marguerite Duras „irodalmi” filmje: A muzsika
97 Pasolini a filmnyelv költői eszközeiről
100 Ingmar Bergman: Persona
122 Contents

E számunk munkatársai

Bárdos Károly középiskolai tanár
Bergman, Ingmar rendező
Eörsi István író
Galsai Pongrác újságíró
Gyurkó László író
Sz. Gyürei Vera középiskolai tanár
Herskó János rendező
Karcsei Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Lontay László műfordító
Mágori Erzsébet, a Filmvilág munkatársa
Mátrai-Betegh Béla újságíró, a Magyar Nemzet rovatvezetője
Molnár István, a Filmarchívum vezetője
Soproni János, a híradó- és dokumentumfilm-stúdió vezetője
Taródi-Nagy Béla, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Vitányi Iván, a Valóság munkatársa
Zsombolyai János operatőr

Következő számaink tartalmából

Műhely: Beszélgetés a Tízezer nap alkotóival
Filmtörténeti dosszié: A cseh „új hullám” és a „második hullám”
Merre tart a cseh filmművészet?
Beszámoló a miskolci rövidfilmszemléről
Adatok a filmek látogatottságának alakulásáról
A filmelmélet modern irányzatairól
Hagyományaink: Kassák Lajos és a film

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum igazgatója
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor tér 1.) és bármely kézbesítő postahivatalnál. Előfizetési díj: egy évre 42.— Ft, félévre 21.— Ft. Csekkszám: egyéni 61.280, közületi 61.066.

MŰHELY

A HITELES KÖRNYEZET DRÁMAI EREJE

Beszélgetés Herskó Jánossal és Zsombolyai Jánossal

Herskó János legújabb filmje, a Szevasz, Vera két életforma szembeállításával, elgondolkasztató párhuzamba állításával keltette fel az érdeklődést. A kritikák különbözőképpen fejezik ki e két életforma tartalmát: az idős és fiatal nemzedék, a falu és város, a múlt és jelen párhuzamos ábrázolását látták a filmben.

Beszélgetésünkben arról szeretnénk hallani, mit jelentett a rendező számára e kétféle magatartás feltárása?

- Mindenekelőtt: nem egyszerűen párhuzamról van szó. Ezek az életformák egymásba játszanak, befolyásolják egymást.

A fiatalok mai és az idősebb nemzedék maradi életformája?

- Ez nem fejezi ki a valóságot. A filmben megkíséreltem bemutatni azokat az érzelmi, ízlés- és szokásbeli különbségeket, amelyek képletesen, de talán nem is nagyon képletesen szólva, a betonút és az attól öt-hat kilométerre fekvő faluban egyszerre léteznek ma nálunk. Hangsúlyozom, mert a kritika erre nem figyelt fel, elsősorban ugyanazokra a kérdésekre való érzelmi és morális reagálásról van szó. Ez az alaptéma.

Vagyis az, ami a film lakodalom-jelenetében fejeződik ki legjobban.

- Ami a lakodalom-jelenetben bizonyára a leginkább szembeszökő. De minden jelenetben erről van szó. Kialakulóban van a magatartások modernebb, huszadik századi változata, egy bonyolult érzelmi és ízlésbeli rendszer, amely magát felszabadultabbnak tekinti; és létezik egy másik erkölcsi és ízlésbeli magatartás-rendszer, amely kitá-

rulkozóbb ugyan, de eléggé színpadias, normái csak részben lazultak fel, másrészt nagyon is kötöttek. Ezért első pillantásra drámaiabbnak is hatnak, de voltaképpen egyszerűbbek, mert sokkal kialakultabb ritus szerint játszódnak le. A két normatív rendszer alaphelyzete azonos. De ami engem illet, én éppen a különbséget kutatom. Az emberek közötti viszonylatok izgatnak, amelyek huzamos ideig ritkán jók és őszinték.

Ha jól értettük, a döntő az, hogy egy ilyen normatív magatartás-rendszer mennyire biztosítja az emberi megnyilakozások őszinteségét és szolidaritását.

- Nemcsak szerelmi viszonylatokról van szó, persze. A szerelmet egyébként nem tartom megoldásnak az élet kérdéseire. Nem szeretem azokat a melodramatikus filmeket, amelyek a „megváltó szerelemben” vélnek megoldást találni minden emberi problémára. Filmem két fiatal főszereplője szintén ezen az állásponton van.

Mégsem egészen őszinték egymáshoz.

- Azt hiszik magukról, hogy őszinték, és a maguk módján azok is, csak éppen egyikük sem néz szembe önmagával igazán. Ez volt a film egyik mondanivalója. Minden tizenhét éves lány életében dominálnak a maga életének, társadalmilag még szűkkörű környezetének problémái. Vera esetében egy társadalmilag jelentéktelen kérdés emelkedik ki ebből: meddig mehet el a fiúval való kapcsolatában. De a filmnek ez csak kiindulópontja, a továbbiakban már azt bizonyítja, hogy amint ez a maga kis problémáival vívódó lány - akár véletlen folytán - találkozik a bonyolultabb, felelősebb döntéseket kívánó „felnőtt” világgal, saját ügye bizonyos fokig másodrendűvé válik.

Talán lesz módunk kifejteni az okait is, itt csak azt jegyeznénk meg, hogy a lánynak ez a „saját problémája” meglehetősen színtelenül, súlytalanul jelentkezik Vera életében már azelőtt is, mielőtt a másik, a „felnőtt világgal” találkozna. Más szóval, a film „mellékvilága” jóval erőteljesebbnek tűnik a cselekmény fő vonalánál.

- Nem hiszem. A néző a lánnyal együtt - bár nem az ő szemszögéből, de annak érzékelésével, amit ő észlel a világból - átélheti az eseményeket. Mert nem hiszek abban, hogy - a színpadon kívül - a valóságban is azonnal olvashatóan lereagálja az ember az őt érő benyomásokat. Legfeljebb napok, sőt hosszabb idő múlva, mint ez a lány is. Ahogy a példa mutatja, Vera azonnali reagálása nélkül is szinte mindenkire hatott Terus néni sűrített drámája.

Ez igaz. De a kritikák éppen ebben látták a film drámai egységének bizonyos törését. Mert - a mi véleményünk szerint is - ez a „sűrített dráma”, Sárközi és Terus világa egyben el is távolodik a lánytól.

-Fordítva! Ő nem közeledik eléggé. Vagy még nem eléggé. És ez a téma egyik szála. Hetenként ötmillió ember éppen ilyen súlytalan kíváncsisággal vesz tudomást mindarról, ami a betonúttól öt kilo-

méterre van. Éppen erre akartam rádöbbsenteni a nézőt. És ha ez a kérdés itt felmerült, az mellettem szól. Naponta sétálunk el ilyen drámák mellett, s legfeljebb a kuriózumokra figyelünk fel, két nap múlva azokat is elfelejtjük.

A kérdés éppen az - s ez nem derül ki világosan a filmből -, hogy maga a rendező is csupán ilyen kiránduló-e?

- Bizonyos mértékben igen: arra vállalkoztam, hogy „közvetítem” az ott talált drámákat. Persze, az is lehet, hogy helyenként tévedtem az arányokban. Régi rögeszmém, hogy ilyen filmet csináljak, amely gazdagabb asszociációt vált ki, mint amennyit az anyag kíván. Egy kiránduló magatartásáról esett szó az előbb. Nos, ha én személyesen nézem a dolgot, természetesen inkább Sárközi oldalán vagyok; de ez esetben az egy másik film lett volna; s azt már megpróbáltam előző filmemben, a Párbeszéd-ben. A Szevasz, Verá-ban az egész ügyet tudatosan egy olyan ember szemével figyeltem, aki modernül, mai módon reagál a jelenségekre, de kicsit kívülállónak érzi magát. A múltért való felelősséget nem éli át. Bizonyos hatások elérése miatt ezúttal hasznosabbnak éreztem - a szó társadalmi és művészi értelmében egyaránt - azok oldaláról nézni az egészet, akik nem izgatják fel magukat túlságosan mindazon, ami a „lakodalom mélyvízében” történik. Vagyis olyan ember nézőpontjából, aki nem tudatosan kívülálló, nem cinikus, csak olyanok a normatívái, hogy a maga modern - vagy annak képzelt - világába ezek a konfliktusok látszólag már nem férnek bele. De egy adott pillanatban mindez föléje nőhet kis problémáinak, saját érzelmi világának. És akkor rádöbbsent, hogy mindaz, amit nem akar tudomásul venni, mélyebb és fontosabb, mint saját kis ügyei. Éppen ezért azokkal értek egyet, akik a Szevasz, Verá-t lírai alkotásnak fogják fel, mert elsősorban hangulatokat akar nyújtani, nem pedig drámai szerkezetre fölépített filmtörténetet közöl. S ha ezek a hangulatok hatnak, a film nemcsak érzelmileg, hanem értelmileg is befolyásolja a nézőt.

Kétségtelenül így érezzük ezt mi is, a filmnek arra a komplexumára gondolva, amelyet „lakodalom-jelenetnek”, vagy „Sárközi sűrített világának” neveztünk el. De a film nemcsak ez, sőt elsősorban nem ez. Másféle magatartást is közvetít, a fiatalokét, mint ahogy ez már szóba is került itt. Most talán megfogalmazhatjuk így: ezt a magatartást a film mintha pusztán a fiatalok szenvtelenségének, maszkjának mutatná, amely mögé nem enged bepillantást. A maszk mögött nem látszanak az emberi tartalmak, a gazdagság, a belső szépség.

- Szerintem az a magatartás, amit képviselnek, egyáltalán nem rossz, és nem belső szegénységet takar. Ha senki nem akadna, aki ugyanúgy látja a filmet, ahogy én, talán elhinném, hogy valóban hiányzik Vera figurájából az emberi gazdagság.

Elnézést kérünk, ha tovább feszegetjük ezt a kérdést, de úgy érezzük, hogy talán általános dramaturgiai szempontból is fontos. Nem arról van-e szó, hogy jelentéktelen nagyságrendűek, nem valódi drámai problémák azok, amelyekről Verának döntenie kell?

- Itt az alapvető véleménykülönbség közöttünk. Szerintem az ilyen nagyságrendű problémák - az egyes ember életében - sokkal súlyosabb döntéseket igényelnek, mint az úgynevezett nagy sorskérdések. Az élet alapvető kérdése, hogy egy ember - jelentéktelennek látszó, mégis döntő fontosságú pillanatokban - miként választ.

- De aligha vitatható, hogy nem minden néző reagál egyformán minden benyomásra. Némelyik nézőnek talán erőteljesebb hatásra lett volna szüksége. Én fogékony és elég képzett nézőnek vallom magam, mégis van egy sereg olyan nagy mű, amely egyszerűen nem hat rám. Kétségtelen tény, hogy nem lehet mindenkinek csinálni a filmet; noha én mindig arra törekszem, hogy lehetőleg minél több nézőhöz eljusson a mondanivalóm. Tehát nem fogadom el azt a kényelmes álláspontot, hogy nekem elég, ha „a tíz igazak” megértének, hanem tovább keresem az eszközöket a még szélesebb körű hatás eléréséhez. Most, ebben a filmben eljutottam addig, hogy elég széles közönségrétegnek háromnegyed órán át nagyjából egységes élményt s gondolkodni valót tudtam nyújtani - a lakodalom-komplexummal. Legközelebb majd arra törekszem, hogy mind a másfél óra ilyen legyen. De hogy a reagálások milyen sokfélék, ha'd mondjam el: volt, aki azt mondta a filmről: „milyen jók a fiatalokról szóló jelenetek, de minek a közepén az az egész zűrzavaros lakodalom?” Tehát azzal is számolni kell, hogy minden nézőnek más és más az asszociációs kultúrája. Tudom például, hogy a film legjobb részlete a lakodalomban felhangzó Bunkócska-dal és ennek környezete. De volt, aki ezt is vitatta, mondván, hogy a jelenet úgy ábrázolja a társadalmi rétegeket és korosztályokat, mintha külön, egymástól elszakadva élnének: az idősebbek Bunkócskát énekelnek, a fiatalok beat-zenére táncolnak. Tehát egyszerűen nem vette észre, hogy a dal, illetve a zene azonos - más hangszerelésben. Hátha mások meg azt a diszkrét beat-zenét sem hallották meg, amely a fiatalok jeleneteit kísérte?! Mert a film hatását lemérve, fel kell tételeznem, hogy bizonyos eszközöket gyengén használtam, egyeseket még egyáltalán nem tudok használni, mások iránt pedig egyes nézők nem olyan érzékenyek, ahogyan hiszem. Engedtessék meg nekem ez az utóbbi feltételezés is.

A néző érzékenysége - elvileg legalábbis - részben függvénye a rendező érzékenységének. Az érzelmek direkt kifejezése erősebben hat, mint áttételes, intellektuális megfogalmazása, ahogy a filmen a fiatalok esetében történik.

- Nem hiszem, hogy pszichológiailag lehet „hasalni” filmben, bár néha a pszichológiai „hasalás” jobban hat a közönségre, mert éppen beleillik valamelyik elfogadott sablonba. A nem-sablon pedig olykor gyanút és zavart kelt. De akkor is muszáj azt és úgy ábrázolnom, ahogyan szerintem az emberek érzései kifejeződnek. Számomra a film legfőbb hatáseleme, hogy színhelyileg adott, konkrét szituációból fakadjon minden kocka pszichológiai tartalma. Ez most a lakodalmi jelenetben maradéktalanul sikerült, máshol talán nem teljesen. De ez a legfontosabb rendezés-technikai célom.

A Vasvirág, a Két emelet boldogság után nem merült fel ez a probléma...

- Persze, mert ott még a sablonokkal dolgoztam. A Vasvirág-gal azt bizonyítottam, hogy nagyon szeretem Carné-t.

A Párbeszéd már azt az érzést keltette, mintha kizárólag intellektuális meggyőzésre törekedne, és mellékesnek tekintené az érzelmi hatást.

- Ezzel nem értek egyet. Ami pedig a Szevasz, Verá-t illeti, szinte kitapintható, hogy ahol gyengébbek a gondolatok, ott érzelemszegényebb is a film. A fő gondolatot a film középső része hordozza: a kórháztól az autóstop végéig. Ezt a részt általában érzelmileg is teljesnek fogadják el, mert teljes, végigvitt mögötte a gondolat. A film elejének és végének inkább az a baja érzelmi szempontból, hogy nem elég erős gondolatilag. És nem megfordítva. A tábor-jelenetnek vagy a balatoni nyaraló-komplexumnak nincs meg az a gondolati mélysége, mint a lakodalomnak. Ezért gyenge érzelmileg is.

Azt jelentené ez, hogy ezeknek a fiataloknak a problémájáról - a film szerint - nincs határozott véleménye?

- Túl sommásnak tartom a vélemény szót. De ha csak azt jelenti, hogy a filmben tükröződő véleményem nem elég alaposan végiggondolt, akkor elfogadom. Csakhogy e gondolat alapos kifejtése következményekkel járt volna, megzavarta volna a középső rész gondolatának kifejtését. Én az adott körülmények között fontosabbnak tartottam mindezt így elmondani.

Ennek a szerkezetnek van bizonyos veszélye. Esetleg helyenként úgy hat, mintha fontos gondolati problémák csak véletlenül, kívülről behozott elemek maradnának; hogy csak beszélnek a drámáról, és nem történnek drámák.

- Ez igaz, de ezt nem tekintem hiányosságnak, mert a filmben éppen olyan állapotot szerettem volna bemutatni - és a mi életünk is jobbra ilyen -, hogy „csak” beszélünk a drámákról, és az mégis nagyon drámaian hat. Ezzel az ábrázolásmóddal bizonyos dolgok látszólag, a szokványos dramaturgiai értelemben veszítenek súlyukból. Régebben azt mondták volna erre, hogy naturalista.

- Itt van például Sárközi-Mensáros monológja az állomáson. Egy filmben három percig egyetlen szereplőt beszéltetni - még akkor is, ha olyan kitűnően van fényképezve, ahogy ezt Zsombolyai megcsinálta, aki mindig éppen azt a nüanszot mutatja és emeli ki a színészből, ami fontos - ilyen veszéllyel is jár. A hatás gyakran pillanatnyi asszociációkon, hangulatokon is múlik; a filmrendező a néző ilyen hangulataival is játszik, illetve azoknak is kiszolgáltatót. Mihelyt a film sztorijához nem merev kötöttségként igazodom, de nem veszem fel azt a pózt sem (ami a legtöbb esetben póz, néhány esetben művészi eredmény), hogy teljesen cselekménytelenné teszem a filmet (hanem megtartom a sztorit, csak kissé föloldva a dramaturgiai szabályok alól), akkor számolnom kell bizonyos veszélyekkel: a drámai feszültség hiányával, sőt talán még az érzelmi sodrás csökkenésével is. Egyhez azonban ragaszkodom: mindig arról próbálok majd filmet csinálni, ami éppen körülöttem van, ami személyesen is izgat,

és a jelen konfliktusaiból fakad. Vállalva azt a rizikót is, hogy az ilyen film nemcsak művészi hatásának sikere vagy sikertelensége miatt kelt nagyobb indulatokat, hanem azért is, mert mindig eleven asszociációkba vág, és meg kell küzdenie a nézők kialakult személyes véleményével, ítéletével és előítéletével. A Párbeszéd fogadtatásánál is tapasztalhattam mindezt - mégsem tudott elriasztani attól, hogy a Szevasz, Verá-ban újra a máról beszéljek.

Szóba került, hogy a film lakodalmi jelenete személyes élményen is alapult. Az itt alkalmazott cinéma-vérité módszer a továbbiak során mennyiben határozta meg a film képi stílusát és a rendezői koncepciót?

- Már az előzetes elképzelésem is az volt, hogy azokat a kifejezési eszközöket, amelyeket a televízió, a cinéma-vérité vagy a cinéma direct tett közhasznúvá, oly módon használjam fel játékfilmben, hogy a drámai eseménysort a valóságos, hiteles környezetbe, valódi emberek közé vigyem be. Hogy mindezt meglehetősen valósítani, ennek ki-próbálását célozta a lakodalom-jelenet. Ez határozta meg az egész film operatőri stílusát: a „közvetítéses” hangvételt. A lakodalom valóságos esemény, amelybe beleszórtuk az általunk feltételezett drámát, aztán felvettük, megnéztük, majd még egyszer megrendeztük a valóságos eseményt - a lakodalmat -, és a drámát kiegészítettük azokon a pontokon, ahol az első alkalommal felvett anyag hiányos vagy nem eléggé erőteljes volt. Így az előre leírt eseménysor a helyszínen, spontán módon gazdagodott néhány olyan lélektani mozzanattal, drámai kifejező erejű pillanattal, ami nem volt előre tervezve. Ezt a módszert persze csak ilyen operatőrrel lehet művelni, mint Zsombolyai, akiben tökéletes munkatársra találtam. Ő már főiskolás korában híres volt arról, hogy úgy tud menni a kézben tartott kamerával, hogy a szakember is alig veszi észre a kötetlen mozgást. A film elején persze még kevésbé mertünk kézből fényképezni, és kocsizásra készülődtünk. Aztán Zsombolyai egyszer csak elindult a kézi géppel, és olyan bonyolult mozgásokat végzett teljesen zökkenésmentesen, amilyeneket a legbonyolultabb sín- és daru-rendszerrel sem lehetett volna produkálni. A kamera mindig ott járkal a szereplőkkel, és mindig ott és abban a pillanatban látom őket, amikor az érzelem, a gondolat megszületik. Kocsival, daruval mindezt nem lehetett volna megcsinálni anélkül, hogy feltűnően komponálttá ne váljék a film.

Beszélgetésünk során nagy hangsúlyt kapott a néző asszociációs készsége, igénye, mint ami korlátozza, illetve bizonyos irányba tereli a rendezői koncepciót; másrészt a jelen ábrázolásának szükségessége. Hogyan érvényesül ez stúdióvezetői munkájában?

- Stúdióvezetői programom az adott „film-olló” figyelembevételével alakult ki. Az általam olyan gyakran emlegetett „film-olló” lényege, hogy egy tíz milliónál kevesebb lélekszámú ország filmgyártása eleve nem lehet rentábilis, tehát filmgyártás csak akkor van, ha az ország - kultúrpolitikai szempontok miatt - vállalja a ráfizetést. Így van ez

a gazdag, de kis nyugati országokban is - legfeljebb nálunk a mérleget még képtelenebbé teszik a nevetségesen alacsony mozi-helyárák. Ha tehát figyelembe vesszük ezt a „film-ollót”, ilyen kell legyen filmgyártásunk gazdasági modellezése is: a rentabilitás csak mellékes, másodlagos cél lehet. A nemrég életbelépett új forgatókönyv elfogadási rendszer ugyan némileg ellentmondásban van mindezzel, mert bár a könyv elfogadását kényelmesebbé tette, de hogy az összeredményt tekintve is jobb lesz-e, az majd elválik; felelőtlenség lenne jóslgatni. Ami a probléma: a mi csoportunk eddig mindig vállalt bizonyos viszonylagos becsületes rentabilitást, és úgy gazdálkodtunk, hogy az évi öt filmünkből kettő olyan közönségfilm legyen, amelyek közül legalább az egyik művészileg sem alacsony színvonalú (ilyen volt például A tizedes meg a többiek); a másik pedig a közönséget hozza be, vagyis jövedelmezzen. A további három filmünk vállalkozhatott művészi kísérletezésre, felállíthatott magasabb igényeket. Most, az új elfogadási rendszerben legfeljebb törekedhetünk erre az arányra, de gyakorlatilag nincs a kezünkben a megvalósítás lehetősége. Ráadásul a pénz jelenlegi gazdájánál nem is külön-külön, csoportonként jelentkezik a különböző típusú filmek aránya, hanem egész filmgyártásunk évi egyensúlyát kell megteremteniök; arra pedig egy-egy csoportvezető nehezen tud hatást gyakorolni.

Az új elfogadási rendszer inkább a közönségfilmek készítésére ösztönzi az alkotókat?

- Nem ilyen egyoldalú a hatás. A közönségfilmet ugyanis a szakma kevésbé becsüli meg, tehát aki sikeres filmet csinált, azért bánkódik, mert kollégái - kimondva, kimondatlanul - lenéznek. Aki meg művészfilmet csinált, az az alacsony nézőszám miatt kaphat szemrehányást, ami valóban nem mellékes dolog.

A 3. Stúdióban nagyon sok a fiatal rendező; milyenek a megszólalási lehetőségeik?

- Idei tervünk csak az ő filmjeikből áll. Elfogadott könyveink: Fazekas Lajos: Lássátok feleim - ami hamarosan elkészül -, Kardos Ferenc: Ünnepnepok, Kósa Ferenc új filmje, és esetleg Sándor Pál első játékfilmje. Csoportunk eszmei programját már erősen megközelítik - művészi színvonalban is - ezek a forgatókönyvek. Ez a program nagyon röviden ennyi: arról beszélni, ami ma, itt, nálunk történik. A rendező egyéniségének, stílusának megfelelően, hiszen - csak példaként említem - Szabó István, Kardos Ferenc, Fazekas Lajos vagy Kósa Ferenc igazán különböző alkatú és szemléletmódú művészek. Végül programunk másik része nagyon vulgárisan megfogalmazva: a könnyed szórakoztatás se legyen tartalmatlan, hanem korszerű mondanivaló szolgálatában álljon.

Hány aktív rendezője van most a csoportnak?

- Bármilyen meglepően hangzik, összesen kettő: Keleti Márton és én.

És a fiatalok?

- Egy 15 évvel ezelőtt született, s még ma is érvényes rendelkezés szerint, a filmrendezői kinevezés minisztertanácsi jogkör, és három, szakmailag sikerültnek minősített, nagy játékfilm szükséges elnyeréséhez. Addig mindenki asszisztensi státusban van. Igen, bármilyen különösnek tűnik, elvben könnyebb valakit stúdióvezetőnek vagy filmgyárigazgatónak kinevezni, mint filmrendezőnek. Szabó István rendezői kinevezését soron kívül kérvényeztük, arra való hivatkozással, hogy két elismerten jó játékfilmje mellett csinált három, nemzetközi fesztiválokon is díjazott rövidfilmet, de még nem jött válasz. Így aztán a gyakorlatilag legnagyobb létszámú 3-as csoport - miután Bán Frigyes és Gertler Viktor januárban nyugdíjba ment -, összesen két filmrendezővel dolgozik, abból is az egyik a csoportvezető.

E meglepő közlés után a Szevasz, Vera sokat és megérdemelten dicsért operatőrjét, Zsombolyai Jánost - akinek ez az első nagy játékfilmje - szeretnénk megkérdezni: hogyan sikerült ezt a játékfilmben szokatlan módszert máris ilyen érett formában alkalmaznia?

- Alapvető célunk az volt, hogy olyan mozit csináljunk, amelyben a néző úgy érzi, hogy igazán a való élet pezseg körülötte. Persze, nem komponálatlanságra törekedtünk, ellenkezőleg, arra, hogy az egész filmet szigorúan megkomponáljuk, de úgy, hogy a koncepciót ne az egyes képek felépítése hordozza, hanem a film egésze. Ennek a „komponálatlan” komponáltságnak nagyon sok összetevője van, a lazább, hosszabb beállításoktól a diszkrétebb, fónusos világításig. Nagyon vigyáztam arra, hogy ne legyenek attraktív beállítások, szigorú képzőművészeti kompozíciók, árulkodó világítási effektusok - s igyekeztem a filmet végig képileg egységben tartani. S arra is nagyon ügyeltem, hogy egy-egy komplexumon belül mindig egyfajta módszerrel dolgozzam. A tábor-jelenet például hagyományos módszerrel készült: fahrt-sínnel és hangos Blimp-kamerával. Itt varioglaukárrel és teleobjektívvel próbáltam megvalósítani ugyanazt a mozgékonyt, amit máshol a kézikamera biztosított. Egy-egy komplexumon belül azonban sosem kevertem a módszereket, mert a kézikamerával felvett képsorok nagyon elütnének a fahrt-sínen mozgó kamerás felvételektől. Ha kellett, inkább vállaltam a kézikamera berezégését, mozgását is, hogy a komplexumok képi egysége megteremtődjék.

A cinéma direct-jellegű jelenetek milyen lehetőséget adtak az operatőri rögtönzésre; a megszokottól eltérő munkára?

- Csak a lakodalom-jelenet volt ilyen, de nagy részét tekintve, azt is igen pontosan megterveztük jóelőre. Úgyhogy az sem annyira rögtönzést, mint inkább nagyon gyors munkatempót követelt. Ha ezt a lakodalmat műteremben vagy külső-belsőben, statisztériával rendezzük, egy hétig is eldolgozunk rajta. Így meg összesen két éjszaka állt rendelkezésre, tehát nagyon feszített volt a munkatempó. Három kamerával dolgoztunk, ebből kettő el volt rejtve, hogy az se zavarja a spontán mulatságot. A harmadik, a kézi géppel járkáltam

én a forgatagban, s mellettem Herskő. Így, minden feltűnést kerülve, hamar megszoktak minket, és nem a filmezéssel foglalkoztak, hanem éltek a maguk természetes életét. A helyszínt, a nagy udvart már jóelőre bevilágítottuk, és nem is változtattunk a világításon, tehát a lakodalmások hamar megszokták a lámpákat is. Nagyjából ezekkel a megoldásokkal értük el, hogy valóban a falu természetes, hamisítatlan lakodalmi multságát sikerült felvennünk.

Első nagy játékfilmje és több tucatnyi televíziós munkája után, beszélhet-e saját operatőri módszereiről, elképzeléseiről?

- A legtöbb operatőr tiltakozik az ellen, hogy „stílusa van”, és azt állítja, hogy „mindig a téma igényeinek megfelelően” kíván dolgozni. Pedig mint minden embernek, az operatőrnek is van saját szemléletmódja, temperamentuma, tehát van stílusa is, és olyan kifejezési eszközei, amelyeket jobban, eredetibben, ügyesebben vagy szívesebben használ, mint másokat. Szerintem tehát a jó operatőr valóban tud mindig „a témának megfelelően”, más- és másféleképpen fényképezni, de akkor is megmarad és felismerhető a filmen az ő sajátos szemléletmódja, a világról vallott felfogása, mert azt - főleg egy erősebb egyéniség - ha akarja, akkor sem tudja letagadni.

- Személy szerint én legfeljebb stílusom kialakítására törekszem; abban hiszek, hogy a film egészének kell attraktívna lennie, és nem az egyes képeknek. A közvetlenebb, spontánabb, dinamikus fényképezésben, modern ritmusú operatőri stílusban hiszek, azért is szeretem legjobban a mai témájú filmeket. Itt és most élek, erről a világról van személyes élményem és mondanivalóm. Nem is szívesen csinálnék például úgynevezett látványos történelmi filmet - ha csak nem mai asszociációjú történetről van szó -, mert egy rég-múlt eseményhez semmit sem tudok önmagamból hozzáadni; egy ilyen film fényképezését a magam számára legfeljebb színvonalasan, közepesen, vagy gyengén megoldható operatőri vizsgafeladatnak érzém.

Jól emlékszünk egyik első rövidfilmjére, a Kardos Ferencsel készített Miénk a világ-ra. Ott valóban úgy éreztük, a kameramozgás lendülete, frissége a film legfontosabb atmoszférateremtő eleme.

- A Miénk a világ mai napig a legkedvesebb munkám. Talán abban próbáltuk először a kötetlenséget, a szabad mozgást stílussá emelni. A nagy mozgékonyssággal a nézőt is magunkkal akartuk ragadni, mint ahogy - úgy hiszem - az operatőr kamerájának legizgalmasabb feladata az lehet, hogy ne egyszerűen megörökítse az eseményeket, hanem elevenségével az élet lüktetését, „lélegzétvételét” közvetítse.

Soproni János

A KORSZERŰ DOKUMENTUMFILM GONDJAI

A dokumentumfilm időnként épp úgy változik, megújul, vagy éppen visszaesik, mint bármelyik más művészeti ág. Ez teszi szükségessé, hogy időszakonként megpróbáljuk levonni a megfelelő elméleti és gyakorlati következtetéseket. Nincs szó teljességről, meg sem kíséreljük, hogy minden kérdést érintsünk, vagy hogy egy-egy kérdésben elmélyedjünk. A dolog természeténél fogva nem a dokumentumfilm-készítés nehézségeiről vagy a műfaj kétségkívüli eredményeiről és sikereiről kell itt írunk, hanem elsősorban felfogásbeli hibákról, a tematikai ingadozásról, a műfaji jelleg torzításaiból fakadó tévedésekről és az új utakról, lehetőségekről.

Az utóbbi évek magyar és részben külföldi dokumentumfilm-teremtését vizsgálva, hamarosan paradox megállapításra jutunk: ahhoz, hogy előre léphessünk, vissza kell kanyarodnunk a klasszikusokhoz. Nem újraértékelni kell őket, hanem tanulni tőlük. Ám ezen az alapon, a mi hazai körülményeinket figyelembe véve, nagyot léphetünk előre.

Az angol Paul Rotha jó 30 évvel ezelőtt így írt: „... semmi értelme sincs annak, hogy olyan filmeket készítsünk, amelyek a közönségnek csak egy meghatározott részéhez szólnak. De éppen ez volt a dokumentaristák legfőbb hibája. Hogy a dokumentumfilm jelentősége megnövekedjék, olyan filmeket kell készítenünk, amelyek az embereket elgondolkoztatják, és nem csupán rendezőtársaink szórakoztatását szolgálják.”

Okos és látnoki szavak! Feledésbe merültek volna? Nem, szó sincs róla. Ezzel és az ehhez hasonló megállapításokkal elvileg szinte senki sem áll szemben. Viszont a témaválasztás gyakorlata, nem is ritkán, feledékenységre mutat. Ezzel a kérdéssel kell tehát elsősorban foglalkozni.

Téma és témaválasztás

Három évvel ezelőtt a Filmvilágban összefoglaltam a heti filmhíradóban gyakrabban elkövetett hibákat. Megfigyeléseink kiterjeszthetők a rövidfilm egyéb kategóriáira is. A dokumentumfilmekkel kapcsolatban nagyjából ugyanazokat a főbb hibákat fedezhetjük fel. 1. A választott téma nem elég jelentős, ezért nem kelt általános érdeklődést. 2. A téma fontos, de képi feldolgozásra kevésbé alkalmas. 3. A vonzó előadásmód, az érdekesség, a szórakoztató jelleg lebecsülése. 4. Bőbeszédűség képben és szövegben, vagyis a tömörség hiánya.

Tekintsünk el ezúttal a példáktól. Helyesebben: nem okvetlenül kell példákat említenünk, hogy kifejthessük mondanivalónkat.

A műfaj alapvető elveit tekintve a klasszikusokkal tartunk. Ez annál is könnyebb, mert ebben a műfajban sem előregyártott esztétikai szabályok alapján jöttek létre a nagy alkotások, hanem fordítva. A remekművek elemzése útján jutottak el az esztéták a „szabályok”-hoz.

A dokumentumfilm mindig megtartotta művészi-tartalmi jellegzetességeit, ma sem léphet túl önkörén, ez nem is szükséges. Mindig a valósággal foglalkozik, konkrétan annak egy darabjával, méghozzá emberileg-társadalmilag fontos részével. De a szocialista alkotók kezében a film nem mechanikusan-naturálisan adja vissza a valóságot, hanem kisebb-nagyobb mértékben újjá is teremti azt. Ezt a művészi folyamatot, a valóság alkotó kezelését bátran nevezhetjük a valóság újjáteremtésének.

Egyes művészek azt mondják vagy gondolják, hogy nálunk a valóság javarészt társadalmi, s túlzott jelentőséget kap a közéleti téma. Túlzott, nem túlzott - nehéz eldönteni. A közélettel foglalkozás a dokumentumfilm legjobb hagyományaiból fakad, amit alátámaszt a mi világnézetünk és a műfaj társadalmi funkciójáról vallott felfogásunk. Ne felejtjük el, hogy ez volt, és ez ma is a harcos film. (Ami persze nem jelenti, hogy öncélúan „harcoskodnia” kell.) Mégis, mi-ben áll a tévedés? Abban, hogy néhányan még az elmúlt években is, szektás maradványként, közéleti témán egyszerűen termelést értettek, termelési propagandát-agitációt. A valóság művészi feltárását többször összetévesztették a termelő egyénhez szóló közvetlen agitációval. Pontosabban: az emberhez mint termelő egyénhez szóltak, s nem mint komplex alanyhoz. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a gyár, a tsz, illetve a termelés nem elsőrendűen fontos téma, vagy hogy bármilyen témát is elutasíthatnánk. A legfőbb azonban mindig az ember, helyesebben az ember világának az ábrázolása marad. Kézenfekvő a megállapítás: a közéletiség közéleti szemléletet jelent.

Kimondhatjuk, hogy a dokumentumfilm köre az egész valóság, vagyis elvileg kimeríthetetlen, ilyen értelemben minden beletartozik. De a témakör végtelensége nagyon is elvi. Bizonyos témák, sőt egész témakörök kiesnek. Hogy napi feladatot említsünk, a békemozgalom pozitív oldalról történő bemutatása még sehol sem sikerült.

Hogy a témaválasztás fontos - közhely. De hogy milyen sok múlik

rajta, az gyakran nem elég tudatos. A témaválasztáson eldőlhet a film sorsa. Kis túlzással: a téma minden. A jó téma ismérve pedig csak az lehet, hogy minél több emberhez szóljon és érdekes legyen.

Próbáljuk meg a képet valamivel teljesebbé tenni, világítsuk meg a kérdést másik oldalról is.

A játékfilm-dokumentumfilm kapcsolatban mindig a különbségeket hangsúlyoztuk. Természetesen annak ma sincs értelme, hogy a dokumentumfilm a játékfilmmel rivalizáljon, vagy annak nyomábar járjon. Viszont semmilyen elvi vagy gyakorlati akadály sem lehet, hogy felhasználja a játékfilm eszközeit is, amivel fegyvertárát gazdagíthatja. A rekonstruálás módszere nem új, hiszen már Flaherty is élt vele a Nanook-ban. Hivatkozhatunk ezenkívül a dokumentumfilm rokonára, a filmhíradóra. A híradók, illetve a híradóriportok részben a TV nyomására, részben saját belső fejlődésük eredményeként, változáson, fejlődésen mentek át. Az elterjedt magazin-riportok közt nem is keveset találunk, amely miniatűr játékfilmként is számításba jöhet. Időnként még színészek is játszanak benne. Mégsem játékfilm, mert funkciója, híradós jellege megmaradt. Az történt, hogy megfelelő koncepció esetében ez lett az adekvát ábrázolási módszer.

Azt mondják, valamikor az archív-anyag alkalmazása is elképzelhetetlen volt a dokumentumfilmekben. Lawson írja legutóbbi könyvében, hogy Dziga Vertov nagy bátorságról tett tanúságot, amikor Három dal Leninről c. filmje készítésekor archív-anyagot használt fel. Ő is megállapítja, hogy ezzel megnövelte a műfaj lehetőségeit. Mi pedig hozzátehetjük: miért ne tette volna?

Ma is megújulásra vár a dokumentumfilm. Az alkotóknak nemcsak a műfaj törvényeire, hanem a hatásra, a közönségre kell gondolniuk (ha egyáltalán disztinkciót alkalmazhatunk). Az ember sokféle: egyszemélyben homo politicus és magánember, dolgozó és pihenő egyén, olykor igen aktív, máskor meg lustaságra hajlamos - s így sorolhatnánk tovább. De amikor moziba megy, nyilván egyet akar: szórakozni. Újra, érdekesre vágyik. A dokumentumfilm is a maga elgondolkoztató-meggyőző funkcióját sikeresebben láthatja el a szélesebb értelemben vett szórakoztatás eszközeivel: tájékoztasson vagy derűvel töltsön el, megdöbbenésen és izgalmat nyújtson, újat adjon, vagy akár a katarzis tiszta könnyeit csalja elő. Ha ezt esetenként csak színésszel lehet elérni, ám jöjjenek a színészek. Helyes alkalmazás esetén a mondanivaló uralkodó marad, ha játékfilm-elemek hordozzák is, nem éri sérelem a műfaj hitelességet s jellegét sem. Persze a felhasználás csak akkor igazolt, ha minden idegen elem simán beolvad a dokumentum-elemekbe, s azzal egységes anyaggá válik. Minden egyéb eljárás nyilvánvalóan a műfaj-keveredés veszélyét és hibáját idézi fel.

Szórakoztatni sokféleképpen lehet. A nagy dokumentaristák erre is számtalan példát nyújtottak. Gondoljunk csak a Flaherty-filmek érdekességére, izgalmára-feszültségére, Vertov tartalmi és technikai „szenzációi”-ra, amelyek igazi élményt nyújtottak. Az osztott képtér, a stopptrükk, a lassítás-gyorsítás stb. például 45 évvel ezelőtt még

újdonság volt, de Vertov már „mindent” tudott. Vagy gondoljunk Grierson, Rotha, Ivens vonzó előadásmódjára stb.

Nincs igaza Rotha-nak, aki azt írja, hogy a dokumentumfilm „céljában és formájában elüt a szórakoztató jellegű játékfilmtől”. A különböző filmműfajok születése és kifejlődése idején az ilyen éles elkülönítésnek talán megvolt a maga értelme, de ez ma már idejétmúltnak tekinthető. E műfaji kérdésben a cél az elsőrendű. Ha tisztázott előttünk, hogy a döntőnek a tartalom tekinthető, akár másodlagosnak is ítéelhetjük a formát, amelyben a mondanivaló testet ölt. A figyelmes olvasó előtt nyilvánvaló, hogy a fentiekből nem a formák lebecsülése következik, sőt éppen ellenkezőleg: a formai-ábrázolási elemek korlátlan gazdagodása. A dokumentumfilmnek nemcsak a játékfilm elemeivel kell bővülnie; bátran és szabadon felhasználhatja a filmművészet valamennyi eszközét, tehát akár a rajzfilmét és a bábfilmét is. S ami ennél is fontosabb: az alkotás folyamatát bénító sémáktól megszabadulva a témakör is a végtelenségig tágul, mert az ábrázolási lehetőségek bősége termékenyítően hat a témaválasztásra.

Műfaji jegyek

Az 1964-ben megjelent Filmlexikon így kezdi a dokumentumfilm meghatározását: „A művészi beavatkozás nélküli valóság eseményeinek közvetlen rögzítése; az alkotó művész tevékenysége nem a felvett jelenetek megrendezésében, hanem ezek közvetítésének és az egyes képek, képsorok művészi megkomponálási módjában nyilvánul meg.”

Szerencsére a rendezők nem lexikonból rendeznek, különben e meghatározás ugyancsak gúzsba kötné kezüket és fantáziájukat. Ezzel kapcsolatban annyit jegyzünk meg, hogy minden nem „beállított” jelenetnek is megvan a maga kompozíciós sajátossága. S ha ezt elfogadjuk, innen már csak egy lépés a rendezésnek, illetve a rendező szubjektivitásának, különösen érzelmi hatást teremtő erejének az elismerése. Lawson nyomán mi is megállapíthatjuk, hogy a pusztán informatív film nem igazi dokumentumfilm. Vagy fogalmazzuk így: ma már egy fokkal alacsonyabbrendűnek tűnik. A fizikai és társadalmi valóság jelenségeiről szóló filmnek az emberi képzelőerő ad formát, tartalmat, szenvedélyt - az érzelem szerepe vitathatatlan.

Nálunk, mint másutt is, rendszerint egyazon műsorban játsszák a rövidfilmeket, vagyis ugyanazok látják, akik a játékfilmet. Ez a körülmény nem annyira előnyt, mint inkább hátrányt jelent a dokumentumfilmeknek. Az ok kézenfekvő: a nézők a játékfilm kedvéért mennek a moziba, és a kísérőműsort (híradó, rövidfilm) csak fél-, vagy háromnegyed intenzitással figyelik. S itt kapcsolódik a jellegkérdéshez a közérthetőség irodalomban és művészeti ágakban sokat vitatott problémája is. Minthogy a közérthetőség történelmi kategória, tudjuk, hogy ma már másképpen, vagy másképpen is néznek

filmet, mint - mondjuk - 30 évvel ezelőtt. Véleményünk szerint, akár milyen modernnek is szeretnénk lenni, a százazrekhez szóló dokumentumfilmnek, amelyet esetleg nem is néznek teljes figyelem-intenzitással, világosnak és azonnal érthetőnek kell lenni. Ez műfaji követelmény, csak így teljesítheti funkcióját. Természetesen ez távolról sem jelentheti a szájbarágás dícséretét.

Másfajta hiba a tartalmi-formai sznob művészkedés. Ilyen törekvések újra lábra kaptak a nyugati országokban, bár halvány nyomai nálunk is megvannak. Ezekről és rokonairól írta Rotha, hogy készülnek filmek, amelyek a közönségnek csak egy meghatározott részéhez szólnak. Ha fontos és jó filmek mellett akadna egy-egy ilyen is, legalább minimális filmes értékkel, önmagában nem lenne baj. Egyeseknél azonban ez kizárólagos célkitűzéssé, programmá válik. Neve is van: rétegfilm. Ha előre megfontolt szándékkal úgynevezett rétegfilmeket csinálunk, máris kirekesztettünk ki tudja hány tízezer nézőt. De ők is ott ülnek a moziban, s ahelyett, hogy szórakoznának, bosszankodnak - megint egyszer lejártuk a műfajt.

A jelleg problémája néha csupán arra a kérdésre korlátozódik, hogy a dokumentumfilm művészet-e vagy valamilyen formája, távoli rokona mind az újságírásnak, mind a filmhíradónak? Könnyen egyetérthetünk azokkal, akik szerint egy műalkotás művészeti jellegét a mű színvonala dönti el. Tehát mélyebb okfejtés nélkül röviden annyit mondhatunk erről a kérdéstről, hogy művészet is, meg képek publicisztikája is - s ebben még csak ellentmondás sincs.

A dokumentumfilm (a filmhíradóval és riportfilmekkel együtt) mindig egy egész korszak jellegzetes dokumentuma. A művek összességében óhatatlanul tükröződik a kor mentalitása, s az uralkodó osztály világnézete. Magának a műfaj jellegének is a kor szerint változnia kell; minden filmes lehetőséget, minden ábrázolási eszközt fel kell tárni a műfaj folyamatos megújulása érdekében. Ehhez nagy szabadságot kell kapniuk a felelős alkotóknak. Csak így válik a dokumentumfilm a kulturális-társadalmi élet fontos tényezőjévé.

Vizualitás és poézis

Nézzünk szembe a ténnyel: a mi közönségünk nem mindig, vagy nem nagyon kedveli a rövidfilmeket. A fogalmazás lehetne körülírtabb és kíméletesebb, de sok okunk van rá, hogy ezt a megállapítást tényként fogadjuk el. Nem tudunk itt mélyebben foglalkozni az érdektelenség okaival, de már a téma és a témaválasztás kapcsán - ha nagyon vázlatosan is - rámutattunk a főbb problémákra.

Mi következik ebből a megállapításunkból? Az, hogy nem lehet más programunk, mint megszerettetni a dokumentumfilmet, vagyis jobban „kiszolgálni” a közönséget. Ilyen nagyszabású program megvalósítása nem megy egyik hónapról a másikra, nyilván hosszú évekre terjedő alapos munkáról van szó.

Szinte ettől függetlenül ötéves, sőt tízéves programot kellene készíteni, természetesen igen vázlatos tematikai programra gondolunk.

Indokoltságát mi sem bizonyítja jobban, mint az a körülmény, hogy bár a tájfilm mindig a dokumentumfilm-készítés előterében állt, most, a felszabadulás után 22 évvel még mindig nincs egy tisztességes Balaton-filmünk, vagy reprezentatív Budapest-filmünk. Ezért, különböző súllyal, valamennyien felelősek vagyunk.

Még azzal kell röviden foglalkoznunk, mit követel tőlünk a műfaj érdeke? Ezzel kapcsolatban néhány mondatot a vizualitásról és a filmes poézisről.

A vizualitás a hangosfilm feltalálása után is, tehát amikor megszűnik a képi hatás kizárólagossága, megőrizte hegemoniáját. Azt hinné az ember, hogy a napjainkban bekövetkezett változás, a TV megjelenése és gyors elterjedése, megerősíti a kép fontosságát. Nem ez történt ebben a műfajban. A gyors iránykeresésben, meg külföldi hatásra is, elterjedt a csupa-szóveges film. Vagyis elejétől végig beszéltek, s a kép többnyire illusztráció maradt, vagy csak arra szolgált, hogy a szereplőket bemutassák. Néhány jó film is készült ebben a stílusban, de sokkal több rossz. Nyilvánvaló, hogy ennek a divatnak elég gyorsan vége lett. Ami persze nem jelenti azt, hogy a cinéma-vérité vagy a cinéma direct elemei ne lennének felhasználhatók ma is jól átgondolt képi erejű filmekben.

Számunkra nem marad más hátra, mint a következtetések levonása: a sok beszéd, a folyamatos szinkron egyre inkább TV-műfajjává válik. A mozifilmeseknek a képet kell jobban kidomborítani, ez egyszerre esztétikai és gyakorlati szükségszerűség.

Egyáltalán nem kell szégyellni, hogy a TV léte és a TV-lehetőségek kimeríthetetlensége a képi kifejezőerő jobb felhasználásának az irányába taszít bennünket. Ez nem rossz irány, sőt, ha meggondoljuk, nagyon is jó; más időkben is bevált.

A másik megszívlelésre méltó irányzat szűkebb körű, s részben az előbbi folyománya. Ez a poétikus filmekkel történő kísérletezés, amelyekben ugyan kevésbé, de nyilván jelen van a TV hatása. A nagy elődökre és előzményekre nem is nekünk kell hivatkozni. T. Makarczinszky, a neves lengyel dokumentarista helyesen állapította meg, hogy a szovjet némafilm poézise és a mai dokumentumfilm költői törekvései közt szoros a kapcsolat. Poézis pedig mindenütt van, csak fel kell fedezni. Az igazi művész pedig jó filmet csinálhat - miről is? A fűszál hajladozásáról is - vagy a valóság bármely mozanatáról.

MÉRLEG

Gyurkó László

„TÍZEZER NAP FÉNYÉBEN . . .”

Hortobágyra mentünk a film alkotóival. Akkor láttam meg a fát. Egy dombtetőn állt, magányosan, mint Csontváry cédrusa, ágaival belekapaszkodott az égbe, hogy el ne dőljön saját súlyától és a magányosságtól.

- Nézd azt a fát - mondtam Kósának.

Bólintott.

- Ismerem. Már lefényképeztem.

A fát nem láttam viszont a Tízezer nap-ban, mégis minduntalan erre kellett gondolnom, amíg a filmet néztem. Nem kenyerem a látvány; a képi impressziók csak akkor tudnak felszívódni bennem, ha jelentésük van, mint az alföldi fának. A festő, a filmrendező számomra mágus, aki a pusztá látványt mondanivalóvá változtatja. Mondják, a jó rendező képekben gondolkodik. Nem hiszem. Inkább az a sajátos adottsága, hogy képekben tudja kifejezni a gondolatait. Azt, ami nem fejezhető ki se szóval, se színnel, se hanggal. Hisz a film értelme épp az, hogy olyan vallomás a világról, melyet semmilyen más műfajban nem lehet elmondani. Bizonyára a legösszetettebb művészet, hisz magába olvasztja az irodalmat, a zenét, egyaránt épít a látványra, a szóra, a ritmusra. De mégis a kép uralkodik benne, a képben kifejezett mondanivaló, a mondanivalóvá lényegített kép.

A feladat, amire a film alkotói vállalkoztak, megoldhatatlannak látszott. Harminc évet, tízezer napot egyetlen filmbe zsúfolni: ez aligha sikerült bárkinek is. Főként úgy, ahogy ők akarták, hogy egy ember sorsa mögött feltárulkozzék a történelmi folyamat is, és a társadalomrajz ne homályosítsa el az emberek arcvonásait.

A Tízezer nap egy parasztember története, aki nincstelen koldusként kezdte az életét, aki a tíz körmével kapart össze egy kis tanyát,

akinek lóra már nem tellett, akinek a felszabadulás földet adott, akiből megszállott földszeretete és szorgalma révén a falu példaképe lett, aki az ötvenes években börtönbe került, akinek a fia egyetemre járt, aki a szövetkezetesítéskor fölakasztotta magát.

A sort nem tudom befejezni. Mert ha azt írnám: és aki végül megtalálja helyét az életben - az nemcsak dagályos lenne, hanem nagyot vétenék a film szelleme ellen.

És mégis. Azt mondja Széles István: „Én csak egy paraszt vagyok. Nekem mindig arra kell gondolni, mekkora árat fizettünk ezért a mostani világerért.” De azt is: „Jönnek hozzám ezerszer is, hol ezért, hol azért sürgetnek. Mit mondhatok? Mindenki gondját a magaménak érzem. Kapálni is csak életre-halálra tudok.” „Te boldog vagy, Széles István” - mondja neki egy öreg ember a történet végén. Széles így felel: „Dolgozok. Nem érek én rá ilyesmire, Sándor bácsi. Szükség van itt rám.”

Ezek a mondatok fejezik be a sort, amit én nem tudok befejezni. És az egész film. Széles valamikor letérdelt, és megkövette a disznót, mert félt a csendőröktől: a kiszolgáltatott embernek eszébe sem jutott a lázadás. Végignézte a rendőr és Csere Mihály halálos viaskodását, s a kezét se mozdította: egész életében megtanulta, hogy a magafajta nincstelennek egyetlen útja van, nem szólni bele a világba. Egy évtizeddel később már eljutott a cselekvésig: nyakára hurkolta a kötelet, mert nem tudott dönteni. Iszonyatos cselekedet, de már nem a kiszolgáltatott, tehetetlen ember meghunyászkodása. És aztán? „Én dolgozok. Nem érek rá ilyesmire, Sándor bácsi. Szükség van itt rám.”

Nehéz sors, keserves változás. Mint a parasztság többségéé. Azé a rétegé, mely a felszabadulás előtt beledöglött a munkába, s melynek a felszabadulás is csak fél-szabadságot hozhatott. Ez a nagy ellentmondás, mely a paraszti életet megnyomorította: a paraszt földet kapott, de olyan korban, amikor a paraszti életforma már a világ periferiájára szorult. Az ezer éve földtelen paraszt megrészegett a földtől, s görcsösen ragaszkodott hozzá - ugyanakkor, amikor a paraszti életforma a legjobban őt uzsorázta ki. Hogy embernek érezhesse magát, földet kellett szereznie - és a föld volt a legnagyobb akadálya, hogy valóban ember lehessen.

De a film nemcsak Széles István története. Bánó Fülöpé is. Aki épp olyan nincstelenként kezdte, mint a barátja, de aki nem a földet választotta. Aki a maga hitét és eszét szegezte szembe a parasztok természetes földsoványosságával, aki a jelen kedvéért nem volt hajlandó lemondani a jövőről. Ami Széles Istvánban öntudatlanul megfogalmazódott, amikor a fiát szinte erőszakkal zavarta az egyetemre, hogy meneküljön a földtől, az Bánónak tudatos programja volt. Ő olyan életről álmodott, amikor a föld már nem célja az embernek, hanem eszköze.

Bánó a legrokonszenvesebb „pozitív hős”, mert ugyanakkor, amikor jottányit sem enged a maga igazából, tudja, hogy az igazság közege az adott valóság. Újra meg újra dühödten szembeszáll Széles

Istvánnal - és mindvégig a legjobb barátja marad. Megszállott macacssággal védi és magyarázza a maga igazát - de cselekedeteiben nem elvakult próféta, akit csak az elvont igazság érdekel, hanem ember, aki ha nem is ért egyet a többivel, megérti őket, hisz közi-bük való. „Nehéz kommunistának lenni - mondja valahol. - Ha igazam van, se ordíthatom senki fülébe. Ha pedig halkán mondom, nem hallják meg.”

Mindaz, amit Bánóról mondtam, vonatkozik a film alkotóira is. Bánó szemlélete és magatartása az ő szemléletük és magatartásuk. És mégis szerencsés, hogy nem Bánó, hanem Széles István története a film. A parasztok többsége nem Bánó Fülöp, hanem Széles István: kálváriájuk és küzdelmük Széles István útja.

Lehetséges lenne ezt a bonyolult és lassú átváltozást nem folyamatában ábrázolni, hanem egy csomópontba sűríteni? Nem tudom elképzelni. Bármilyen megterhelést is jelentett a film alkotóinak a harminc év ábrázolása, ha nem tárják fel a gyökereket, ha nem nyúlnak vissza a múltba is, a jelen konfliktusai hitelüket veszítik, légüres térbe kerülnek.

A szociológiai hitelesség itt kapcsolódik össze a művészi igazsággal: az utóbbi lehetetlen az előbbi nélkül. Van ennek hátulütője is: a teljes átéléshez történelemismeret vagy nagyfokú beleérzőképesség kell. Mégis, ha Széles István tízezer napja a film témája, nehéz lenne más megoldást elképzelni.

A megoldhatatlannak látszó feladat megismételhetetlen megoldásra készítette Kósa Ferencet. Nem akart lemondani sem a folyamat ábrázolásáról, sem a film drámaiságáról. Sem a társadalmi hitelességről, sem a figurák motiválásáról. Az epikus témából nem film-eposzt komponált, meg sem kísérelte, hogy nyomon kövesse a tízezer nap történetét. Epizódok sorára bontotta a történetet, s mindegyik epizód egy-egy zárt egész.

Az „epizód” megjelölés persze rossz. Hisz nem apróságokról van szó, hanem olyan napokról és percekről, melyek döntőek hősei életében. Mi sem idegenebb Kósától, mint a szürrealizmus laza asszociációs rendszere: hihetetlenül pontosan és tudatosan szerkeszt. Azt gondolhatnánk, ha az egyik vagy másik jelenet elmaradna, a történet ugyanígy érthető lenne. S a történet valóban. Csak épp az összkép lenne szegényebb. Sőt: más. Bármelyik képsor hiányozna a filmből, nemcsak kevesebbet tudnék hőseiről s a világról, másnak is látnám.

A rendezőnek tehát el kellett fogadtatnia a nézővel, hogy lát egy filmet, melynek cselekménye - a szó szoros értelmében - nincs, a történet hol esztendőket, hol heteket ugrik át, az egymást követő jelenetek látszólag alig függenek össze. Ez volt a feladat, melyet meg kellett oldania.

Hogy ilyen szabadon bánhasson az idővel, alapvetően szakítania kellett a naturális ábrázolásmóddal: ahol az idő maga is jelképes, a képnek is jelképesé kell válnia. Erre az elvre épül a film kép-

szerkesztése is. Kósa és Sára bizonyára tanult Eizensteintől; képzőművészeti igénnyel komponálnak meg minden kockát. Egész sor kép felejthetetlen. Túl szép, mondhatnánk, ha nem épp ez lenne a feladatuk. A hangsúly ugyanis a „túl”-on van: a rendező nem a természetes világot akarta ábrázolni, hanem annak átlényegített mását. A konyhafalon geometrikus rendben függő tepsik valamiféle tárgymágiát sugallnak; az emberpiacon topogó parasztok a didergés kozmikus-sá fokozott jelképei. A képek önmagukban „keresettek”, „beállítottak”, a jelenetek „megrendezettek”. De ilyenek is akarnak lenni: ilyennek kell lenniük. Lélekszakadva fut a tömeg, vállán a feltört magtárból kihurcolt gabonaszakokkal. Aztán egyszerre összerogynak: száz ember borul a földre, s csak egy tápáskodik fel közülük, aki vissza akarja tartani őket: Bánó Fülöp. Megtörténhet ez így a valóságban? Semmiképp. De Kósának épp ez a célja. Olyan áttételen keresztül ábrázolja a világot, mely megköveteli ezt a látásmódot. Az anyag felépítése, a film dramaturgiája követeli meg: nemcsak képalkotása, jelenetszerkesztése is az átlényegített valóságot tükrözi.

Utánozhatatlan megoldás: szociológiai hitelességet teremteni nem természetes eszközökkel. A legkonkrétabb társadalmi valóságot ábrázolni, de nem a látvány, a látomás szintjén.

Ahogy Bartók népdalokat gyűjtött, úgy gyűjtötték a film alkotói többéves munkával a szociográfiai anyagot: párbeszédet, történeteket, figurákat, képeket. És ahogy Bartók nem a népdalra építette zenéjét, hanem a népdalt építette bele művészetébe, Kósa is anyagnak tekinti a „natur” szereplőket, „natur” dialógusokat. Nem ezekből építi föl a világát, hanem beleépíti őket világába, nem a cinéma-vérité módszerével él, hanem minden „natur” anyagot beleötvöz sajátos stílusába. Ezért, hogy a látszólag legtermészetesebb elemek is teljes összhangban vannak a film alaphangjával.

Ez a koncepció determinálja a film szövegét is. „Valamikor azt gondoltam, Széles István, megolvassom a csillagokat, ha örömet látok a homlokodon. - Aztán meddig tartana, amíg megolvassná, Imre bácsi? - Hát, mondjuk, hogy a mai napot leszámítva, mert azt csak éjszaka lehet, a Göncölszekeret hozzáadva, olyan százharminckét nap alatt.” Vagy: „Tegnap óta nyugtalan vagyok. Mindig úgy képzeltem, tízezer nap fényében látom meg a tengert. Csak belerohanok, még a nevemet is elfelejtem. De tegnap azt mondtad, kevesebb az idő, mint a gond.” Túl költőiek az ilyen mondatok? De pontosan ezek a „stilizált” dialógusok kellenek a „stilizált” dramaturgiához, a „stilizált” képalkotáshoz. Mi sem jellemzőbb erre, mint hogy a befejező monológba beépített József Attila-sorok egyáltalán nem rínek ki a szövegből: a költészet - a legstilizáltabb beszéd - nem üt el a film alaphangjától.

Ez a módszer egészen új - legalábbis filmen egészen új - parasztábrázolást tett lehetővé. A Tízezer nap parasztjai nem vak ösztön-lények, nem Turi Danik; emberek, akik átélnek és átérzik a sorsukat, akiknek gondolatai nemcsak az evés-ivás-szeretkezés körül forog-

nak. Érző és gondolkodó emberek, nem emberállatok. Bánó egyik monológjába be lehetett építeni egy mondatot Marx Gazdasági-filozófiai kézírataiból: nem hat idegenül.

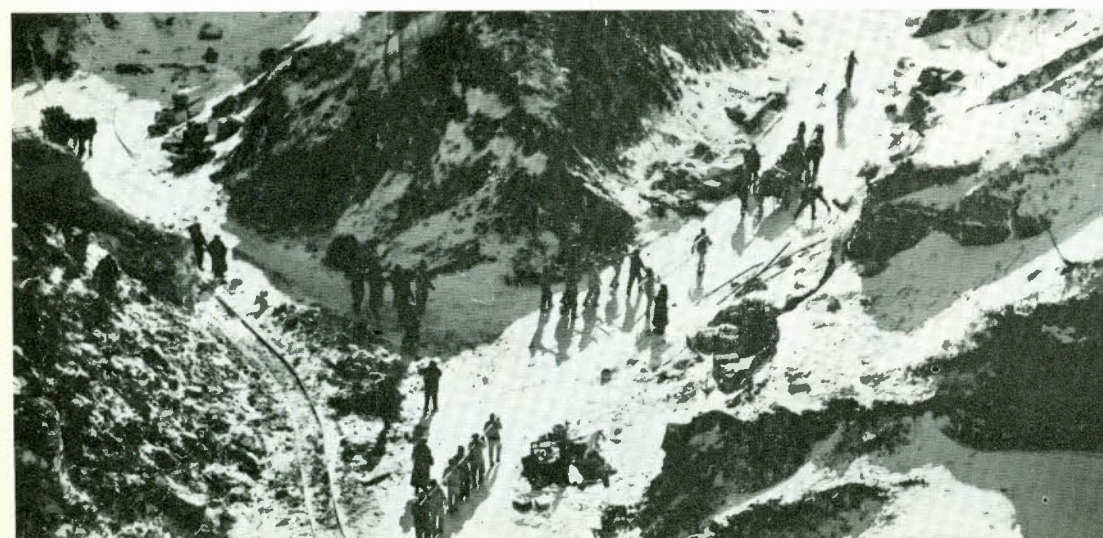
A szemlélet, a dramaturgia, a képalkotás, a szöveg átgondolt és következetes egysége: mindez nemcsak azt bizonyítja, hogy Kósa egycsapásra betört filmművészetünk élvonalába, hanem azt is, hogy egészen eredeti, senkihez sem hasonlítható tehetség. Akkor is, ha olykor a kelleténél jobban rácsodálkozik egy képre, a kelleténél többet beszélteti szereplőit, a kelleténél jobban bízik a néző fantáziájában. S mindehhez szervesen hozzátartozik játékmesteri munkája is. Hogy milyen jó a magyar színészet, azt sajnos inkább a magyar filmből tudjuk. Kiemelkedő színészi alakítást láthatunk színpadon is; igazi színjátszást, részleteiben is összehangolt, valóban korszerű színművészetet csak filmen. S hogy a rendező koncepciója által egységesre hangolt társulat nem gátja a nagy alakításnak, arra a Szegénylegények mellett a Tízezer nap is példa.

Kósa képalkotó módszere az alapja játékmesteri munkájának is. A kép nála nem háttér, mégcsak nem is hangulatfestő elem, hanem a kifejezés alapja: önálló jelképrendszer, melyre az egész film épül. A színészek ezáltal felszabadulnak a megoldhatatlan feladat alól, hogy mindent el kelljen játszaniuk: a kép beszél, nem helyettük, hanem velük együtt. Az asszony meglátogatja rab férjét a kőbányában: sivár, kietlen kötengert látunk, ezer meg ezer követ, s köztük az asszony alakját. Nincs szükség felesleges gesztusokra, erőltetett arcjátékra: a kövek és az asszony együtt fejezik ki azt, amit a rendező mondani akar.

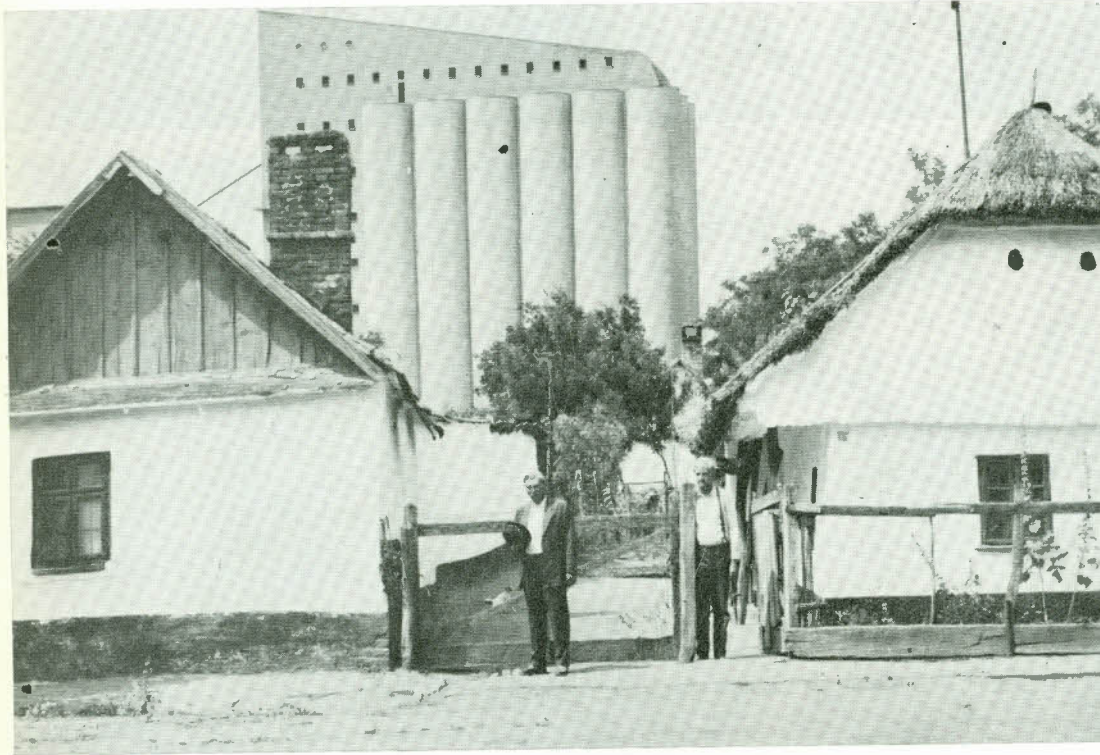
A film nagy színész-felfedezése Bürös Gyöngyi. Holott az ő szerepe nemcsak alárendeltebb, kidolgozatlanabb is a két férfi főszereplőnél. Póztalansága megejtő; minden eszköz nélkül költészetet tud teremteni. Legkisebb mozdulatának is jelentése van: ahogy fellemeéli a kezét, ahogy lassan lép, ahogy lesüti a szemét. A Széles Istvánt játszó Molnár Tibor önmaga legjavát adja. Beletörődő alázata, niadt bohóckodása, gazda-gőgje, a szorgalmas ember méltósága, a megaláztatás néma vállalása, a töprengés komolysága: mind hiteles. Nekem mégis Koltai János alakítása adott a legtöbbet. Bánó Fülöpje tökéletes, holott ez a film legnehezebb szerepe. Ha csak egy félhangot téved, átcsúszik a pátoszba vagy a nevetségességbe. De Koltai nem téved egy félhangot sem, akár a humort csillantja fel, akár a konokságot, akár a bölcsességet. Próféta és egyszerű ember egyszerre: megszállott és ugyanakkor kiegyensúlyozott ember.

A mellékszereplőket - elsősorban Nagy Annára, Rajz Jánosra, Siménfalvi Sándorra, Görbe Jánosra, Káldi Nórára gondolok - helytelen lenne epizódszereplőknek nevezni. Amikor szükség van rájuk, a háttérben maradnak, de amikor előtérbe kerülnek, alakításuk egyenértékű a főszereplőkével. A natur szereplők legnagyobb dicsérete, hogy nem lehet megkülönböztetni őket a hivatásos színészektől. Nem szerepet játszanak, hanem önmaguk sorsát és jellemét: így le-









hetséges, hogy Nyers László a film egyik legfelejthetlenebb alakítását nyújtja.

Az összehangolt színészi munka kétségtelenül Kósa érdeme. Az is, hogy olyan gárdát toborzott maga köré, melynek segítségével ki tudta fejezni azt, amit akart. Fiatal rendezőink „gyermekbetegsége”, hogy gyengébb forgatókönyvírók, mint rendezők, vagy maguknál gyengébb íróval dolgoznak. A Tízezer nap írói anyaga - Kósa Ferenc, Csoóri Sándor, Gyöngyössy Imre munkája - egyenértékű a képi megfogalmazással.

Szöllősy András zenéje elkerülte a legnagyobb buktatót: a romantikát. Szinte törvényszerű, hogy paraszttárgyú filmjeinknél folklórzenét illik alkalmazni. Szöllősy viszont a kolompok konkrét zöreizenéből a majális groteszkjén át a Beethoven-adaptációig vagy az emberpiac elvont zenéjéig minden eszközt felhasznál, s így tudta a zenét teljesen összehangolni a film stílusával. Legnagyobb érdeme - bármennyire paradoxonnak tűnik is -, hogy zenéjét észre sem venni: teljesen beleolvad a filmbe.

Sára Sándor végképp bebizonyította, hogy teljesítménye csak nemzetközi szinttel mérhető. Fényképezését legszívesebben festői puritánságnak nevezném: a „szép” nála egészen új értelmet kap. A sztrájkanya, a homokbánya, az emberpiac, a lóvásár, a „kerékpártemető”, a halottak napja, a befagyott Tisza: megannyi remeklés, ember és táj olyan képi és gondolati összhangja, amilyenre ritkán van példa. Nemcsak Sára találta meg a rendezőt, aki mellett a maximumot is ki tudja hozni anyagából, Kósa is megtalálta az operatőrt, aki képpé tudja változtatni az ő világát.

Galsai Pongrác

A HAZATÉRÉS PRÓBATÉTELE

A múlt nemcsak idő. A múlt tér is. Lokalitás.

A múltat az időben már nem találhatjuk meg. De a környezet, ahol átéltük, még sokáig őrizheti.

Zolnay Pál filmjében - amely Módos Péter novellája nyomán készült - egy fiatal történész téved vissza a múltjába.

Üres kézzel, idegenként téved vissza. S vállán az emlékek batyujával távozik.

A múltat ezúttal egy „hol volt, hol nem volt” kis magyar falu jelenti, ahol a főhős a gyermekkorát töltötte. Ez a falu távol van a közlekedési főútvonalaktól. Helyét talán nem is jelölik a térképek. De semmitől sincs olyan távol, mint a Pestre szakadt fiatalember jelenlegi életétől. Olyannyira távol, hogy már-már meg is feledkezett róla.

A hazatérés gondolata; a város és falu különbségének nosztalgikus felismerése; a múltat a jelennel egybevető „emlék-szociográfia”: ismert témája a filmművészetnek. Különösen a kisfilmek műfajában láttunk sok hasonlót. A fővárosba került főhős visszatér szülőfalujába, mert új környezetében nem találja a helyét. S aztán vagy kiábrándul, vagy meghonosodik. A Hogy szaladnak a fák!-ban azonban másról van szó: itt hiába keressük a hazatérés emocionális indítékait. A film fiatal történésze félig-meddig öntudatlan állapotban kerül haza: úgy, ahogy a zápor veri be az embert a legelső házba. Ő vendégként érkezik meg a saját múltjába; csak a részegségét akarja kialudni a régi ágyban; s eleinte a természetes közegében érzi idegennek magát. Hiszen fogadott gyermekként élt ebben a faluban, egy jóra való, öreg házaspárnál; ami történt vele, rég volt: már nem emlékszik, vagy nem akar emlékezni rá.

Ez a paradox hazatalálás, ez az otthonos hontalanság ad módot egyfelől a hős lassú érzelmi feltöltődésére, s másfelől a környezet objektív ábrázolására is.

A feladatot Zolnay Pál egyidejűleg, „in statu nascendi” végzi el: emlék és jelenvaló élmény szüntelen együttműködésében, sőt egymásra utaltságában.

Horváth Simon, a film főhőse szinte múltidőben éli át a mai magyar falu jelenét.

Az idegenből tanú lesz, a tanúból emlékező, s az emlékekből az emberi sorsok részese. A szédült emlékek lassan elrendeződnek. Miközben az időszerű élmények között találják meg a helyüket. Zolnay Pál a mozaik-építés technikájával dolgozik. S az egymásba illeszkedő epizód-elemekből alakul ki a hős érzelmi karaktere is.

A múlt és a jelen illetén, érzelmi „összemontírozása” azonban a film társadalomkritikai jellegét erősíti. Az elmúlt évtizedekben kevés változhatott; pontosabban: nem változhatott elég a paraszti élet közösségében - ha a főhős, szemlélődő csavargásai közben, ilyen magától értetődően rátalál a gyermekkorára. Mindaz, ami feloldja idegenségét, egyben szánalomra is készíti.

„A Hogy szaladnak a fák! a magyar falu elöregedését mutatja be nekünk.

Horváth Simon, amikor reggel magához tér, furcsálkodva néz körül az öregszagú kis falusi szobában; szeme gyöngéd derűvel állapodik meg a búcsúban vásárolt, naiv „kegytárgyakon”: az óriás feszületen, falra szögezett olvasón, pléh-ingaórán, poros árvalányhajon. Majd valami belső mosolygással nézi Lina néni reggeli buzgolkodásait. Már az sincs híján az anakronizmusnak, hogy a húszvalahány éves fiú és a fehér hálószerű öregasszony egy földel alatt töltötte az éjszakát! Aztán a figyelem kísétál a házból, és szorgalmasan gyűjtögeti tapasztalatait. Az emlékezet pedig a múltból kiragadott képeket kever az élmények kártyacsomagjába. A fiatalember régről ismert és új arcokkal találkozik: a kudarcait romantikus daccal viselő agronómus, a kiégett szívú városi feleség, a szerelmi kuncsaftokra is vadászó csaplárosné, az olvasmányából fölrevedő óvónő, a krumplicsajföldön hajladozó öregasszonyok és a kocsmateremben „bálozó” fiatalok: megannyi, gyorsan átlapozott illusztráció: aktuális „emlékkép” a magyar faluról. Közelebbről nem ismerjük meg őket. Ahogy a társadalmi problémáknak is csak a tüneteit érzékeljük. De a tünetekből végül kialakul a főhős objektív közérzete: egy emberi közösségről, amely egyszerre él a múltban és a mában. Létfeltételei megváltoztak, de vágyai nem alakultak át. Körülményei újak, de álmai régiek maradtak. Ebben a „keletős életű” közösségben azonban változatlanul élelen a munka becsülete: az emberi kötelességtudás; az időtlen tapasztalat, hogy a föld csak akkor terem, ha fölshántják, a mag csak akkor hajt ki, ha elvetik. A nagybeteg Lina néni egy iskolásgyerek lázas rémületével kapkodja magára a ruhát, a kendőjét futtában az álla alá csomózva szalad végig az utcán, hogy le ne maradjon a krumplicsajföldre induló teherautóról. Régi beidegzettség ez. „Mai szemmel” kissé mulatságos is. De mire jutnánk nála nélkül?

És a teherautón görbedő öregasszonyok. Micsoda sötét kányacsapat! Szuvas faarcok, fekete kendők. S a szívükben mennyi tévhit, babona, alattomoság: a múlt mennyi kóca! Mégis szeretni kell őket. Ahogy a főhős idegensége is együttérzésben oldódik fel.

Majd az öregasszony halála után magához veszi a múlt megmosolygott „kegytárgyait”, s ezzel a jelképes teherrel indul vissza a városba.

Zolnay Pál egyik beszámolójában azt írta, hogy nemcsak a képzeletben akar hinni, hanem a tapasztalatban is. S új filmjében a kettő ötvözetére törekszik. Ez kissé alapfokú nyilatkozat; esztétikai kétszer-kettő: utóvégre minden műalkotás a tapasztalat és a képzelet kooperációjából jön létre. Én inkább úgy fogalmaznék, hogy a rendező ezúttal egy „irodalmi” témát kívánt a tapasztalati közlés leg-egyszerűbb eszközeivel kifejezni. A téma romantikus megoldásokra csábít: a képzelet regényes működését tételezi fel. A képek azonban a lehető legszigorúbb objektivitásra törekszenek. A történet egy érzelem fejlődésének regényét írja elő; minden mozzanatnak drámai funkciója van; tehát nem kezelhető szabadon. Míg a kamera riportképeket rögzít, némelykor a cinéma-vérité rögtönző stílusában is. Így hát a feladat nem könnyű. A rendezőnek alkalmazkodnia kell a forgatókönyvhöz; de úgy, hogy a gyanútlan szemlélődés látszatát keltse. A főhős érzelmi fejlődését kell szem előtt tartania: miközben a véletlenek sorjazzák elénk a képeket. Az élmények belső rezonanciájára kell ügyelnie; anélkül, hogy a látvány hatásosságára is törekednék. És Zolnay Pálnak ez jórészt sikerült is. Igaz, a film első feléből itt-ott még kihalljuk a forgatókönyv utasításait. A főhős túl céltudatosan bolyong régi környezetében. Vagy éppen ellenkezőleg, s ezt a hibát jóváteendő: a terjengősség veszélye fenyeget. De az élményközlés módja itt is figyelemreméltó. Zolnay Pál mindig kerül a látványos megoldásokat. Nem a képei „drámaiak”, hanem a montázs-technikája. Akkor döbrent meg igazán, amikor a látványt megszakítja. Amikor egy-egy lírai élménysort merészen félbenyír. A költői dallamvezetés és az objektív képi ábrázolás egységét azonban a csatkaí búcsú jelenetsorában sikerül igazán megteremtenie: itt minden mozzanat, tárgyi érdekességén túl, az érzelmek „magasabb hangfekvésében” is megszólal; a találomra kiválasztott, riportszerű képek rendkívüli szuggesztivitással hatnak a nézőre; majd ez a hatás az öregasszony haldoklási jelenetében tragikus megrendüléssé fokozódik. A Körhinta, a Szállnak a darvak, a Ballada a katonáról képsorai jutnak eszünkbe: nagymértékben Szécsényi Ferenc remek operatőri munkája miatt is.

A film szereplői közül Iglódy Istvánt és Kiss Manyit kell kiemelnünk. Iglódi megnyerő közvetlenséggel mozog a vásznon. Kiss Manyi színpadiasabb játékmódja pedig most is megrendítő erejű.

Eörsi István

HŐSÖK – MÍTOSZ NÉLKÜL

Andrzej Munkot elsősorban ironikus intellektualitása különbözteti meg nagy lengyel kortársaitól. Noha az intellektualizmus a mozi-vásznon nem egészen új jelenség, a nagy filmekben általában csak impliciten van jelen, a gondolati anyagot az atmoszféra felszívja magába.

Munknál azonban többnyire éppen a megindított gondolatok átélése adja az élmény magvát. Ehhez mindenképp le kellett mondania az egyértelműségről. Szkepticizmusában olykor a filmrendező számára lehetséges végső határig megy el - de sohasem a tetszetős nihilizmus útján. Nem a valóságot kérdőjelezi meg, még csak nem is az objektív értékek létezését, csak olyan világot tár elénk, amely bizonyos határokon belül - sokféle és sokrétű értelmezésre ad alapot.

Az Egy nő a hajón-ban Liza, az auschwitz-i őrszemélyzet immár polgárosult, emigrációban és tisztességes házasságban átfinomult tagja meg akarja szépíteni férje és főként önmaga előtt egykori szerepét; ezt a törekvését nemcsak külsődleges, hanem legbensőbb érdekei is indokolják: csakugyan nem érzi már azonosnak magát egykori énjével, létérdeke, hogy ártatlansága, embersége tudatában élhessen, és így utazhasson annyi év után vissza szülőhazájába. Megszépített emlékei - a film törvényeinek megfelelően - objektív képekben jelennek meg, és ezek - átmenetileg - hitelesítik is az emlékeket. Később azonban egy másik képsor jelenik meg, a valóságé - már nem Liza hangja kommentálja a néma eseményeket, hanem dialógusokat hallunk, a láger-világ valódi hangjait -, és a szembeállításból világosan kitűnik, hogy Munk meg akarta mutatni: miként torzítják el az eseményeket az emlékek, ha a visszaemlékező érdekei úgy kívánják. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a második képsor is az immár csak önmagának emlékező gyilkos hideg,

rideg és részvétlen tudatán keresztül tükröződik, nem veszi el teljesen emlék-jellegét.

Munkot a gyilkos és áldozatának bonyolult dialektikája izgatja. Az egyszerű és sokmilliószor megismételt variánst sajnos túlon túl jól ismerjük: a fasiszta bűnöző megöli védtelen áldozatát. De Lizát vonzza is Martha, hiszen kedvez neki, majd személy szerint és éppen őt meg akarja törni - vajon mi készítheti erre? Alacsonyabbrendűségi érzés, elnyomott homoszekszuális hajlam, vagy egyszerűen önigazolás? Az, hogy éppen Marthát választja, jó érzékre, emberismeretre vall, és hogy nem a kézenfekvő és könnyű utat járja, az az is bebizonyítja, hogy nem egyszerű eset ő sem. Kettőjük viszonya éppolyan bonyolult és ellentmondásos, mint a poétikus szépségbe burkolt iszonyat képei. Munk az átlagosban benne rejlő egyedi viszonylat vizsgálatára hív fel, az árnyalt és konkrét eset a kész sémákkal szemben lesz érdekes. Mindezzel azonban nem kérdőjelezi meg, ellenkezőleg még kézzelfoghatóbbá teszi az általános igazságot. Annak a helyzetnek a tarthatatlanságát, hogy a különféle Lizák ma erkölcsi-anyagi komfortban utazgathatnak szerte a világon, és ha valami véletlen találkozás közbe nem jön, akkor még önnön emlékeiktől is védve vannak.

Az Egy nő a hajón intellektualizmusa viszonylag iróniamentes. Korábbi filmjeiben azonban Munk a mindig patetikusan értelmezett történelem demitizálását érzi hivatásának. A legátfogóbb kísérlet erre az 1960-ban készült Kancsal szerencsé-ben teszi. A főhöst, Jan Piszczykét, az Alattvaló kétbalkezes lengyel variánsát a harmincas évektől az ötvenes évekig a lengyel történelem legocsmányabb szennyvízein hurcolja át; Piszczyk minden epizódban megsemmisítő vereséget szenved: cserkészkorában kürtösi dicsősége csúcspontján, az országos szemlén tüsszentőport szórnak a hangszerébe, az egyetemen az orra miatt megverik mint zsidót, azután megverik egy tüntetésen mint antiszemitát, nagyzolni akar egy picikét, ezért a hadifogolytáborban spiclinek tartják és kiközösítik, szerelmes lesz, és ezért életében egyszer csakugyan hős akar lenni, de lelepleződik, a háború után merő ostobaságból lebukik mint spekuláns, szabadulása után végre óriási bürokrata-pálya nyílik előtte, de a csúcok csúcának elérése előtt természetesen onnan is lebukfencezik, egyenest a börtönbe; a film ironikus keretét az az iszonyú komikus óhaj adja meg, hogy most már nem akar szabadulni: életét azért mondja el a börtönparancsnoknak, aki - mondanom sem kell - szunyókál unalmában, hogy az könyörüljön meg rajta, és ne engedje ki többé. Természetesen itt is a kudarc várja, s a film végén kitudszkolják a szabad világba.

A felsüléseknek ezzel a korántsem teljes felsorolásával csak azt akartam érzékeltetni, hogy Munk semmi említésreméltót és kifigurázni valót nem hagy ki a leltárból. A nemzeti érzékenység valamenynyire fájó idegét megpendíti - semmilyen elfogultság nem örülhet ennek a filmnek, amelyet a sors és a jellem elválaszthatatlan, karikatúrisztikus egysége éltet. Piszczyk bukás-sorozata tulajdonképpen világtörténelmi szükségszerűség, nem okolhat senkit sem érte. Tartás nél-

küli gyávasága, alattvalói pszichéje egyszerre létrehozója és terméke a kornak. A történelem és az egyén ilyen egymásra utaltságát szinte szimbolikusan fejezi ki az a jelenet, amikor Piszczyk egyedül menekül a szántóföldön, repülők követik, bombák robbannak körülötte; az egész modern technika és történelem összpontosítja erőit, hogy megsemmisítse ezt a nyomorultat, aki végső emberi vonásait is levetkőzve, eszeveszetten bukdácsol, ráng és hempereg a maszatos földön.

E jelenet párjával már Munk legmélyebb és legsokrétűbb filmjének, a három évvel korábban készült Eroicá-nak első részében is találkozunk. A „Lengyel tragikomédia” mihaszna hőse, Gorkiewicz tökrészezen ül egy romhalmazon, zsebében országos fontosságúnak vélt iratok, egy macskát simogat, miközben körülötte tombol az elszabadult pokol, lövedékek csapódnak be, golyók sivítanak, felkelők rohamoznak eszeveszetten. Íme az ember és a történelem viszonyának másik variánsa: az élet és a halál világméretű vitájában a kis ember, aki az ártatlanság eredendő állapotát élvez. Még vizel is a történelemre, egy nagy fa mögül, melyről csak úgy röpködnek a forgácsok a lövedékek nyomán.

Az Eroicá-nak már a címe is zseniálisan bizarr. Munk iróniájával az újkori lengyel történelem legdicsőségesebb fejezetét: az ellenállást veszi célba, a mítoszok világából emberi szintre akarja hozni és kritikai vizsgálatnak akarja alávetni a hősiességet. Ez a törekvése egyesíti a két különböző hangulatú, környezetű, sztorijú, szereplőjű filmet, melynek keletkezési éve (1957) vitathatatlanul jelzi a polémia irányát: a patetikusan túlfűtött levegőben, a nemzeti felbuzdulás korában okos és sokrétű iróniával a realitásra figyelmeztet.

A „Lengyel tragikomédia” hőse eredetileg minden, csak nem hős. Dezertőrként kezdi, megcsalt férjként folytatja, véletlenül, szinte akarata ellenére kerül az események sodrába. Hányaveti nemtörődomséggel elképesztő hőstettek egész sorát hajtja végre: hiába kerítik körül a németek Varsót, ő fontos írásbeli üzenettel a zsebében ki-besétál rajta, időnként el-elfogják, hol a németek, hol a felkelők, az utóbbiak kémnek nézik és vallatni kezdik - nem egészen a Polgári Perrendtartás szabályai szerint -, közben hagyná a pokolba az egészséget, udvarol, berug, komikus helyzetek garmadán bukdácsol keresztül, de józanul és öntudatlanul, vakmerően és remegve, együgyűen és ravaszul csak csinálja tovább, amit a történelem kiosztott rá - és amikor sikeresen, de hasztalanul végrehajtotta megbízatását, és megpihenhetne pajzán felesége mellett, csakazértis, és most már tudatosan a felkelőket választja.

Ez tehát az első számú fintor: a hősiesség gyakran véletlenek, spon-tán gesztusok, begyakorolt szokások és reflexek eredménye. A „hős” olykor a világ legközségesebb embere, aki rendkívüli körülmények közé csöppenve sem veszti el komikus tucat-vonásait. Mi több: épp ezek a vonások teszik szeretetreméltóvá, ezek a nép fennmaradásának igazi biztosítékai. A második számú fintor még tovább megy: Gorkiewicz akkor csatlakozik végérvényesen a felkelőkhöz, amikor már mindenki felismerheti: a felkelés kilátástalan, a vezetés bürokratikus, hősünk is hiába csinálta végig kaland-sorozatát, a bizalmat-

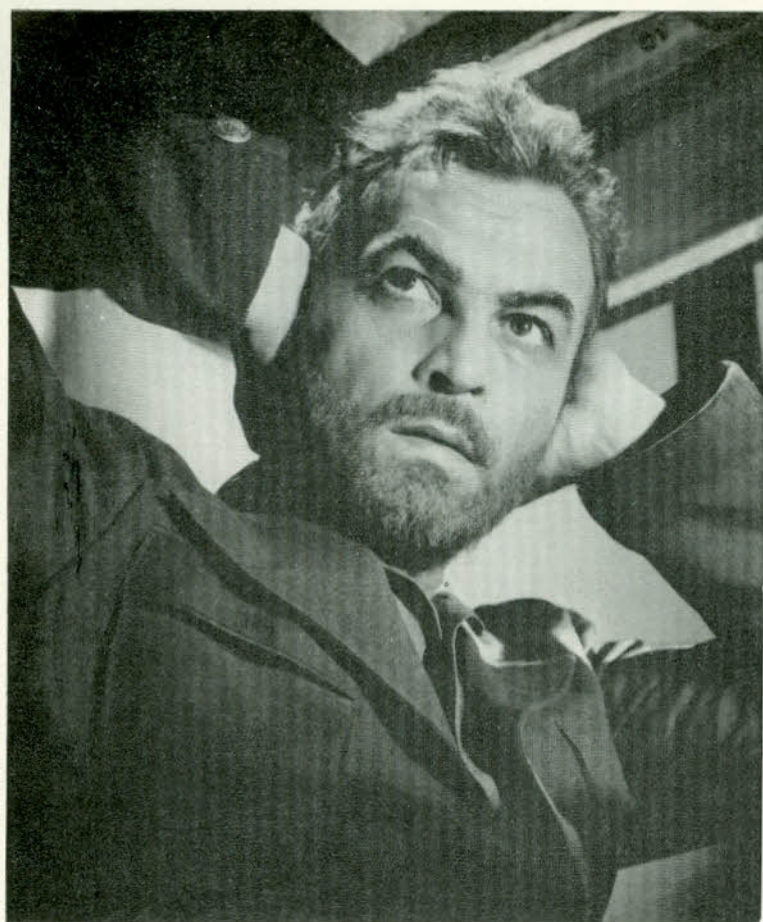
lan és dogmatikus agyú parancsnokok ostobaságán meghiúsul egy remek terv. És mégis, e firtorok és sokértelműségek ellenére sem lehet vitás, hogy tisztéséges ember csak ehhez az oldalhoz csatlakozhat - ezért olyan természetes és pátosztalan az a gesztus, ahogyan a film immár idézőjel nélküli hőse kiábrándultan, fáradtan, dühösen és - firtor a firtoron belül - elárvult feleségét is bosszantva folytatja a pusztulással kecsegtető ellenállást.

„A szökevény legendája” csak időben csatlakozik a „Lengyel tragikomédiá”-hoz. A közbülső „tétel” - magának a felkelésnek a leveérése - hiányzik a szimfóniából, itt nyilván túlon túl gyötrelmes sebeket szakított volna fel az ironikus hangvétél. A történelemmel a lágerban találkozunk ismét - a felkelésben résztvett tiszteket összezárják az 1939-ben foglyul ejtettekkel. Ez a külön világ alkalmat ad Munknak arra, hogy megsemmisítse a felkelés nemzeti egységének legendáját. A hangvétél látszólag nem humoros, mint a „Lengyel tragikomédiá”-ban, hanem az első pillanattól kezdve tragikus és pattanásig feszült: az évek óta összezárt tisztek már nem bajtársak, hanem többségükben egymás idegfoszlányain rágódó szerencsétlenek, akik politikailag és erkölcsileg egyaránt rendkívül sokféle rangot képviselnek: a becsületkódex üresfejű, öskonzervatív lovagjától a plebejus demokratáig, a tolvajlásra vetemedőtől a saját élelméről is tartósan lemondó valódi hősig minden fajta embert megtalálunk itt. És Munk gondosan ügyel arra, hogy ne lehessen erre a helyzetre egyszerűsítő képleteket találni: a régi foglyok közt éppúgy megtalálható ez a tagozódás, mint az újak között, és még az elvont értékek szerint sem lehet eligazodni: olykor éppen az erkölcsileg magasrendű, érzékeny ember van a leginkább kitéve a bomlásnak: Jak, ideg ronccsá válva, külön kuokojában bárkinél elviselhetetlenebb; a végső tragédiát, a „szökevény” halálát is ő okozza, mert nem bír együttélni elállatiasodó bajtársaival. Helyzetének (zárt világra való törekvés a zárt világon belül) hátborzongató komikumuma és a szökevény legendájának egyéb humorisztikus elemei nem adnak módot a felszabadult nevetésre, hanem csak még jobban hangsúlyozzák a tragikusan groteszk szituációt: a közös ügyért szenvedő lengyel tisztek elképesztő divergenciáját.

„A szökevény legendájá”-nak második groteszk firtora éppen a sztori, melyre a cím utal: ez a legenda-oszlató film annak bizonyítására vállalkozott, hogy rendkívüli körülmények között a közösség fenntartásához szükség van a legendára. A foglyokat már csak az a hit élteti, hogy egyik társuknak, Zawistowskinak sikerült megszöknie, és ezzel megmentette a lengyel tiszti becsületet. Ki tudja: hátha egyszer nekik is sikerülni fog? És miután végighallgattuk ábrándozásukat, hogy miképpen élhet most a biztonságos Londonban, egyszerűen megpillantjuk a hőst: a barakk fölötti padláson, egy bojlerben kucorog fél éve már, döbbenetesen leromlott fizikai és lelki állapotban. Ime a mindnyájukra nézve oly hízelgő, képzelt diadal a nyomorult valóságban. Ehhez a szökéshez kétségkívül nagyobb hősiesség kellett, mint egy igazihoz - olykor szükség van a legendára, de egy pillanatra sem feledhetjük el az árát. És mi a végeredmény? Zawis-

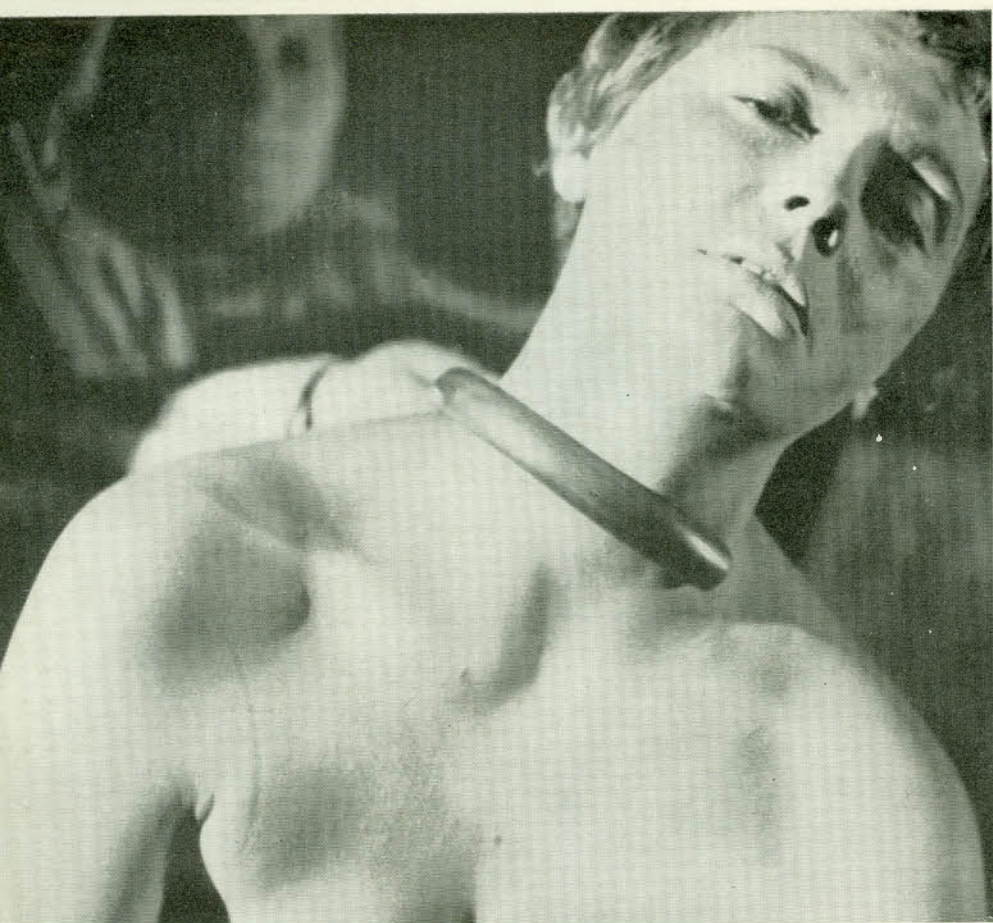


Andrzej Munk





Kancsal szerencse



Egy nő a hajón

towski rejtekhelyéről akaratlanul végignézi barátjának, Jaknak öngyilkosságát, és ő is végez magával. Turek hadnagy, aki fél éven át etette, ápolta a „szökevényt”, és egész életét a legenda fenntartásának szolgálatába állította, új kockázat árán végérvényesen megmenti a legendát - a körben sétálók zárt világa pörög tovább a régi rend szerint, a diadalba keserű íz vegyül.

A szökevény mitoszának mély igazságát nemcsak önmagában rejlő kettőssége adja meg, hanem alapvető szerkezeti elhelyezése is: arra szolgál, hogy eloszlasson egy ősi és elementárisan káros mítoszt: az egységesen hős nemzet legendáját. Ezt azonban Munk itt is úgy hajtja végre, hogy egy pillanatra sem lehet kétséges: az értékek csak ebben a zárt világban keresendők, ami pedig ezen kívül jelenik meg, az a szabadon mérlegelő ember számára nem jelenthet alternatívát. Itt vonja meg Munk a törvény szigorával egyik legjellemzőbb művészi sajátosságának: a sokrétű értelmezés lehetőségének határait.

A legendátlanító legenda dialektikája, a zárt világ közösségének közösség-szétbomlasztó dialektikája, a hősiesség és a hazugság dialektikája, egyszerűen: a szokatlanul intellektuális kérdésfeltevések dialektikája nem követelt különös technikát. Munk puritán egyszerűséggel dolgozott, iróniáját jórészt kontraszt-hatások segítségével érvényesítette; a hierarchia különböző fokain álló foglyok hangulati szférája élesen eltér egymástól, és ő mint a zongora billentyűin játszott rajtuk, hol az egyiket, hol a másikat ütötte le. A diszharmonikus összhangból végül is az csendült ki - és ez talán Munk egész művészetének summája -, hogy van hősiesség is, alantasság is, komikum is, tragikum is, de - Karinthy kifejezésével élve - minden másképpen van, már csak azért is, mert mindez egymásba folyik, és létérdeünk, hogy eljussunk ennek a másképpen létező valóságnak a forrásaihoz.

A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

Vitányi Iván

A FILM A MODERN KULTÚRA SZERVEZETÉBEN

Ha van a film-szociológiának klasszikusa, akkor az bizonyára Walter Benjamin, akinek jelentőségét most kezdjük csak felismerni. Ugyanahhoz a szellemi körhöz tartozott, mint Theodor Wiesengrund Adorno, a zene szociológiájának egyik megalapozója, a német értelmiségnek ahhoz a részéhez, amely a 30-as években a marxizmushoz közeledve próbálta átfogni a XX. század társadalmi, filozófiai és művészeti problémáit. Benjamin bizonyos szempontból Adornónál is markánsabb egyéniség, az ő fordulata - ahogy Werner Kraft írja a Merkur 1967. évi márciusi számában: Kanttól Marxhoz - határozottabb és véglegesebb. Sorsa tragikus: Christopher Caudwellhez és Ralph Foxhoz hasonlóan ő is a fasizmus elleni küzdelem mártírja: 1940-ben a Gestapo emberei a spanyol határon ölik meg. Minden okunk megvan tehát arra, hogy a marxista esztétika és művészetfelfogás legnagyobbjai között tartsuk számon.

Benjamin 1936-ban kiadott nagy tanulmányában (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) már lényegében felvetette a film szociológiai értelemben vett legfontosabb problémáit. Kissé szabadon interpretálva azt a sajátos ellentétet, hogy a film a hagyományos művészeti ágakkal összehasonlítva a „legelidegenedettebb” és ugyanakkor a legtömegesebb, legszélesebb körben ható művészet.

A gépművészet ellentmondásai

E jelenség okát Benjamin a gépi reprodukálhatóságban látja, de a problémát széleskörűen, egyetemes esztétikai és szociológiai érvényre veti fel. Az, hogy a műalkotást sokszorosítani lehessen, nem

gyökeresen új jelenség, nem egyesegyedül a mai technika szüleménye. Megvolt már a „legrégebb” időben, az öntésben és érmeverésben, később a fa- és rézmetszésben, majd a litográfiában. Aztán jött a fényképezés és a hang sokszorosításának lehetősége. Ezzel a legutóbbi századfordulóra egy ponton valóban gyökeresen új helyzet alakult ki. Benjamin itt Valéryt idézi: ahogy a víz, gáz és villamosság „bejött” a lakásunkba, úgy lát el minket a technika képekkel és hangokkal is. 1900 körül már olyan új szintet ért el a technikai reprodukció, hogy már nemcsak mint sokszorosítás jött számításba, hanem önálló helyet kért magának, és önálló reprodukciós művészeteket alakított ki.

Ez a fordulat azért jelentős a művészetek egyetemes történetében, mert hosszú idő óta először ismét új művészeti ágak alakultak ki. Számukat ugyanis évszázadok, sőt talán évezredek óta azonosnak éreztük. Változhattak, alakulhattak a műfajok és stílusok, de olyan új művészeti ág, mint a zene vagy a festészet, az irodalom vagy az építészet nem fejlődött ki. Most azonban a filmben új művészet születésének lehetünk tanúi, - Balázs Béla joggal panaszolja is, hogy a kínáló lehetőséget nem használtuk ki, a folyamatot nem figyeltük meg eléggé. Ez annál fontosabb lett volna, mert azóta bebizonyosodott, hogy a film nem az egyedüli új ága a művészetek családjának, a reprodukálhatóság több önállósodni vágyó új művészetet hoz létre, így az elektronikus zenét (amely a szó hagyományos értelmében éppúgy nem nevezhető zenének, mint a film színjátásnak), vagy a rádió műfajait.

A reprodukálhatóság azonban „elidegenedettséget” is jelent. Éspedig nemcsak azért, mert az ember és a mű közé az alkotás és a műélvezés folyamatában egyaránt odaáll a gép is - hiszen voltaképpen gép a hegedű, sőt - Corbusier megfogalmazása szerint - a ház is. Hanem még inkább azért, mert ebben a reprodukcióban elvész az „igazságnak”, megismételhetetlenségnek, „echtségnek”, a soha vissza nem térő „itt és most”-nak a hagyományos értelemben vett műhöz mindig hozzátapadó érzése. Vagyis, ahogy Benjamin mondja, a mű sajátos „aurája”, lényegének eredeti, eltéveszthetetlen kisugárzása. A technikai eszközökkel való reprodukálhatóság kioldja a művet a hagyományból, semmissé teszi a tradíciót. Az egyszerűből tömeget csinál. A film szerepe a hagyományos értékek likvidálása.

Vajon valóban hiányzik a filmművészet „aurája”, valóban mindenestül megsemmisíti a tradíciót? E kérdésben már nem osztjuk Benjamin véleményét. Korának filmkultúrája még indokolta ezt a feltételezést, éspedig nem is elsősorban művészi, hanem inkább szociológiai szempontból. Nem annyira az tehát a fontos, hogy mint művészet volt még fejletlenebb - hiszen már voltak művészileg maradandó értékű filmek -, hanem hogy még nem fejlődött ki a nézők érzéke az értékek megkülönböztetésére. A filmek csak szokásai voltak még, nem volt a szó igazi értelmében vett hagyománya. Nem volt még olyan közönsége, amely a filmben a művészetet honorálta volna és nem az újdonságot. Mona Lisának Benjamin szerint is van „aurája”, de csak a művészetet értő ember előtt, - aki életében elő-

szőr lát festményt, az bizonyára csak az érdekességet látja benne, s fogalma sincs arról, mi teszi ezt a művet ezer más között is egyetlenné. Még inkább így van ez a filmmel, amelynek már léte is valószínű csoda. „Ha a színpadot vászonnak tekinthetjük, melyen csodamód új és új képek váltják egymást” - írta Diderot a pantomimről, de bizonyára sejtelve sem volt arról, hogy ez a csoda egyszer bekövetkezhet. Most megtörtént, s ami „aurája” egy művészetnek lehet, hosszú ideig mind ebbe a csodába szorult bele. Csak később, amikor a mozi már nem újság többé, amikor a film nyelvével, technikájával az emberek milliói kerültek bensőséges viszonyba, csak akkor nyílt meg érzékünk a film sajátos művészi „aurája” iránt is.

A referenciális és a poétikus funkció

Valami igaza azonban mégis van Benjaminsnak az „aura” kérdésében, de ez véleményem szerint nem pusztán a technikai eszközökkel való reprodukálhatóságából származik, hanem a film másik alapvető szociológiai sajátosságából: tömeges jellegéből. Persze a kettő össze is kapcsolódik, Hans Eisler is így kezdi a *Komposition für den Film* előszavát: „A filmet nem nézhetjük elszigetelve, mint egy sajátos művészi formát, hanem mint a jelenkori tömegkultúra jellegzetes mediumát kell megértenünk, amit a mechanikus reprodukció technikája szolgáltat.”

Nem szükséges itt adatokat sorakoztatnunk fel annak bizonyítására, hogy a film milyen kiemelkedően népszerű, sőt sokak szerint egyenesen a legnépszerűbb valamennyi művészet között. Csak egyre hadd hivatkozzam Taródi-Nagy Béla értékes film-szociológiai vizsgálatának adatai közül: arra, hogy a magyar lakosság által 1957-ben a művészetre fordított összegből a legnagyobb tétel, 28⁰/₀ jutott a filmre. A népszerűség, a tömeges jelleg tehát tény, - csak hogy fontos következtetések adódnak belőle a film műfajának jellegére és funkciójára vonatkozóan.

Közelítsük meg ezt a kérdést ez alkalommal az emberek közötti kommunikációnak egyik legjobb modern elemzése alapján, amely Jakobson nevéhez fűződik. Eszerint minden kommunikációnak többszörös (pontosan hatszoros) funkciója van, amelyek közül most kettővel kell foglalkoznunk: a referenciális és a poétikus funkcióval. Minden közleménynek van referenciális tartalma (vagyis a világról közöl valamit) és poétikus tartalma (azaz személy szerint a közlő expresszív tartalmait is felveszi és továbbítja a címzetthez). A két funkció összetétele, egymáshoz való viszonya azonban esetenként más és más lehet. Egy tudományos szövegben természetesen a referenciális elem túlsúlya következik be, egy tisztán költői megnyilatkozásban viszont a poétikus elem kerül előtérbe, de semmilyen kommunikáció sem lehet el pusztán az egyikkel vagy a másikkal.

Az érdekes itt mármint az, hogy minden olyan műfaj, amely nagy tömegeknek szól, amely nagy tömegek használatában van, szükségképpen erőteljesebben tartalmaz referenciális funkciókat, mint azok

a művészi formák, amelyek viszonylag kis közönség, viszonylag szűk rétegek „műélvezetének” tárgyai. Újabb kísérletek (Voigt Vilmosé) nálunk éppen ezzel kívánják jellemezni a folklór-művészet és az önálló, hivatásos vagy „magasművészet” közötti különbséget. Minden folklorisztikus, „népi” műfajban szükségszerűen nagyobb arányban jut érvényre a referenciális funkció, mint a magasművészet „ezoterikus” műfajaiban. A benjamin „aura” kétségtelenül egyedül a poétikus funkcióhoz kapcsolódik.

Nos, így tekintve a dolgot, a film szinte a folklórhoz tartozik. Hogy milyen fontos szerepet kap benne a referenciális funkció, azt a vizsgálatok egész sora bizonyítja, a nézők többsége nem a szorosabb értelemben vett művészi élményt (poétikus funkciót) keresi, hanem a cselekményt, a kalandot, ismeretlen világok, emberek, életformák megismerését, szóval a referencialitást.

A film mint népművészet

Előttünk áll tehát a filmnek mint művészetnek az a belső ellentmondása, amelyre éppen Benjamin hívta fel a figyelmet. Bizonyos szempontból nincs művészet, amely messzebb állana a folklórtól. A folklór formái kisméretűek, egyszerűek, közvetlenek, alkalmasak arra, hogy emberek emlékezete őrizze meg őket minden külső, reprodukálható közlés nélkül. Mai, divatos szóval élve: a forma itt nem idegenedett el az őt létrehozó tevékenységtől. A film mindennek egyenes ellentéte: formái összetettek és közvetettek, rögzítettek, nem az emlékezet, hanem a technika útján maradnak fenn, elidegenedtek tehát az őt létrehozó tevékenységtől. Másrészt viszont éppen ezek az elidegenedett, gépi úton reprodukálható formák egy új szinten mégis a folklórhoz hasonló tulajdonságokra tesznek szert, nemcsak abban, hogy nagy tömegek számára töltik be ugyanazt a funkciót, mint primitívebb életformákban pl. a mese, hanem abban is, hogy még a műszerkezete is a folklórhoz hasonló formákat őriz.

Azt lehetne persze mondani, hogy a filmnek ez a folklórral való rokonsága a későbbiekben csökkenni fog, amikor a film nyelve, technikája, a vásznon megelevenedő idegen világok önmagában vett „varázsa” elveszti újszerűségét. Minden csoda három napig tart, s a három nap múltával új csodák után kell néznünk. S ebben az ellentétben kétségtelenül van egy igen lényeges igazság: ha a mozik közönségének nagy többségét még ma is a referenciális funkció vonzza, kétségtelenül erősödik a poétikus funkció tábora is, növekszik azoknak a száma, akik a film művészségét élvezik. Mégsem hiszem, hogy a fejlődés egyelőre a folklorisztikus jelleg elhalványodása felé haladna. Éppen ellenkezőleg: bizonyos szociológiai tényezők következtében erősödni kell.

S ez a szociológiai tényező elsősorban abban áll, hogy a technikai fejlődés nemcsak a mozilátogatás lehetőségét könnyíti meg, hanem megteremti a filmmel való aktív foglalkozás lehetőségét is. Ma már nem hat kódos utópiának az a feltételezés, hogy az egyre lendülete-

sebben kibontakozó amatőr filmezésből tömegmozgalom, hovatovább valóságos új népművészet válhat.

Elavult és merev művészet-szociológiai séma az, amely az embereket két egymástól élesen elválasztott csoportra: alkotókra és műélvezőkre osztja. A művészet (a kommunikáció poétikus funkciója) minden emberi társadalom és minden ember elidegeníthetetlen szükséglete, minden embernek szüksége van arra, hogy ne csak befogadjon bizonyos művészi formákat, hanem éljen is velük. A kérdés „mindössze” az, hogy milyen formákat képes befogadni és milyen formákkal képes élni.

A kapitalizmus kialakulása mindenütt szétbontja és megsemmisíti a kollektív használatban lévő népművészet hagyományos formáit. Helyükbe, úgy látszik, hosszú ideig nem ad mást, mint az ún. „könynyű műfajt”, a „szórakoztató művészetet”. Közben azonban mégis megteremti azokat az új lehetőségeket, amelyek más formában ismét lehetővé teszik a művészet tömeges alkotó gyakorlatát.

E formák közül ebben a pillanatban azok érdekelnek bennünket, amelyek a technikával állanak összefüggésben. Mint mondtuk, a film csak egyike ezeknek a lehetőségeknek, nem is az első közöttük, a „forradalmat” voltaképpen a fénykép indította meg. Az első időben a fotográfia elterjedése sem mutatta semmi jelét annak, hogy ebből valaha valóságos népművészet válhat. Akkor a család megörökítése ünnepi esemény volt, amit nagy hókusz-pókusszal („repül a madárka”) végzett a művész-külsejű fényképező. Ma a fényképezés elvesztette ezt az ünnepi jellegét. Gyakorlatilag szinte minden embernek van fényképezőgépe, s nagyon sokan törekednek arra, hogy masinájukkal ne csak magukat és szeretteiket örökítsék meg, de művészi értékű felvételeket alkossanak. S ez a nagy számok törvénye szerint még a tehetségtelenebbeknek is sikerül olykor, mondjuk, ezer felvétel között még véletlenül is „kicsúszhat” egy-egy igazán sikerült. A fényképezés korunk népművészetének egyik legfontosabb formája.

A filmezésről természetesen ma még nem mondhatjuk el ugyanezt. De ami a fényképezésnél bekövetkezett, az bekövetkezhet a filmmel is. Ami nem azt jelenti, hogy az amatőr filmesek hada feleslegessé teszi a filmgyárakat, hanem azt, hogy a filmnek sokfajta kivételessége közül az egyik elenyészik: hasonlatossá válik az irodalomhoz, zenéhez, ahol a hivatásos művészek kis csoportját az amatőrök és dilettánsok széles köre veszi körül. Törvényszerűen kialakul egy olyan művészkedő amatőr réteg, amely művészi tevékenységét új formában, gépek segítségével, tehát fényképezőgéppel, filmfelvételgéppel, magnetofonnal és esetleg ma még ismeretlen berendezéssel folytatja.

A filmnek ez az alkotó „folklorizálódása” természetesen sokban más folyamat, mint az, amely pusztán a film befogadását teszi tömegessé. Ezzel a film formáinak elidegenedettsége kétségtelenül csökken, egyes tendenciák azonban változatlanul érvényesülnek, így például megőrződik a referenciális funkció. Nem kétséges ugyanis, hogy a nem hivatásos művészi tevékenység (az amatőr fényképezés-

től az amatőr verselésig) mindig sokkal határozottabban tartalmazza ezt a funkciót, mint a hivatásosak művészete. Az amatőrök által készített művészi kép is belekerül a családi fényképalbumba, vagy legalábbis a személyes emlékek sorába, az amatőr poéták művei pedig szintén közvetlenebbül tapadnak az élet egyéni vonatkozásaihoz, mint a hivatásos költőké. Az amatőr filmezés is feltétlenül erőteljesen és spontán referatív, mint ahogy a mozilátogató közönség igénye is az.

A belátható jövőben tehát nem várhatjuk a film folklorisztikus jellegének elhalványodását és ezzel a referenciális funkció térvesztését a poézis javára. Avval kell számolnunk, hogy a film szociológiai helyzete következtében a két funkció ellentétessége még huzamosabb ideig érvényben fog maradni.

Azt is fontos persze ezekután tisztáznunk, hogy mi is hát az az optimális várakozás, az a cél, amely felé törekedni szeretnénk. Az elmondottak alapján, úgy gondolom, az is világos, hogy ez a cél nem a referenciális funkció mindenestül való felszámolása s a poétikus funkció abszolút érvényre juttatása. Ez nemcsak hogy megvalósíthatatlan vágyálom, de úgy gondolom, akkor sem volna jó megvalósítanunk, ha egyébként módunkban lenne. A művészet poétikus közlés, de valamiről szóló közlés is, ez utóbbi éppúgy elengedhetetlen feltétele, mint az előbbi. A pusztán referenciális irányú ízlés-formában sem az a baj, hogy kalandban, cselekményben, dokumentativitásban is megköveteli a magáét, hanem az, hogy csupán ezt követeli meg, hogy ennek jegyében elsorvadt benne az igazi művészi igény, hogy elsápad a műalkotás „aurája”. Az optimális cél a két tényező harmóniája, egyensúlya, nem egyik vagy másik egyeduralma.

A filmnyelv differenciálódása

Hogyan bontakozhat ki akkor a film poézise, a filmalkotás „aurája” az adott körülmények között? Ennek több feltétele van, amelyek közül mint legalapvetőbbeket, kettőt szeretnék kiemelni.

Az első a társadalom egészének műveltségi állapotára vonatkozik. Taródi-Nagy említett összeállítása érdekesen vázolja fel pl. a mai moziközönség rétegződését. Egy film esetében akkor beszélhetünk közönségsikerről, ha legalább 1,5—3 millió néző látja. Igen sok film eléri ezt a nívót. Igen sok művészileg értékes film alatta marad azonban ennek, sőt többnyire éppen azok, amelyek művészileg leginkább a „komoly műfajhoz” tartoznak, amelyek a legmagasabb rendűen képviselik a poétikai funkciót is, amelyeknek sajátos „aurájuk” van. (Például magyar viszonylatban a Szegénylegények és a Hideg napok). Ezek közönsége többnyire 7-800,000-en belül van.

Elgondolkoztató adatok. Nyolcszázezer ember igazán nem kevés! Gondoljuk csak meg, a lakosságnak csaknem tizedrésze! És ezt az arányt csak a mérsékelt sikerek között tarthatjuk számon, pénzügyileg pedig szinte már bukásnak: a mozik bevétele ugyanis nem fedezi a kiadást.

Ha a zene közönségét nézzük, valamiképpen hasonló arányokra bukkanunk. Jacques Barzun azt számolta ki zeneszociológiai könyvében, hogy egy mai fejlett világvárosban átlagosan a lakosság 1%-a mondható stabil koncertlátogató közönségnek. Tágabb körben ennél persze valamivel többre számíthatunk, hozzávéve a rádió, a lemezjátszó, a magnetofon nyújtotta zenét, a komoly zene barátainak körét is körülbelül 5-8%-ban adhatjuk meg.

Ez az arány tehát hatalmas vívmányt, hatalmas eredményt jelent. Nincs módunk arra, hogy összehasonlításokat tegyünk mondjuk a 20, 50 vagy 100 évvel ezelőtti viszonyokkal, de kétségtelen, hogy a fejlődés igen nagy. Az is kétségtelen viszont, hogy a jelen pillanatban ezek a határok megmerevedettnek látszanak. Minden további lépés sziszifuszi munkát igényel, és a társadalom általános műveltségi szintjének jelentős emelkedését követeli meg.

Az általános műveltség emelkedésén kívül azonban egy másik feltétele is van annak, hogy a művészi film hatósugara megnövekedjék. A film művészi (tehát poétikus és nem referenciális) kifejezőeszközeinek, nyelvének egyfajta „köznyelvvé” való alakulásáról van szó.

Minden művészet nyelvében megvannak ezek a köznyelvi elemek. A zene struktúrái például szigorúan kötöttek, szinte matematikai jellegűek, mégis érthetők azoknak, akik alapelemeit elsajátították. Minden kor zenéjének megvannak azok a fordulatai, amelyek a legtipikusabban hordoznak bizonyos mondanivalót, kifejezést, s ezt nemcsak a zeneszerzők értik, vagy érzik, de rezonanciára találnak a közönség legalább egy rétegében is.

Amikor a film mint művészet és mint esemény megjelent az emberi társadalomban, ez a költői nyelve még nem alakult ki. Hagymánynélküliségéről éppen ebben az értelemben beszélhetünk. Amíg a zeneszerzőnek rendelkezésére állnak olyan nyelvi elemek, amelyek közérthetősége felől biztos lehet, s ennek tudatában választhat a könnyebben vagy nehezebben érthető, biztosan érthető vagy kérdéses megoldás között, a film alkotójának nem voltak ilyen fogódzói. Nemcsak művészi értelemben kellett tehát megteremteni a film szimbólum-rendszerét, hanem szociológiai értelemben is meg kellett teremteni az e szimbólum-rendszer befogadására alkalmas közönséget.

De van ennek a folyamatnak egy még mélyebb szintje. A film, nyugodtan mondhatjuk, átalakította az emberek látását is. Közismert az a Balázs Béla által említett anekdota, amely szerint amikor felnőtt emberek életükben először mennek moziba, elborzadnak a levágott fejek és lábak láttán, - levágott fejnek látjuk például a premier planban megjelenő emberi arcot. Mint ahogy a másik ismert anekdota szerint a kínai császár is borzadva szemlélte a francia király által neki küldött arcképet: a gondosan kidolgozott fény-árny hatásokból ugyanis arra következtetett, hogy francia kollégájának arca foltos!

Marx mondta, ahogy az emberi szem és az emberi fül, általában az emberi érzékek a művészet, az élvezet, a társadalmi gyakorlat alapján fejlődnek. Amilyen hatalmas fejlődést jelentett a perspek-

tíva és a fény-árny alapján kibontakozott festészet megjelenése, ugyanolyan - ha nem nagyobb - forradalma a látásnak a mozi.

A film egészen más, voltaképpen dialektikusabb látást igényel, mint amivel a múlt századbeli ember szemlélte a világot. Meg kell tanulni az egyes részek elkülönítését az egésztől, meg kell tanulni a különböző részek szemléletes egységbe való egyesítését, az ellentétek összemontírozását, a szemléletes adott idő és tér korlátjainak szemléletesen realizálható áttörését. Megannyi dialektikus feladat, csak-hogy az absztrakt dialektika itt megfogható, legalábbis megnézhető dialektikává oldódik.

Meg kell adni, hogy a film megjelenése óta közönsége sokat haladt előre e dialektika megértésében. Látásunk kétségtelenül filmszerűsödött. Ezt nemcsak az irodalmi vagy képzőművészeti alkotásokon vehetjük észre, hanem saját mindennapi gyakorlatunkban. A sok-sok végignézett film tapasztalatai módszert adnak, amelyet látásunk mindennapi működésében is felhasználunk.

Ez a folyamat azonban kétségtelenül a kezdet kezdetén tart. A film ebből a szempontból, úgy hiszem, még nem tart ott, ahol a zene, amely például elérte azt, hogy fülünk tökéletesen alkalmazkodott az egyenletesen temperált tizenkét fokú hangsorhoz, s a vizsgálatok szerint (maga Max Planck is végzett ilyeneket a múlt század végén) az e hangszerektől eltérő alakzatokat is rá „átfogalmazva” érzékeli. A film hatása még nem ilyen mélyreható, de szélesebb, mert míg az előbbi csak a zenei hallást, ez utóbbi az egész látást érinti. Minél előbbre halad e folyamat, annál inkább lehetővé válik, hogy a film nyelvének szimbolikus elemei is „köznyelvvé” váljanak, s ezzel a film is kiépítse a kifejezőeszközöknek azt a társadalmilag ellenőrzött rendszerét, amellyel a többi művészet régóta rendelkezik.

A Benjamin által felvázolt sajátos ellentmondás felszámolása tehát nem történhet meg máról holnapra, hanem csak hosszú történelmi folyamat eredménye lehet. S ez a folyamat lehetővé teszi a film műfajainak az eddigénél határozottabb differenciálását.

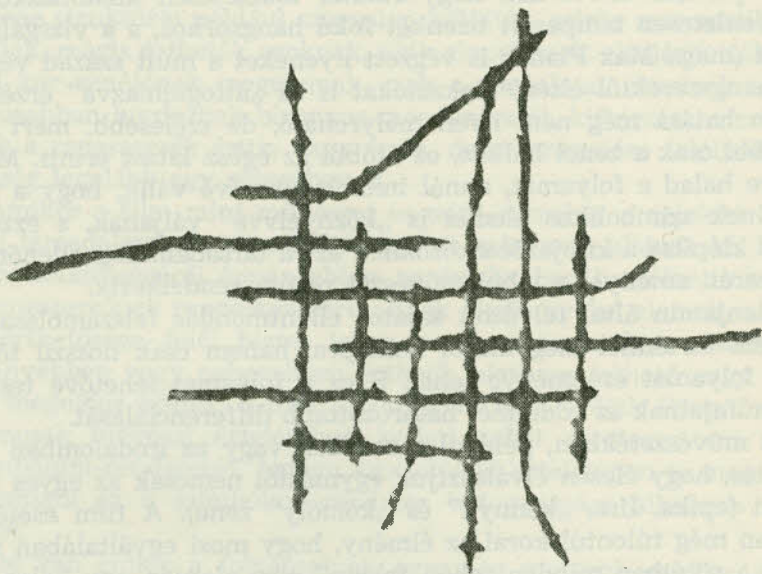
Más művészetekben, például a zenében vagy az irodalomban természetesen, hogy élesen elválasztjuk egymástól nemcsak az egyes műfajokat (epika, líra, „könnyű” és „komoly” zene). A film esetében azonban még túlonúl korai az élmény, hogy mozi egyáltalában van. s így „a sötétben minden téhen fekete” elve alapján egy kalap alá vonunk mindent. Pedig film éppúgy nincs általában, mint ahogy zene vagy irodalom sincsen. Minden műfaj és minden „művészetfaj” létjogosult a maga helyén és szerepkörében. A baj mindig ott kezdődik, amikor egy „komoly” - vagy mostani terminológiánkkal - erősebben „poétikus” műalkotásban azt hiányoljuk, hogy nem eléggé népszerű, hogy csak nyolcszáz ezer ember tetszését tudta megnyerni, s nem hárommillióét. Vagy amikor a könnyebb, referatív, népszerű művel szemben viszont olyan művészi igényekkel lépünk fel, amelyet „még” nyolcszáz ezren sem tudnak méltányolni.

A filmnek ma már annyi fajtája van, hogy közös névvel való megjelölésük esztétikailag ugyanolyan érvényű, mintha egy atomfizikai értekezést, egy lírai verset és egy szakácskönyvet egyaránt

irodalom címszó alatt foglalunk össze. Csak a közös nyelv egyesíti őket, de ugyanazokat a kifejezési eszközöket más és más funkcióban használják fel. Mindegyiket a maga szerepkörében kell elbírálni.

A műfajokat az esztétika egy szinten elválasztja, de a szociológia más szinten mégis egyesíti. Minden nyelv, minden közlési rendszer szociológiai tény, a szociológiai vizsgálat tárgya. Ahogy az irodalom szociológiájának központi kérdése a nyelv szociológiája, a zenének a hangrendszereké, ugyanúgy foglalja egységbe a filmnyelv szociológiája a film különböző műfajait.

S ez ismét csak a film szociológiai kutatásának szükségességére mutat rá.



Taródi-Nagy Béla

FILMÉRTÉK, KELENDŐSÉG – MŰVELTSÉG

A művészetek és közönségük kapcsolatát vizsgálva, újabban egyre több figyelemmel fordulunk a befogadók, vagyis a nézők, az olvasók felé, s az ennek nyomán alakuló új szemléletmód már fokozottabban emeli ki a társadalmi befogadás tényezőinek jelentőségét. Egyre többet foglalkozunk tehát a közönség szerepével - a tanulságok azonban arra intenek, hogy talán még mindig nem eleget. Vonatkozik ez a filmművészet esetére is, amellyel kapcsolatban - előlegezve későbbi következtetésünket - ma talán elmondhatjuk: helyzete, hatása - fejlődésének mostani szakaszában - talán nem is annyira a „filmtől”, mint inkább „nézőjétől” függ - minőségileg és mennyiségileg egyaránt.

Milyen közönségvizsgálati tapasztalatok támasztják alá ezt a mérésnek tűnő megállapítást?

Mind világosabb, hogy egy-egy filmet, még a legnagyobb látogatottságúakat is, a társadalomnak csak egy kis része látja, s még kisebb része értheti meg közvetlenül és teljességében. (Ez a körülmény, adandó alkalommal, a jelenlegi jegyár-struktúrában és gazdasági technikában a film „bukását” jelentheti.) Tudjuk azonban, hogy a közönséget, tehát a társadalomnak azt a részét, amely egy filmmel vagy a filmmel érintkezésbe kerül, igen sokoldalú, filmen kívüli kapcsolatok (társadalmi, termelési, kulturális, etikai, esztétikai konvenciók stb.) fűzik a társadalom egészéhez. Ily módon a közönség a filmből szerzett szabályozottságát a társadalomnak az adott filmmel vagy a filmmel nem érintkező részéhez is továbbítja.

Egyáltalában nem közömbös azonban, hogy a filmhatással az illető rétegekben - mert egészről alig beszélhetünk - pusztán múló, elröppenő érzeteket, kiürülő lelki élményeket alakítunk-e ki, vagy mély belső nyomokat, olyanokat amelyek magatartásukat és rajtuk ke-

resztül másokét is formálják. A kérdés az, vajon a mű és a társadalom kölcsönhatásának közege csupán frizurák, öltözködési formák, felszínes gesztustartalmak, külsőséges életviteli technika továbbvitelét teszi-e lehetővé, vagy mélyebb etikai konvenciókét, magatartásokét és cselekvéseiket is? Röviden: vajon mit ad tovább a film közönsége a társadalom más részeinek? A cél természetesen az, hogy mélyebb evokációt hozzon létre, s az emberi magatartás társadalmi értékű szféráit is átalakítsa.

„Bevitt” közönség — értő néző

E célhoz azonban nem akkor jutunk közel, ha valamilyen hagyományos hírverési formával, a propaganda-apparátus többé-kevésbé kialakult formuláinak ügyes alkalmazásával a gazdaságilag és a társadalmi hatás szempontjából szükséges nézőszámot, nálunk tehát másfél-hárommillió embert egyszerűen „beviszünk” a moziba. A feladat ennél jóval több, az, hogy a filmtudat általános szintjét emeljük, azaz a filmismeretterjesztés és esztétikai felvilágosítás stb. eszközeivel elérjük: másfél-hárommillió művelt, filmértő néző tekintse és értse meg a filmművészet csúcseit jelentő műveket.

Az eddig megismert külföldi és a végrehajtott hazai filmhatásvizsgálatok szerint filmkultúránk kiterjesztésének ez a lépése, útja elodázhatatlan. Legalább másfél-hárommillió személyt kell művelt filmnézővé tenni, legtöbbit falun és a városi munkásság körében. Ebben az esetben a moziknak kb. annyi nézőjük lesz, mint ma, de a film társadalmi hatékonysága hasonlíthatatlanul nagyobb lesz. A művelt, filmértő néző ugyanis az alkotói szándéknak és realitásnak megközelítően a teljességét képes felvenni, míg a „bevitt” néző ennek csak egy kis részét realizálhatja, és azt is tévesen, esetleg az alkotói szándékkal ellentétesen.

Ez a közönségcsere, átrétegződés, nézőnevelés talán nem is illúzió. Remélhetőleg erre mutat, hogy a vizsgálatok során megkérdezettek 99⁰/₀-ban eddigi filmismereteiket nem tartják elegendőnek, 50-75⁰/₀-ban pedig filmismereteik bővítésére vállalkoznának különböző fokozatokban.

Ha a filmmel kapcsolatot tartó réteg és a társadalom egészének arányaira vonatkozó hazai adatok nézzük, ezeknek bizonyos aránytalanságaira és figyelmeztetéseire kell felfigyelnünk. A figyelmeztetés elsősorban arra irányul, hogy az egy évre eső mozilátogatások száma, valamint ezek egy főre vonatkoztatott számtani átlaga nálunk viszonylag magas: 100-140 millió, illetve 10-14. Ennek ellenére a filmmel érintkező réteg a lakosság teljes számához viszonyítva szűk. Nem lenne helyes, ha ezeknek az adatoknak csak kedvező konklúzióit vennénk tudomásul, tehát az évenkénti mozilátogatások számtani átlaga eltakarná előlünk a fehér foltokat társadalmunk kulturális rétegeiben. Vizsgálati tapasztalataink ugyanis - amelyek nagyjából megegyeznek a külföldi eredményekkel - azt tanúsítják, hogy a filmhez való viszony tekintetében hasonlóan széles érintetlen

rétegekkel kell számolnunk, mint az egyéb kulturális tényezők viszonylatában is, bár ezek között meglehetősen nagy és jellemző szóródás tapasztalható.

Ha tehát mindenekelőtt társadalmunknak a kulturálódáshoz való általános viszonyát vizsgáljuk, az adatokból kitűnik, hogy a lakosság 58%-a vesz igénybe valamilyen kultúreszközt, 42%-a azonban nyugodtan, olykor büszkén vallja, hogy általában nem kulturálódik. Figyelemre méltó adatokat kapunk, ha az előbbi átfogó százalékokat a települések nagyságrendje szerint felbontjuk. Eszerint Budapesten a lakosság 77%-a kulturálódik, 23%-a, tehát nagyjából negyede nem. A városokban ez az arány 67 : 33, tehát a lakosság egyharmada nem kulturálódik, a községekben 48 : 52, tehát a lakosságnak több mint a fele nem él a kulturálódás lehetőségeivel. (A népesség megoszlása: Budapesten él a lakosság egyötöde, a városias településekben ugyanennyi, a falvakban pedig a lakosság hatvan százaléka, tehát közel kétharmada.)

A művelődési igény meghatározói

De hát mi szabja meg a kultúrához való viszonyt? A kor? A nem? A jövedelem? A családnagyság?

Ezeket a szempontokat mind megvizsgáltuk, és kiderült, hogy ugyan mutatkozik kisebb, olykor nagyobb ingadozás is, de ezeknek az elemeknek egyike sem lehet a kultúra szempontjából döntő, kizárólagos csoportképző elem.

Jellemzőbbnek mutatkozott a település nagysága. Ennek jellemző voltáról számos külföldi vizsgálat is tett megállapításokat.

De vajon mi lehet a közös nevező, a települési nagyságrend erősebb mértékű és az említett többi motívum: kor, nem, jövedelem stb. kisebb mértékű, de mégis felrajzolható ingadozása között?

Mindenekelőtt feltűnt, hogy országos viszonylatban a 42% nem kulturálódó 75%-a az általános iskola nyolc osztályán aluli iskolai végzettséggel bír. Az ízlésvizsgálat során feltett kérdéseinkre is igen tájékozatlan válaszokat kaptunk ettől a rétegtől.

Kiderült, hogy a kulturálódás igényét a műveltség szintje határozza meg, ezt jobb híján az iskolai végzettséggel mérhettük. Azok az ingadozások, amelyeket a nemek, a város és falu, a családnagyság stb. esetében tapasztalhatunk, 1-2 %-os eltéréssel, tehát viszonylag pontosan közös nevezőre hozhatók voltak az iskolai végzettséggel, különösen akkor, ha ezt az ízléssel kapcsolatban kapott válaszok eredményeivel is motíválhattuk.

Mindez nemcsak általában a kultúrára, hanem közelebbről vizsgálva a film felől is igaznak bizonyult. (Mindig nagyon fontos vizsgálnunk bármely adott jelenséggel kapcsolatban, hogy az mennyire sajátossága a filmnek és mennyire sajátossága a művészeteknek, a kultúrának általában.) Itt a korhatárt tíz évre szállítottuk le, mert hiszen a tízéves gyermek már vizsgálataink és számításaink szerint „moziképes”. (Ez nem jelenti azt, hogy tíz éven alul a „moziképes-

ség” - különösen bizonyos műfajok vagy egyáltalában a kinematográfiai élmény tekintetében nem forog fenn.)

A következő adatokat kaptuk:

A 10 éven felüli lakosság 0/0-a	Az évi látogatásszám	Az összes mozilátogatások számának 0/0-a
23	60 (több mint hetenként)	69
10	30 (kb kéthetenként)	15
15	12 (havonta)	9
8	7 (kb. kéthavonta)	3
13	3 (kb. négyhavonta)	3
31	0 (nem jár moziba)	0

A valóságos helyzet e számokban jellemzettnél lényegesen kedvezőtlenebb. Figyelembe kell ugyanis vennünk, hogy a tíz éven aluli lakosság a teljes lakosság 17,50/0-át teszi ki. Így hát lakosságunknak több mint 400/0-a a mozival lényegében kapcsolatba sem került. Az egész lakosság egy további jelentős része, harmada csak a ritkán mozibajárók közé tartozik. Az összes mozilátogatás közel 700/0-a, pontosan 690/0-a a lakoságnak mindössze 230/0-ától ered. Ezek valamivel gyakrabban, mint hetente járnak moziba.

E tapasztalatok nagyjából megegyezőek a külföldi tapasztalatokkal, ahol - mint például Lengyelországban - ezt úgy fogalmazták meg, hogy a mozibajáró vagy mániákus, vagy nem mániákus. Szenvedélyesen mozibajáró, vagy nem jár moziba.

Ilyen adatok, tapasztalatok után persze még élesebben hangzik a kérdés, kikből áll a mozi közönsége? A film, a mozi személyiség- és társadalom-szabályozó funkciójáról vallott hipotézisünk szerint a mozi közönsége, „a közönség” az egész társadalom kiküldötte a filmhez. Funkciója nem öncél. Feladata, hogy a filmről kapott szabályozottságát, annak különböző mértékeit, szintjeit a társadalom többi részének gyakorlatába átvigye. Mégpedig filmen kívüli eszközökkel, filmen kívüli gazdasági, társadalmi, életviteli stb. konvenciók útján.

Említettük már, hogy a filmmű minél teljesebb befogadási lehetőségének, tehát a film és a társadalom kapcsolatának minőségi jellemzője, legfőbb faktora az az objektivációs szint, amelyen az emberek állnak, ahogyan a világot, a valóságot látják. Számukra a világ nem az, ami valójában, objektíven. Számukra a világ azt jelenti, ahogyan ők azt látják, tudatukban felfogják, értelmükben és ennélfogva gyakorlatukban tükröződik. Mindezt jobb híján, közelítőleg, hozzávetőlegesen mégis mérni tudtuk az iskolai végzettséggel. Ellenőrizni pedig a filmízléssel ellenőrizhettük.

Nem szeretnénk levezetésünket számadatok tömegével terhelni, mégis álljon itt néhány fontosabb adat. A műveltséget, tehát a filmhatás legerősebb minőségi faktorát szemléltetjük a népességben. Pontosabban a műveltség megoszlását jelezzük mindjárt a településszerkezet függvényében, mert mint látható, az maga is a műveltségi tényező függvénye.

Település	Népesség száma	E b b ő l					
		Érettségín aluli		Érettségit szerzett		Főiskolára járt és oklevelet szerzett	
		számban	%	számban	%	számban	%
Budapest	1,899.850	1,581.200	83,3	188.700	9,9	129.950	6,8
Városok	2,307.800	2,077.300	90,0	155.100	6,7	75.400	3,3
Községek	5,864.050	5,698.700	97,2	117.050	2,0	48.300	0,8
Összesen	10,071.700	9,357.200	92,9	460.850	4,6	253.650	2,5

Az adatok azt mutatják, hogy népességünk túlnyomó része, 92,9%-a az érettségín aluli iskolázottságúakhoz tartozik. 4,6%-a szerzett érettségit és 2,5%-a főiskolai, egyetemi oklevelet, illetve ennek megfelelő információ-struktúrát.

A települési szerkezetben ez úgy oszlik meg, hogy a magasabb iskolai végzettségű „információ-hordozók” viszonylag nagyobb arányban találhatók Budapesten és a városokban, mint a községekben. A városokban és a községeken belül még további lényeges különbségek vannak, amelyekkel a táblázatot áttekinthetősége érdekében nem akartuk zavarni.

Összehasonlításként álljon itt még néhány nemzetközi adat az 1960 körüli évekből.

Ország	Összes népesség (1000 fő)	Érettségi-zettek	Egyet., főisk. végzettek	Ország	Összes népesség (1000 fő)	Érettségi-zettek	Egyet. főisk. végzettek
Bulgária	7 576	7,0	2,1	Norvégia	3 585	3,5	1,1
Csehszlovákia	13 776	10,8	1,5	Olaszország	49 732	3,9	1,2
Finnország	4 429	1,8	1,2	Portugália	8 875	2,3	0,8
Görögország	8 402	6,1	1,5	Románia	17 583	3,6	1,2
Hollandia	11 480	1,9	0,7	Svédország	7 480	2,0	2,0
Jugoszlávia	18 402	7,4	1,1	Szovjetunió	210 500	8,3	2,6
Lengyelország	29 703	6,1	1,9				

Az érettségizettek hányada Budapesten 9,9, városokban 6,7, községekben 2,0%. Az egyetemi végzettségűek, mint a legmagasabb információ-struktúrát hordozók megoszlása a következő: Budapesten 6,8, városokban 3,3, községekben 0,8%. Hangsúlyoztuk, hogy lakosságunk 60%-a, ami egyébként ebből a táblázatból is látszik, falun él. A falu ma olyan életviteli forma, amely társadalmában csupán 0,8%-os magasabb információ-struktúrát hordozó közegre támaszkodik.

Műértés és intellektuális bontóképesség

A modern művészeteket, a zenétől a filmig jellemzi a mély bontóképesség, a differenciált feldolgozás tartalmában és formában. A műélvezet éppen ennek a differenciáltságnak integrációjából áll. A közérthetőségen azok vitatkoznak, akik a műben realizálódott világlátási, differenciálódási vonalon innen és túl vannak.

Persze a differenciáltság és ami vele jár, a magasabb integráltság nem a modern művészetek sajátja, nem a művészetek modern törekvéseit jellemzi, hanem a modern élet, társadalom, életviteli forma, sőt hovatovább életviteli technika együttjárója. Éppen ennek folytán jelenik meg ez a jellemző a modern művészetekben is.

Ha még egyszer áttekintjük két táblázatunkat, akkor adataink segíthetnek a közönség és az uralkodó esztétikai értékítélet kettősségének, eddigi ollójának megmagyarázásában. Nagyon fontos lenne az olló indokait megragadni, mert akkor az olló előbb-utóbb bezárható, vagy az élei közötti szög legalábbis csökkenthető.

Az úgynevezett közönségízlés - amely távolról sem közízlés - a társadalom legszélesebb rétegeinek, mondhatjuk: az érettségin aluli 92,9% esztétikai normáit, életviteli formáit tükrözi. Ezen a szinten az esztétikai norma az életviteli tapasztalatok alapján direkt módon meghatározott. Nem különíti el a tartalmat és a formát. Ítéletében saját élettapasztalatainak talaján áll. Ha a film annak megfelel, elfogadja, ellenkező esetben elutasítja. Ez a réteg, mivel általában nem látja maga körül mélyebben felbontva a világ jelenségeit, nem is igényli az olyan műveket, amelyek a világot differenciáltan dolgozzák fel tartalmában és formában egyaránt. Ha ilyen alkotást mutatnak neki, akkor még a legjobb esetben is csak a differenciálás csomópontjait leegyszerűsítve nézi azt magáénak. Rossz esetben - és ez az uralkodó előfordulás - a differenciált forma szükségképpen lehetlenné teszi számára, hogy a differenciáltabb objektivációs szintet a tartalomban is megközelítse.

A magasabban integrált, tehát differenciáltabban látó társadalmi rétegek éppen műveltségük révén a modern művészeti törekvések egyre nagyobb részét és tegyük hozzá: egyre nagyobb biztonsággal fogadhatják be. Persze megint csak az egyenlőtlen fejlődés törvényei szerint rétegekre felbontva és fokozatosan.

Számuk azonban oly kevés, hogy nem haladja meg azoknak a művészi filmeknek látogatói számát, amelyeket ha nem is bukásnak, de legfeljebb „kifutottnak” tekinthetünk. Összesen 7-800.000 személy.

Ez a szám közel akkora, mint ama filmek látogatóinak száma, amelyeket az Országút-tól a Kopár sziget-en át a magyar Nehéz emberek-ig, Húsz órá-ig, Szegénylegények-ig, Hideg napok-ig stb. kiírhatunk magunknak a forgalmi statisztika adataiból.

Ez a magyarázata annak is, hogy az értékes, de a levezetettek miatt kislátogatottságú filmek nézőiktől miért kaptak világszerte és miért kaptunk mi is jó és lelkes véleményt.

Ezeket a filmeket tehát csak azok tekinthetik bukott filmeknek, akik a film áruszemléletének talaján állanak. Ezek a filmek, a film-

művészet fejlődésének bizonyítékaként, a jelek szerint éppen társadalmunk információ-hordozóit szabályozzák.

Ezeknek az információ-hordozóknak a társadalom egészére való visszasugárzása rendkívül erős. A pedagógus, aki generációt nevel, a mérnök, aki az ipari termelést, az üzemszerveket vezeti, az orvos, aki gyógyít, helyreállítja a munkaképességet és megnöveli az élet-tartalmat, a művész, aki társadalmat vezet, a tudós, aki meghatározza a jövőt, számszerűen valahol a 2,5%-ban, falun a 0,8%-ban helyezkedik el.

Jelentőségük e számokban önmagukban nem mérhető. A statisztika nem csupán a mennyiségek, hanem a minőségek mennyiségi kifejezése. Majdnem azt mondhatnánk, a minőségeknek „csak” mennyiségi kifejezői.

A legmagasabb információ-struktúrát hordozók alacsony százaléka: 2,5%, a falun 0,8% csak úgy értékelhető, ha előbb megfontoljuk, mit jelentenek, milyen funkciót viselnek ezek az információhordozók társadalmunkban. Az a funkció pedig, amelyet az egyes művészeti ágak, így a filmművészet is, bizonyos alkotásaiban velük szemben, éppen az ő szabályozásukkal képvisel, különösen nagy érték.

A FILM ÉS A NÉZŐ PÁRBESZÉDE

Újabbán divatba jött a közönség válságáról beszélni. Mintha a mai filmművészet igényei és a közönség igényei közötti távolság végzetes szakadékká mélyült volna. Pedig a dramatizáló hangvételt félretéve, fel kellene végre ismernünk, hogy csupán a természetes fejlődéssel együttjáró differenciálódásról van szó, normális folyamatról, mely mindenképpen elkerülhetetlen.

A filmművészet nagykorúságát szeretjük emlegetni és közben nem gondolunk arra, hogy ez a felnövekedés a vállalt célok, feladatok és funkciók sokféleségét, többretűségét is jelenti. Vajon mi indokolja azt az elvárást, hogy egyetlen műalkotástól a legkülönbélebb hatásokat követeljük meg? Azt a boszorkányosságot, hogy egyszerre szórakoztasson és neveljen, kikapcsoljon és megtisztítson, nagy felfedezésekre vezessen és elringasson? Hogy egyidejűleg legyen vallató, szembesítő és könnyű frissülést okozó?

Am ha józanul elismerjük, hogy ez nem lehetséges, akkor miért a kétségbeesés? A vészharangok és a megrendülés, mert a kaland jobban csábít (figyelembe véve a tízéves korhatártól számításba jövő mozinézőket!), mint a lelkiismeretvizsgálatra készítő számvetés?

Igaz, olykor lesújtó számokkal találkozunk a látogatási statisztikákat tanulmányozva. De a pillanatnyi helyzetet nem szabad változtathatatlannak tekinteni. A visszavonulás itt semmiképpen sem nyújt megoldást. A nagy tömegek jelenlegi ízlésszintje nem lehet ok arra, hogy lemondjunk az igényes, tartalomban és formában egyaránt újra törő alkotásokról, még ha nehezebben találnak is utat a közönséghez. A kiszolgálás kényelmesebb módszere helyett inkább az igazi szolgálat volna a feladatunk: az ízlés csiszolása, alakítása.

Bizonyos, nincs művészet aktív, teremtő befogadó nélkül. Csak a néző és az alkotás közötti eleven találkozásban, párbeszéd-

ben teljesebben ki a mű igazi jelentősége. Az egyetlen feladat tehát az lehet, hogy ezeket a találkozásokat segítsük elő a lehető legváltozatosabb eszközökkel. Azokat a csatornákat kell kihasználni, melyek az igényes művek üzenetét segítenek eljuttatni a nézőhöz. A klubok, filmmúzeumi sorozatok, kiadványok, különféle oktatási formák valójában ezt a célt szolgálják.

Az elmúlt évtizedben nem csekély erőfeszítés történt a művelt, értő közönség nevelése érdekében. Közismert, milyen úttörő kezdeményezések vezették sikerre a középiskolai filmoktatás ügyét. Míg az 1965/66-os tanévben 60 középiskolában kb. 10.000, az 1966/67-es tanévben 110 középiskola mintegy 28.000 diákja tanul filmesztétikát. Ugyancsak számottevő azoknak a lelkes filmrajongóknak a száma, akik filmklubokban keresik a filmmel való elmélyültebb találkozást, ismereteik bővítésének lehetőségét. Ma már Magyarországon mintegy 100 filmklub működik (13 Budapesten, 87 vidéken) kb. 30.000 taggal.

Az alábbi helyzetjelentésekben éppen azt kíséreltük meg, hogy áttekintő képet adjunk e jelentős népművelő munka első eredményeiről és mai gondjairól.

A Filmmúzeum feladatai

Filmek muzeális gyűjtésének és közreadásának gondolata már több mint fél évszázaddal ezelőtt felvetődött Magyarországon is. A Mozgófénykép Híradó 1910. május 15-i számában adott hírt az akkor legfejlettebb filmgyártó ország, Dánia Mozgófényképek Múzeumának megalakításáról. Az effajta, közvetlen anyagi hasznot nem hajtó vállalkozás azonban nem talált követőkre a nyereszkesedésre törekvő tőkés filmgyártásban. Ezért elsősorban írók, művészek, tudósok szorgalmazták a hazai filmmúzeum megalapítását - gyakorlati eredmény nélkül. (Mozgófénykép Híradó, 1912, 163. oldal.)

Még a film őshazájában, Franciaországban is csak másfél évtized múlva, 1925-ben nyílt meg az első repertoár-mozi, René Clairnek és társainak szenvedélyes ügyszeretetből származó áldozatkész támogatásával, Párizsban, az Orsolyák kistermében.

A kezdeményezéstől fellelkesülten, Hevesy Iván a Nyugat hasábjain azt írja, hogy „egy ilyen repertoár- és repríz-mozi megalakítása legcélszerűbben állami kötelesség lenne, a repertoár-színházhoz és operához hasonlóan, ugyanolyan feladata lenne egy állami repertoár-mozinak is, esetleg egy filmtörténeti múzeum, filmtörténeti előadások rendezésével egybekötve. Egy ilyen állami mozinak nagy irányító szerepe lehetne nemcsak a közönség filmkultúrájának nevelésében, hanem az illető ország filmgyártásának jó irányban való befolyásolásában is.” (Nyugat, 1927. június 16.)

Az ötlettől a megvalósításig kerekén három évtizednek kellett eltelnie, amíg 1957-ben a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet gondozásában, az egykori Ady Mozi helyén megnyílt az ország

első repertoár- és repríz-mozija, a Filmmúzeum. Az állami támogatást azonban pusztán e lehetőség jelentette és jelenti ma is. A Filmmúzeumnak nemcsak önmagát kellett és kell fenntartania, hanem biztosítani kell a reá alapított Filmtudományi Intézet és Filmarchívum tudományos és gyűjtő munkájának költségeit is. Ez a gazdasági célszerűség csak műsorpolitikai engedményekkel valósulhatott meg, különösen a kezdeti években. Volt már Filmmúzeum, de nem volt elég muzeális értékű film.

Mivel a muzeális bemutatáshoz hasonlóan mostoha bánásmód károsította Magyarországon a filmek gyűjtését is, érthető, ha induláskor csak a nagyon szegényes repertoárból lehetett válogatnia a Filmmúzeum akkori vezetőinek. Ehhez még vegyük figyelembe, hogy előtte a konzervatív, illetve dogmatikus kultúrpolitika távoltartotta az ország mozijaitól az egyetemes filmtörténet számos, művészileg kiemelkedő alkotását. A Meseautó-val való indítás tehát nem annyira a már vázolt filmkulturális célokat szolgálta, hanem a közönség kommersz nosztalgiáit csigázta fel. Ezt a kétes várakozást csak fokozta néhány olyan film közreadása, mint a Tarzan és hasonlók. Így fordulhatott elő, hogy a közönség tomboló tiltakozása miatt vetítés közben le kellett cserélni éppen az egyik filmtörténetileg kiemelkedő film, Visconti: Vihar előtt (La terra trema) művének előadását.

A tíz év alatt megtett út indulásánál tehát még ilyen kialakulatlan igényű és ízlésű közönséggel volt dolgunk, időközben azonban új igények érlelődtek, tudatosabbá vált a filmművészet esztetikai tartalma, s ennek következtében egyre szélesebb körben szerveződik a Filmmúzeum törzsközönsége. Ez a közönség már táblás házak mellett, figyelmesen nézte végig a „Minden idők 12 legjobb filmjé”-t, a múlt év november elején Eisenstein filmjeit, vagy az ez évi tízéves jubileum alkalmával a filmtörténet más kiemelkedő műveit. A tíz év során olyan filmtörténetileg kiemelkedő műveket mutattunk be, mint Eisenstein: Október, Régi és új, Rettenetes Iván I.-II.; Pudovkin: Az anya, Szentpétervár végnapjai; Dovzsenko: A föld; Ekk: Út az életbe; Murnau: Az utolsó ember; Griffith: Türelmetlenség c. filmjeit és más hasonlókat.

A Filmmúzeum műsorpolitikáját egyrészt a nem bérleti, nyilvános, ún. futóműsorok „art kino”-filmjei, másrészt a Filmmúzeum Baráti Körének nem kereskedelmi jellegű bérletsorozatai képezik. Előbb a futóműsorok filmjeivel sikerült kialakítani olyan műsorpolitikát, amely a Nagyvilág c. folyóirathoz hasonlóan - ha nem is olyan intenzitással - lehetővé teszi a nemzetközi filmművészet moziforgalmazásra nem kerülő alkotásainak bemutatását, mint például Resnais Szerelmem, Hiroshima, Wajda Hamu és gyémánt, Chabrol Unokafivérek című filmjeit. Ebbe a láncolatba illeszkednek bele az utóbbi évek során egyre gyakrabban szereplő nemzeti filmbemutatók, mint a francia új hullám, a lengyel iskola, a bolgár és jugoszláv filmtörténeti retrospekció, a csehszlovák új hullám és a svéd film történetének áttekintése.

A kezdet rossz hagyományai a bérleti sorozatoknál élnek legtovább. Ebben szerepet játszik egyrészt a művészi színvonalú filmek

megfelelő mennyiségének hiánya, másrészt a bérleti közönség - szerzett jogon alapuló - szórakozási igénye. A megfelelő mennyiségű film beszerzésének azonban pénzügyi és jogi akadályai vannak, s a fennálló hiányok csak hosszú évek során pótolhatók.

Marx írja, hogy „a zenei fül a jó zene által fejlődik”. A Filmmúzeum bérleteinek is az igényes, kulturált közönség nevelése és toborzása a célja, ehhez azonban az eddiginél sokkal több és színvonalasabb film szükséges, legyenek azok akár kísérleti jellegűek, akár a széles közönség által is elfogadottak. A Filmmúzeum közgyűjteményi szerepéből azonban az is következik, hogy művészettörténeti összehasonlítás és társadalomtörténeti tájékoztatás céljából ne csak

A Filmmúzeum forgalmazási adatai 1957-től 1966-ig

	Bemutatott filmek száma	Előadások száma	Látogatók száma	A telítettség %-a
1957	85	1958	951.418	81.5
1958	96	2194	939.392	71.8
1959	116	2184	937.218	72.5
1960	104	2186	944.552	72.0
1961	107	2082	893.126	71.9
1962	71	1734	728.162	70.5
1963	87	2154	910.273	70.9
1964	98	2195	902.992	69.0
1965	115	2186	1.014.445	77.8
1966	94	2124	976.837	77.2
		20.997	9.198.425	73.5

filmesztétikailag kiemelkedő műveket adjon közre, hanem megfelelő tárlásban (előadásokkal, ismertetőfüzetekkel egybekötve) olyan filmeket is, amelyek alkalmasak a múlttól táplált hamis illúziók és nosztalgiaik elosztására, a szocialista eredmények fokozottabb megbecsülésére. Például: a régi magyar filmekről táplált illúziókat azzal is lehet oszlatni, ha közülük egyeseket leleplező okulásul bemutatunk. Tapasztalataink szerint még olyan egykor méltán híres és korabeli film-mértékkel mérve színvonalas filmnél is, mint a Halálos tavasz, a művelt közönségnél sokkal inkább az anakronizmus, semmint a nosztalgia hat. E tekintetben különösen az összehasonlító filmtörténeti vetítések kínálnak jó lehetőséget az ízlésfejlesztésre, például a régi és új Noszty fiú, Légy jó mindhalálig, Aranyember, valamint a magyar Bakaruhában és az amerikai Vasárnap délután és hasonlók egymás utáni bemutatása. Ugyanígy elő lehet venni az egyetemes filmtörténet számottevő irányzatainak és alkotásainak műveit, ezzel is a humanista filmművészet fokozottabb megbecsülése irányába terelve a közfigyelmet, hiszen a fejlődés egyik motorja az összehasonlítás. Természetesen a fő feladat a művészi színvonalú és ezáltal önmagában muzeális értékű filmek bemutatása.

A Filmmúzeumról még szakmai körökben is az a nézet él, hogy oda régi filmek régi közönsége jár. A közönség rendszeres megfigye-

lése, valamint a bérleti közönségről végzett első kísérleti jellegű felmérések, közvéleménykutatások alapján azonban más kép alakul ki. A múlt év májusában a bérlők között kiosztott mintegy 5000 kérdőív kitöltött 30%-ának válaszai szerint a bérlővásárlók 76,6%-a a 35 év alatti korosztályból kerül ki, zömmel, 40%-ban 23-35 éves nézők közül. Ez önmagában is arra vall, hogy a Filmmúzeum közönségét nem a nosztalgia, hanem sokkal inkább a filmtörténeti tájékozódás igénye vezeti, még ha ennek során szórakozni is akar. A Ka-

Néhány sikeresebb film forgalmazási adatai a Filmmúzeumban

		Az előadások száma	A látogatók száma	Telítettségi %
Az éjszaka	olasz	160	77.374	81
Édentől Keletre	amerikai	264	132.598	84
Éli az életét	francia	196	85.210	72
Füst	olasz	120	53.291	74.5
Hamu és gyémánt	lengyel	175	63.990	61.4
Húszévesek szerelme	koprod.	93	38.113	69
Jules és Jim	francia	159	63.458	74
Jegysek	olasz	30	9.968	56
Krisztina királynő	amerikai	382	204.604	89.8
Mamma Roma	olasz	124	50.097	67.7
Min neveltünk?	magyar	52	17.173	55.4
Mater Johanna	lengyel	155	60.538	65.5
Moulin Rouge	francia	124	47.921	64.8
Modern Pimpernel	angol	166	57.049	57.6
Nagy ábránd	francia	180	79.349	74
A nagy hadgyakorlat	francia	159	59.430	62.7
Az öreg halász és a tenger	amerikai	112	51.073	76.5
Phaedra	görög	550	219.911	67
Rettegett Iván	szovjet	23	8.687	67
Szamurajhúság	japán	118	44.657	63.4
Szerelmek városa	francia	165	57.656	58.6
Sztriptíz bár a Sohóban	angol	227	106.659	78.8
Szürke fény	dán	60	21.414	59.8
Vörös sivatag	olasz	178	80.283	75.1
Zazie a Metróban	francia	80	28.992	60.6

bos-sorozat bemutatásakor is levonhattuk azt a tanulságot, hogy a népszerű komikus hírneve nemcsak a kortársak emlékeit, de legalább olyan mértékben a fiatalok kíváncsiságát is megmozgatta. Ugyancsak a filmtörténet nagy alakjai iránti érdeklődésként könyvelhetjük el azt a kivételes siker-sorozatot, amely Greta Garbo Krisztina királynő című filmjének ismételt bemutatását kíséri. Ez az érdeklődés talán nem elég tudatos és aktív, de olyan valószínű tényező, amelyre izlésfejlesztő munkánkban támaszkodni lehet.

A bevezetőben vázolt kettős célból következik, hogy a Filmmúzeum nyilvános műsoraiban növelnünk kell az egyetemes filmművészet új irányzatainak, kísérleti jellegű eredményeinek megismertetését. Varsóban minden évben megrendezik a fesztiválnyerter filmek

bemutatását. A Csehszlovákiában rendezett filmvásár jó alkalom közönség és filmművészek tájékozódásához. Ezeknek a rendezvényeknek természetesen igen fontos politikai, gazdasági előfeltételei vannak, de azt hiszem, hogy az összes illetékes hazai szervek összefogásával hasonló műsorok a Filmmúzeumban is megvalósíthatók lennének. Például az elsőfilmes fiatal rendezők fesztiválfilmjei. Az új irányzatok műveinek bemutatása mellett növelnünk kell a nemzeti retrospekciók számát is, olyan országok filmgyártására irányítva a figyelmet, amelyet a közönség kevésbé ismer.

A Filmmúzeum azonban elsősorban a Hevesy Iván által megfogalmazott filmtörténeti értékek tárháza. E muzeális gyűjteményt főként a Filmmúzeum Baráti Körének tagjai számára kell hozzáférhetővé tenni. A közönség összetételének különbözőségére és igényének sokoldalú kielégítésére tekintettel homogén, didaktikus programok helyett a változatosan szerkesztett, de mindig meghatározott filmtörténeti, filmelméleti koncepciót tükröző műsorokat kell összeállítani. Ily módon érhető el, hogy viszonylag népes közönségtábor ismerkedjék meg olyan filmművészeti irányzatokkal, korszakokkal, amelyeket önmagában éppen archaikus jellegük miatt talán nem nézne meg. Hiszen még múzeumoknál, képcsarnokoknál, sőt hangversenybérleteknél is előfordul, hogy egy-egy népszerű gyűjtemény, műsorszám hívja fel a figyelmet a kevésbé ismert, de fontos műalkotásokra. A fokozatosságnak és a rávezetésnek ezt az elvét kell érvényesítenünk a Filmmúzeum bérleti műsoraiban is.

Molnár István

A filmklubok szerepe

Magyarországon a Filmtudományi Intézet (akkor még Színháztudományi és Filmtudományi Intézet) 1957-ben indította el a filmművészeti köri mozgalmat. Kéthetenként ismétlődő, lehetőleg egy korszakot vagy összefüggő tematikát felölelő vetítéssorozatok kapcsán filmtörténeti, filmesztétikai előadások hangzottak el a vetítések előtt. A filmművészeti körök számszerűleg igen tekintélyes mozgalmat jelentettek, hatásában azonban nem volt teljesen egyértelmű a kép. A filmkörök vetítései helyenként egyszerű mozizássá váltak, amikor is régi, a közönség elé már nemigen kerülő „filmcsemegéket” lehet megnézni, kis áldozat - rövid bevezető előadás meghallgatása - árán. Ez a helyzet lassan afféle szükséges rosszá tette az előadásokat és egyszerű filmnézéssé a vetítéseket. A tematikák is egyre lazább keretek közt mozogtak. Ehhez járult még, hogy a rendelkezésre álló archív anyag nem volt túlságosan bőséges, és nem mindig a célnak megfelelő filmek kerültek vetítésre. Problémát jelentett a sorozatok szinte kizárólagos történeti szemlélete, így a mai filmművészet kérdéseinek taglalására alig került sor. Bár a filmklubba járás szórakoztató jellegét hiba lenne kikapcsolni, mégis elgondolkoztató, hogy a tagság nem is kis része az Orgonavirágzás c. ismert giccsét hiányolta ebben az időben a műsorról (később ugyanígy követelték

a Waterloo Bridge-t), és sóhajtozva emlegették a „régijó” magyar filmeket, mint a filmművészet csúcseit.

De ha nem is mutatkozott meg világosan a filmművészeti körök közönségének soraiban az a bizonyos „filmesztétikailag művelt” közvélemény, igazságtalanság lenne elmarasztalni ezt a korszakot, mely lényegében pozitívnak tekinthető, hiszen egészen szórványos és zárt kísérletektől eltekintve, hazánkban ezek voltak az első filmismeretterjesztő fórumok. Hatásuk ösztönzően hatott a hivatalos szervekre is, felhívta a figyelmet a filmművészeti ismeretterjesztés fontosságára, hatott a közvéleményre és a közönségre egyaránt.

A filmművészeti körök működtetését 1960-ban a TIT vette át a Filmtudományi Intézettől. Új tényezőt jelentett 1965-ben a Magyar Filmklub Szövetség megalakulásának gondolata, majd az ezzel kapcsolatos tárgyalások. 1966-ban párthatározat húzta alá a filmklubok működésének fontosságát és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum feladatait ezen a téren. Az 1966/67-es évadban már a Magyar Filmklubok Szövetsége nevében szerveződtek a klubok. A szövetség, mely szorosan kapcsolódik a Filmtudományi Intézet és Filmarchívum munkájához, valamennyi filmismeretterjesztéssel foglalkozó szervet tömörít. Jelenleg mintegy száz klub működik országszerte. Az érdeklődés nem csökkent az elmúlt évek alatt, sőt jelentősen megnőtt.

A filmklub-mozgalom új, fejlődő periódusában alapvetően fontos tényező a helyes műsorpolitika kialakítása. A régebbi „mozizó”, a filmeket rapszódikusán előranciaigáló állásponttal szemben az 1966/67-es évadban már határozott tematikai tervvel, bibliográfiával kiegészített műsorjavaslatokkal siettünk a klubok segítségére. A tervek természetesen csak útmutatóul szolgálnak, tág lehetőséget nyújtanak a műsor szabad tervezésére, de mindenesetre el szeretnénk érni azt a célt, hogy a vetítésre kerülő filmek maguk sugalljanak bizonyos egységes tematikát, melyen keresztül a filmtörténet egy korszakát, vagy egy-egy rendező életművét ismerheti meg a néző. Elkerülhető így számos művészen kívüli félreértés vagy félremagyarázás is, és a filmet a maga korába, a maga társadalmába ágyazva, a kortörekvéseihez viszonyítva értékelhetik a nézők. Tekintettel kell lennünk itt természetesen arra is, hogy a filmművészet éppen napjainkban fejlődött rendkívül erőteljesen, nagy alkotóinak jelentős része kortársunk. Részben a forgalmazásra amúgy is átvett művek, részben a Filmfőigazgatóság olyan irányú támogatása, hogy kifejezetten a klub-mozgalom céljaira vehessünk meg új filmeket, lehetővé teszi, hogy a filmklubokban korunk filmművészetének legérdekesebb törekvéseit is megismerjék a tagok.

Igen fontos problémája a filmklub-mozgalomnak az előadók kérdése. Az elmúlt évtizedben kialakult egy előadó-gárda, amelynek tagjai érdeklődésük, kultúrájuk, szakmai ismereteik révén megbízható módon vezették be a klubokban vetítésre kerülő filmeket, vagy tartottak egész sorozatokat filmesztétikáról, filmtörténetről. Ez a gárda - ritka kivételtől eltekintve - úgyszólván csak Budapestről került ki. Az előadók elfoglaltsága, az utazás bonyolultsága mindig is

problematikussá tette ezt a főváros-centrikus előadói rendszert. Szerepsére az utóbbi években a szaporodó filmklubok, az érdeklődés terjedése nyomán egyre több a helyi előadó. Ez a fejlődés szempontjából elkerülhetetlen és helyes is, de nem kis aggodalomra ad okot. Fejlett ipari nagyvárosokban, a megye kulturális centrumában összegyűlt, film-ismeretterjesztéssel foglalkozó, jórészt tanár emberek, népművelők körében kiderült például, hogy a legújabb, az Állami Könyvterjesztő által széles körben propagált, a sajtó által ismertett, a könyvesboltok kirakataiban feltűnő helyen elhelyezett filmszakirodalmat (Gregor-Patalas, Nemeskürty új könyve) sem ismerik. Filmtörténeti, filmesztétikai jártasságuk tehát gyakorlatilag a nullával egyenlő, és azt általános esztétikai ismeretekkel, főleg irodalmi analógiákkal igyekeznek pótolni. Mondanunk sem kell, hogy ez nemcsak kevés, hanem rendkívül veszélyes is, a megnevezés, a félremagyarázás számtalan lehetőségét rejtje magában. Természetesen ellenkező példát is hozhatnánk, vidéken élő kiváló filmszakemberek említésével, vagy beszélhetnénk szűkkörű kis dunántúli tanfolyamról, ahol meglepő érettséget tanúsítottak a hallgatók, kis helységből jött tanárnők pontos és értékes elemzést nyújtottak Fellini és Antonioni művészetéről, de az ilyen összehasonlíthatatlanul ritkább. A tanulság végül is az, hogy elkerülhetetlen a filmklubok előadóinak (tágabb értelemben a filmművészeti ismeretterjesztéssel foglalkozóknak) a rendszeres képzése. Ezen a téren értékes helyi kezdeményezésekkel találkozhatunk (Borsod, Bihar, Komárom megye stb.), központilag pedig a Magyar Filmklubok Szövetsége keretében a Népművelési Intézet, a Filmtudományi Intézet és a TIT igyekszik megvalósítani a módszeres képzést.

A filmművészeti ismeretterjesztés elméleti és gyakorlati problémáiról - több-kevesebb tájékozottsággal - egyre több írás jelenik meg. A helyes módszertan és a gyakorlati bonyolítás megoldása most formálódik, alakul, bizonyára sok kérdés még feleletre vár. A pedagógusokra, a népművelés, az ismeretterjesztés gyakorlati művelőinek munkájára éppenúgy szükség van ennél a tevékenységnél, mint a filmszakma alkotóinak megnyilatkozásaira, segítő gesztusaira.

Karcsai Kulcsár István

Az iskolai filmoktatás tapasztalatai

Amikor az 1965/66-os tanévben először vezették be - ha nem is minden középiskolában - a filmesztétika oktatását, úgy gondolom, ezt minden irodalomtanár örömmel fogadta. Az elmúlt év tapasztalatai a gyakorló tanárban azonban különböző gondolatokat vetnek fel, bár a feltámadt kételyek semmivel sem kisebbítik a filmoktatás megvalósításának jelentőségét. Talán hasznos lesz, ha az eredményekről ezúttal inkább hallgatva, megpróbáljuk elmondani néhány tanár gondjait, aggályait.

Ami a filmesztétikai ízlésfejlesztéssel kapcsolatos kísérleteket illeti, a legtöbb helyen még ma is iskolai szakkörökben foglalkoznak

a filmmel. Ezek a szakkörök az iskola legnépszerűbb foglalkozásaihoz tartoznak. A cél, hogy a fiatalokat kulturált, igényes nézővé neveljük a film ismereteinek segítségével. Jó néhány helyen a gyakorlatban is megpróbálják realizálni elképzelésüket a tanulók, egy-egy etüdot készíteneik, mint pl. nálunk, a József Attila Gimnáziumban. Más módszerek, elsősorban a filmtörténet segítségével próbálták a fiatalokat önálló véleményalkotásra nevelni, talán nem is eredménytelenül.

Kérdés, hogy a jelenlegi módszerek a feladat melyik részét oldották meg?

A kiindulópontot az új tanév elején rendezett felmérés adhatná, amit egyéves filmesztétikai oktatás után a második osztályokban végeztünk. A kérdőíven nyolc kérdés szerepelt. Pl: Milyen szempontok szerint választod ki a megnézendő filmet? Milyen filmélményed volt az utóbbi időben? Milyen könyvélményed volt az utóbbi időben? Megbeszél-e a látott filmeket? Gondolsz-e filmnézés közben a készítés módjára, a film formai jegyeire?

A válaszokat nem tartjuk kizárólagosaknak, a kérdések és a válaszok is sok esetben szubjektívek, de azért mégis tanulságosak. Első olvasásra kiderül, hogy a tanulók szeretik a filmet, nagy helyet foglal el gondolataik között. De az is szembetűnik, hogy a filmek kiválasztásánál sokkal kevesebb tudatosság, elvi szempont érvényesül, mint a könyveknél. A többségnél a film kiválasztásának szempontjai ilyenek: ismert regény nyomán készült, valamelyik színész, a téma (vígjáték előnyben), a készítő ország vagy a cím vonzott. S mindössze néhányan írják: előfordult már, hogy a rendező miatt mentek el megnézni a filmet. Az irodalmi olvasmányoknál viszont szinte kizárólagosan az első helyen szerepel az író, és csak másodsorban jön számításba a téma.

A tanulók 80%-a ilyen filmeket látott legutóbb, illetve ezek tetszettek a legjobban: A nagy medve fiai, Párizsi Notre Dame, Angyal, Nyomorultak, És akkor a pasas, Hófehérke és a hét vagány, Hajjsza a gyémántokért, Tilos a szerelem. Alig néhányan jegyezték fel a Hűde napok, a Domb, az Ítélet Nürnbergben c. filmeket. Ha a választást valaki csak az életkori sajátosságokkal próbálná magyarázni, ennek ellentmondának az irodalmi olvasmányok. Ugyanezek a tanulók Stendhal, Hemingway, Steinbeck, Rejtő, Jókai, Dumas, Robert Merle, Tolsztoj műveit olvassák. Itt is széles a skála, de fordított értelemben, mint a filmnél. Hemingway mellett Jókai és Dumas is szerepel. A Hajjsza a gyémántokért és a hasonlóké mellé azonban nem kerül oda a Domb. Elgondolkodtató az is, hogy a tanulók nagy többsége nem szereti a háborús filmeket, pedig olvasmányaik közé tartozik az Akiért a harang szól.

Arra a kérdésre, hogy gondolsz-e filmnézés közben a formai, technikai jegyekre, a tanulók 85%-ának válasza: nem. A magyarázat pedig általában így hangzik: „Ha a cselekmény leköt, nem gondolok a készítésre.”

A kérdőívek elemzése külön cikket igényelne, itt csak a legfontosabb, legjellemzőbb válaszokat összegeztük. De már ennyi is elég

ahhoz, hogy a filmesztétika oktatási módszerére vonatkozólag kéte-lyeink tovább nőjenek.

Hét órában tanítjuk az első osztályban a film formai elemeit, s elsősorban a négy közösen látott filmre támaszkodunk. (Élektra, Bal-lada a katonáról, A tizedes meg a többiek, Variációk egy témára).

A legelső nehézség tehát a kevés óraszám. S még ennél is nagyobb probléma, hogy az órák időben szétszakadnak egymástól. Egy-egy új egység tárgyalásánál sok idő telik el az elmúlt óra anyagának fel-elevenítésével.

A tanulók figyelmét felhívjuk arra, hogy a film sajátos művészeti ég, eszközei különböznek az irodalométól. De a filmek elemzésére választott módszer formálisan elválasztja a film tartalmát a film formai, technikai elemeitől és az utóbbit hangsúlyozza. S így a veti-tett filmeket is szinte kizárólagosan formai oldalról közelítjük meg. (Kivételt csak a hatodik óra jelent, amikor a Variációk egy témára c. kisfilmet elemezzük). Ez pedig így nem más, mint formális filmesztétikai, az órák anyagának egymáshoz kapcsolódása is ezt fejezi ki. (Képsíkok, megvilágítás, kamera, kameramozgás, montázs, kép és hang.)

Minden igazi műalkotás egységes zárt egész. S ma már az iroda-lom oktatásában is arra törekszünk, hogy a tartalmat és a formát egységben vizsgáljuk, s ne egymástól elválasztva. Amikor az I. osztályban az irodalom órán az Odüsszeiát tárgyaljuk, akkor a forma jegyei közül pl. a hexameterre a tartalom segítségével hívjuk fel a tanulók figyelmét. De amikor az Élektra c. filmet megpróbáljuk kép-síkokra, plánokra bontani, akkor egyszeribe háttérbe szorul a film mint egész, s már csak az lebeg előttünk, hogy visszaemlékezzünk arra, milyen módon kapcsolódnak egymáshoz a plánok. Pedig még egy jó osztály számára sem könnyű ennek a filmnek a megértése. Nem is helyes a plánokat egymástól ennyire elszakítva tanítani, mert az egyes jelenetekben ilyen merev elhatárolással nem találkozunk.

De ugyanúgy gondot okoznak azok az órák, amikor a többi formai elemet ragadjuk ki (megvilágítás stb). A tanulók és a tanárok mind-össze egy alkalommal nézik meg a filmeket, s ha kapnak is az órákra egy-egy jelenetet, az egész művet kell felidézniök, tehát azt, hogy az egyes jelenetek milyen megvilágításúak, vagy milyen kamera-mozgással készültek. De ha a szempontok előre adóttak is, a film egésze ragadja meg a tanulókat, mint ahogy minden nézőt, s így nemigen tudják azt beállításról beállításra felbontani. Ez az elemzési módszer további kérdéseket vet fel bennünk. Fontos-e tudni az igényes filmnézőnek, hogy a kameramozgásnak milyen fajtái van-nak, s az adott jelenet kocszással, vagy daruzással készült-e? Ez a film szakembereinek fontos, s elsősorban azoknak, akik erre a pá-lyára készülnek.

Milyen szempontok határozták meg a négy játékfilm kiválasztását? Az Élektra indokolt, hiszen az első osztályos irodalomanyaghoz kap-csolódik, de a többi három kiválasztásának szempontjait nem ismer-jük. Vajon az volt-e a cél, hogy tökéletes filmalkotást ismerjenek meg a tanulók művészi értelemben? Vagy az adott témákkal kapcsó-

latban ezek a filmek jöhetnek leginkább számításba? Esetleg a tanulók életkori sajátosságaihoz alkalmazkodtak, vagy az volt a döntő, hogy ezek sikeres, jó filmek, tehát hatást gyakorolnak a nézőre?

A tankönyvben a kérdéseknek az a csoportja, ami egyszerűen csak számon kér, kapcsolatot próbál teremteni az irodalommal vagy képzőművészettel, jónak mondható. De sok az olyan feladat, amelynek a megoldását a tanár nehezen tudja értékelni. Esetleg ő sem tudna választ adni rá: „Mit gondolsz, miért van arra szükség, hogy a filmrendező „vezesse”, irányítsa a színészt, sokkal jobban, mint a színházi rendező?” (63. old.). Egy másik feladat abban áll, hogy egy cselekménysort kell a tanulóknak képsíkokba átültetni (24. old.). Minden tárgy tanításánál cél az ismeretek alkalmazása. De itt a gyakorlati feladatok többségének értékelése (nem osztályzatban) szinte lehetetlen. A tanár, ha nincs művészi ambíciója, nehezen tud hozzászólni Babits: Mozgó fénykép c. versének plánokra bontásához. A könyv összefoglaló része (74-75. oldal), a kislexikon, csak „filmes” fogalmakat kér számon.

Szükséges lenne szélesebb körű felmérést végezni, és ennek alapján megtenni a változtatásokat. Sokakban felmerül, nem lenne-e eredményesebb más módszereket alapul venni, pl. filmtörténeti módszert. Így talán több lehetőség lenne az egységesebb elemzésre. Az elemzés nagyon érdekli a tanulókat, de az évi hét óra erre nem sok lehetőséget nyújt. Az első év után egy új tárgy tanításánál érthető, hogy sok bennünk a bizonytalanság, a kételkedés. De ennek nem az az oka, hogy nem szeretjük a filmesztétikát tanítani, hanem az, hogy munkánk eredményességét nem látjuk biztosítottnak. Az eddigi módszerrel kicsit sznobokat nevelünk, akik - rossz értelemben véve - bennfenteseknek képzelik magukat. Néhány kifejezést, fogalmat megtanulnak, de nem valószínű, hogy ezek birtokában igényesebb nézőkké lesznek. A filmesztétika tanításának elsődleges célja az kell legyen, hogy igényes műélvezőket neveljünk, akik ugyanolyan tisztelettel vesznek körül egy filmet, mint egy jó regényt.

Sz. Gyürey Vera

A televízió lehetőségei a filmoktatásban

Az iskolai filmesztétikai oktatás - általánosnak mondható tapasztalatok alapján - jelenleg két alapvető nehézséggel küszködik. Az egyik objektív nehézség abban áll, hogy középiskoláink nem jelentéktelen hányadában hiányoznak az oktatáshoz nélkülözhetetlen technikai eszközök (vetítógép, epidiascop, megfelelő terem stb.), de legalábbis nem állnak rendelkezésre a szükséges mennyiségben és minőségben. A másik, a szubjektív akadályt a filmesztétikai oktatással foglalkozó tanárok felkészültségének hiányos volta jelenti. E nehézségek következtében úgy tűnik, hogy a filmesztétikai oktatás kiterjesztése az ország valamennyi gimnáziumában ez idő szerint nem oldható meg, ha csupán a hagyományos eszközökre támaszkodunk, tehát ha egy-

egy iskola magára utaltan, pusztán valamely tankönyv vezérfonalára bízta magát.

Ez a gondolatsor vezet el ahhoz az elképzeléshez: milyen gyökeresen új helyzetet teremthetne ezen a téren, ha az iskolatelevízió is bekapcsolódna a filmesztétikai oktatásba. Ezzel egyszeribe megoldódna a tananyag törzsét képező szemléltető anyagok (snittfilmek, fotók, reprodukció, zenei anyag stb.) megfelelő színvonalú bemutatásának problémája, de a legrangosabb filmesztéták, filmpedagógusok részvétele révén a személyi probléma is. Az iskolatelevízió évek óta sugároz hasznos didaktikus filmsorozatot a hagyományos tantárgyak köréből, a filmesztétikai műsorok tehát hasonló segítséget nyújthatnak az iskolában folyó filmoktatási munkához.

A rendszeres középiskolai filmoktatás jelenlegi vezérfonala a Filmesztétikai tankönyv, amelynek írója, Bölcs István kétségtelenül úttörő munkát végzett, beleértve az úttörés elkerülhetetlen esetlegeségeit is. A tankönyv lényegében helyes anyagkiválasztással készült, amennyiben a hangsúlyt a film grammatikai és stilisztikai elemeinek tanítására helyezte. Mégis akadnak benne olyan súlyponti eltolódások, illetve tévedések, amelyeket a leendő TV-adásoknak célszerű lenne elkerülniök.

A korrigálandó hibák közé tartozik például, hogy a Művészetről című első óra valójában nem tartozik a filmesztétikai oktatás programjába. Helyesebb és természetesebb megoldás, hogy az általános esztétikai diszciplinák viszonyainak tisztázására (művészet és valóság, művészet és tudomány) nem a filmoktatás évi 6-8 órájából rabolunk el egyet, hanem ezt a feladatot az irodalomesztétika oktatása során végezzük el. Egy másik hiba, ami a könyv túlzott irodalmi beállítottságából következik, hogy például a művészi átírás (irodalmi alkotások filmre transzponálása) problémája a kívántnál lényegesen nagyobb teret kapott. Végül a harmadik tévedése a tankönyvnek, hogy az elérendő célt, illetve az ennek érdekében kiszabandó feladatokat helytelenül jelöli meg. Tehát hol túlzott követelményeket támaszt a tanulókkal szemben (pl. „Próbáld megtervezni Babits: Mozgó fénykép c. verse valamelyik szakaszának megvilágítását!” 43.1.), hol nem adekvát, pontatlanul körülhatárolt feladatokat szab (pl. „Milyen kameraállásból fényképeznéd a következő jeleneteket? Miért?... Egy magas és egy alacsony ember találkozik. A magas ember rendkívül rosszkedvű, és ezt az alacsony is észreveszi...” 50.1.), hol pedig az ismeretek gyakorlati alkalmazásának egyébként helyes elve ürügyén inkább valamiféle „filmrendező-képzésre” készítené elő. Mindezekkel a megjegyzésekkel azonban nem akarom kétségbe vonni, hogy a tankönyv lényegében jó, használható munka.

Mégis a felsorolt észrevételek alapján felmerül a kérdés, vajon a televízió filmesztétikai adásai hogyan viszonyuljanak a használatban lévő tankönyvhöz. Aligha lenne helyes, a tankönyvnek csupán illusztrálására vállalkozva, azt teljes egészében alapul venni, hiszen ezzel hibáit is átörökölnénk. Csábító lenne talán az is, hogy a tankönyv céltévesztését korrigálva, s így lényegében elvetve azt, nem rendezői előképzésre törekednénk, hanem a filmalkotások etikumát

és esztétikumát tanítanánk meg kihámozni, ami a filmelemzés központi feladatát jelenti. Ám ez esetben a televízió filmesztétikai oktatása keresztezné a már folyamatban lévő iskolai oktatást, másfelől pedig a filmoktatásban sem lehet nélkülözni teljesen a grammatikai ismeretek továbbadását, hiszen a filmalkotások is bizonyos „grammatikai szövet”-ben jelennek meg, aminthogy az irodalmi oktatás is minden esetben feloleli a nyelvtani stúdiumot.

Ezek szerint a legszerencsésebb megoldásnak egy kompromisszum tűnik. Meg kell tartani a tankönyv anyag kiválasztásának velejét, a filmművészet grammatikai és stilisztikai elemeinek oktatását, ugyanakkor maximálisan kell törekedni arra, hogy az oktatás középpontjába a filmalkotások etikumának elemzése kerüljön, - anélkül, hogy ezzel a tankönyv szerkezetét megváltoztatnánk.

A kiindulás az lehet, hogy a középiskola I. osztályos tanulói életkori sajátosságuknak megfelelően, a látványosság és a fokozott ritmika ötvözött felhasználása révén szerethetik meg az elvontabb etikai és általános esztétikai elemzéseket. Ennek megfelelően a didaktikus filmek konkrét modelljét úgy képzelnénk el, hogy a filmművészet éppen tárgyalt grammatikai elemeinek általános tisztázását (a tankönyv szempontjának is megfelelően) képzőművészeti reprodukciók közé illesztett, klasszikussá vált filmképek útján végeznék el. Ezután (indifferens modellen) összefoglalnánk a gondosan kiválasztott grammatikai elemeket. Itt valóban a hatásokra összpontosítanánk, nem pedig azok előállítására, az előbbi a grammatikai, az utóbbi a technikai vonatkozás lévén. Ezután kerülhetne sor olyan művészfilm részletek bemutatására, amelyekben az említett grammatikai elemek sajátos esztétikai minőségekké váltak, erre szolgálna az ide kapcsolódó stilisztikai elemzés. Minden adás végén egy olyan művészi rövidfilmet közvetíthetnének, amelyet a tanár és a tanulók az óra hátralévő részén etikai tartalma alapján elemeznének. A műsort záró rövidfilmek etikai, esztétikai elemzésének mintáit (rangos esztéták, kritikusok munkáit) a sorozat megindítása előtt segédkiadvány formájában lehetne eljuttatni a pedagógusokhoz, illetve továbbképző tanfolyamaikhoz.

A TV-adások időpontjának természetesen az egész országban egybe kellene esnie az iskolai filmesztétikai órák időpontjával. Ily módon tehát egy új típusú tanítási óra jöhetne létre, amelynek első húsz percét a TV-műsor, második 25 percét pedig a pedagógus által vezetett didaktikai feldolgozás alkotná. Ebben a filmesztétikai oktatási rendszerben tehát a két alkotóelem, a tankönyvet feldolgozó iskolai óra és a televízió didaktikus filmsorozata egyenlő súllyal szerepelne és szervesen összeépülne.

Bárdos Károly

Mátrai-Betegh Béla

TOLNAY KLÁRI PARADOXONA

Amit az elnéző emlékezet nem tud, tudja a filmszalag kérérlhetetlen memóriája. Egymásra úsztatni évtizedek távolából ugyanazt a színész-arcot. Tudja - de vajon érdemes-e módot adni neki rá? Vajon az eredmény minden esetben nem ugyanaz-e: a néző az egymásra kopírozódó arcon végül is nem a színészt látja, hanem az eltelt évtizedeket, sokszoros nagyításban, kíméletlenül igazat mondó premier planban?

Rendszerint így van. Egy archív film - legalábbis ami a színész-portrét illeti - a színész fizikai, biológiai ifjúságát őrzi. Elsősorban a fiatalsága tűnik szembe egy sokkal későbbi filmjével való összehasonlításban, s nem az a változás, nem az a fejlődés, ami a színjátszó művészetében közben esetleg végbement. Dorian Gray arcképének sorsa telik be a színészen, ha a megjelenése, az exteriőrje szembesül a jóval korábbi magával. A betelő időt érzékelné rajta tolakodóan, és sokkal kevésbé a kibontakozó művész-egyéniséget.

Két filmet néztem meg egymás után, a Kölcsönkért kastély-t és a Pacsirtá-t. Három óra alatt mintegy három évtizedet néztem végig. Ez alatt a szédületesen felgyorsított idő alatt, akár egy ciklonban, jóformán minden elpusztult. A Pacsirtá-hoz képest a Kölcsönkért kastély cselekménye éppúgy megsemmisült, mint a stílusa, a szemlélete éppúgy, mint a technikája. Egy földig rombolt, felszántott, sóval bevetett film-tájéék tárult fel, amerre szem ellát. Jóformán csak egy, egyetlenegy élő ezen a kipusztult vidéken: Tolnay Klári.

Nem azért ő, mert történetesen őmiatta néztem meg a két filmet az összevetés szándékával. Nem azért, hogy az egyikben fiatal lányként, a másikban mint anyát lássam, s hogy megírhattam róla ezt a filmszínésznői vázlatot. Hanem azért ő, mert rajta csakugyan nem volt érzékelhető a betelő idő.

Kénytelen vagyok azonban mindjárt valami különöset és talán ellentmondásra is ingerlőt hozzátenni ehhez, nehogy úgy tetszhessék, mintha udvariasan az örök ifjúság titkát tulajdonítanám neki.

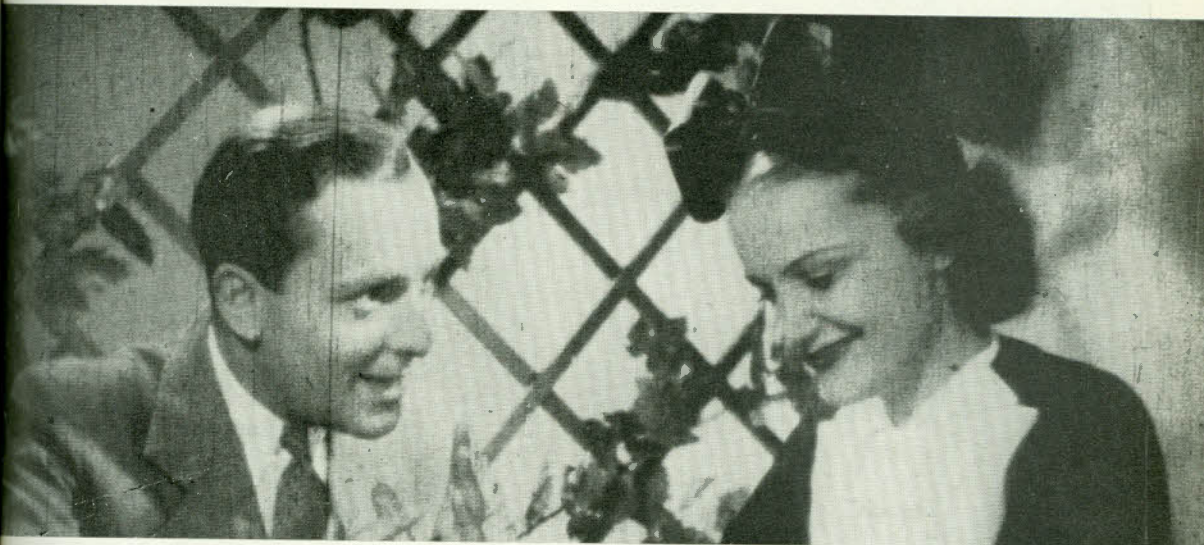
Ahogy Tolnay Klárit a Kölcsönkért kastély leánya-szerepében - úgy is mondhatnám a film cselekményének operettes felületeire gondolva: primadonna-szerepében - néztem, egyre erősödött az a meggyőződésem, hogy ez a színésznő voltaképpen sohasem volt fiatal. Abban az értelemben fiatal, ahogyan a Kölcsönkért kastély korában, vagy annakelőtte, a filmszínésznők, mondjuk, Magda Schneider, Jean Harlow, Judy Garland, fiatalok szoktak lenni. Olyan múlandóan fiatal. Tolnay Klári nem így volt fiatal a Kölcsönkért kastély-ban.

Belelapoztam a filmről írt, egykori beszámolóiba. Tolnay Klári neve körül csakúgy rajzik bennük, mint a tiszavirág, ez a szó: báj. A sűrű rajzástól nem is látszik az alakítása. Hát csakugyan annyira bájos lett volna ez az ifjú színésznő, hogy más jelző eszébe se juthatott róla senkinek? Hiszen, ha meggondolom, ebben a valóban kevés játéklehetőséget adó szerepben - egy virágzó leány az Amerikába kivándorolt apjával visszalátogat az óhazába, s itt a vagyonát és a szépségét körülzümöggi egy szerelem - ebben a kommersz-szerepben sem csinált egészen mást, mint a három évtizeddel később játszott, Pacsirta-beli anya-szerepben. Akkor hát ez az alakítás is csak „bájos” volna? Ebben a szerepben például van egy jelenet, amikor az anya a tenyerére veszi a lánya kalitkában tartott galambját. Ennél gyöngédebb és csakugyan bájos mozdulatra kevés filmszerepben nyílik mód. A másokban, a régi szerepben ilyen gyöngéd jelenet nem volt. Ha arról a Tolnay Kláriról azt mondták, bájos, akkor mi illik vajon erre?

Úgy tetszik, Tolnay Klárirra vonatkoztatva át kell értelmezni a minősítést. A báj az ő esetében nem bevonat egy női egyéniségen, mint a gyümölcsök hamva. Nem letörölhető és nem megszűnő. Tolnay Klári lényében, színjátszó művészetében valaha is, a Kölcsönkért kastély idejében is volt, és van most is, a Pacsirtá-ban, valami elégikus. Valami búcsúzóan és nosztalgikusan lírai. Ezt a vonását szokták összetéveszteni a bájjal. A báj, közhasználatú értelmében, éppúgy nem illik rá - és nem illett rá soha - mint egy Csehov-hősnőre. Azok se bájosak, és azok se fiatalok süldő lány korukban sem.

A csehovi lírának és a csehovi elégiának van egy összetéveszthetetlen és egyedülálló tulajdonsága, s ez jellemzi talán a legmegközelítőbben Tolnay Klári művészetét: ironikus. Néztem a játékát a Kölcsönkért kastély-ban. Sima, problémátlan szerep, szélcsendes szerep, semmi fodrozása. Egy lány, aki sokféle ruhában szép. Tolnay Klári alakításában mégis kíséri egy csöppnyi keserűség, vagy legalábbis lehangoltság. Ez az árnyék nem a szerepből származik - annak vajmi kevés az árnyalása. Hanem a színész saját lényéből, abból a felhős, finom iróniából, amely úgy látszik, Tolnay Klári művészegyéniségének megkülönböztető sajátysága, különös ismertetőjele.

Az iróniáról azt tartják, hogy éle van. S ami éles, arról azt, hogy



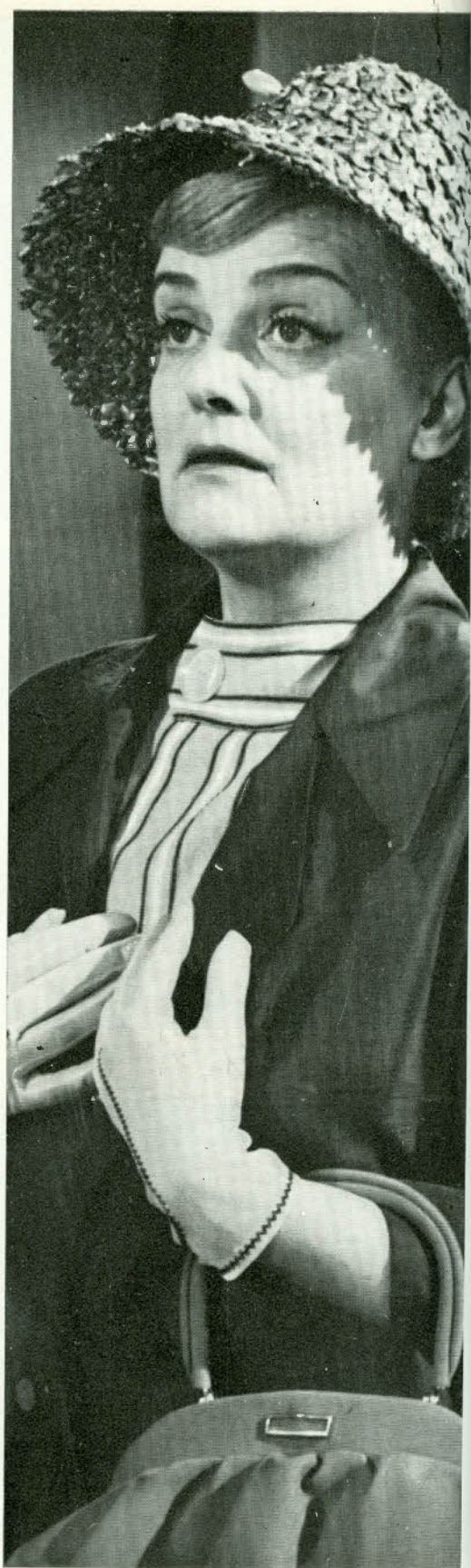
Kölcsönkért kastély



Meseautó



Déryné



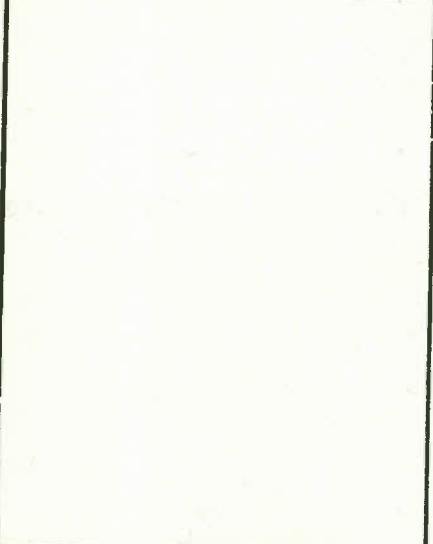
Fűre lépni szabad



Pacsirta



Mindenki ártatlan



támadó. Ezzel szemben én azt hiszem, hogy az irónia védekezés. Egy nagyon érzékeny, könnyen sérülő lelkialkat csöndes védekezése a világ támadásai ellen. Tolnay Klári esetében mindenesetre az. Figyeltem, mi ellen védekezik a Kölcsönkért kastély-ban és a Pacsirtá-ban.

A régi filmben, úgy vettem észre, a sablon-szerep agresszív sentimentalizmusa ellen. Valahányszor a történet egy olvadékony szituációjába került, olyanba, amilyenek nagyon sok más színésznő, tíz közül kilenc, átengedte volna magát hatásos és elrendezett, tehát közönségnek szánt elérzékenyültségben, az ő szája körül megjelent egy - másnak nem tudom nevezni - szegletes mosoly. Valami kétely. Ez a szegletes, szinte már keményen markáns mosolygás különös, ellentmondó módon hozzátartozik Tolnay Klári különben oly lágyan, nőiesen, finoman megmintázott arc-struktúrájához, vakmerően asszonáns rímet megzörrentve az arc puha harmóniáiban. Életben, színpadon ez a száj köré rajzolt két vonás talán nem tűnik fel, de filmen felerősödik, és külön jelentőséget kap. Megvolt a vázlatok már az egykori filmen is - most pedig határozottan meghúzott, végleges helye van ezen az arcon, és megvalósult, felépített karaktert jelez. A két vonás közé gondolatok vannak zárva.

Mert a száj köré húzott két zárójel megjelenik a Pacsirtá-ban is Tolnay Klári arcán. Van egy jelenet a filmben - talán nem is egy egész jelenet, csak egy villanása az alakításnak, de mert tartalommal annyira zsúfolt, teljes jelenetnek tetszik -, amikor a hervadásában is gyönyörű anya nézi a csúnya lányát. Az a bizonyos szegletes mosoly, amelyben fájdalom is van, irónia is, hit is és kétely is, szeretet is és idegenkedés, sőt az undornak egy átsuhant árnyalata is, újra feltűnik ezen az arcon. A két vonás közé egy élet van zárva, egy elmulasztott, csalódott, feláldozott élet, elszalasztott örömök, ki nem élt hangulatok, be nem teljesült remények sora. S ez a mosoly és a mosolyon átcikázó irónia ugyancsak védekezés. A Pacsirta-beli anya, a sárszegi kis levéltárnok Vajkay felesége, igen lágy és elérzékenyülő, minden futó hangulatra könnyen fogékony lélek. Hogy oda tudja adni magát egy elcsorranó operett-dalnak: Jázminillat száll a légben...! Majdhogynem elröppen ezen a tavaszi szellőn ő is, mint ahogy elröppenne minden, akár a legolcsóbb hangulattal is, amit a szűk, kis vidéki, bánatokba fulladó élete elébe tesz, akár mint egy színházi estét, akár mint egy szerény vacsorát, kettesben a férjével, a kisvárosi vendéglőben. Ebben a homályos kis életben még egy távoli csillag is vakító káprázattal ragyog, ebben az esélytelen sorsban a legkisebb változás is a nagy chance-szal kecsegtet. Egy magyar nóta maga a beteljesedés, a költészet, az élet igazsága. Nos, ezek elől az ellágyulások elől, amelyek ha egy ember átadja magát, elviselhetetlenek, védi meg a Pacsirta anya-figuráját azzal az eltávolító mosollyal Tolnay Klári játéka - s talán védi meg önmagát is megáradó érzelmei ellen.

Nem tudom másként szavakkal megközelíteni és kifejezni azt a játékmódot, ahogyan Tolnay Klári ezt a két filmszerepét eljátssza, s ezen a kettőn kívül pályája valamennyi szerepét, mint ezzel a hozzá-

vetőleges megfogalmazással: alakításaiban zárójelbe teszi a saját érzelmi világát. Ez a beláthatatlan világ jelen van a játékban, a szerepeiben és mégis ott, kívülesik a művészi munkáján és mégis beletartozik, nagymessziről kísérve is valahogyan kézenfogva vezeti, az ironia álruhájában.

Talán ez az a pont, ahonnan a legjobban áttekinthető Tolnay Klári horizontnyi kiterjedésű színjátszó művészeté.

Diderot megállapítása óta sok szó esik a színész-paradoxonról. Szenzibilisták és antiszenzibilisták érveiből és ellenérveiből, vitáikból, alkotó színészek nyilatkozataiból, teszt-módszerekkel végzett kísérletekből lassan kibontakozik többé-kevésbé a színészen végbemenő alakító-folyamat titka: átéli-e s mekkora intenzitással a játékát, mi az értelem része az alakításban és mi az érzelemé, hol végződik az indulata és hol kezdődik a figyelme, satöbbi? A kérdések, azt hiszem, véglegesen és tudományos biztonsággal nem fognak választ kapni talán soha, a művészi munka legbelső barlangjáratai egy szakaszon túl nemcsak felkészült expedíciók, de valójában maga a művész számára is járhatatlanokká válnak. Tudat és ösztön, tapasztalat és intuíció vegy-arányára tévedhetetlenül pontos analízis aligha áll rendelkezésére.

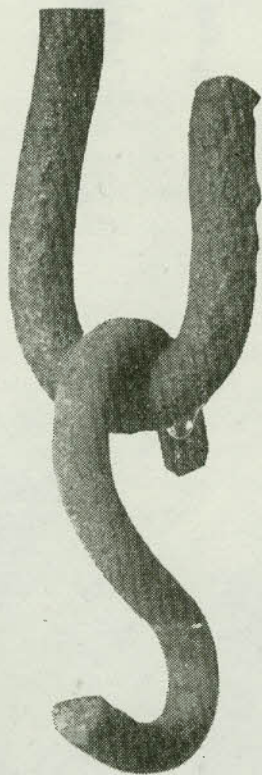
De ha művészi munka, színészi alkotófolyamat legalább megközelítő képletbe foglalható, vegyértékeinek aránya, egymáshoz való viszonya, új minőségeket létrehozó kapcsolata színészeink közül talán éppen Tolnay Klári alakításain jelentkezik a legvilágosabban és legolvashatóbban.

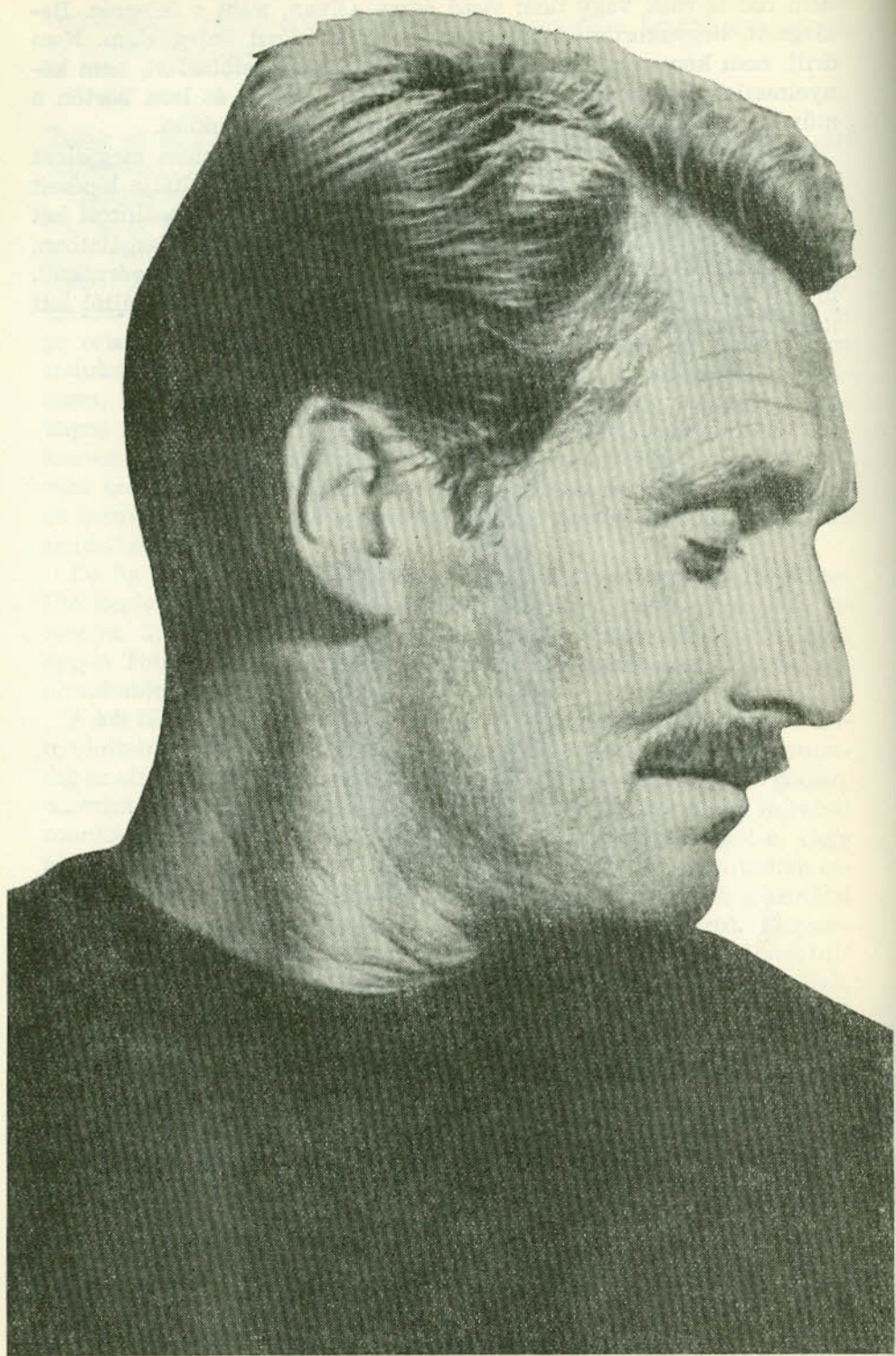
A két filmszerepben - s különösen a Pacsirta-beliben, hiszen ez a bonyolultabb, az összetettebb, az érdekesebb - pontosan jelentkezik s mindig az alakítás döntően érzékeny fordulóin, afféle neuralgikus gócain, aszerint, hogy hol lép be a szigorú ellenőrzés Tolnay Klári művészi munkájába. Hogy ez az ellenőr az ízlés egyenruháját viseli-e, vagy a műveltségét, a szeméremét-e, vagy az arányérzékét, nem tudom eldönteni. De belép és kíméletlen vámvizsgálatot tart ebben a színészi poggyászbán, s nem enged be az alakításba csempészárut. Elsősorban szentimentalizmust nem, de kiszámítottságot sem. Semmilyen túlzást. Mintegy zárolja és lepecsételi a túltengéseket, akár értelmiek, akár érzelmiek. Ha kell, egyszerűen elparancsolja a szerep mellől Tolnay Klárit.

Távolság van Tolnay Klári és a szerepei - ezúttal e két filmszerep között. Míg a két filmet néztem, az volt az érzésem, hogy játék közben egy-egy lépést mindig hátrál a szerepbeli önmagától, figyelmesen megnézi, s úgy lép vissza a körébe, a hangulatába, a karakterébe, a sorsába. Így szedi le róla a fölösleget, így erősít vagy gyöngít egy-egy színen, így módosít egy folton vagy egy vonáson. Úgy van otthon a szerepben, hogy közben egy kicsit mindig vendégként, váratlanul állít be hozzá.

Kétségtelennek látszik, hogy Tolnay Kláriban ez az alakító-módszer tudatos működés. Akkor is a tudat jelenléte, ha ő maga esetleg nem tud is róla, vagy nem veszi észre. Olyan, mint a lélegzés. Beidegzett, begyakorlott, természetessé lett művészi önfegyelem. Nem drill, nem kényszer, nem okoz merevséget, sem zsibbadást, nem kényelmetlen. Ez az egyszerre szűk és tágas, szoros és laza börtön a művész szabadsága. Bilincs, amely ékszerré lett a csuklón.

A kivételes az, hogy Tolnay Kláriban ez a fegyelem megjelent úgyszólván a színészi pálya kezdetén, és azóta kontrollálja lépéseit a filmen és a színpadon. A harminc év távlatából szembeállított két film ezt bizonyítja: egy művész jár bennük állandó önvizsgálatban, saját ellenőréként. Bizonyos, hogy ettől a fegyelemtől, arányérzektől, líraian kemény iróniájától és tragikusan gyöngéd nosztalgiájától lett nagy színész.





PREMIER PLAN

PIETRO GERMI

Germi sajátos arcú művész. Olyannyira, hogy még utánzó sincsenek. Pedig ő is egyik megújítója a sokarcú, sokhangú olasz filmnek: iskolát teremtett, egy sajátos műfajt - nevezhetjük tragikomédiának, szatirikus realizmusnak, tragikus farce-nak - önálló filmnyelvet a saját használatára. Együtt indult a neorealizmussal, de úgy lépett túl a már kifáradó stílusirányzaton, hogy nem fordult vele szembe, úgy maradt hű önmagához, hogy tökéletesen kicserélődött. Túlélte az olasz film válságát - és saját művészi krízisét az ötvenes évek elején -, túlélte az olasz film új művészeti forradalmának következő nagy hullámát, Antonioni, Fellini feltűnését is.

Népszerűsége hazájában és külföldön páratlan: a közönség zsúfolásig megtölti a mozikat filmjeinél, a kritika elismeri. Germi mindenkinek kell: a filmművészet ínyenceinek éppúgy, mint a csak szóra-kozásra vágyó mozilátogatók százezreinek. A realizmus híveinek csakúgy, mint a realizmus ellenzőinek. Ez is az ő találmánya, a mozi-élményt összekapcsolni az intellektuális izgalommal, úgy szolgálni a közönség ízlését, hogy közben bátor, eredeti dolgokat mondjon.

Tudatos művész, semmit sem bíz a véletlenre. A fonák helyzeteket szilárd társadalmi-erkölcsi-lélektani bázisra építi. És a legkegyetlenebbül elrajzolt figurái is - szánandóan emberiek. Együttérzése, szenvedélyes javítani akarása gyilkos tréfáit olykor a tragédia magasságába emeli. Úgy űz gúnyt a világból, hogy jobba, értelmesebbé akarja tenni az életet. Úgy nevetet, hogy ő maga komoly marad.

Földrészeket hasított ki magának az olasz valóságából, tartományokat hódított meg: a Válás olasz módra, az Elcsábítva és elhagyatva c. filmekkel Dél-Sziciliát, a Hölgyek és urak-kal az északi Venetót. Tragikomédiának mesterien összecsomózott szálaival összekötötte az olasz filmművészet két földrajzi pólusát: Észak- és Dél-Itáliát.

A nem létező Olaszország felfedezője

Germi annyira sajátosan olasz jelenség, hogy művészi portréját csak úgy lehet hűen megrajzolni, ha a reneszánsz mesterek képeit utánóztatva, figurája mögé, háttérként odarajzoljuk a „nem létező” Olaszország valóságos tájait is.

Mert hiába hangoztatja szóban és írásban, hogy Olaszország nem létezik, hogy Itália - ez csupán fogalom, ő aki az „országjáró”, a valóságot felfedező neorealizmus iskolájába járt, nemcsak a filmkészítés mesterségét sajátította el igen magas fokon, hanem úgy mellesleg az olasz valóságot is alaposan kitanulta.

Az elsők között volt, akik a háború után rendezni kezdtek - 1939-től segédrendező Blasetti mellett, majd filmszínész és forgatókönyvíró -, de első munkáival (A tanú, 1945; Örvényben, 1947.) nem kelt különösebb feltűnést. Szociális krónikái minden komolyságuk és hitelességük ellenére sem hoznak hasonló fordulatot az olasz filmművészetben, mint Visconti, Rossellini, De Sica háború utáni filmjei. Nem robbannak bomba gyanánt a felszabadult Itáliában, mint pl. Visconti Megszállottság-a. Germi bombája később, sokkal később robban, 1961-ben a Válás olasz módra világsikerével. Akkor kerül a nemzetközi figyelem középpontjába, amikor a vele együtt indult neorealista mesterek legjobbjai már új, izgalmat keltő alkotással nem tudják a világot meglepni.

A korai Germi-filmek, de még az első filmeket követő érettebb alkotások sem árulják el a későbbi szatirikust. A neorealista hullám tetőpontján készített legjobb filmjei inkább patetikusak, mint ironikusak. A Szicíliai vérbosszú-ban (1948/49) megvan ugyan már a világ értésének és megismerésének nyugtalan szenvedélye, a rejtett igazságok iránti érzékenysége, a Reménység útjában (1950) pedig az a morális elkötelezettség, aktív humanitás, ami mindmáig sajátja.

Első déli filmjei lassúak, ünnepélyesek, színpadiasan hatásosak. De ez a színpadias pátosz létező problémákat elevenít meg: a maffia uralmát, a munkanélküliséget, a kivándorlók drámáját. És itt, Germi szicíliai színpadán vonulnak el először azok a felejthetetlen arcok, figurák a néző előtt, akik később, megszállottan és elrajzoltan kelnek új életre a tragikomédiákban. Emberek, akik mozgatói és áldozatai, reális megjelenítői és egyben mítikus alakjai lesznek saját öntörvényű világuknak Germi kegyetlen szatíráiban.

Szicília - az olasz társadalom komédiájának színpada

Ha Germi rendezői pályáját nyomon követjük, ha kísérletképpen visszafelé pergetjük szicíliai filmjeit, azt látjuk, hogy ezek az első próbálkozásai csupán tematikai vázlatok, öntudatlan előgyakorlatok. Germi nem kevesebb, mint hat filmet készített Olaszország „Afrikájában”. De soha nem a folklór érdekelte, az emberi viszonylatok drámáját kutatta. Szicíliában az olasz társadalom ellentmondásai a legvégletesebben, a legszenvedélyesebben, ugyanakkor déli teátrali-

tással nyilvánulnak meg. Germit a színpadiasság és a rejtélyesség, a látszat és a valóság játéka egyaránt izgatta.

Pirandello, Verga, Bellini kezdték meg azt a „beszélgetést”, amelyet a két háború között és után, Vittorini, Quasimodo és Brancati folytattak Szicíliával. Ebbe a „szicíliai beszélgetésbe” az olasz filmek is be kellett kapcsolódnia. Az irodalom többé-kevésbé készen kínálta a témákat: Szicília - a sértett világ (mondo-offeso) - nemcsak Germit ihlette meg, hanem az olasz film olyan kiváló művészeit is, mint Visconti (Vihar előtt), Zampa (Nehéz évek), vagy Francesco Rosi (Salvatore Giuliano), hogy csak a legjelentősebbeket említsük. Germit első szicíliai filmjét, a Szicíliai vérbosszú-t (In nome della legge) Lo Schiavo „Rendőrbíró” című regénye nyomán készítette, Fellini, Monicelli és mások közreműködésével. Főhőse egy fiatal bíró, aki Olaszország más vidékéről kerül egy szicíliai kisvárosba, ahol roppant, szinte kilátástalan küzdelmet folytat nemcsak a maffiával, és a falu földesurával, de titokban, a maffióssokkal rokonszenvező, kiszolgáltatott, megfélemlített falusi néppel is.

Titokzatos, zárt világot ábrázol Germit ebben a filmjében. Egy száraz, keserű, fájdalmas Szicíliát kelt életre, ahol a nagylelkű nép az antik mentalitás, a ravaszság és a rosszindulat áldozata, és a konfliktus abból származik, hogy az állam nem képes megoldást hozni, társadalmi megújítást teremteni. Szicília és a maffia a későbbi években nagyon divatba jött, de ha összehasonlítjuk a Szicíliai vérbosszú-t ezekkel a későbbi dél-olasz filmekkel, kiténik Germit komolysága és stílusának erőteljessége. Itt feszegeti először Germit az állam törvényes rendjének és a humanitásnak ellentmondásait, olyan problémákat, amelyek későbbi műveinek lesznek alapjává és kiindulópontjává.

Az olasz kritika egy része azzal vádolta Germit, hogy a maffiában felfedezte az olasz film westernjét. Erre jó a törvényenkívüliség - mondták -, ezért szerepeltet egy jó bírót, a jó serif helyett. Mások viszont - köztük politikusok is - azzal vádolták, hogy „a film alapjában véve jóakarató a maffiával szemben”. Mindenesetre Germit egy létező és nagyon bonyolult problémával került szembe első szicíliai filmjével. A film tett volt a maga korában: elkészítése nemcsak morális, de fizikai bátorságot is követelt. „Amikor Germit ezt a filmjét készítette. Szicíliában ostromállapot volt: Salvatore Giuliano, a hírhedt bandita tartotta rettegésben a szigetet” - írja Nemeskürty István A filmművészet nagykorúsága című könyvében. Ugo Casiraghi pedig elmondja (L'Écran Français. 1949.), hogy amikor Germit Szicíliába érkezett, a forgatókönyvet be kellett mutatnia az ottani maffia-főnököknek, sőt bele kellett egveznie, hogy kissé idealizálja a maffióssokat. Talán innen a film befejező részének kompromisszumos megoldása: a maffia főnök elismeri, hogy a bíró, vagyis az állam törvénye az igazságos.

Germit képi ereje már ezekben a komor hangulatú, első szicíliai filmekben is figyelemreméltó. Minden plasztikus és kontrasztos az epikus lassúságú Reménység útjában, élő és hiteles a kisváros nyomasztó légköre, a Szicíliai vérbosszú-ban. A kopár tájak, a rideg

kövek drámai szépsége atmoszférikus költőiséget visz Germi szicíliai színpadára, ahol az olasz társadalom problémái (a szegénység, a mafia, Észak és Dél dualizmusa) ebben az időben még kissé tételesen és konzervatív filmi ábrázolásban elevenednek meg.

A témák többszólamúsága

Germi már korai filmjeiben is hatni akart a nézőkre. Olyan rendező, aki tetszeni akar - ezt nem is tagadja. Sőt kitűzött, bevallott programja. De úgy akar hatni, mulattatni, hogy közben egy kicsit a világot is megváltsa, vagy legalábbis megváltoztassa. Az érett Germiben az igazságnak olyan profétáját ismerjük meg, aki miközben prédikál, csörgősapkát húz a fejére.

Ahogy a régebbi Germi-filmek komor portréi tanulmányfejeknek tekinthetők a későbbi tragikomédiák groteszk figuráihoz, ugyanúgy a korai filmek tematikája mintegy leegyszerűsített képlete, kezdetleges mintája a későbbi filmek társadalmi-erkölcsi karikatúráinak. Ha összehasonlítjuk az 1957-ben készült, nem nagyon sikeres Szalmaözvegy-et az 1961-es Válás-sal - a két film között távoli tematikai rokonság van -, nemcsak a stílusváltás feltűnő, de a szemlélet, a világhoz és az emberekhez való viszony teljes fordulata is. Mintha a két film között nem évek, hanem évtizedek teltek volna el!

„A Szalmaözvegy-ben azt az olasz férfit ábrázoltam, aki az erkölcsi tilalomfák áldozata és rabszolgája” - mondja Germi erről a figurájáról. A film hőse munkás, esztergályos - maga Germi játssza a főszerepet -, jó férj, derék családapa, aki felesége távollétében egyszer „kirándul” egy kellemes kalandba. Egy átlagember, átlagérzelmeikkel. A szenvedély drámáit nem ismeri. A kaland mégis tragédiába fullad, mert a lány, aki a szerelemből nem tud, nem akar kigyógyulni - öngyilkos lesz és meghal. Ebben a filmjében jelentkeznek először Germinél a kisember, ez esetben egy jól kereső szakmunkás, életének nem gazdasági, társadalmi, hanem morális-pszichológiai konfliktusaival. Ám ezt a szentimentális családi drámát korszakok választják el a Válás olasz módra gyilkos házassági komédiájától.

A Szalmaözvegy hétköznapi tragédiája - magánügy. A Válás olasz módra családi tragikomédiája - közügy. A groteszk történet arra a most is érvényben lévő, elavult olasz törvénykezésre épül, amely lehetetlenné teszi a válást. A válás lehetetlensége Olaszországban és a becsületbeli gyilkosság könnyű elfogadása Szicíliában - ez a két valóságos ellentmondás ad reális töltést és tragikus vetületet az abszurd helyzeteknek. Miközben a néző jól mulat, bizonyítékot kap arra nézve, hogy az olasz házassági törvény tarthatatlan és erkölcs-telen.

Ebben a filmben a tragédia a komédia álarcában jelenik meg. A látható, mulatságosan bonyolított cselekmény felszíne alatt - mintegy ellenpontozva azt - egy láthatatlan történet fut: a kacagtató vígjátéki szituációk könnyű fátylai mögül véres tragédiák villannak elő. A boccacciói fordulatok egy pokoli logikájú, pszichológiai krimi

takarnak. A film ettől a képi és gondolati sokszólamúságtól éles, könnyörtelen, s nagyon mai társadalom-kritikai akusztikát kap.

Micsoda változás Germinél! Micsoda keménység a néhány év előtti ellágyulással szemben. A házasság, a szerelem, a családi élet, a vallás - egyszerre minden visszájára fordul. A Szalmaözvegy-ben a férj a templomi szertartás áhítatában gyónta meg „vétkét” mellette térdeplő feleségének. A Válás-ban a pap a szószékről választási kortesbeszédet tart - a kereszténydemokraták mellett. Az édes kis feleség elviselhetetlen kolonc, unatkozó férje oldalán. A házaseset poklából nincs más menekvés, mint a fondorlatos gyilkosság, amelyre az ősi szicíliai törvények, a becsület látszat-védelme, szinte rá is kényszeríti a főhöst. A feleséget nem lehet elhagyni, csak megölni. Nem kell tehát mást tenni a blazírt bárónak, mint olyan helyzeteket teremteni, amelyekben az ősi szicíliai törvények automatikusan életbe lépnek: az események máris megállíthatatlanul rohannak, hogy a maguk esztelen, de mégis törvényszerű logikájukkal a kitervelt bűntény irányába tereljenek gyilkost és áldozatot. Ketrebben élnek ezek a lecsúszott szicíliai nemesek, és Germi úgy is mutogatja őket, mint ahogyan a ritka, kihaló állatfajtákat szokás az állatkertben.

Az Elcsábítva és elhagyatva hősei azonban nem lecsúszott, degenerált nemesek, hanem egyszerű kisemberek. Ők még jobban ki vannak szolgáltatva saját ösztöneiknek, indulataiknak, előítéleteiknek, a Becsület mítoszának. A Válás-ban a vidéki arisztokrata főhős az ősi szokásokat, amelyekben már maga sem hisz, cinikusan, eszközül használja fel céljai elérésére. Az Elcsábítva és elhagyatva komédiája tényleges tragédiák sorozatából áll. Egy rossz lépés, egy fiatal diáklány megszedül, enged kamaszvágynak - s ettől a perctől kezdve üldözött vaddá válik. Üldözi a család, a társadalom, de még az állam törvénykezése is, amely védeni szeretné. Itt a komédia, mint a megáradt folyam szédítő tempóban rohan, magával sodorva csúnyácska eladó lányokat, haldokló apákat, egész családokat. „Amit e filmben mutatni akartam, az a valóság, a természetesség, a józan ész nevetséges, de mindenképp szörnyű eltorzulása” - mondja Germi erről a filmjéről.

A kritika - különösen a franciák - szemére hányták a film naturalizmusát. Túl verejtékszagúnak, gusztustalannak ítélték az Elcsábítva és elhagyatva egyes jeleneteit. Kifogásolták többek között a mellékhelyiségek eltúlzott szerepét.

Valóban, majdnem minden Germi-komédiában szerepel a fürdőszoba, mint egyetlen olyan hely, ahol a család tagjai önmagukkal lehetnek, lelki életet élhetnek. A fürdőszoba ad menedéket a Válás Fefe bárójának, annak ablakából ábrándozik szerelméről, kitekintve a fülleedt szicíliai éjszakába; a fürdőszobában írja szerelmeslevelét az Elcsábítva szerencsétlen fiatal lánya. De még a Hölgyek és urak könyvelője is odamenekül a családi élet viharai elől. Onnan jön ki üdvözölt mosollyal, miután füldegői segítségével megteremtette a kellő distanciát a valóság kaotikus szörnyűsége és saját titkos énje között.

Lehet, hogy nem elég finomak, tapintatosak ezek a képi eszközök. De

Germi valóságból és lázálomból összegyúrt világához tartoznak, Germi sajátos, kíméletlen stílusához. Szicíliát, a szenvedélyek földjét Germi nem is akarja „finoman” ábrázolni. Mégis, napfényben izzó utcái, zsúfolt kávéházai és templomai a családi életnek ezek a nyilvános fórumai - felejtethetetlenül az emlékezetünkbe vésődnek. Ugyanúgy, mint a demonstratív családi kivonulások, a tébolyult futások vagy a madonna arcú, romlott kis zárdaszűzek kihívó sétái a kisváros utcáin, Carlo Rustichelli pompás zenei díszletei között.

„Resti fra noi”

Germi utolsó filmjének, a *Hölgyek és urak*-nak, Észak-Olaszország, a jómódú, kiegyensúlyozott, civilizált Veneto a színhelye. Annak ellenére, hogy ezt a filmet tüntették ki az 1966-os cannes-i fesztiválon az Aranypálma díjával, *Germinek* ezt a munkáját sem a közönség, sem a kritika nem fogadta osztatlan elismeréssel.

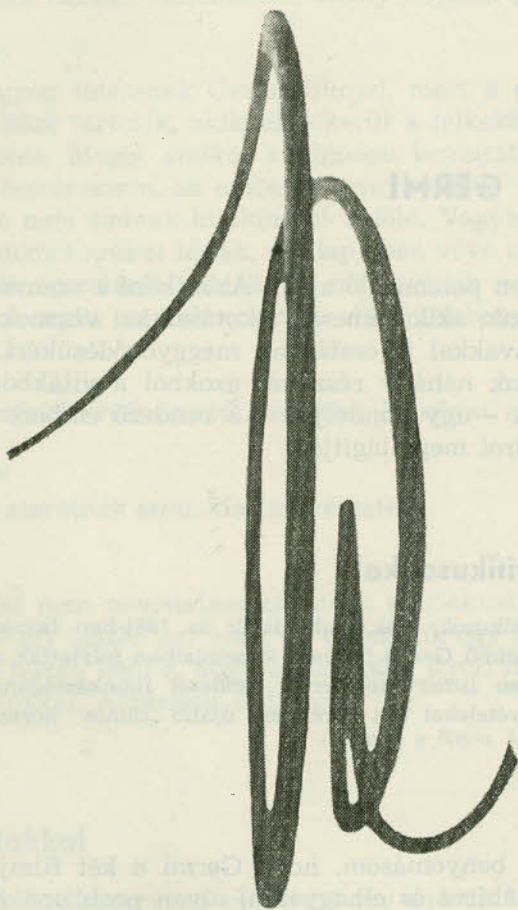
Pedig Germi társadalomkritikája itt szélesebb és kegyetlenebb minden eddiginél. Ez a filmje is a képmutatás komédiája. De ez a komédia nem a nyers szenvedély dúlta Szicíliában, hanem a megvalósult jóléti társadalomban játszódik le. Ez a három-epizódos, lazán összefogott, gúnyos film, nehezebb és kevésbé hálás feladat. A kedves, tiszta, jellegtelen észak-olasz városkában nem gyilkolnak a becsületért. A becsület itt olyan dolog, ami készpénzzel megvásárolható. De csillogó jólét mögött olyan ijesztő üresség tátong, amely félelmetesebb minden szegénységnél. A kedves társaságbeli urak és hölgyek; orvosok, patikusok, kereskedők - feleségeikkel - megnyerőek, jómodorúak - és végtelenül utálatosak. Milyen bájtalanok a szép, dekoratív kisvárosi asszonyok, ha Germi kíváncsi kamerája közvetlenül közelről láttatja őket. Életük unalmát ott viselik szép, szabályos vonásaikon. Sok mindent megenged nekik az Egyház, a Közvélemény, kis és nagy csalátsáikra bocsánatot nyerne, egy feltétellel: a játékszabályokat be kell tartaniok. A látszatot, a házasság, a család jóhírét mindenáron meg kell őrizni. És aki erről az iratlan törvénytől megfeledkezik, arra olyan irgalmatlan sors vár, mint a második történet lázadó szerelmes hivatalnokára, Bisigato-ra, aki igaz érzéseit ki merészelte vinni a kisváros nyilvánossága elé. Bisigato és szerelme ellen összefog mindenki: az igazi szerelemnek, a valódi érzéseknek - pusztulnia kell. A kimondatlan jelszó: „Resti fra noi” - köztünk maradjon. Germi eredetileg ezt a címet akarta a filmnek adni. De úgy látszik, végül még egy cím erejéig sem vállalta ezekkel a jó társaságból való hölgyekkel és urakkal a cinkosságot.

Az igazsághoz tartozik, hogy *Germinek* ez az „északi” filmje - minden eleveisége és merészsége mellett is - kissé fáradtabb, a déli komédiáknál. Az eredeti hang itt már nyelvezetté válik. Germi saját találmányú vígjátéki gépezete pedig mintha túlságosan is simán, rutinosan működne. Bármennyire is élők, jellegzetesek a figurái, bármilyen jól megkonstruáltak és frappánsak az egyes jelenetek - a film egésze nem képes olyan meggyőzően, olyan elementá-

risan közvetíteni a rendező igazságát, mint a Sziciliában lejátszódó történetek.

Persze, azért a Hölgyek és urak is egyik bravúros darabja annak a komédia-sorozatnak, amelyet Germa az olasz valóság színpadán - mindnyájunk gyönyörűségére, ámulására és okulására - lenyűgöző vitalitással folytat.

Mágori Erzsébet



A VITATKOZÓ GERMI

Germi jellegzetesen polemizáló alkat. Azok közé a szenvedélyes művészek közé tartozik, akik nemcsak alkotásaikkal vesznek részt a vitában, hanem szavakkal is csatáznak meggyőződésükért, elképzeléseikért. Itt közlünk néhány részletet azokból a vitákból, beszélgetésekből, amelyek - úgy gondoljuk - a rendező emberi és művészi alakját több oldalról megvilágítják.

Vita az olasz kritikusokkal

Az alábbi vitát kritikusok, írók, publicisták az 1964-ben bemutatott *Elcsábítva és elhagyatva* című Germi-filmmel kapcsolatban folytatták a rendezővel. Miután Di Giammetto ismertette Germi rendezői munkásságának előző fázisait, kritikai észrevételeket tett a rendező újabb „dühös” korszakára vonatkozóan.

Di Giammetto:

Lényegében az a benyomásom, hogy Germi e két filmjével (*Válás olasz módra; Elcsábítva és elhagyatva*) olyan problémákkal szembe-síti a nézőt, amelyeknek csak közvetve van köztük az olasz valósághoz. Az a benyomásom, hogy ez a hevesség, ez a szatirikus kegyetlenség csak Itália egyik különleges tartományát illetheti... A becsület kérdése, amely alapja az *Elcsábítva és elhagyatva* című filmnek, végül is periférikus probléma az olasz társadalom fejlődésének alapvető kérdéseivel szemben. Amikor azt látom, hogy Germi ily hevesen száll szembe a becsület mítoszával, felteszem a kérdést: valóban ezek-e a legfontosabb olasz problémák?

Germi:

Egyáltalán nem értek egyet Di Giannettoval ebben az ellenvetésében. Úgy találom, hogy filmem még csak nem is nagyon szicíliai . . . Teljesen szimbolikus értelme van, éppen az elidegenítés révén, vagyis a film a mítosz által elidegenedett embereket ábrázolja. Ebben az esetben a mítosz: a becsület; de más esetekben ugyanilyen mítosz lehet a Haza, a Pénz, a Vallás, vagy mit tudom én mi, annyi ilyen van. Tehát egy elidegenedett világot ábrázolok, groteszk kulccsal, vagyis túlzóan felnagyítva . . . Én csak azért ragadom meg Sziciliát, mert tetszik nekem, mert izgat mint vidék, mint táj, de úgy hiszem, hogy fél Olaszország körülbelül ugyanilyen pszichológiai körülmények között él; a szicíliai életmód nem egyéb, mint túlhajtása ennek az erkölcsiség nélküli életmódnak, amely teljesen nemzeti.

De Sanctis:

Nekem nagyon tetszenek Germi filmjei, mert a rendező azok közé a kevesek közé tartozik, akiknek sikerül a lelkekkel mély kapcsolatot teremtenie. Mégis, amikor a filmeket bemutatom, vagy vezetem a vitákat, észreveszem, az emberek annyira bele vesznek a mesébe, hogy szinte nem tudnak kitekinteni belőle. Vagyis az emberek gyakorlatilag tükörképüket látják, és alapjában véve saját magatartásuk, viselkedésük igazolását kapják. Ez nem tetszik nekem Germi munkáiban, nem segíti az embereket az előrejutásban.

Germi:

Ön tehát szónoki művészetet szeretne, bocsánat a kifejezésért.

De Sanctis:

Nem, nem szeretnék szónokias művészetet . . .

Germi:

. . . Egy film nem menetelhet az utcán zászlókkal - éljenezve, vagy pfujozva. Vagy igazán azt hiszi, ha elhintünk egy magot, az nem hajt ki? . . . Én bízom benne, hogy a film csak ilyen módon hathat, nem pedig zászlókkal. A zászlók untatnak.

(Bianco e Nero, 1965. július-augusztus)

– a fiatalokkal

A Hölgyek és urak cannes-i sikerei után Germi a római filmfőiskola tanáraival és diákjaival vitatkozott. A hallgatók nemcsak Germi egyes alkotásait bírálták meg, hanem vitába szálltak művészi szemléletével is. Ime néhány részlet az érdekes beszélgetésből.

Egy gyártás-szakos hallgató:

Olvasta Ön B-nek, az Europeo-ban megjelent kritikáját? B. miután kedvezően nyilatkozik az Ön utolsó filmjéről, ezt mondja: „Germi filmjében minden férfi és nő egyenértékű, nincs a vígjátékban egyet-

len egy igaz ember. Olyan hiba ez, aminek folytán Germi pesszimiz-musa elveszti jelentését, s pusztá elfogultságnak tűnik. Helyesli Ön ezt a kritikát?

Germi:

Nem teljesen, mivel a film nem ábrázolhatja a teljes valóságot, bizonyos értelemben mindig elfogult mű, valamiféle elvből indul ki, valamit mondani akar, tehát olyan elemeket választ ki a valóságból, amelyek ezt a mondandót szolgálják. A Hölgyek és uraknak két pozitív alakja van: Bisigato és a bár pénztárosnője. Ezek történetesen házasságtörők, és ez alkalmat nyújt arra, hogy indirekt módon kampányt indítsak a válás érdekében. Úgy gondolom, hogy a válás törvényes lehetősége feltétlenül szükséges egy civilizált társadalomban. Két pozitív szereplő tehát mindenképpen felismerhető. Ami a többieket illeti, igaz, hogy egy sereg többé-kevésbé negatív alakja van a filmnek. Egy nyolcvanezer lélekszámú városban bizonyára vannak szentek is, de engem ezek, a film sajátos alap gondolata folytán nem érdekelték, ha nem is akartam azt mondani - azt hiszem a film nem is sugallhatta ezt -, hogy az egész város ilyen.

Egy rendezőszakos hallgató:

Ez a film különös hatást tett rám: jól szórakoztam, mialatt néztem, de aztán a végén, amikor mérleget csináltam magamban, kissé vaskosnak találtam, Azt hiszem, a Válás-tól kezdve egyre inkább előtérbe kerül a szórakoztató elem az Ön filmjeiben, túl sok gag robban, és néha bizony olcsó ötletek is. A szórakoztatásnak ez a szüntelen keresése, úgy gondolom, néha a pontos, szigorú és keserű - tehát elmélyültebb - elemzés rovására megy. Az a benyomásom, a legfőbb irányelvévé lett: mindenáron megnevetetni a közönséget.

Germi:

Nem vitatom megállapítása helyességét, de attól tartok, hogy elvi különbség áll fenn közöttünk a film funkciójának megítélésében. Észrevétele nem is lep meg, hiszen hasonló nehezményezéssel találkoztam a kritikában is. Napjainkban divattá lett fintorogni az olyan filmekben, amelyek mulatságosak és szórakoztatóak. Mintha az igazi művésznak egyenesen kötelessége lenne - bocsánat a kifejezésért - az emberek untatása. Ez már olyan normává lett, hogy a fesztiválon is sorra-rendre a legunalmasabb műveket díjazták. Én a legélesebben szembeszállok azokkal a művekkel, amelyeknek nincs cselekményük, vagy holmi kis történetet kétségbeejtő hosszadalmassággal tárnak a nézők elé. Köntörfalazás nélkül kijelentem, hogy szerintem a filmnek kutya kötelessége a szórakoztatás, a mulattatás. A filmgyártás ugyanis költséges vállalkozás. Ezért olyan „terméket” kell előállítanunk, amely hatalmas tömegek számára érthető. Ha valaki unalmas dolgot akar alkotni, írjon könyvet, ami nem kerül többé a tintánál és a papírnál, vagy fessen képet, ami szintén olcsó mulatság. Hiába, ezt tudomásul kell venni, ez hozzátartozik a film természetéhez. Lehet szépen dolgozni és csúnyán, jó dolgokat készíteni

és rosszakat, de mindezt bizonyos határokon belül. Mert minden kifejezési formának megvannak a maga korlátai és követelményei. A film milliók számára készül. Ezért erkölcstelen dolog lenne olyan műveket alkotni, amelyek eleve csak néhány ember számára megközelíthetőek. Egy szó, mint száz: én elvileg ellenzem az effajta filmeket. Lehet, hogy Chaplint azért nem tüntették ki sohasem Oscar-díjjal, mert ő is „csak” nevetetni akart, és attól sem riadt vissza, hogy hősei habostortákat vágjanak egymás képébe. Szilárd meggyőződésem, hogy a mi feladatunk az emberek szórakoztatása. A kérdés csak az, hogy ezt a célt izléses, vagy a jóízlést sértő eszközökkel érjük-e el. Időnként talán túllövünk a célon, elkap a lendület, túlságosan borsosak, „vastagok” vagyunk. Előfordult ez már nálunk nagyobb művészekkel, Shakespeare-rel, sőt Dantével is.

A rendezőszakos hallgató:

Az Ön szenvedélyes érvelése elbűvölt, de nem győzött meg. Ön szerint vagy olyan filmet csinál az ember, amely vállalja a kockázatát annak, hogy unalmas legyen, vagy megpróbál magas nívón szórakoztatni. De én most visszatérek - lehet, hogy tévesen - egy megelőző tapasztalatra; a Válás olasz módra olyan film, amely a nézők millióit megnevettette, és amelyben a szereplők nem kevésbé hitelesen voltak megformálva, de sohasem váltak közönségesekké, és soha nem veszítették el eredeti arcukat.

Germi:

A dolgok, ahogyan az időben eltávolódnak, elmosódnak...

A rendezőszakos hallgató:

De én a filmet újra megnéztem, többször láttam.

Germi:

Ott is szerepel az öreg, aki megtapogatja a cselédlány hátulját, aztán szó esik lábakról, izzadságról, mindenről, ami egy bűzlő szicíliai házban előfordulhat, ott van a latrina, a WC lehúzója. Más légkörben, más környezetben, vagyis más színekkel, de megjelennek mindazok a „szent és sérthetetlen” dolgok, amelyek a valóság részét alkotják, mert a valóság tele van közönséges dolgokkal, és ezeket kellő ízléssel, ábrázolni kell. Lehetséges, hogy ebben az utolsó filmemben túl sok van mindebből...

A rendezőszakos hallgató:

De hogyan jutott arra az elhatározásra, hogy szórakoztatnia kell, miután húsz évig másfajta filmeket csinált, olyanokat, mint a Szalmaözvegy, A hétköznapi tragédiák stb.

Germi:

Nem látok ellentmondást. Valóban szórakoztatni akarok és akartam mindig, de ezen nemcsak nevettetést értek, hanem azt is, amikor meg akarom hatni az embereket, könnyekre fakasztani őket, vagy

izgalmat kelteni. És mindig lelkiismeretfurdalást éreztem, ha ezt nem sikerült elérnem. Így például máig is szégyellem, hogy a Szalma-özvegy című művem nem vonzotta az embereket a moziba, mert egy film sikerének mutatkoznia kell a bevételen is. S ha ezt nem érjük el, akkor magunkban keressük a hibát: mondanivalónkat egyhangúan, szürkén, fantáziátlanul adtuk elő. Emlékeznek A reménység útjára. Meg akartam hatni az embereket, meg akartam döbbeníteni a nézőket. Mindezt nem sikerült volna elérnem, ha társadalmi, morális és lélektani mondanivalóm számára nem találok olyan kifejezési eszközöket, amelyek lekötik a figyelmet. Úgy érzem, most is van „üzenetem” az emberek számára, ha ezt nem is drámai formában, hanem mulattatóan kívánom előadni.

— Bachmann amerikai újságíróval

Bachmann:

Úgy érzem, hogy a Válás olasz módra, a Hölgyek és urak, különösen az Elcsábítva és elhagyatva című filmekben az emberi természetnek olyan megnyilvánulásaira összpontosul a figyelme, amelyek viszonylag elég messze esnek a jóságtól, és nem ellenpontozza eléggé megvetendő (még ha furcsa) jellemeit a „jobbak” erényeivel. Ha valaki csak egy kicsit is érzékeny, meglehetősen pesszimista nézetekkel távozik filmjeitől. Majdnem azt mondanám, ön bőséges bizonyítékot szolgáltat arra nézve, hogy az emberi jóság már csak történelmi érdekesség.

Germi:

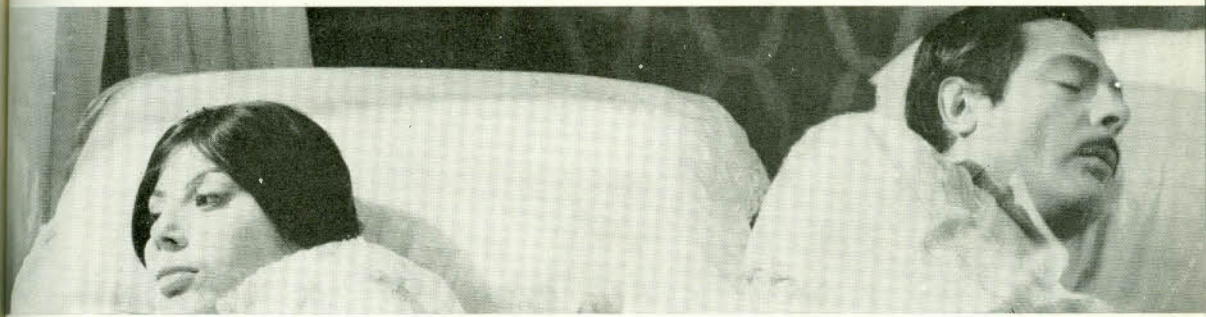
Sokféle, egymástól elütő típusról csináltam filmet. Amikor bemutatom az emberi gyöngeségeket - rendszerint komikus beállításban -, azért teszem, hogy elítéljem ezeket a gyöngeségeket, s harcoljak ellenük. De mindig a legemberibb aspektusokat keresem, mivel bizonyos olasz rétegek bizonyos hibáit ártalmasnak látom: akadályozzák az embert abban, hogy újra hinni tudjon. De soha nem ábrázolok gyengeségeket csak azért, hogy vádoljak. És úgy találom, hogy éppen a tréfás elem az, ami hidat verhet a mindennapi életben az emberek között, ez az a cement, amelyet oly fájdalmasan nélkülözünk a mi jóléti társadalmunkban - és amelyet egyre nehezebben találunk meg. A modern élet elkorcsosodása közben a valódi vidámság jóformán kihalt.

Bachmann:

Mit gondol, eléggé világosfejúek az olaszok ahhoz, hogy felismerjék az ön szatírájában és kritikájában, hogy ön ugyanazt kutatja, mint ők? Olaszok alatt az átlagos nivójú olaszt értem.

Germi:

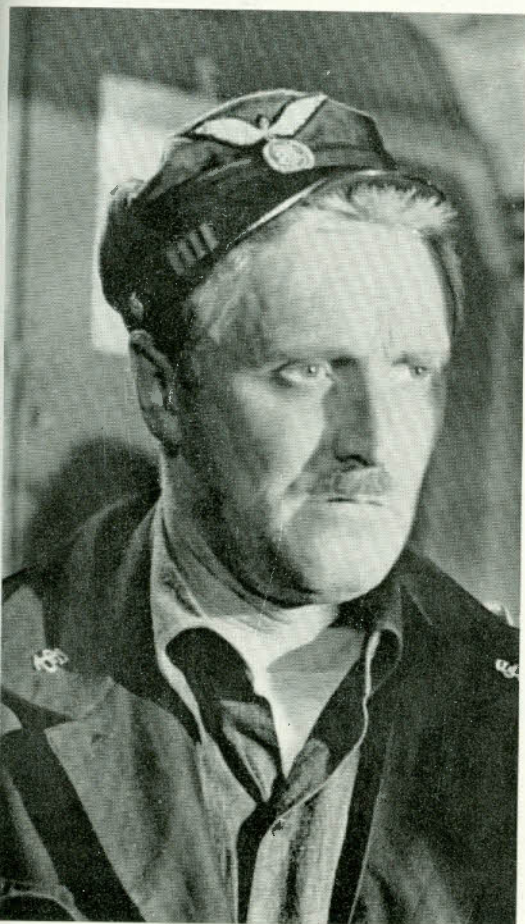
Ilyen nincs. Olaszország, ahogy általában ismerik, nem létezik. Nem létezik, valami közös olasz nevező a legcsekélyebb mértékben sem.



Válás olasz módra



Elcsábítva és elhagyatva



Szalmaözvegy



Hölgyek és urak

A mi országunk tele van formai és lényegbeli különbségekkel. És én éppen ezért tartom a legszebb, legvonzóbb országnak, mert ilyen hihetetlenül mozaikszerű, mert még mindig képtelen (és talán még néhány száz évig képtelen lesz) homogén nemzeti eleggyé alakulni. Egyébként se megítélni, se kitalálni nem tudom, hogy megértik-e az olaszok mélyebb szándékaimat, legfeljebb reménykedem ebben. Különböztetnem azt tapasztalom, hogy az emberek, ha bízunk abban, hogy megértenek valamit, akkor valóban meg is értik azt. Bízom benne, hogy filmjeim nem intellektuális nívón is hatnak. Sokszor úgy érzem, hogy az emberek a filmjeimben csak a felületet látják, hogy átnéznek a bizarrságokon, az ellentmondásokon, és egyszerű valóságként fogják fel, amit csinálók. De lehetséges, hogy ezeknél az embereknél az én ironikus módszerem az a kis darab cukor, ami segít lenyelni az orvosságot. Mindenesetre az az érzésem, hogy a filmjeim mégis csak jók valamire.

Bachmann:

... Mit kell tennie egy művésznek, ha ráébred, hogy a leghagyományosabb értékek elértéktelenedésének korszakában él?

Germi:

Megmutatni a modern, mindenféle hűtökészülékeivel körülvelt embernek ezt a drámáját; mint drámát bemutatni és ezáltal vizsgálódásra készíteni, hogy megtaláljuk a módját annak, hogyan lehet segíteni ezen az állapoton. Ki kell emelni azt az egyént, aki még nem áldozata ennek a korszaknak. Azt hiszem, a Hétköznapi tragédiák-ban, egy régebbi filmemben, ezt próbáltam csinálni. Annak az embernek a portréját, csaknem szobrát próbáltam megcsinálni, aki bár van telefonja és jégszekrénye, egyáltalán nem idegenedett el. Ime egy egészséges ember, valamennyi szerve jó egyensúlyban: az agya, a szíve, a nemiszerve, minden... Éppen az ellenkezőjét kell tenni, mint amit a heroikus filmek művelnek mostanság, például a James Bond-filmek, ahol semmi indíték nincs az akcióra, csupán valami bódító, mechanikus erő, amely arra törekszik, hogy megsemmisítse az egyént. A bűncselekménynek nincs morális értéke; ölni se nem jó, se nem rossz: a büntett jól vagy rosszul végrehajtott akcióra korlátozódik, a látványosságra. Azt hiszem, ezek a filmek végül is annyiban figyelemreméltóak, amennyiben az ember elembertelenedésének a szimptomái. Olyan embereket kell ábrázolni, akik még valódiak, akiknek érzéseik és gyengeségeik vannak, akikben van erő és értelem, és ha nem léteznek ilyenek, találjuk ki őket, mutassuk be, és emeljük ki őket - vagyis: keltsük fel a vágyat, hogy ezeket utánozzák. Ha sokat nem is tudunk tenni, teremthetünk ember-mintákat, akiket vonzóvá és valóságossá tehetünk, amikor elképzeljük őket.

(Films and Filming 1966. szeptember)

MUNKA KÖZBEN

Germi a Hölgyek és urak forgatása idején Trevisóban, abban a kis északkeleti városkában, amelyet filmje színhelyéül választott, naplót írt munkája közben szerzett benyomásairól, tapasztalatairól. Ebből a venetói naplóból, amely bizonyos mértékben betekintést enged Germi rendezői műhelyébe, közlünk néhány részletet.

Pontosan húsz éve dolgozom mint filmrendező, de őszintén be kell vallanom, még mindig nem barátkoztam meg teljesen azzal a ténnyel, hogy ilyen különös mesterséget folytatok. Nehéz és veszélyes szakma, ez azonban más hivatásnál is előfordul. Ami engem ma is a legjobban nyugtalanít, inkább az, hogy nincs még egy ilyen indiszkrét foglalkozás. Nap nap után, a legváratlanabb pillanatokban, ajtórések nyílnak meg előttünk, ezeken be kell surrannunk, ami majdnem mindig azzal jár, hogy brutálisan beleavatkozunk más emberek életébe.

Rengeteg embert ismerünk meg. Mindent felforgatunk, motozunk, megsértjük az otthon titkát, fejetetejére állítjuk a békés nyugalmat. Miközben bizonyos környezetet kutatunk, szétzilálunk egy plébániát, egy polgári otthont, hogy azután végül a jelenetet egy közkönyvtárban forgassuk. A film mindenhová behatol. Kíváncsiságának nincsenek határai.

És a legmegdöbbentőbb számomra az, hogy az emberek általában szívesen veszik a zavarást. Talán a film szinte mítikus varázsa az oka ennek, nem tudom, de mégis így van. Éppen ezért meglepett az, amit legutóbbi filmem forgatása közben tapasztaltam Trevisóban. Júniusban érkeztem hatvan tagú színész és technikus stábbal. Sok külső felvételt kellett csinálnom, a főtéren, az árkádok alatt, az óváros boltjai előtt. Tucatnyi gépkocsival, teherautóval, reflektorral, egy csomó kábellel, a filmgyártás közlekedési akadályt okozó fegyverzevével mozogtunk.

Az emberek csodálkozó és ártatlan képet vágtak az egészhez. Filmesek Trevisóban, még ilyet! Róma kivételével, amely már megszokta a filmezést, annak a legcirkuszibb, legbohócosabb külsőségeit is, minden más városban, ahol egy stáb külső felvételeket csinál, úgy hat az egész, mint valami cirkuszi excentrikus színjáték; tudvalevő, milyen hirünk van nekünk filmeseknek. Azok számára, akik körülvesznek bennünket munka közben, fura alakok vagyunk, zajosak, egy kissé közönségesek és hazudozók: megérkezünk, azt ígérjük, hogy öt perc alatt végzünk, aztán egy napig is ott nyüzsgünk, afféle felperzselt földet hagyva magunk után, akárha Attila hordái jártak volna arra. No és aztán itt van a római dialektus, amit a munkások ordítanak, kigombolt ingük alól előkandikáló szőrös mellükkel, látványos amerikai stílusú kesztyűikkel.

Olyan keret ez, ami néha engem is idegesít. Egy-egy filmet előkészítve, iparkodtam mindig a lehető legcsöndesebb munkatársakkal körülvenni magamat, mert azok közé a rendezők közé tartozom (és

az igazat megvallva sokan vagyunk ilyenek), akik zakóban, nyak-kendősen szoktak dolgozni.

Trevisóba érve a stáb lelkére kötöttem, hogy igyekezzenek szolidan viselkedni, és minél kevésbé zavarni a lakosságot. No persze ettől függetlenül mégiscsak filmesek voltunk.

Egy zárkózott és bizalmatlan város fogadott bennünket, udvariasan, de kissé hűvösen. Ami személyemet illeti, még gyanakvóbb reakciót váltottam ki, hisz Olaszországnak egy másik, távoli vidékén már néhány szatirikus filmet készítettem. Ezt olvastam le az emberek képerőit: na most itt van a Germi, most rólunk szedi le a keresztvizet.

Miután néha elkövetem azt a hülyeséget, hogy filmszerepeket is vállalok, természetesen mindenki megismert az utcán. De senkin sem látszott, hogy felismert. Csak ha hirtelen visszafordultam, fogtam el olykor egy-egy kíváncsi pillantást. Es ugyanígy volt ez a stáb színésztagjaival is.

Mondanom se kell, mindez nekem nagyon megfelelt. A mennyországban éreztem magam. Végre úgy dolgozhattam, hogy nem vesz körül túl nagy kíváncsiság és túl nagy zaj. Megértettem én jól a bizalmatlanságot, mely körülvevett bennünket. Végére, akárhogyan is, mégis csak zavaró, disszonáns elemek voltunk egy igen jól formált, nyugodt, elégedett, szilárd alapokon álló társadalomban. Jót mulattam, amikor egy nap véletlenül meghallottam a piacon, hogy a zöldséges kofák cigányokként emlegetnek bennünket.

Venetóról mindig az volt a benyomásom, hogy valami irigylésre méltó egyensúlyban él, jólét és henyeség között, hogy a világnak ezen a kis pontján az emberi lehetőségeknek szabadabb távlata, szabadabb játéka van, mint másutt. Most, hogy sikerült nagyrészt felülvizsgálnom ezeket a közhelyeket, és személyes benyomásokat szerezni, meg kell mondanom, hogy Veneto meglehetősen hasonlít mindahhoz, amit róla elképzeltem, még a legbanálisabb dolgokban is; mint például a klérusnak szóló hódolatában.

Az emberek gyakran szaladnak a plébánoshoz és a kanonokhoz, és ha csak lehetséges, a püspökhöz is. De nem hinném, hogy ezt bigottságnak lehet nevezni. Valami különleges formája lehet ez a klerikalizmusnak, melynek aligha van komolyabb belső tartalma, inkább az emberi viszonylatoknak, kapcsolatoknak valamiféle divatos formája. Gyakran járnak misére, vagy legalábbis azt mondják, hogy gyakran járnak - szerintem leginkább azért, hogy ne bántsák meg a papot, és ne sértsék meg a felebaráti érzékenységet. A klérus afféle társadalmi kötőanyag. Sokszor az volt a gyanúm, hogy ezeknél a venetóiaknál az istenhit is a jó modor egyik formája.

Én azt reméltem, hogy olyan filmet csináltam, amelyben mindez egy kicsit benne van. Nem helyi filmet, és persze nem folklorisztikus, de mindenesetre olyat, amelyet át- és átszönek ennek a vidéknek a kü-

lönleges tulajdonságai, különleges szokásai: sok furasággal, sok vídamsággal, némi kis képmutatással, jóléttel, unalommal és végül még gonoszsággal is. Olyan történetet, amely szinte teljesen nélkülözi a hátteret, a tájat, s amelyet a többé-kevésbé hóbortos alakok nagy jövő-s-menése, nyüzgése jellemez.

Most jut eszembe, először ezt a címet akartam adni a filmnek: Köztünk maradjon. Tény, hogy végül is azt szeretném, ha a film olyan lenne egy kicsit, mint ama bizonyos venetói intézmény: a „liston”. (Sétatér a velencei Szent Márk téren. - Szerk.) Vagyis a valóság színpada, mely az árkádok és a piazza között örökösen nyitva van. Olyan világ, amely állandóan játszik, élvezetesen és elégedetten, néminemű védekező ösztönrel felvértezve, váratlan színrelépésekkel és tökéletes „abgangokkal”: ahol minden megváltozhat, csak azért, hogy bizonyos értelemben, minden a régiben maradjon.

(L'Europeo, 1966. január)

EGY GERMI-FILM SIKERE NYOMÁBAN

A Germi-filmek fogadtatása a világsajtóban természetesen nem egyértelmű. Éppen szenvedélyes voltuk vált ki szenvedélyes igenlést, vagy heves ellenkezést a kritikusokból. A Válás olasz módra sikere teljes volt - művészileg és gazdaságilag egyaránt - nemcsak Olaszországban és Európában, hanem még az Egyesült Államokban is. New Yorkban majdnem fél évig vetítették, s Germi alkotása az öt legnagyobb jövedelmet hajtó film sorába került, olyan bestsellerek társaságába, mint a West Side Story. De az ezt követő Elcsábítva és elhagyatva kritikáinál, annak ellenére, hogy ez a film is átütő sikert aratott - az elismerés hangjait ironikus vagy elmarasztaló megjegyzések is színezték.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG

Germinek ez a filmje hallatlanul szórakoztató. Népszínműre emlékeztet, komikuma elragadó, ugyanakkor tendenciája kérlelhetetlen: az egyház, a polgárság és az általánosan elfogadott, hagyományok által szentesített, de teljesen értelmetlenné vált becsület-fogalomnak a leleplezésben. A film a gúnynak, a humornak, az aggodalomnak s az undornak szellemes tűzijátéka... Germi szatirikus tehetségét ma már senki el nem éri. Szuverénitása szinte elképesztő...

1964. május 16.

Martin Schlappner

DIE WELTWOCH

Ez a film élesebb, szociális kritikája sokkal keményebb, mint a Válás olasz módra, amely művészileg tökéletesebb és finomabb volt. Népies bohózat - a bohózat valamennyi vaskos és kevésbé vaskos kellékével - gyakran túl hangos, túl drasztikus, életközelsége, ötletgaz-

dagsága azonban mindennel kiengesztel. Nevetnek, sírnak, szeretkeznek, tombolnak, isznak - és mindezt egy olyan erkölcsi törvény kényszere alatt, amely elől nincs menekvés. A maffia és a katolikus egyház, a hatóságok korruptsága és a nagybirtokosok gátlástalansága állnak a szicíliai ember mögött, aki velük szemben csak a becsületét mentheti.

1965. január 22.

Hans Hübner

CAHIERS DU CINÉMA

Elcsábítva? Ez a legkevesebb, amit elmondhatunk róla. Elhagyatva? Semmi esetre sem. Mégis, ez az egész tartalma ennek a groteszk és durva, csiklandós és mennydörgős, szemtelen és újrakezdésekben bővelkedő filmnek, amely szinte nem akar soha véget érni...

A lány becsülete elveszett. Nem marad más hátra, meg kell menteni a lány apjának, anyjának, bátyjának, nagybácsijának, barátainak és szomszédainak a becsületét. Vagyis egész Szicília becsülete forog kockán és a Nyugat és a Kereszténység becsülete - egy bizonyos Nyugat s egy bizonyos Kereszténység becsülete.

A rendezőnek elég bezárnia a kameráját Agnese-vel, az éléskamrába, vagy a régimódi WC-be..., hogy tragédiát írjon. Egy tragédiát a fiatal lányokról, a fiatal lányok milliőről, akik nem tudják szívdobogás nélkül végignézni az Elcsábítva és elhagyatva történetét.

Pietro Germi messzire megy, túl messzire. Hála istennek. Különbösen elviselhetetlen lenne. Pietro Germinek rossz az ízlése. Brávó. Nincs arányérzéke. Annál jobb. Pietro Germi nem egy Visconti. Ami szerintem igen nagy bók. S végül, olyan úriember ő, aki bár kameráját ragyogó fehér templomok és bajszos öregemberek elé állítja - nem képzeletét Stendhalnak. És amellettt szerény is. Egy éjjeli edénnyel beéri.

1964. október

R. Forlain

NÉPSZABADSÁG

Azt hiszem, igazában olasznak kell lenni, hogy az ember megértse ennek a művészetnek erős összefonódottságát a valósággal, elkötelezettségét a közélettel, amelynek képzeletet mozgató szuggesztív hatása alól olyan művész sem vonja ki magát, mint a magányos utat járó Antonioni, vagy az önmaga lelki tájaira bezárkózott, magát összegező Fellini. Sokan mondják, néha irigykedve is, hogy ehhez olyan alany kell, olyan partner, mint az olasz nép. A filmművészet széles, nemzetközi országújtára sok nép felvonulhat még, de egyik sem él ott annyi természetességgel, szenvedéllyel, a mozgáskultúrának olyan gazdagságával, mint az olasz... Pietro Germi az olasz lélekben fel tud lobbantani valamit, ami mindig is ott szunnyadt, szenvedélyes játékra tudja készíteni egyszerre őszinte és groteszk önleleplezéssel, s mindezt - akár egy szimpla mese révén is - művészi egységbe tudja fogni.

1964. december 19.

Hegedűs Zoltán

FILMS AND FILMING

Kételyeim vannak a film hasznáról, ami a szociális kereszteshadjáratot illeti. Nem hiszem, hogy Germi javítani tud a szicíliai nők és a romlott fiúk sorsán ilyen mocskos humorral. De engem két óra hosszat megnevettetett, és ezért hálás vagyok neki.

1964. július

Peter Baker

GERMI

„Amit e filmben mutatni akartam, az a valóság, a természetesség, a józan ész nevetséges, de mindenképp szörnyű eltorzulása.”

NAPIHÍR

Gino Pallotta jelenti:

Róma, 1966 december 27.

Az olasz kormány új családjogi törvényt készít elő... Az eddigi rendelkezések szerint egyedül a férj akarata volt a döntő. Most az új törvénytervezet kimondja... a feleségnek, ha nem elégedett a férj döntésével, joga van a törvényszékhez fordulnia panasszal a férj döntése ellen... Ami a házastársi hűtlenséget illeti, a törvénytervezet egyaránt vétségnek mondja a férj és a feleség hűtlenségét, míg eddig csak a nő házasságtörése volt büntetendő. Az olasz társadalom egyik legégetőbb problémájáról, a válásról az új törvénytervezet sem rendelkezik.

(Esti Hírlap, 1966. december 27)

ÉLETRAJZ ÉS FILMOGRÁFIA

Pietro Germi 1914. szeptember 14-én született Genovában. A harmincas évek elején kifutófiú, majd kávéfőző legény és pincér egy presszóban. Később egy kereskedelmi tengerészeti iskolába iratkozik be. De a tizenkilenc éves tengerésznövendék otthagyja szülővárosát, hogy az újonnan alakult római filmfőiskola hallgatója lehessen. Germinek a rendezői szakra már nem sikerült bejutnia, mert betelt a létszám, így színészetet tanult. De emellett eljárt a rendezői órákra is. 1939-től kezdve mestereinek filmjeiben működött közre mint asszisztens és mint forgatókönyvíró. A huszonegy éves Germi Alessandro Blasetti számára ír forgatókönyvet (Retrosцена, 1939), ugyanennél a filmnél Blasetti asszisztense is. 1943-ban ismét segédrendező a Senki sem fordul vissza című Blasetti-filmnél. A háború kitörése után rendezi első, Útikaland című filmjét. A felszabadulás után egyike azoknak, akik azonnal rendezni kezdenek.

1945

A TANÚ (Il testimone) Forgatókönyv: Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Pietro Germi. Szereplők: Roldano Lupi, Marina Berti, Sandro Ruffini

Provenzale, Mario Monicelli, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri, Pietro Germi
Szereplők: Carla Del Poggio, Massimo Girotti, Jacques Sernas

1948/49

1947

ÖRVÉNYBEN (Gioventù perduta) Forgatókönyv: Antonio Pietrangeli, Enzo

SZICÍLIAI VÉRBOSSZÚ (In nome della legge) C. G. Lo Schiavo „Rendőrbíró” című regényéből. Forgató-

könyv: Federico Fellini, Giuseppe Mangione, Aldo Bizzarri, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Pietro Germi. Szereplők: Massimo Girotti, Saro Urzi, Charles Vanel, Jone Salinas, Camillo Mastrocinqe

1950

A REMÉNYSÉG ÚTJA (Il cammino della speranza) Forgatókönyv: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Pietro Germi. Szereplők: Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi

1951

A VÁROS VÉDEKEZIK (La città si difende) Forgatókönyv: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Giuseppe Mangione, Luigi Comencini, Pietro Germi. Szereplők: Gina Lollobrigida, Paul Müller

1952

AZ ELNÖKÁSSZONY (La presidentessa) Fennequin és Weber „Az elnökszony” című vígjátékából. Forgatókönyv: Aldo de Benedetti. Szereplők: Silvana Pampanini, Aroldo Tieri, Ave Ninchi

1952

TACCA DEL LUPO BANDITÁJA (Il brigante di Tacca Del Lupo) Riccardo Bacchelli „Tacca Del Lupo banditája” című elbeszéléséből. Forgatókönyv: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Fausto Tozzi, Pietro Germi. Szereplők: Amadeo Nazzari, Cosetta Gerco, Saro Urzi

1953

FÉL ÉVSZÁZAD SZERELMEI (Amori di mezzo secolo) Forgatókönyv: Vincio Marinucci, Carlo Infascelli, Oreste Biancoli, Antonio Pietrangeli, Giuseppe Mangione, Rodolfo Sonogo. Szereplők: Paria Pia Casilio, Albino Cocca

1953

FÉLTÉKENYSÉG (Gelosia) Luigi Capuana „Roccoverdina márki” című re-

gényéből. Forgatókönyv: Giuseppe Ber-
to, Giuseppe Mangione, Pietro Germi
Szereplők: Marisa Belli, Erno Crisa

1955

HÉTKÖZNAPI TRAGÉDIÁK (Il ferroviere) Forgatókönyv: Alfredo Gianetti, Ennio De Concini, Luciano Vincenzoni, Pietro Germi. Szereplők: Pietro Germi, Sylva Koscina, Saro Urzi, Luisa Della Noce

1957

A SZALMAÖZVEGY (L'uomo di paglia) Forgatókönyv: Alfredo Gianetti, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Pietro Germi. Szereplők: Pietro Germi, Luisa Della Noce, Saro Urzi, Franca Bettoia

1959

ÁTKOZOTT EGY ÜGY (Un maledetto imbroglio) Carlo Emilio Gadda „A Via Merulana-i átkozottul bonyolult ügy” című elbeszéléséből. Forgatókönyv: Alfredo Gianetti, Ennio De Concini, Pietro Germi. Szereplők: Pietro Germi, Claudia Cardinale, Saro Urzi

1961

VÁLÁS OLASZ MÓDRA (Divorzio all'italiana) Forgatókönyv: Alfredo Gianetti, Ennio De Concini, Pietro Germi. Szereplők: Marcello Mastroianni, Daniella Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste

1963

ELCSÁBÍTVÁ ÉS ELHAGYATVA (Seddotta e abbandonata) Forgatókönyv: Age, Scarpelli, Vincenzoni, Germi. Szereplők: Saro Urzi, Stefania Sandrelli

1965

HÖLGYEK ÉS URAK (Signore e signori) Forgatókönyv: Luciano Vincenzoni, Pietro Germi. Szereplők: Virna Lisi, Gastone Moschin, Alberto Lionello, Olga Villi

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Cinéma 67: az „új film” létleproblémái

Ma már úgyszólván mindenütt a világon „fiatal filmről”, „új filmről” beszélnek - állapítja meg a Cinéma 67-ben Louis Marcourelles, az ismert francia filmkritikus, és ezért időszerrűnek tartja, hogy számon vegye azokat a legfőbb létfeltételeket, amelyek ennek a filmművészet megújulását célzó mozgalomnak elmúlt és jövőendő útját meghatározzák. A cikkíró megállapításaival részben a fesztiválok tanulságaira, részben pedig az új film képviselőitől személyesen szerzett információira támaszkodik, írását pedig azoknak az „új nézőknek” szánja, akik „nem zárkóznak el a világ négy sarka felől fujdogáló friss szelektől”. Marcourelles tehát nem annyira az új film esztétikai elveivel, hanem inkább létleproblémáival foglalkozik, melyek egyrészt a kritika közömbösségéből, másrészt a gazdasági tényezők (a forgalmazás) szerepéből fakadnak.

Ami mindenekelőtt a „fiatal film”, illetve az „új film” meghatározását illeti, Marcourelles szerint vagy arról van szó, hogy a fiatalok szembefer-

dulnak „a filmvilágban uralkodó renddel” és úgyszólván a semmiből akarják megteremteni saját nemzeti filmművészetüket, vagy csupán arról, hogy adott történelmi időpontban az új irányzat filmművészei - életkortól és stílustól függetlenül - egy-egy országban új esztétikai és etikai értékeknek kötelezték el magukat. Mindkét esetben nyilvánvaló a törés azzal a múlttal szemben, amelyet a vezető „filmhatalmak” tekintélye, a szigorúan üzleti szellemű forgalmazás, valamint az a naiv meggyőződés jellemez, hogy a filmművészet arcát egyszer és mindenkorra meghatározta a nagy elődök, Chaplin, Griffith, Eisenstein és társaik munkássága.

Ha mármost a kritika szerepét vizsgáljuk az új film szolgálatában, akkor az egyáltalában nem egyedül álló francia példa azt mutatja, hogy a francia kritikusok hűséges szócsövei voltak valamennyi újonnan támadt filmirányzatnak, a neorealizmustól kezdve Antonionin és Fellinin át Bergmanig és Mizogucsiig, de az új filmmel kapcsolatban meglepő tartózkodást tanúsítanak. Holott nyilvánvaló, hogy a kritika figyelmes és hatásos segítése nélkül az új film-mozgalom alko-

tásai könyörtelen szükségszerűséggel kiszorultak a mozikból.

A cikkíró véleménye szerint a francia kritikai életnek két kiemelkedő alakja volt 1944 és 1958 között: André Bazin és Francois Truffaut. Az előbbi talán nem is nevezhető igazán kritikusknak - bár e mesterséget sokan töle tanulták -, viszont a dialektika fegyvereivel bámulatosan fel volt vertezve, s mindenekfelett becsületes embernek ismerték a szó teljes értelmében. Truffaut, aki Bazin szárnyai alatt növekedett kritikussá, aki érzelmes, de kérlelhetetlen is tudott lenni, amikor valaminek a végére akart járni, útát mutatott a kezdő kritikuskok számára. Amikor pedig kameráját kézbe vette, hamarosan példájával szolgált számos jövőendő filmművésznek Rio de Janeiróban és Montrealban, Prágában és Budapesten. Emlékezetes az is, milyen gyakran elemezte csillogó logikával a francia forgalmazási rendszer gazdasági ellentmondásait. Viszont ő hozta divatba a kritikusai bőbeszédűséget és ama abszolút filmművészet kultuszát, amelyet a történelem felett lebegő értékrendszernek tekintett, és ő készítette elő a sztár-rendszert, azt, hogy ma már pusztán önmagáért nem írnak egy filmről, csak azért, hogy „kiugrassák”, ami egyébként ma a kritikai élet legfőbb betegsége.

Kritikusai tudathasadás, a szavak kétértelműsége, hideg leereszkedés, éles szúrások és álarok - ezek jellemzik a kritikai viszonyokat. A kritikusok egyre ritkábban veszik a fáradságot, hogy filmeket fedezzenek fel, megvárják, míg tálcán szolgálják fel nekik. Ilyenformán egyes kritikusok terrorja és mások apatikus közömbössége miatt a nehezen kategorizálható új filmek alighogy megszülettek, máris halálra vannak ítélve.

Marcorelles kirívó példaként említi egyes francia kritikai rovatok közömbösségére, hogy Jancsó Miklós Szegénylegények című filmjéről a Le Figaro Littéraire nem vett tudomást, J. de Baroncelli, a jőnevű kritikus, aki egyébként nagy bámulója a filmnek, két sorban adózott a műnek, a Le

Nouvel Observateur pedig három héttel a párizsi bemutató után hozott róla kritikát. Bár a Szegénylegények ennek ellenére kimagasló sikert ért el, mégsem akkorát, amennyit érdemelt volna, és amennyiben Londonban volt osztályrésze.

Az új film gazdasági kérdései még súlyosabb gondokat okoznak. Marcorelles emlékeztet arra, hogy több mint tíz évvel ezelőtt - a producerek és a forgalmazók ellen intézett heves támadásai idején - Truffaut javasolta: gyártsanak mini-költségvetéssel filmet, azaz 50 ezer dollár körüli összeggel. Más kérdés, hogy ő maga a Négy száz csapás-t csak négy-ötször ennyiért tudta megvalósítani, ma pedig Angliában már százhuszszor ekkora költséggel forgatja új filmjét. Ennek ellenére Truffaut egykori elképzelése inspirálta az új film alkotóit, anélkül, hogy mindenre érvényes szabályt tudtak volna kimondani.

De még az alacsony költségvetésű filmeknek is gyors amortizációra van szükségük, legalábbis a kapitalista országokban, ez pedig együtt jár a megfelelő forgalmazási rendszer követelményével - nemzeti és nemzetközi viszonylatban. (A cikkíró számításai szerint ma az új film-mozgalom műveinek előállítási költségei 10.000 és 100.000 dollár között mozognak, míg például egy olyan hagyományos produkcióban készült film, mint a Muriel 700.000 dollárba került, a Fahrenheit 451 pedig majdnem a duplájába.)

Forgalmazási lehetőség jelenleg háromféle van: a „művészmozik”, a televízió és az alkalmi bemutatók (filmklubok, egyetemek, kultúrtermek). Ha az új film ezektől várható bevételi eshetőségeit nézzük, a kép - a sok tekintetben általánosítható francia példa alapján - a következő:

Ami a művészmozikat illeti, ezek kétségtelenül nagy részt vállalnak az új filmek népszerűsítésének feladatában, s ez bizonyos kockázattal jár együtt, mivel a filmek propagandája és a bemutatás egyéb költségei (kb. 2-4.000 dollár) csak magas nézőszám mellett térülnek meg. A siker termé-

szetesen a film vonzerején kívül számos egyéb tényezőtől függ, pl. a bemutatás helyétől és időpontjától. Ezzel kapcsolatban a cikkíró ismét egy magyar új film példáját idézi, Szabó István Álmodozások kora c. művéét, amelyet 1966 júniusában, tehát a szezon végén mutattak be, ami a lehető legrosszabb időpont e film várható fiatal nézőtáborának. Pedig ez esetben fesztiváldíjas s a sajtó által meglehetősen méltatott filmről volt szó.

A televízió bemutatási politikájával kapcsolatban is számos kérdést lehet feltenni. Abban dömpingben, ami e téren fennáll, vajon milyen elveken nyugszik a televízió válogatása? Milyen keretek között történik a bemutatás, és hogyan kapcsolódik ez a mozikban sorra kerülő bemutatóhoz? A legfőbb aggály természetesen az, hogy a képernyőn megjelenő új filmek az egyszeri bemutató után örökre elbúcsúzhatnak a nézőközönségtől.

Az új filmek forgalmazásával kapcsolatos harmadik jövedelmi forrást a filmklubok, kultúrotthonok stb. vetítési alkalmai jelentik, e területen azonban meglehetősen szétforgácsolt, ellentmondásos, sokszor anarchikus erőfeszítéseknek lehetünk tanúi, ami olykor az ésszerű forgalmazás gátjává válik.

A forgalmazás, tehát az új filmek jövedelmének biztosítása érdekében a cikkíró két javaslatot tesz, az egyiket Pierre Kast elgondolása alapján, a másikat pedig az amerikai független film, tehát Jonas Mekas csoportjának már kialakult gyakorlatából merítve. Az első javaslat egy-egy művészmozira nézve bizonyos előfizetési (bérleti) rendszer megvalósítását ajánlja, amely a nézőket egy-egy nivós új film-sorozat megtekintésére kötelezi el. Ez természetesen megfelelő előzetes anyagi garanciát és propagandát igényel nyugati viszonyok között. Jonas Mekas csoportjának kezdeményezése viszont abban áll, hogy a Filmművészek Szövetségének már meglévő modelljére létrehozták a Forgalmazási Központot (Distribution Center). Míg az előbbi még csak kizárólag

a csoport filmjeinek érdekeit kívánta szolgálni, ez utóbbi mindenféle műfajú és formájú filmek forgalmazásával foglalkozik.

A tanulmány befejező részében Marcocelles megkísérli körülírni az új film-mozgalomnak azokat a közös esztétikai célkitűzéseit, amelyek ma már egyre világosabban kirajzolódnak nemzetközi viszonylatokban is, s amelyek meghatározása nélkül valamilyen rugalmas humanizmus jegyében bármilyen kezdetleges művet e gyűjtőnév alá foglalhatnánk.

Négy különböző országban született új filmet nevez meg, hogy megállapítsái széles körben ellenőrizhető legyenek: a nyugatnémet Straub Nincs megbocsátva!; az angol Brownlow It Happened Here (Itt történt); a kanadai Groulx A macska a zsákban, és a brazil Saraceni O desafio (A kihívás) című műveit. Mind a négy alacsony költségvetéssel (a gyártási rendszer ellenére) készült film, bár igen eltérő viszonyok között jöttek létre. Valamennyit bizonyos politikai ambíciók fűtik, de az ezeket tolmácsoló szövegösszefüggések távolesnek a hollywoodi divatú művek fecsegéseitől. Művészi és elmélkedő filmek egyszerre, bár eléggé sommás modorban és kihívó stílusban. Erősen igénylik a néző aktív részvételét, de csak az értheti meg őket, aki ismeri a megszületésüket kiváltó, ellentmondásra készülő társadalmiszellemi környezetet; az anyyi bünt rejtegető német „Gemütlichkeit”-et, az angol ultraidealista demokratizmust, a brazil burzsoázia hazugságait stb. Ezek a szerzők elutasítják az elbeszélés hagyományos formáit, a lélektani fejlődést, a becsületesség problémátlan igazságait. Resnais, Antonioni, de különösen Godard nyomdokaiban járnak. A XX. század, a „tudományos” és „történelmi” korszak gyermekei. Igen kis mértékben vagy egyáltalában nem alkalmaznak hivatásos színészeket. A mindennapi élet, a valóság közvetlen ábrázolására törekednek: a műtermek helyett az események sodrába veszik be magukat, s igyekeznek azok új jelentését megragadni. Gyakran

szemükre vetik formai „zendüléseiket”, de legalábbis a megszokott sablonok elutasítását.

E modern művészet - mert valóban erről van szó - éppen a valósággal való szinte fizikai kapcsolata révén nyeri el sajátos arcát, különbözik a beszabályozott művészetektől. E szoros kapcsolat a valósággal magyarázza az új technikai eszközök (könnyű kamera, direkt hang) alkalmazását, s ezzel párhuzamosan a képkivágás, a világítás, a gépállás stb. szerepének háttérbe szorulását. S amilyen mértékben e technikai eszközök egybefűznek bennünket embertársaink reális életével, olyan mértékben állítják eléink a mélyebb realizmus alapján az elemzés és az elbeszélés mód új, szigorú igényeit, amelyeknek jelenlétét - tudatosan vagy öntudatlanul - érzékelhetjük az új filmekben.

Nem lehet csodálkozni rajta, hogy az ilyen fajta filmművészet zavaró lehet a hagyományos típusú film hívei számára, egyebek közt azért is, mert a nézőt aktívabbá teszik az elmúlt kor filmjeinek megítélésében. Ez a nézőkhöz való közeledés azonban nem valami új, exclusív tábor megalakítása céljából történik, hanem azzal a becsületos törekvéssel, hogy a világon mindenütt felszámolhassák a hollywoodizmus örökségét, s a kolonializmus korszaka a filmművészet területén is véget érjen - fejezi be cikkét Louis Marcorelles.

(Cinéma 67. 114.)

Mihalkov-Koncsalovszkij – első filmjének megszületéséről

Érdekes cikkben számol be első filmjének előkészítő munkálatairól Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij, Mihail Romm tanítványa, az Iszkussztvo Kino 1967/1. számában.

Mint nyílt hangú írásában bevallja, eleinte idegenkedéssel fogadta Az első

tanító című regény filmrevitelének gondolatát, csak a regény elolvasása után döbbsent rá, hogy a téma nagyon is érdekli és saját ügyének érzi, hiszen Ajtmatov könyve a forradalomról és a belőle származó emóciókról beszél. Az emberek egy megváltozott világban rendkívül nehezen, olykor tragikus félrelépések között alakítják ki új világszemléletüket, és lesznek bázisai egy megfelelő ideológiának. Maguk az új eszme hordozói is saját gyengeségeik, hibáik, illetve elvakult szenvedélyességük folytán súlyos tévedéseket követhetnek el, amelynek tragikumát éppen ez a belső ellentmondás - a cél és a hozzá vezető út tisztasága - adja. Mindezt Ajtmatov nagyon is triviális történetbe ágyazza, jelezve, hogy itt nem a cselekmény, hanem inkább a belső történés, a pszichikum változása a fontos.

Fiatal tanító érkezik a faluba, ahol munkahelyét kijelölték. Itt szerelmes lesz egyik tanítványába, és a lány viszonzszereti. Az egyik falubeli erőszakkal elrabolja tőle a lányt. Mindebben látszólag semmi új. Ám Ajtmatov kitűnő megfigyelő, és az emberi pszichikumnak olyan részletes és precíz leírását nyújtja, amelyet mindeddig nem tudott adni a kirgiz irodalom.

Mihalkov-Koncsalovszkij kezdett belemélyedni a kirgiz irodalomba. Egy nép nemzeti karakterét akarta megismerni, és ehhez kitűnő segítségnek bizonyult Pavel Vasziljev költészeté, aki innen - Közép-Ázsiából - származott, itt nevelkedett, ismerte ezt a világot teljes egészében.

Gyujsen, a regénybeli tanító ebbe a zárt, évszázados törvényekkel és előítéletekkel terhelt világba érkezik szenvedélyes tanítványával, gyakran fékezhetetlen temperamentumával. A félművelt Gyujsen kezdő forradalmár. Félműveltsége az oka, hogy képtelen érzelmeit racionálisan ellenőrizni és megszervezni magában a hitéhez és tehetségéhez méltó intellektust. Mintha valamiféle újraszületett macchiavellizmus élne benne, holott tiszta és becsületes ember, nem individuális célok

refinált törtetője. Időnkénti kegyetlensége és igazságtalan cselekedetei tapasztalatlanságából, műveletlenségéből fakadnak. Gyujnsenben a meggyőzőségi, átalakítási szenvedély, az új türelmetlen akarása fanatizmussá torzul. Ez a rendkívül ellentmondásos ember a regény központi figurája. Gyujnsen jelleméből és az Ajtmatov által is elnagyolt történetből kiviláglik, hogy egy tervbe vett film alapproblémájául nem Gyujnsen és Altinaj (a lány) vagy Gyujnsen és a leányszóktető viszonya kínálkozik, hiszen a központi figura karaktere jóval nagyobb lehetőséget hordoz. Az alkotóknak tehát elsősorban azokat az ellentmondásokat kell nyomon követniök, amelyek egy új eszmevilág, egy új tudatforma kialakulása nyomán merülhetnek fel, vagyis „a hős és a nép” viszonyát kell vizsgálniök, azt a folyamatot, amikor „a népből kikerülő hős visszatalál útnak indítóihöz, hogy most már ő vezesse öket az új világ felé”. Mihalkov-Koncsalovszkij és alkotótársai szerint tehát a következő négy pontban kulminálhat a történet: 1. Gyujnsen megérkezése. Az emberek gúnyolodnak elképzelésein, és nem látnak lehetőséget azok megvalósítására. 2. Gyujnsen meghökkenő vakmerősége: letartóztatja a leányrablót. 3. Az az objektíve igazságos cselekedet, hogy a tanító kiszabadítja a lányt, és leszámol ellenfeleivel, az emberekből ellenérzést, haragot és gyűlölködést vált ki. 4. Az emberek Gyujnsen személyes hősiessége láttán kezdik megérteni, hogy ez a félművelt tanító egész egyéni boldogságát kész bármikor az igazságért, a nép életének tisztulásáért áldozni.

Ezzel a világos és alapos dramaturgiai elemzéssel azt is eldöntötte a rendező, hogy filmjét milyen korba helyezze. Az egyik elképzelés ugyanis a történet időpontjául 1924-et jelölte meg, a másik szerint viszont a cselekményt a megöregedett Gyujnsen és a közben imponáló tudós pályát befuő Altinaj késői találkozására kellett volna építeni. Az alkotók az előbbi mellett döntöttek.

A legtöbb gondot Gyujnsen megfor-

málójának kiválasztása okozta. Ez a rendkívül bonyolult, sokértelmű figura hordozza tulajdonképpen a filmet. Szélsőséges jelleme állandó özszeütközéseket teremt környezetével, és ez az ember mégis hős. Megszállottsága olykor vad kegyetlenségre ragadja - ilyenkor kimondottan antiptikus -, ugyanakkor azonban a nézőnek mindenkor éreznie kell, hogy ez a megszállottság forradalmi hitből és szenvedélyből, a régi lerombolásának fékezhetetlen vágyából fakad, tehát alapvetően helyes és progresszív. Bolot Bejsenaliiev taskenti színészre esett a választás, jóllehet Mihalkov-Koncsalovszkij kissé szépnek találta Gyujnsen figurájához.

Ugyancsak komoly problémát jelentett Altinaj alakítójának kiválasztása is. Altinaj 14-15 éves fruska. Egyszerre van jelen benne a múltó gyerekség és a kialakuló nőiesség. A történet során ezt a kamaszlányt súlyos meg rázkódtatás éri, nagyon hosszú utat fut be, amíg rádöbben a szerelem bonyolultságára, örömeire és fájdalmaira. Mihalkov-Koncsalovszkij eredetileg 12-13 éves koraérett lányra gondolt, akiben a szerepnek ez a kettősége éppen most a legerősebb, ám ilyet nem találva a Nagy Színház koreográfiai intézetének egyik növendékét, Natalja Arinbaszarovát kérte fel a szerepre. A forgatás során derült ki, hogy a választás jól sikerült, többször is előfordult, hogy egy-egy jelentős problémán a színész érzékenysége segítette át a rendezőt.

Kirgizisztán a jó negyven év alatt, ami a forradalom óta eltelt, nagyot változott. Sűrű erdők, dús teaültetvények, sustorgó vízesések között gyönyörű új épületek, villany és telefonvezetékek sorjáznak. A filmhez pedig sziklás, kopár, szinte terméketlen tájra volt szükség, és egy falura, ahol nincs villany, nincsenek újszerű épületek, ahol még vissza lehet adni 1924 hangulatát. Kurcsin falut 2600 méter magasságban, Frunze várostól 700 kilométerre találták. Itt kezdődött meg a forgatás, amelynek során fogyatékos technikai eszközökkel kellett az amúgy

is nehéz feladatot megoldaniuk. Mert filmet csinálni a forradalomról nem egyszerű dolog, különösen nem, ha a témát az emberek pszichikuma felől próbálják megközelíteni, és nemcsak illusztratív történeteket akarnak fényképezni. Mihalkov-Koncalovszkij szerint pedig csak így lehet olyan igazi forradalmi filmet alkotni, amely a forradalomról beszél Algériában is, Kubában is és mindenütt, ahol nemzeti felszabadító háború folyik.

Hollywood fényei és árnyai

1966 szeptemberében egy vasárnap este alaposan megcsappant az amerikai mozilátogatók szokott száma; huszonöt millió lakásban kapcsolták be a TV-t, hatvanmillió ember nézte végig az ABC, az American Broadcasting Corporation film-műsorát. Egy nagyszerű Columbia-filmet adtak, a Híd a Kwai-folyón-t. Ez az este mérőföldkövet jelentett az amerikai film történetében - állapította meg utólag az amerikai filmipar. Az ABC ugyanis a filmért - s még egy másikért - egy millió dollárt fizetett ki a Columbia stúdiónak. Szinte órákkal a film bemutatása után megindultak a tárgyalások a hollywoodi stúdiók és a TV-társaságok közt, s ezek eredményeként három stúdió és két TV-társaság több nagyösszegű szerződést kötött. A szerződések 113 film TV-bemutatójára terjednek ki - ezek közül 18 még el sem készült -, s a három stúdió a filmek kétszeri, illetve háromszori bemutatásának jogáért kilencvenkét millió dollárt kap.

E tárgyalássorozat további fejleménye, hogy a National Broadcasting Company, az NBC, megállapodott az Universal stúdióval: magára vállalja számos kétórás játékfilm gyártási költségének részleges fedezetét, s ennek fejében megkapja e filmek első bemutatásának jogát. A harmadik bemutatóért már külön fizet. Ezután az Universal már tetszése szerint terjesztheti és értékesítheti a filmet.

Voltak, akik mindezt úgy értelmezték, hogy a TV kisajátította a filmipart. Ez azonban - állapítja meg a Saturday Review-ban Charles Champ- lin - nem fedi a tényeket. Csupán arról van szó, hogy a TV akarva-akaratlanul helyreállítja Hollywood gazdasági egészségét, melyet éppen a TV versenye rendített meg: míg a TV korszaka előtt a Hollywoodban készült filmeket hetenként nyolcvankilencven millió néző előtt vetítették, ez a nézőszám harmincmillióra esett vissza, s Hollywood a korábbi hat- száz film helyett százötvenet készített évente. Bár a filmnek idővel sikerült visszaszereznie valamit korábbi népszerűségéből - a nézők számát sikerült újra negyvenöt millióra föltornásznia -, az évi filmtermelés továbbra sem emelkedett a korábbi egyharmada fölé, nem haladta meg az évi kétszázat.

A közönség azonban idővel válogatósabb lett, nem néz meg mindent, de hajlandó a mozijegyért többet fizetni (az Egyesült Államokban három-négy dollár egy jegy ára!), s így a sikeres filmek jövedelmezőbbek, mint valaha. Sikeres viszont négy közül, néha öt-hat közül egy ha akad. A többi film előállítási ára csupán a filmforgalmazás révén nem térül meg. De a TV film-szomja olthatatlan: Hollywood ma teljes kapacitással dolgozik (a TV számára készített anyag hatszáz játékfilm hosszának felel meg), s míg a TV-korszak kezdetén a stúdiók mai szemmel nézve nevetséges áron kótyavetyélték el a TV-nek régi filmjeiket, ma a TV minimum félmillió dollárt fizet egy-egy filmért. Hollywood tehát megnyeri a réven, amit elveszített a vámon.

A TV megnövekedett film-igénye természetesen új követelményeket állít a gyárak elé: így például szinte teljesen kiszorítja a fekete-fehér filmet, minthogy az Egyesült Államokban színes a TV-adás. A sztár-rendszeren nem változtat, sőt, szilárdítja: a TV is elsősorban jól csengő nevet vásárol. A TV-sztárok, a sorozatok hősei, érdekes módon ritkán válnak

filmsztárokká is. A TV-néző nem hajlandó pénzt áldozni azért, hogy vásznon is láthassa kedvencét, akit odahaza, ingyen és kényelemben élvezhet.

A TV betörése elsősorban a technikai kifogástalan, mutatós kiállítású, semmi újat nem tartalmazó kommerszfilmek termelésének kedvez, s a gyártási költségek emelkedése irányában hat. A filmipar - anyagi eredményessége érdekében - vásznon és képernyőn egyaránt hatásos „harmadik” műfajt keres, ez viszont visszahat a TV-sorozatok színvonalára: bebizonyosodott, a TV-közönség szívesebben néz régi, de jó filmet, mint új, de közepes sorozatot.

Az említett szeptemberi vasárnap tehát valóban mérőöldkövet jelentett az amerikai filmipar történetében. De jelentőségét tekintve nem sokkal marad el emögött 1966 novemberének utolsó hete sem, mikor a New York-i Lincoln Center-ben zsúfolt nézőtér előtt vetítették az amerikai Egyetemi Filmfesztiválra - a National Student Film Award-ra - benevezett kisfilmeket. A versenyen nem csupán az USA hat egyetemi filmművészeti tanszékén készült művek vettek részt; a nevezésre valamennyi egyetemet és főiskolát felszólították.

A nézőt - írja a Saturday Review-ban Arthur Knight - nemcsak az nyűgözte le, hogy a fiatal alkotók milyen élenként reagálnak napjaink problémáira, hanem az is, hogy műveik milyen változatosak, s szakmailag milyen érettek, főleg azoké, akik a filmművészeti tanszékeken dolgoznak. De még ennél is izgalmasabb, hogy a fiatal filmművészeknek milyen súlyos és átélt mondanivalójuk van egy olyan világról, amely ritkán jelenik meg a mozivásznon. Diáktüntetések, béke-megmozdulások, a kaliforniai gyűmölcszedők drámai sztrájkja, egy néger lány lelkivilága - mindez olyasmik, amivel a stúdióknak is foglalkozniuk kellene, ha nem volnának olyan félnépek. De a diák-filmek olyan témákat is feldolgoztak, amelyek különlegességük következtében a kommerszfilm számára eleve hozzáférhe-

teltenek: ilyen volt például a San Francisco-i szőnyegszővőről készült kis filmköltemény, vagy az Our Gang (A mi bandánk) című kis szatirikus filmkomédia, ahol a játszó gyerekek hol az egyik, hol a másik közismert politikai maszkiát veszik föl, de néger pajtásuk mindet közönyösen nézi.

A National Student Organization elhatározta, hogy a díjnyertes kisfilmeket levetíti az ország valamennyi egyetemén, s hogy a legjobbakat nyilvánosan is bemutatja országszerte. Ez nyilván jólesik a fiatal alkotóknak, de nem oldja meg központi problémájukat: hogyan törjenek be a szakmába, amelyre olyan lelkiismeretesen felkészültek. Hisz még a filmművészeti tanszékek legtehetségesebb hallgatóinak sincs semmi garanciájuk rá, hogy választott szakmájukban helyezkedhetnek el. Az operatőr és filmvágó-szakmát például annyira megkötik a szakszervezetek, hogy aligha lehet másként bejutni, mintha az ember apja maga is operatőr vagy vágó. Általában persze nem reménytelen a helyzet. Van olyan egyetem, ahol a végzett filmművész-hallgatók huszonöt százaléka előbb-utóbb a szakmában helyezkedik el: filmgyárban vagy a TV-nél. A legközvetlenebb elhelyezkedési lehetőséget a film-írás ígéri: a Filmírók Szakszervezete mindenki előtt nyitva áll, aki már legalább egy forgatókönyvet eladott. A TV-k is szívesen meghallgatják a fiatal szakembereket. Sokatígérő elhelyezkedési lehetőség - ehhez a szakszervezetek még nem nyúlak hozzá - a rendező-asszisztensi munkakör, az asszisztens ugyanis nem a stúdió, hanem a rendező magán alkalmazottja. S végül egyik-másik egyetem nemcsak szakmai képeztést ad, hanem az indulásra is lehetőséget nyújt, éves ösztöndíjat biztosít valamelyik nagy stúdióban.

A szakma bővelkedik karrier-történetekben, de e karrierekben elsősorban nagy a véletlen szerepe. A filmművészetben teljesen hiányzik az a kitaposott út, amelyen az egyetemet végzett filmszakember, hát még a szakmát nem tanult, de tehetséges egye-

temista filmes elindulhatna és eljuthatna a stúdiókig. A Hollywoodba vezető akadályversenyen többnyire nem a legtehetségesebb, hanem a legmerészebb és legkitartóbb győz.

E probléma megoldására történtek már igen jelentős lépések, de a legjelentősebb talán mégis a Twentieth Century-Fox kezdeményezése, a tehetségek iskolája. Ez évek óta az első kísérlet, hogy egy nagy stúdió maga neveljen magának sztárokat, és építse ki színészgárdáját. Aki a szűrésen megfelel, hétéves szerződést kap, alapfizetése hathavonként emelkedik, tekintet nélkül arra, hogy közben kapott-e szerepet, vagy sem, de aki nem fejlődik, azt a félévenként újra meg újra megtartott szűrések során kiselejtezik. A gyár szerint az iskola hasznos befektetés. De ez csak színészeket nevel, filmírókat, rendezőket, operatőröket nem, s Hollywood egészében ma is inkább nevet vásárol, mint tehetséget. A név minden költséget megér, a stúdió még abba is beleegyezik, hogy a sztár vagy a sztár-rendező szabad kezet kapjon munkájában, mert a név a profit biztosítója. Hollywood azonban előbb-utóbb kénytelen lesz megkeresni az utat a névtelen tehetségekhez is - állapítja meg Knight -, különben olyan versenytárral kerül szembe, amely mellett még a TV is eltörpül.

Knight nyilván abban bízik, hogy a tehetség utat tör, s Hollywooddal szemben is érvényesül. - De mi is az, hogy Hollywood? - teszi fel a kérdést a Saturday Review ugyanazon számában Andrew Harris, aki az amerikai függetlenek lehetőségeit, művészi eredményeit sokkal szkeptikusabb szemmel nézi. - Illúzió, földrajzi képtelenség - adja meg a választ -, szép számmal forgatnak kommersz filmeket New Yorkban, avantgarde filmeket Hollywoodban, de egyes értelmiségi körökben mégis makacsul tartja magát az elképzelés, hogy ami a Sziklás hegyektől keletre készül, az művészet, ami nyugatra, az giccs. Ez az illúzió az, ami dicsfényvel övezi a független film fogalmát. Pedig a független film-

ben is mindinkább kiütköznek Hollywood hibái: az érzelgősség, érzékiesség és szenzációhajhászás. Persze az, hogy Hollywood eleve idegenkedik minden társadalomkritikától, eleve kedvezőtlen színben ábrázolja a négeket, szinte tálcán kínálja a független film témakörét, s így e filmek készítői számára a jószándék eleve kritikai alibiül szolgál. A független film készítőjének fő gondja nem is a rossz kritika, mint inkább a kritika hiánya: ma már szinte áttekinthetetlenül nagy a filmtermelés, s az olcsóbb, könnyebb filmraktározás következtében egyre erősebb a régi filmek versenye. Az a film pedig, amelyet nem ismertetnek, amelyről a kritika hallgat, gyakorlatilag nem létezik: Amerikában még Godard, Bresson, Bergman, Antonioni filmjei is elsikkadtak. Az úttörő európai rendezők helyzete különben is nehezen hasonlítható össze a függetlennével, ők mégiscsak közelebb álltak a nagy gyárakhoz, míg a függetlenek szinte „törvényen kívül” dolgoznak.

Hollywood halála semmit sem oldana meg - száll vitába Harris a Hollywood-gyűlölők nézeteivel -, sőt: bekövetkezne az idő, amikor Hollywood 1915-től 1966-ig terjedő korszakát még a filmművészet aranykorának ítélnék. S hogy ez be ne következzenek - fejezi be cikkét -, a filmkritikának kell rendet teremtenie az Amerikában jelenleg uralkodó fogalmi káoszban.

(Saturday Review, New York, 1966. dec. 24. 11-13; 20-22; 23-25. pp.)

Marguerite Duras „irodalmi” filmje: A muzsika

Sajnos, nem a szerzők az urai a filmvilágnak, a producerek pedig szorosan markolják a gyeplőt - sóhajt fel a Nouvel Observateur hasábjain Jean-Louis Bory, a kitűnő tollú filmkritikus. A panaszra ezúttal az adott okot, hogy a producerek úgy döntöttek: Marguerite Duras most elkészült filmje, a La Musica dobozban marad. El-

határozták, hogy fejét veszik a szerzői filmnek, s a műveletet a „legroszszabb” fajtánál kezdik, az író alkotta filmnél. Marguerite Duras, a regényíró s a Szerelmem, -Hirosima forgatókönyvírója ugyanis A muzsikát maga is rendezte.

A cikkíró, aki kötelességének érzi a film bemutatását közönségének, inkább élményeiről ír hangulatos beszámolót, nem kritikái értékelésre vállalkozik. Mindenesetre vonzó képet igyekszik rajzolni „a szó legszebb értelmében vett irodalmi filmről”.

Milyen is hát egy irodalmi film?

Amit legelőször észreveszünk benne, az nem irodalom, hanem zene, hűen a címéhez. Ennek a zenének több rétege van, az első egy énekesnő: egy fiatal nő tiszta, heves és vágyakozó hangját két éltesebb hang veszi közre: egy férfié és egy asszonyé.

Ennek a triónak semmi köze nincs a burzsoá színpad szerelmi háromszögéhez. Valójában hat személy áll szembe egymással, három pár, ám az egyik partner mind a háromnál hiányzik, fantommá vált, űr maradt nyomában. A trió hangjai időnként kettőseket alkotnak: a fiatal lány a férfival, a lány az asszonnyal, s a férfi az asszonnyal.

A három hang nem önmagáért zeng, hanem egy szöveg szolgálatában. A muzsika, amit megszólaltatnak, a szavak muzsikája, egyedül a szavaké, kivéve egyetlen rejtett utalást Schubert Téli utazására. A nyelv muzsikájáról van tehát szó, az őszinte és kíméletlen, az erőtlenség és hatalmas nyelvről, az egyetlen olyan eszköztől, amellyel a másik ember felé közeledhetünk. Ám ha a szavak jelentőségét hirdeti is a film, roppant egyszerűen teszi, nyoma sincs a Szerelmem, Hirosima oly élvezettel kiírt stílusának. Ha ezt a filmet operának nevezhetjük, akkor A muzsika feltétlenül kamarazenenek számít, amelynél mindenekelőtt a rejtett érzések, az őszinte vallomások jutnak szóhoz.

Az énekek által előadott szöveget arcok kísérik, magyarázzák. A szavak zenéje nem szólalhat meg akár-

milyen hangszeren, csak olyan rendkívüli hangszeren, mint az emberi lény, aki képes arra, hogy arcán láthatóvá tegye e zene keltette elsődleges érzéseit.

Ebből természetesen az következik, hogy azoknak, akik erre a filmen vállalkoznak, nagyszerűen kell játszaniuk. Ez persze ellentétben áll Bresson esztétikájával, aki nem bízik a lélektani eszközökben, mert ezeket olyan díszítő elemeknek tekinti, amelyek csak akadályozzák a lényeghez való közeledést. Bressont inkább a lét érdekli, mint a személyiségek, ezért nem szereti a hivatásos színészeket. Egy olyan filmnél, mint Duras-é, éppen az ellenkező úton kell járni: olyan gazdag skálájú színészekre van szükség, akik a belső rezdülések minden árnyalatát ki tudják fejezni, mint amilyen a fiatal Julie Dassin, a leány alakítója is. Delphine Seyrig és Robert Hossein, a trió másik két tagjának interpretálói még inkább kivételes élményt nyújtanak. Seyrig finom és egyszerű eszközei láthatóvá teszik mindazt, ami a rejtett mélységekben játszódik, vonásai, tekintete transzparenssé válnak. Hossein képes minden szenvedélyre, a gyönyörre, a féltékenységre, tud megfélemlíteni, lángolni és ripacskodni, mert mindez a személyiség valóságához tartozik.

A kamera el nem mozdul e három arcról. Tehet-e mást? A film kezdetétől csak ők léteznek, ahogy együvé vannak zárva egy kocsiban vagy egy biztróban, mintegy üveg alatt, a szélvédő és az üvegfalak alkotta vitrinben.

A film minden mozgása az arcok és a szavak párhuzamának követéséből áll. A város, a többi ember annyira elhalványodik ezek körül, hogy csaknem eltűnik. Két arc és a hozzájuk tartozó szavak: ennyi marad csupán az igen modern és dermesztően kihalt szálló üres kagylóhéjban.

Csupán egy felvonásköznői időre kerülünk a városra kívülre, de anélkül, hogy az embert guzsbakötő rögeszme börtönén kívül jutnánk. A város neve Evreux, s a szerepe ugyanaz, mint a

Szerelmem Hirosimá-ban Nevers-é: Durasnak azért van szüksége itt is a vidéki városra, hogy a szűkebb horizontú életet jelenítse meg benne, ahonnan az ember elvágyódik vagy elszökik.

A környezet üres kagylóhéjával szemben ott látjuk kontrasztul a kétős belső zűrzavart: az egyik a férfié és az asszonyé, amely a beteljesülés zűrzavarának mondható, a másik a fiatal lányé, aki a beteljesülésre várakozás zűrzavarában él. „Mert mindig zűrzavar van ott, ahol szerelem van és a szerelem muzsikája.” A fiatal lány végigszenvedi azt a drámát, amely előtte játszódik le, s amely a saját drámájának előképe, miközben lázasan faggatja a két idősebbet felhasználható tapasztalataikról.

Úgy tűnhetik talán, hogy egy anekdota cselekményével állunk szemben: két elvált ember, aki nem képes külön élni, végül is az együttélés poklát választja. Duras filmje esetében azonban Racine-hoz érzi magát közel az ember: minden figyelmet az érzelmeknek, semmit a cselekménynek. Ez a racine-i vonás, amely kezdettől fogva érezhető, átszínezi a kérdéseket és a válaszokat, egyre kérlelhetetlenebbé, drámaibbá alakítja azokat.

Ilyen tehát az irodalmi film: az arcok a szöveg szolgálatában jelennek meg, a szöveg az arcok változásait kíséri, a szöveg és az arcok határozzák meg a többnyire nagyplánban megjelenő képeket és a kamera mozgását. A párbeszéd a rendezés vezérfonalát szolgáltatja. Könnyed kocsizások mérlik ki egy-egy érzelm „hullámhosszát”, egyik vagy másik mondat visszahangját, hirtelen vágások jelzik a lélektani átkapcsolásokat, egy-egy rejtett indulat betörését a tiszta tudatba. Az ember színházban érzi magát - de hiszen ott is van. Csak hogy soha semmilyen színházban nem lehattunk ennyire közel az arcokhoz, szinte egyé forrva velük.

Vajon A muzsika nevezhető-e az egyik legszebb szerelmes filmnek? Nehéz lenne rá válaszolni, de az bizonyos, hogy meghökkenítő film, mert

egy igazi nő és egy igazi író műve - állapítja meg Jean-Louis Bory.

(Le Nouvel Observateur, 1967. január 18-25.)

Pasolini a filmnyelv költői eszközeiről

A neves olasz író és filmrendezőt a Filmcritica részéről kereste fel Paolo Castaldini, hogy új filmje, a La terra vista dalla luna (A föld a Holdról nézve) kapcsán néhány kérdésről véleményét kérje. Arra a kérdésre, hogy új filmje az Uccellacci e uccellini (Madárkák és rút madarak) folytatásának tekinthető-e, Pasolini így felelt:

- Nem, semmiképpen sem folytatása, ez teljes egészében különböző film. Az Uccellacci e uccellini egyfajta ideokomikus mese, míg a La terra vista dalla luna című filmről ezt egyáltalán nem lehet mondani. E film igazi, valóságos témája nem az ideológia, nem is valami ideológiai probléma, legalábbis nem abban a pontos értelemben, amely az Uccellacci e uccellini-ben megmutatkozott. Természetesen valamilyen ideológia mindig jelen van, de ezúttal végtelenül rejtettebb, misztikusabb és előre nem láthatóbb módon... Tény persze, hogy a Toto által alakított szereplő - amint egyébként a Ninetto által alakított is - emlékeztet a másik filmben játszott figurára, ha másban nem, abban, hogy ugyanaz az arca és egy kicsit a jellege is, de ebben a filmben más dolgokat mond... Sohasem választok ki egy színészt színészi bravúrja miatt, vagyis nem azért választom, mert azt hiszi, hogy valami más tud lenni, mint ami, épp azért választom, mert az, ami. Ezért választottam Totót is mindkét filmben, rendkívüli emberi személyisége miatt...

Arra a kérdésre, hogy milyen viszony áll fenn a rendezőnek a filmnyelvről több alkalommal is kifejtett nézetei és filmjei között, Pasolini egyebek között ezt válaszolta:

- A filmről írt tanulmányaimmal... nem valami esztétikát fejtettem ki, nem is valami poétikát fogalmaztam meg, egyszerűen nyelvészeti vizsgálatokat folytattam, pontosabban: ilyen irányú kísérleteket végeztem a filmnyelv szemiológiáját, illetve grammatikáját illetően. Grammatikális megjegyzések ezek, s mint ilyeneknek nincs közük ahhoz, amit filmjeimben csináltam vagy csinálni fogok. Olyan ez, mintha megkérdeznék egy írótól, mi az a gerundium vagy névmás, vagy alárendelt mondat, s mi köze ezeknek költészetéhez vagy prózájához. Írásaimban nem mint szerző beszéltem, nem is mint esztéta, hanem mint linguista; mint igen rossz linguista persze, mert egy igazi nyelvésznek sok minden egyebet kell tudnia, s nekem nincs elég ismeretem és tapasztalatom e tekintetben... Egyébként nincs szó itt valamiféle ideológiai választásról, csupán észrevételekről, elemzésről. Természetesen ha elemezzük akár a legszenvédélyesebb nyelvész mondanivalóját is, még a leginkább szakmai jellegű téziseiben is fokozatosan fel tudom lelteni alapvető ideológiáját, vagyis azt, hogy milyen magatartást választott a valósággal szemben, miként ítéli meg azt. Világos, hogy ez az én esetemben is lehetséges... Amikor elkezdtem filmezni, úgy gondoltam, hogy pusztán technikát változtatok, vagyis úgy véltem, hogy a film egyszerűen művészeti nyelv - mint Metz mondja -, s ennél fogva valamilyen módon irodalmi tapasztalataimmal érintkezik. Munka közben azonban rájöttem, hogy nem valamiféle irodalmi technikáról van szó, hanem igazi, saját nyelvről, amelynek megvannak a mind szemiológiailag, mind grammatikálisan leírandó saját jellegzetességei. S ez az egyik oka annak, hogy miért folytattam - abbahagyva az irodalmat - a filmézést. De van erre egy másik, sokkal egyszerűbb, ám nem kevésbé fontos okom: minden eddig elemzett és leírt nyelvnek az a jellegzetessége, hogy szimbolikus. Az írott-beszélt nyelv azokon a jeleken alapul, amelyek felidéznek a valóságot, s úgy funk-

cionálnak, mint „Pavlov csengettyűi”: amikor kiejtem a „szék” szót, a hallgató fejében megjelenik a jól ismert szék. A film viszont a valósággal fejezi ki a valóságot, s ennél fogva a többi nyelvtől teljességgel különbözik; annyira „kívül” áll a megszokott nyelveken, hogy a Saussure-féle nyelvek mindig megbotránkoznak, amikor én azt mondom, hogy a filmnyelv, épp azért, mert nincs köze a többi nyelvhez, mert nem szimbolikus... És itt érkezünk el a lényeghez: én azért szeretem a filmet, mert mindig a valóság szintjén marad. Valamiféle személyes ideológia a film számomra, életerős és életszerető, benne van magukban a dolgokban, az életben, a valóságban... Ismétlem, az én álláspontomnak mély, földalatti gyökere, hogy valamilyen irracionalista szeretet él bennem a valóság iránt...

Pasolini ezután arra a kérdésre válaszolt, hogy irracionálisnak tartja-e a film nyelvét (mint néhány kritikus a magyarázza), szemben a prózával, különös tekintettel az Uccellacci e uccellini néhány homályosnak ítélt metaforájára:

- Én sohasem tettem ilyen megkülönböztetést, talán csak tévesen értelmezték szavaimat, vagy rosszul fejeztem ki magamat, hiszen évek óta küzdök azért, hogy a költészet megszabaduljon az irracionalista poétikáktól és ideológiáktól. A költészet szerintem mélyesen racionalisztikus tett, s ha nem az, nem egyéb káros vagy di'tettans formánál... Mindig utaltam azonban arra, hogy a racionalizmust nem szabad összekeverni a lapos és érdektelen logikával, illetve a burzsoá típusú „racionálitással”, vagyis hogy ki kell szélesíteni a racionalitás fogalmát oly módon, hogy magába foglalja az irracionálist is, amely kitörhetetlenül jelen van az emberben. Ha kiküszöböljük az irracionálitást a racionalitásból, valamiféle nem-esztétikus, száraz, haszontalan és elvont dolgot csinálunk belőle... Mindenesetre sohasem mondtam (vagy zavarosan, vagy tévesen fejeztem ki ma-

gam), hogy a költői filmnek irracionálisnak kell lennie; legfeljebb azt mondtam, hogy a filmnek nagyobb mértékben vannak irracionális formái, mint az irodalomnak, hiszen a kép önmagában is nyersebb, elemibb, s ezért archaikusabb és irracionálisabb, prehisztórikusabb valami, mint a szó... Csupán azt mondtam, hogy a mai film ténylegesen irracionális, vagy inkább: van bizonyos irracionálizmus Godard filmjeiben, a Pesaróban látható filmekben, az amerikai és csehszlovák kísérleti filmekben, de nem mondtam azt, hogy a költői film legyen irracionális.

Az Uccellacci e uccellini-t úgy tekintem, mint prózában alkalmazott filmet; próza, de a mesék prózája, vagyis olyan sajátos próza, amelyben van bizonyos nervozitás és bizonyos fantázia, mely a költészet sajátja, de nincsenek benne lingvisztikai ugrások, a költői film lingvisztikai hevességei hiányoznak belőle... A mesék természetüknél fogva mindig metaforikusak, és világos, hogy az én filmem is át van itáíva metaforákkal. Nos, nincs előírva, hogy egy metaforát erőnek erejével meg kell érteni.

Danténál igen finom metaforák találhatók, amelyek önmagukban szépek, nem a jegyzetekben megmagyarázott jelentésük miatt; így bizonyos mesék is önmagukban szépek, még akkor is, ha a végén nem gondolunk a tanulásra, vagy nem is értjük azt. Nos, olyan filmet akartam csinálni, amely metaforikus legyen, szüntelenül utaljon valamire, s ugyanakkor önmagában is legyen értéke. Úgy gondoltam, jó lenne, ha bizonyos utalásokat, metaforákat megértenének, de ezeknek az ellenkező esetben is kell értéküknek lenniük, mint ábrázolásoknak. Az amerikai nézők például jobban kedvelték a filmet, mint az olasz nézők, jobban szórakoztak, többet nevettek New Yorkban és Montrealban, annak ellenére, hogy ott a metaforák és illúziók megértésének képessége alacsonyabb, mint az olasz közönség körében... Hozzájárul ehhez talán az a tény is, hogy az amerikai, angolszás pszichológia alkalmasabb a filmben megnyilvánuló szellem befogadására, míg az olaszok másfajta komikumhoz szoktak.

(Filmcritica, 1967. február)

Ingmar Bergman

PERSONA

Nem írtam köznapi értelemben vett filmnovellát. Azt hiszem, a szöveg inkább dallamhoz hasonlított, amelyet - úgy remélem - munkatársaimmal a forgatás során sikerült hangszerelnem. Több helyen bizonytalanságot érzek, és van legalább egy olyan pont, amellyel nem tudok mit kezdeni. Rájöttem ugyanis, hogy túlságosan átfogó témát választottam, és amit lerögzítettem, vagy bevettem a végleges filmbe, (elgondolni is szörnyű!) végeredményben nagyon is önkényes válogatás eredménye. Ezért az olvasó vagy a néző fantáziájára bízom, rendelkezék szabadon a rendelkezésére bocsátott anyaggal.

1.

Úgy képzelem el, hogy üres filmszalag pereg a vetítógépben. Legostak róla minden jelet és képet, ezért reszkető visszfény árad a vásznonról. A hangszórókból csak az erősítő zúgása hallatszik, meg a porszemek gyenge pattogása, ahogy átsodródnak a hangsávon.

Erősebb, töményebb fény árad. Összefüggéstelen hangok és kurta, recsegésnek ható szótöredékek csurognak alá a mennyezetről és a falakról.

A vakító fehérben egy felhő rajzolódik ki, - vagy inkább egy víztükör, - vagy mégis egy felhő, - vagy inkább egy terebélyes fa, - vagy inkább egy holdbéli táj.

A zúgás kígyózó mozdulatokkal erősödik, egész szavak (összefüggéstelen és távoli szavak) villannak fel, mint halárnyak a meredeken lezuhogó vízesésben.

Nem felhő az, nem hegy, nem is súlyos lombkoszorús fa: egy arc szegezi mereven a tekintetét a néző szemébe. Álma nővér arca.

- Álma nővér, bent volt már Elisabet Voglernál? Még nem? No, nem baj. Bemegyünk együtt. Legalább bemutatom magukat egymásnak. Addig is röviden elmondom, mi van velem, és miért maga lett az ápolónője. Egyszerűen: Elisabet Vogler színésznő (ezt maga is



tudja), utoljára az Élektrában játszott. A második felvonásban egyszerre csak elnémult, és szinte meghökkenve nézett körül. Hiába sügtak neki, hiába próbáltak segíteni a partnerei, ő csak hallgatott, egy egész percig. Aztán tovább játszotta a szerepét, mintha mi sem történt volna. Az előadás után elnézést kért kollégáitól, elnémulását pedig a következőképpen magyarázta: - Majd megpukkadtam a nevetéstől.

- Lesminkelte magát, hazament. A konyhában evett valamit a férjével. Beszélgetés közben említést tett a színpadi közjátékról is, de csak úgy melleleg és kissé zavartan.

- Aztán jóéjszakát kívántak egymásnak és aludni mentek, ki-ki a maga szobájába. Másnap délelőtt telefonáltak a színházból, netán a művésznő elfelejtette, hogy próba van. Amikor a házvezető be-

ment hozzá, még mindig az ágyban volt: ébren, de nem felelt a kérdésre, meg sem mozdult.

- Már három hónapja tart ez az állapot. Elisabet Vogler átesett minden elképzelhető vizsgálaton. Az eredmény mindig ugyanaz: legjobb tudásunk szerint szellemileg és testileg teljesen egészséges. Hisztérikus reakcióról sem lehet szó. Egyébként is - egész művészi és emberi fejlődése során - szerencsés alkatú volt, mindig tudott alkalmazkodni a körülményekhez, és kiváló egészségnek örvendett. Kérdezni akart valamit, Alma nővér? Ha nem, akkor bemehetünk hozzá.

2.

- Jó napot, asszonyom. Alma nővér a nevem, azért hoztak ide, hogy ezentúl én ápoljam önt.

- (Elisabet figyelmesen szemügyre veszi.)

- Ha akarja, elmondom röviden ki vagyok. Két éve tettem le az ápolónői vizsgát. Huszonötéves vagyok, menyasszony. Szüleimnek vidéken van egy kis földjük. Anyám is ápolónő volt, mielőtt férjhez ment.

- (Elisabet hallgatja.)

- Most pedig hozom az ebédet. Sült máj van és gyümölcssaláta. Úgy látom, egész jó.

- (Elisabet mosolyog.)

- Még csak párnát rakok a hátához, hogy kényelmesen tudjon ülni.

3.

- Nos, nővér, mi az első benyomása?

- Nem tudom, doktornő. Nehéz megmondani. Mindig csak a szemébe néztem. Első pillantásra olyan puha, majdnem hogy gyerekes az arca. De aztán a szemébe néz az ember, és akkor... Nem is tudom, hogy mondjam. Úgy érzem, hogy olyan szigorú a tekintete. Eleinte azt hittem, bántja, hogy beszélek neki. De nem látszott türelmetlennek. Különben azt sem tudom. Talán...

- Mire gondolt, Alma nővér?

- Egy pillanatig az járt a fejemben, hogy nem kellene vállalnom ezt a munkát.

- Megijedt valamitől?

- Azt nem mondhatnám. De a művésznőnek talán idősebb ápolónőre volna szüksége, tapasztaltabbra, már aki jobban ismeri az életet. Lehet, hogy nem bírok vele.

- Hogy-hogy nem bír vele?

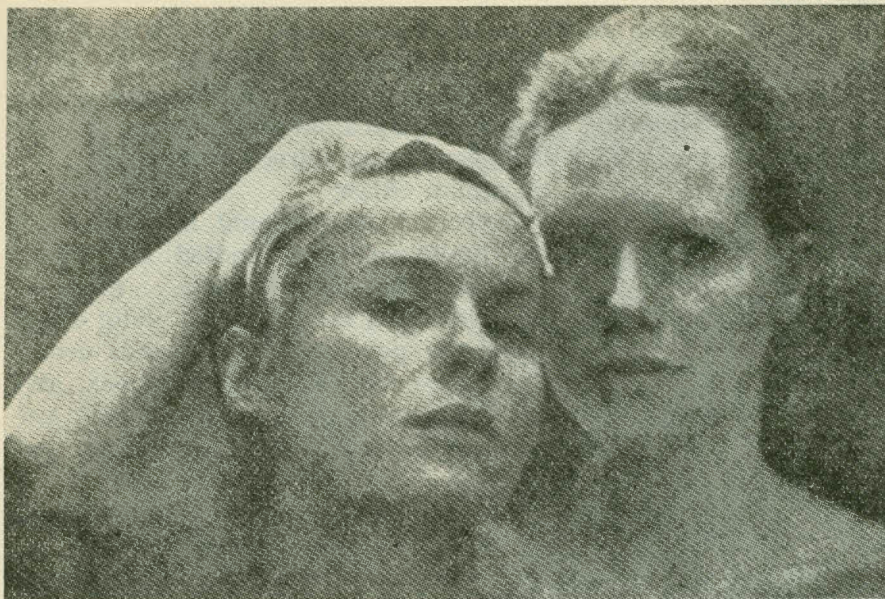
- Lelkileg.

- Lelkileg?

- Ha a művésznő azért nem mozdul, mert így határozta el; és ennek nyilván így kell lennie, hiszen makkegészséges...

- ... akkor?

- ... akkor ez az elhatározás lelkierőről tanúskodik. Azt hiszem, annak, aki őt ápolja, szellemileg igen erősnek kell lennie. Egész egyszerűen nem tudom, futja-e az én erőmből.



- Idefigyeljen, Alma nővér. Amikor ápolónőt kerestem Elisabet Voglernak, sokáig tanácskoztam az iskolájuk igazgatónőjével, és ő rögtön magára gondolt. Szerinte maga minden tekintetben alkalmas e feladat ellátására.

- Megteszek minden tőlem telhetőt.

Az első estén, amelyet Elisabet és Alma együtt töltenek, bekapcsolják a rádiót. Szenvelgő drámai szöveget mond egy kellemetlen női hang. Elisabetet nevetésre ingerli a művészi attrakció, s a groteszk hatás fokozására felerősíti a rádiót, annyira, hogy már elviselhetlenné válik. Amikor Alma kikapcsolja a készüléket, félénken bevallja, mennyire csodálja a művészeket. Ha nem is érti mindig, de igen fontosnak tartja a művészetet, „különösen az olyan emberek számára, akiknek valami nem megy”.

Alma lefekvéskor legkedvesebb gondolataihoz menekül: hamarosan férjhez megy, gyermekei lesznek.

6.

Alma nővér néhány nappal később egy reggel igen nyugtalanul találja a beteget. A takarón egy levél, nincs felbontva.

- Felbontsam, asszonyom?

- (bólintás)

- Olvassam is fel?

- (újabb bólintás)

- Szóval felolvassam?

Alma nővér már jól ismeri és le tudja fordítani Elisabet arckifejezéseit, ritkán téved. Most felbontja a levelet és olvasni kezdi, lehetőleg a legszemélytelenebb hangon. Néha meg kell állnia, mert a kézírás nehezen olvasható. Egy-két szó olvashatatlan.

A LEVÉL

Drága Elisabet! Nem szabad találkozoznunk, ezért írok. Ha nem akarod elolvasni a leveletem, fel se bontsd. De én már nem bírom ki, hogy ne keressek kapcsolatot veled, mert állandó szorongás gyötör és mindig azt kérdezem magamtól: megbántottalak valahogy? Akaratlanul megsebeztelek? Valami iszonyatos félreértés furakodott kö-zénk? Ezer és ezer kérdés, de semmi válasz.

Ha jól érzem, éppen most kezdtünk boldogok lenni. Soha nem voltunk egymáshoz ennyire közel. Emlékszel? Ezt mondtad: most értem csak igazán, mi a házasság tartalma. Te tanítottál meg... (nem tudom elolvasni, mit ír). Te tanítottál meg arra, hogy... (alig olvasható), Te tanítottál meg arra, hogy nekünk... (most már értem) úgy kell egymásra tekintenünk, mint két félő kisgyermeknek, akik tele vannak jóakarattal és a legjobb szándékkal, de olyan erők árnyítják... (azt hiszem, inkább: irányítják) őket, amelyeken csak részben uralkodunk.

Ugye emlékszel, hogy mindezt mondtad. Az erdőben sétáltunk, együtt, te megálltál és belekapaszzkodtál a kabátövembe.

Alma nővér abba hagyja az olvasást, rémülten tekint a betegre. Elisabet felült az ágyban, arca elborult.

- Ne olvassam tovább?

- (Elisabet a fejét rázza.)

- Akkor feküdjön vissza, asszonyom. Hozzak valami nyugtatót?

- (mint az imént)

- Szóval nem kell. Igaz is, még egy fénykép van a borítékban. A kislíú képe. Akarja? Nem tudom, vajon... Irtó klassz kölyök.

Elisabet elveszi a fényképet és hosszan nézi. Alma nővér ott áll az ágnál, kezét a fejrészre teszi. A levelet köténye zsebébe dugja.

Ekkor Elisabet kettészakítja a képet, undorral nézi a fél darabokat, aztán odaadja Almának.

7.

Aznap este Alma egy külvárosi moziba megy: többéves filmet játszanak, főszereplő: Elisabet Vogler.

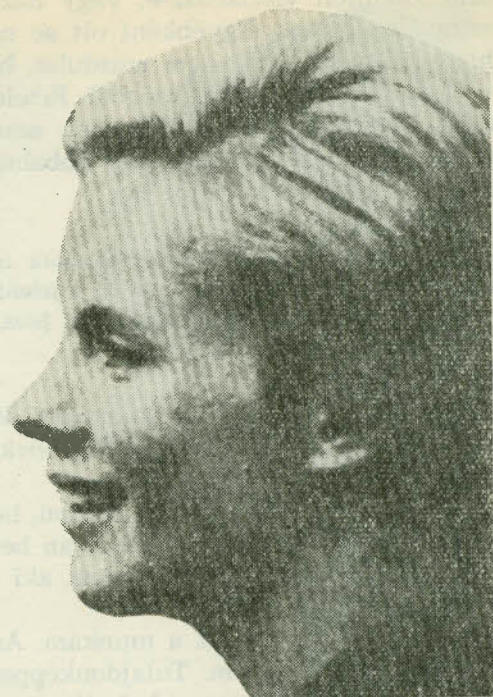
8.

Aznap este, amikor Alma moziba megy, olyasmi történik, amit érdemes feljegyezni. Elisabet szobájában (és a kórház sok más betegének szobájában) televíziós készülék van. Általános megrökönyödéssre Elisabet Voglert nagyon érdeklik a különböző műsorok. Legkevésbé a színházi közvetítéseket szereti.

Ezen az estén megnézi a politikai összefoglalót. Szerepel benne képriport egy buddhista szerzetesnőről, aki tiltakozásul a kormány vallási politikája ellen, a nyílt utcán felgyűjti önmagát. Ennél a jelenetnél Elisabet felsikolt, visítani kezd.

9.

A doktornő feleslegesnek tartja a további kórházi ápolást, s felajánlja Elisabet Voglernek a saját tengerparti villáját, ahol Alma nővér gondozása alatt teljes felépüléséig ellakhat.



Búcsúzásul megfejti Elisabet számára betegségének titkát:

- Azt hiszed, nem értelek. Az ember reménytelenül álmodik, hogy legyen. Ne lássék valaminek, hanem legyen. Minden pillanatban tudatosan, éberem. De ugyanakkor érzed a szakadékot: más vagy mások előtt, más vagy magad előtt. Szédülsz és mohó vágy gyötör, hogy levedd a fátyolt. Hogy végre átlásson rajtad, összezsugorítsanak, talán megsemmisítsenek. Hangod minden árnyalata hazugság, áru-lás. Hamis minden mozdulatod. Minden mosolyod fintor. Feleségsze-rep, partnerszerep, anyaszerep, szeretős szerep: melyik a legrosszabb? Melyik kínozta meg legjobban? Az, hogy játszani kell az érdekes arcú színésznőt. Hogy vaskézrel kell összefognod és egybehangolnod a sok részt. Hol repedt meg az egész? Hol vallottál kudarcot? Az anyaszerep kényszerített térdre? Mert hogy nem Élektra szerepe, az biztos. Az pihenés volt számodra. Inkább segített, hogy még tovább bírd. És kicsit mentség is volt azért, hogy a többi szerepet (a valóság szerepeit) még inkább félvállról vehesd. De amikor az Élektrának vége volt, már nem tudtál mi mögé bújni, semmi nem mozgatta a gépezetet. Nem volt mentség. És akkor ott álltál tele igazságvággyal, daccal. Öngyilkosság? Ugyan! Undorító dolog, ilyesmit nem csinál az ember. De lehet nem mozdulni. Lehet nem beszélni. Akkor nem hazudik az ember. Félre lehet vonulni, be lehet zárkózni. Akkor nem kell szerepet játszani, arcokat vágni, hazugul mozogni. Azt hiszi az ember. De a valóság megkeseríti az életet. Búvóhelyed nem zár biztosan. Mindenfelől beszivárognak az élet megnyilvánulásai. És kénytelen vagy reagálni. Senki nem kérdezi, valóságot mondasz-e, vagy

sem, őszintén viselkedsz-e, vagy hazudsz. Az ilyen kérdés csak a színpadon fontos. Egyébként ott se nagyon. Elisabet, én megértem, hogy hallgatsz, hogy nem mozdulsz, hogy fantasztikus rendszert kovácsoltál az akaratnélküliségből. Értelek és csodállak. Ezért azt mondom, játszd csak ezt a szerepet, amíg beleunsz, amíg kijátszottad magadat benne, és éppen úgy abbahagyod, mint ahogy időnkint elfordulsz más szerepeidről is.

A tengerparti villában Elisabet állapota láthatóan javul, kezd kibontakozni apátiájából. Alma buzgón ápolja őt, s jelentéseket ír a doktornőnek.

Egy-két epizód erősödő barátságukat jelzi.

14.

Kora reggel, eső veri az ablakokat. Viharos szelek súlyosan zúdulnak alá, az öböl sziklái megdörögnek. A két nő együtt ül az ablak előtt az asztalnál, manikűröznek.

- Meg kéne változni. Nem hiszem, hogy ezzel kevésbé köznapi lennék. Mindenesetre sok minden van bennem, amit nem bírok.

Gyors pillantást vet Elisabetre, aki éppen a gyűrűs ujja körmével foglalkozik.

- Világos. Irtó klassz a munkám. Amióta az eszemet bírom, mindig ilyesmire vágytam. Tulajdonképpen műtősnővér szeretnék lenni. Marha érdekes. Tavasszal beiratkoztam egy tanfolyamra...

Elhallgat. Hisz ez nem lehet érdekes. De rájön, hogy Elisabet Vogler érdeklődéssel figyeli. Alma zavarba jön, de bátrabb is lesz.

- Persze meg kéne változni. Az a legnagyobb bajom, hogy bűzlök a lustaságtól. És emiatt furdal a lelkiismeret. Karl-Henrik folyton szid, hogy tulajdonképpen semmit nem akarok elérni. Azt mondja, olyan vagyok, mint egy alvajáró. De azt hiszem, nincs igaza. A vizsgán nekem volt az osztályban a legjobb bizonyítványom. Persze lehet, hogy ő másra gondol.

Elmosolyodik és az asztal felett átnyúl a termoszt. Kávét tölt Elisabetnek is, magának is.

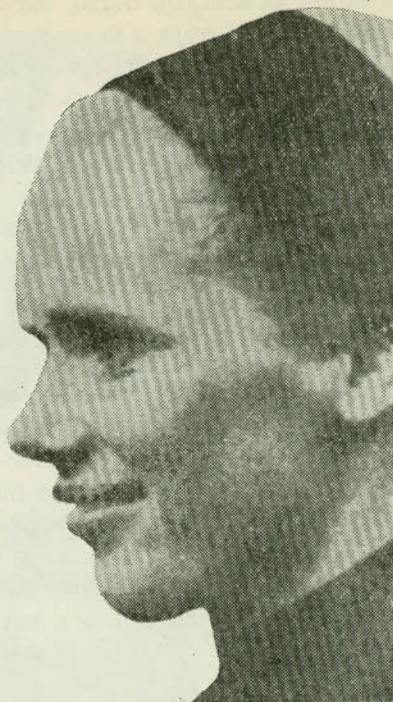
- Tudod, van egy kívánságom. A kórházban, ahol a gyakorlóidőt töltöttem, otthonuk van az öreg ápolónőknek. Olyanoknak, akik egész életükben betegekkel foglalkoztak, és csak a fizetésükből éltek. Akik mindig ápolónői egyenruhát viseltek. Ott laknak kis szobákban, és a kórházukban éldegélnek, míg nem halnak meg. Ilyen erősen kell hinni valamiben, hogy az ember annak szentelje egész életét.

Iszik az erős feketéből.

Elisabet az asztalra könyököl, kissé előrehajol. Tekintetét le nem veszi Alma arcáról.

Almát ez bátorítja, meghatja.

- Legyen valami, amiben bízik az ember. Csinálni kell valamit, amitől az ember azt hiszi, hogy van értelme az életnek. Az ilyesmit szeretem. Legyen valami szilárd dolog, amibe bele lehet kapaszkodni, bármi történik. Azt hiszem, ilyesmi kell. Hogy az ember jelentsen valamit a többi embernek. Te is így gondolsz?



- Persze, ez gyerekesen hangzik. De én hiszek benne. És aki nem...
Annak tudnia kell. Különösen, ha nem vallásos.

Hangot vált, homlokából felsimítja a haját, hátradől a széken, kinéz az ablakon és körülbelül ezt gondolja: Nem érdekel, mit gondol ez a színész. Persze, hogy nem azt gondolja, amit én.

Alma félve-bizakodva egyre több személyes titkába avatja be Elisabetet. Az, hogy a színésznő odaadón hallgatja, boldoggá és felszabadulttá teszi őt. Elmondja végül azt az egy év előtti nyári kalandját is, két fiatal fiúval, amelyek emléke gyönyört és lelkiismereti szorongást okoz.

- Éjszaka van már. Látod, megállás nélkül forgott a nyelvem, mint a malom kereke. Egész nap csak magamról beszéltem, te pedig hallgattál. Ó, te szegény! Mit is érdekel téged az én életem. Olyannak kellene lenni, amilyen te vagy.

Elisabet csodálkozva mosolyog. Alma a torkát köszörüli. Nehezen szedi össze a gondolatait, ráadásul mérhetetlenül fáradt és izgatott.

- Aznap este, amikor a filmedet láttam, odaálltam a tükör elé és ezt gondoltam: Hiszen hasonlítunk egymásra (nevet). Na, ne érts félre. Te sokkal szebb vagy. De valahogy mégis egyformák vagyunk. Át tudnék változni Elisabetté. Ha nagyon akarnám. Már úgy értem, belsőleg. Nem hiszed?

Zavartan gondolkozik. Arca elkomorodik, hangja szomorúságos.

- Te könnyen Almává alakulhatnál. Minden további nélkül. Persze, a lelked kilógna mindenképpen, mert túlságosan nagy ahhoz, hogy elférjen bennem. Furcsán nézne ki.

Alma az asztalra borul, oly nehéz a feje, karját az asztalon végignyújtja. Behunyja a szemét, ásít.

- Most pedig menj fekédni, különben itt alszol el az asztalnál - szólal meg Elisabet nyugodt, tiszta hangon.

Alma először nem is reagál, de aztán lassanként felfogja, hogy Elisabet szólott hozzá. Felül, kibámul a tengerre, de egy darabig egy szót sem szól.

- Jó, megyek már, lefekszem. Különben egész biztosan itt alszom el az asztalnál. Ami nem nagyon kényelmes.

15.

Alma éjszaka arra ébred, hogy valaki mozog a szobában. Az ajtónál fehér alak lebeg nesztelenül. Alma megijed, de hamarosan rájön, hogy Elisabet jött be hozzá.

Ki tudja, miért, de Alma nem szólal meg. Mozdulatlanul fekszik, szeme félig lehunyva. Elisabet lassan közeledik az ágyhoz: hosszú, fehér hálóing van rajta, meg egy könnyű kötött kabát. Mélyen lehajol Almához. Végigcsókolgatja az arcát. Hosszú haja előre hull a homlokából, és betakarja a két arcot.

16.

Másnap reggel együtt horgolnak, mindketten nagyon szeretik ezt a foglalatosságot.

- Te, Elisabet...

- ?

- Szeretnék kérdezni tőled valamit. Szóltál hozzám az este?

Elisabet nevetve rázza a fejét.

- És bent voltál nálam az éjszaka?

Elisabet még mindig nevet és újból megrázza a fejét. Alma mélyen a horgolásra hajol.

Alma, amikor a postára viszi a leveleket, egyet közülük nyitva talál: Elisabet írta a doktornőnek. Alma nem tud ellenállni a kísértésnek, kiveszi és elolvassa. Elisabet beszámolója azt fejtegeti, milyen megnyugtatóan hat rá Alma erőteljes, ösztönös lényre, de közben elejt egyet-mást a rábízott titkokból is, méghozzá Alma benyomása szerint részvétlenül és csúfolódva.

Almát megdöbbeneti és felháborítja ez a levél: elárulták, kinevetik, kihasználják.

Aznap soká elmarad, hazugsággal menti ki magát, de nem szól felfedezéséről. Másnap reggel pedig szándékosan otthagy a fűben egy üvegcserepet, amely Elisabet meztelen lábát véresre sebzi.

19.

Hideg, napos reggel. Elisabet Vogler végigmegy a szobákon, Alma nővért keresi. Sehol nem találja. Lemegy a partra, ahol fürödni szoktak. Ott sincs. Felmegy a garázsba. A kocsit ott van. Recsegnek, nyögnek a fák, felhőárnyak suhannak a réten. Északi szél fúj, az öböl harsog a hullámveréstől.



Amikor visszamegy a teraszra, ott találja Almát, aki a falnak dőlve nézi a tengert.

Elisabet odamegy Almához. A nővér megfordul, napszemüveg van rajta.

- Láttad már az új napszemüvegemet? Tegnap vettem a városban.

Elisabet bemegy a házba a kardigánért és a könyvért. Aztán kijön. Elmegy Alma mellett, megcirógatja az arcát. Alma eltúri, továbbra is a falnak támaszkodik. Elisabet beleül a nagy fonott székbe.

- Látom, színdarabot olvasol. Jelenteni fogom a doktornőnek. Az egészség jele.

Elisabet felnéz, kérdő pillantást vet Almára. Aztán tovább olvas.

- Lehet, hogy nemsokára elutazunk. Vágyódom már a város után. És te, Elisabet?

Elisabet a fejét rázza.

- Megtennél nekem egy nagy szívességet? Tudom, áldozat tőled, de szükségem volna a segítségedre.

Elisabet felnéz a könyvből. Valami megütötte Alma hangjában, és egy pillanatra félelem rebben a szemében.

- Semmi különös! Csak azt szeretném, ha beszélnél. Nem valami extra dolgot. Beszélhetnénk például az időjárásról. Vagy arról, hogy

mit főzzünk ebédre, vagy hideg lesz-e a víz vihar után. Olyan hideg, hogy nem lehet fürödni. Nem beszélhetnénk néhány percig? Esetleg csak egyetlen percig. Vagy olvass fel valamit a könyvedből, vagy csak szólj két szót.

Alma még mindig a falnak dől, fejét lehajtja, a fekete napszemüveg az orrára csúszott.

- Elhiheted, nem könnyű olyasvalakivel élni, aki csak hallgat. Tönkretesz mindent. Karl-Henrik hangját nem bírom a telefonban. Olyan hamis, erőltetett. Képtelen vagyok hosszan telefonozni vele. Olyan természetellenes az egész. Az ember a saját hangját is hallja és senki mást! Az ember olyan finomkodónak érzi magát. Mennyi szót használok. Látod, megállás nélkül beszélek, de kínoz a beszéd, mert sehogy sem tudom megmondani, mit akarok. Persze, te nagyon leegyszerűsítetted a dolgot: hallgatsz. Én azért igyekszem nem dühöngeni. Te hallgatsz, és tulajdonképpen ez a te dolgod. De most nekem van szükségem arra, hogy beszélj velem. Drágám, legalább egy keveset beszélj. Így már szinte kibírhatatlan.

Hosszú szünet. Elisabet a fejét rázza. Alma mosolyog. Mintha a könnyeit nyelné le.

- Tudtam, hogy nemet mondasz. Mert képtelen vagy megérteni, mit érzek. Mindig azt hittem, hogy a nagy művészek mérhetetlen részvétben élnek át a többi embert. Hogy az együttérzésből, a segítőkészségből merítik alkotásukat. Milyen ostoba vagyok.

Leveszi a napszemüveget, a zsebébe dugja. Elisabet szorongva, mozdulatlanul ül.

- Kihaszználni, aztán eldobni. Kihasználta engem, mit tudom én, mire, és most már nem kellek, ezért eldobsz.

Alma be akar menni a házba, de a küszöbön megáll és kétségbeesetten, tompán felsóhajt.

- Hát így. Szinte hallom, hogy hangzik, milyen hamisan cseng: „Most már nem kellek, ezért eldobsz”. Így hangzik! Minden egyes szó ilyen. Akár ez a napszemüveg.

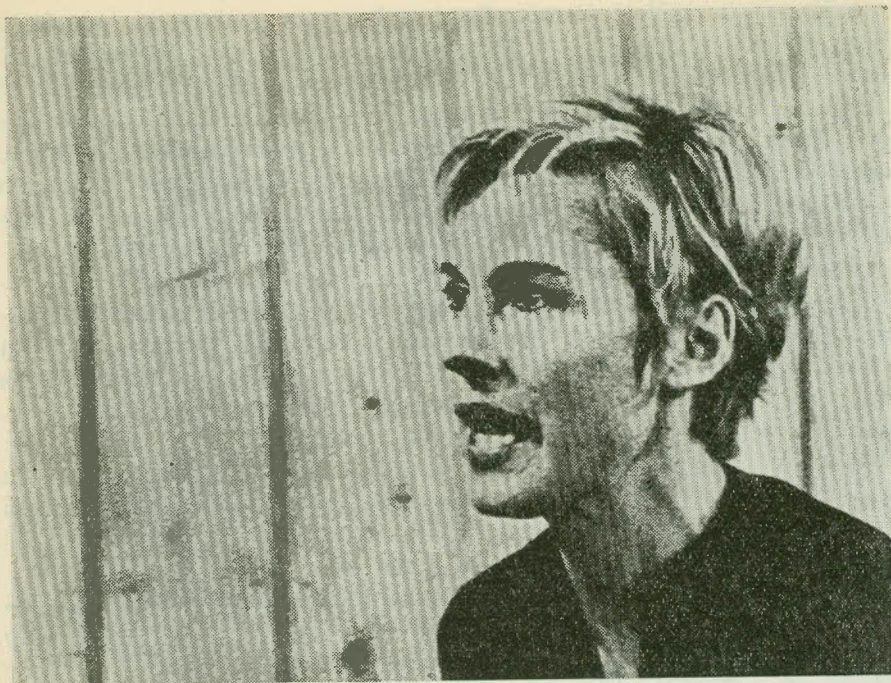
Kiveszi a zsebéből és a terasz földjére dobja. Aztán lehuppan a lépcsőre.

- Meg vagyok sebezve, ennyi az egész. Belehülyülök a gondba, a csalódásba. Te tettél ilyen gonosszá. Kineveltél a hátam mögött. Ördög vagy, átkozott ördög. Agyon kéne csapni. Nem vagy beszámítható. Mit szólsz hozzá, elolvastam a doktornőhöz írott leveledet, amelyben úgy kigúnyolsz. Képzeld el, igenis elolvastam, mert nem volt leragasztva, és most is itt van nálam, nem küldtem el, és gondolhatod, hogy az elejétől a végéig elolvastam. Te meg csak hagytad, hogy beszéljek. Hagytad, hogy elmondjak neked olyasmit, amit soha másnak nem mondtam el. És ezentúl is meghallgatsz. Jó tanulmány vagyok, mi? Képtelen vagy... képtelen vagy...

Felpattan, megragadja Elisabet karját, megrázza.

- Most pedig szólalj meg. Van valami...? Most pedig, az istenbe is, szólalj már meg!

Elisabet csodálatos erővel kiszabadítja magát a szorításból, és visszszakézból arcon üti Almát. Az ütés oly erős, hogy Alma meginog,



majdnem hátraesik. De gyorsan visszanyeri egyensúlyát, nekiront Elisabetnek, és az arcába köp. Elisabet ismét megüti, most a száját. Rögtön vér serken az ütés nyomán. Alma körülnéz. Az asztalon termosz. Megfogja, kihúzza a dugót, és Elisabetre önti a forró vizet.

- Ne, ne! Tedd le! - sikolt fel Elisabet és félrehajol.

Alma megtorpan, haragja lecsitul, néhány pillanatig mozdulatlanul áll, és Elisabetet nézi, aki lehajolva szedegeti a termosz darabjait. Almának orrán-száján ömlik a vér. Megtörli az arcát, ezzel szörnyen összekezi magát.

- Most legalább megijedtél, mi?! Talán néhány pillanatra megjött az eszed. Igazi halálfélelem volt, mi?! Alma megőrült, gondoltad. Micsoda ember vagy tulajdonképpen? Vagy csak ennyi jutott eszedbe: erre az arcra még vissza kell emlékezni. Erre az arc kifejezésre, erre a hanghordozásra. Majd adok én neked, hogy soha nem fogod elfelejteni.

Villámgyorsan előrenyúl és belekarmol Elisabet arcába. Meghökentő eredmény. A színésznő felkacag.

- Ez az! Te nevensz. De nekem nem olyan egyszerű. Nem is kellemes. De te mindig nevetesz.

A fürdőszobába megy, hideg vizet csurgat a szájára és az orrára. Lassankint eláll a vérzés. Kis gömböc vattát dug az orrába. Megfésülködik: halálos fáradság vesz rajta erőt, néha ásít.

Mire a konyhába ér, Elisabet már kávéét iszik egy nagy bögréből. A színésznő odanyújtja Almának, a lány mohón iszik néhány kortyot. Aztán a konyhában foglalatoskodnak.

Alma megfogja Elisabet csuklóját: ne mászkáljon.

- Ennek ki kellett jönnie. Fontos, hogy az ember ne hazudjon, hogy igazat beszéljen és mindig ugyanazon a hangon. Szükséges. Lehet-e egyáltalán élni, ha az ember nem beszélget el erről-arról? Mindenféle ostobaságról? Bocsánatot kér, hazudik, mellébeszél? Tudom, azért hallgatsz, mert belefáradtál a szerepeidbe, mindabba, aminek feltétlen ura voltál. Dehát nem jobb, ha az ember szabadon buta, henye, locsogó és hazudós? Nem hiszed, hogy az ember legalább egy kicsivel jobb lesz, ha olyannak hagyja magát, amilyen?

Elisabet mosolyában leheletnyi gúny van.

- Ugyan. Nem is érted mire gondolok. A magadfajta ember megközelíthetetlen. A doktornő azt mondta, semmi baj az agyaddal. Én viszont azt hiszem, talán te vagy a legveszélyesebb örült. Egészséges vagy és játszol. Mégpedig oly ügyesen, hogy mindenki hisz neked. Csak én nem. Mert én tudom, milyen rohadt vagy.

Alma kimegy a konyhából a teraszra. A nap már magasán fent van a déli égbolton, belevilágít a nővér könnyektől égő szemébe. Alma rágyújt, reszket a fénylő, hideg délutánban.

- Hogy viselkedtem?! - suttogja maga elé.

Elisabetet nézi, aki hosszú, kimért léptekkel megy a part felé. Eldobja a cigarettát, rátapos. „Elisabet, várj meg!” kiáltja, az asszony után szalad, utoléri, aztán mellette megy.

- Elisabet, bocsáss meg, ha tudsz! Hülyén viselkedtem. Hiszen azért kell itt lennem, hogy segítek neked. Nem tudom, mi van velem. Teljesen meghülyítesz. Bocsáss meg. De az az átkozott levél...

- De ha meggondolom, én is írhattam volna rólad éppen olyan átkozott levelet! Akkora csalódás volt! És te kértél, hogy meséljek magamról. Én aztán leittam magam, te meg olyan kedves voltál, olyan kedvesnek és megértőnek látszottál, és olyan jó volt, hogy kibeszélhettem magamat. Kicsit hízelgett is nekem, hogy egy olyan nagy színész nő, mint te, érdeklődik irántam. És valahogy azt is reméltem, hogy felhasználod azt, amit elmeséltem. Hiszen tudod milyen különös az ember. Merő magamutogatás. De énbennem nem ez volt, elhiheted. Mindenesetre ne haragudj, Elisabet. Mert nagyon-nagyon szeretlek, és olyan sokat jelentettél nekem. Annyi mindenre megtanítottál, és ugye érted, nem akarom, hogy vége szakadjon barátságunknak.

Megáll, hogy Elisabet szólhasson, de a színész nő nem törődik vele, tovább megy, és eltűnik a parti sziklák között. Alma most már örvongve kiabál utána.

- Szóval nem bocsátasz meg. Nem akarsz megbocsátani! Gőgös is vagy ráadásul. Nem méltóztatsz leereszkedni hozzám, mert nincs rám szükséged. Én sem... Én sem fogok.

Dühösen kiabál, hallja a saját hangját, a mérges kenetességet, gyöngén, fájdalmasan felnyög. Leül egy kőre, hagyja, hogy a hideg szél átjárja lelkét, engedi elömleni magán a mérhetetlen tengert.

20.

Alma visszamegy a házba.

Már alkonyodik, a nap belefűlladt a vastag párákba, a tenger meg-



nyugodott. Hideg köd gomolyog a part felett. A távolban ködkürtök szólnak.

Álmában goromba bosszúvágy és tehetetlen félelem viaskodik, fáradtnak, betegnek érzi magát, nem is eszik, aludni megy.

Néhány órányi nehéz álm után arra ébred, hogy úgy érzi, megbé-
nult, merevség lesz urrá a tüdején, belemarkol a szívébe. A köd be-
hőmpölyög a nyitott ablakon keresztül, a szoba szürke félhomályban
lebeg.

Sikerül odanyúlnia az éjjeli lámpához, de hiába gyújtja meg, nem
jön fény.

A zsebrádió recseg, bugyborékol. Távoli, gyenge hang:

-... hiszen nem beszélek, nem hallgatok, nem tudom felfogni.
Mi segít hozzá... hogy meg tudjalak hallgatni. Gyakorlatilag...
kizárt. Ez az örökös szólóngatás...

A hang eltűnik az erős zavarásban. Teljes csend, csak a ködkürt
szól a végtelen messzeségben.

Hirtelen hívás hallatszik. Egy férfi szól. Ezt mondja: „Elisabet!”

Alma végre ki tud mászni az ágyból, becsukja az ablakot, a folyo-
són átmege Elisabet szobájába.

Ott ugyanaz a szürke, meghatározhatatlan félhomály.

Elisabet hanyatt fekszik az ágyban. Arca sápadt, szeme sötétlően
karikás, alig lélegzik. Szája félig nyitva, mint a halottaké.

Alma föléje hajol, megtapintja a nyakát, a homlokát, majd az ér-
verését vizsgálja. Gyenge, de szabályos.

Oly közel hajol Elisabethhez, hogy ajkával befogadja az alvó asz-

szony lélegzetét. Óvatosan Elisabet ajkához nyúl és becsukja a száját.

- Amikor alszol, az arcod petyhüdt, a szájad duzzadt és rút. És van egy utálatos ránc a homlokodon. Lassankint már semmi titokzatos nem marad benned. A szemed már nem világít - most tehetetlen, kiszolgáltatott test vagy. Álom- és sírászagod van, látom az ütőeret a nyakadon, itt egy kis heg van, valami operáció maradványa, mindig bepuderezed. Most megint hív. Megpróbálom kipuhatolni, mit akar tőlünk. Itt künn, a világ végén, a mi magányunkban.

Otthagyja az alvó nőt, szobáról szobára tapogatózva kimegy. Megkerüli a házat. A kertbe ér.

Valaki megszólal mögötte: megfordul, mint akinek rossz a lelkiismerete. Nagy darab ötvenes férfit pillant meg, aki félszegen mosolyog.

- Ne haragudj, hogy megijesztettelek.

- Nem Elisabet vagyok.

Alma a férfi mögé néz, egy alak villan fel, Elisabet az, aki enyhén gúnyos mosollyal figyel a nővért.

- A fájdalom legvégső határa... a leveleim... Az a sok szó... én nem szabok feltételt...

A férfi még mindig zavart. Almán félelem lesz urrá a megalázó lelki vetkőzőszám láttán. Elisabet mindvégig titokzatosan mosolyog a háttér árnyékában. A férfi Alma vállára teszi a kezét.

- Nem akartalak zavarni; hidd el, megértelek. És a doktornő mindent megmagyarázott (bánatosan elmosolyodik). A legnehezebb megmagyarázni a kisfiadnak. De igyekszem. Van valami, ami lent rejtőzik a mélyben és nehéz megpillantani.

Almára néz, tekintete bizonytalanul kószál, Keskeny szája megremeg. Nekifohászódik.

- Az ember szeret valakit, helyesebben azt mondja, hogy szereti. Mint szó megfogható, nyilvánvaló. Így.

- Vogler úr, nem a felesége vagyok.

- Az embert vizsontszeretik. Kis közösség alakul ki kettőjük között. Biztonságérzetet ad, az ember azt hiszi, mindent el tud viselni. Nem? Ó! Hogyan is mondhatnám el, mi minden járt a fejemben, úgy, hogy magamnak ne hazudjak, téged se untassalak?

Alma az egész idő alatt látja Elisabet arcát, mosolyát. És Alma hallja a maga hangját, mesterkélten-gyengéden beszél.

- Éppen úgy szeretlek, mint azelőtt.

- Hiszek neked.

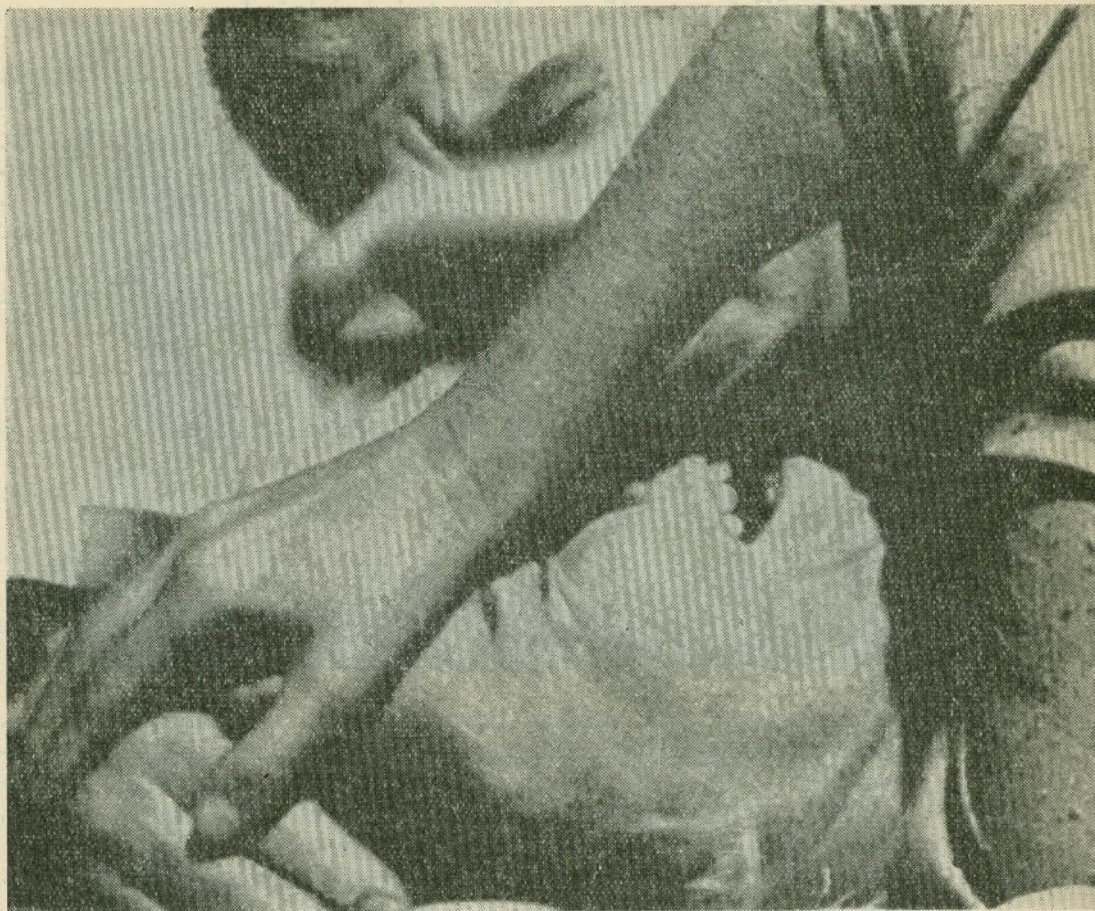
A férfi szemébe könny szökik, szája nagyon közel ér Alma szájához.

- Nagyon hittem, mindig egész szívemből, mindig oly gyermekien. Egymásba kapaszkodunk, próbáljuk megfogni egymást, próbáljuk odaadni magunkat.

De Alma a mesterkéltségek oltalma alá bújik.

- Ne aggódj, szerelmesem. Hiszen egymáséi vagyunk. Bízunk egymásban. Ismerjük egymás gondolatait, szeretjük egymást. Így igaz. Ugye?

Elisabet arca elkomolyodik, szinte elnémul a titkolt fájdalomtól.



De Vogler úr tovább beszél.

- Gyermeknek érezzük egymást. Megkínzott, magatehetetlen, magányos gyermeknek. És ugye, az igyekezet a fontos? Nem az eredmény.

Elhallgat, szemérmesen letörli könnyeit. Alma a végsőkig megfeszíti erőit. Fojtottan, kényeskedve beszél.

- Mondd meg a kicsinek, hogy anyu hamarosan hazamegy, hogy anyu beteg volt, és hogy vágyódik kisfia után. El ne feledd, vegyél neki valami játékot. El ne feledd, anyu küldi neki.

- Tudod, mily gyengéden szeretlek, Elisabet. Szinte elviselhetetlenül. Nem is tudom, minek bennem ennyi gyengédség.

Alma felsikolt.

- A gyengédséged éltet.

A férfi háta mögött Elisabet Vogler bosszús grimaszt vág. A férfi most Almára hajol, szájoncsókolja, megsimogatja a mellét, becéző, könyörgő szavakat suttog. Alma mozdulatlanul tűri, közben mindvégig Elisabet nagy szemébe néz.

De még nem ürítették ki a szenvedés poharát:

- Jó neked velem. Olyan szép.

- Csodálatos szerető vagy, Ugye tudod, drágám!

- Drága, drága Elisabetem.

Alma nem bírja tovább, kirobban belőle, belesug a férfi szőrös fülébe, arcuk, homlokuk összeér.

- Kábíts el valamivel, hasíts ketté, nem bírom, nem bírom tovább. Nem szabad hozzám érned, szégyen, szégyen az egész, álnokság, hazugság... Ne érj hozzám, megmérgezek, romlott vagyok, hideg vagyok és rothadt. Miért nem tudok megsemmisülni: nincs hozzá bátorságom.

Aránylag önuralommal beszél. A férfi háta mögött Elisabet elfordul, arcán szenvedés tükröződik.

Vogler úr átöleli Almát, vigasztalóan magához szorítja. Megsimogatja a lány homlokát, vállát, ökölbe szorított kezét. Rekedt, kétségbeesett hangon suttog értelmetlen szavakat, semmi összefüggés köztük. Szemében nincs könny, égő szemmel mered az idegen szájra. Elisabet a nézők felé fordul, ki a sötétbe, és rekedten, majdnem gorombán mondja:

- Az üresség, magány, idegenség, fájdalom, magatehetetlenség - szavak inflációja.

21.

Alma egyedül van, pulzusa hevesebben ver. Visszaindul a házba, beér egy addig soha nem látott szobába - egyfajta körbeépített üvegveranda -, amelynek mennyezetéről álmosan pislákoló petróleumlámpa lóg alá. A szoba közepén nagy asztal. Az asztalnál - Alma ápolónői ruhájába öltözve - Elisabet Vogler ül.

Alma az asztalhoz megy, leül Elisabettel szemben. Hosszú hallgatás után beszélni kezd.

- Most sokat tanultam.

- sokat tanultam, mondja Elisabet.

Alma az asztalra teszi jobb kezét, és kifordítja a tenyerét. Elisabet figyelmesen nézi, mi készül, felemeli bal kezét, az asztalra teszi, és kifordítja a tenyerét.

Ezt többször megismétlik, egyre nő a feszültség. Almának könny szökik a szemébe, de túrtörteti magát.

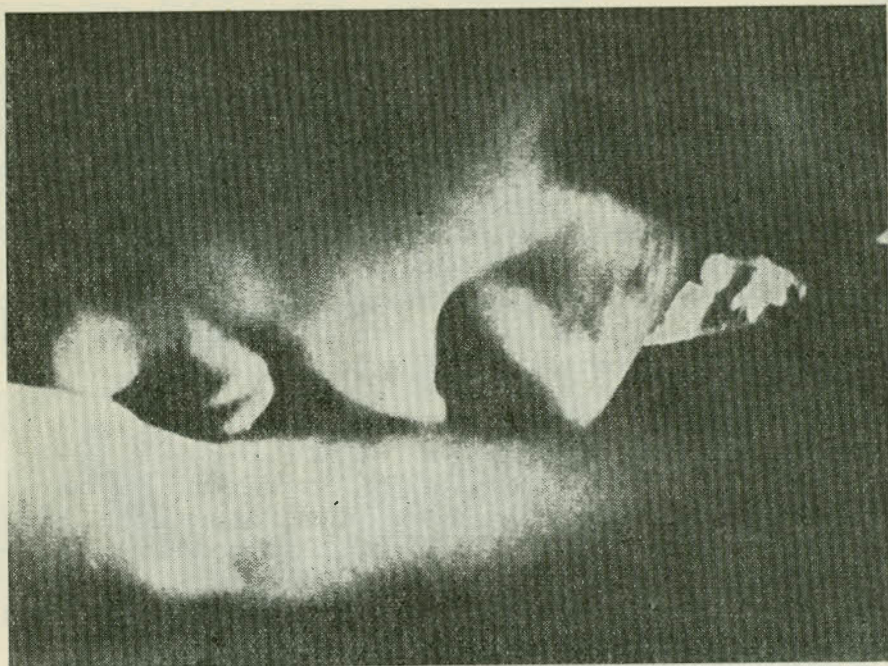
- Lássuk, meddig bírom, mondja hangosan.

- bírom, felel Elisabet.

Alma a maga meztelen karjába karmol. Vékonyan csordogál a vér. Elisabet előre hajol, felszívja a vért, Alma beletúr Elisabet dús hajába, az asszony fejét a maga karjára szorítja. Ehhez jól előre kell hajolnia az asztalra.

- Soha nem leszek olyan, mint te, suttogja gyorsan. Örökké változom. Semmi nem állapodik meg, mozog az egész, hiába erőlködsz. Mégsem érsz el soha.

És amikor Elisabet kirántja magát és hátraveti a fejét, Alma felpukasztja arcát, mint a léggömböt fújó gyerek, aztán enyhe sziszegéssel kiereszti ajkai között a levegőt. Elisabet ijedten rázza a fejét, aztán gúnyosan-kegyetlenül kiölti a nyelvét.



Ezzel mindent elvégeztek, most már csak nézik egymást, arcukon unalom ül, ajkuk duzzog.

Alma látja, hogy Elisabet erőlködik. A száját mozgatja, mintha beszélne, lassan szavak törnek elő a torkából. De ez még mindig nem az ő hangja, Almáé sem, hanem valami gyenge, félenk hang, nincs benne tartás, színtelen.

- Talán egyéniségek átváltozása, valami kétségbeesett testszín. Vagy a másik, az uralkodó, és így áll össze. Nem, nem belül. Úgy kellene történnie, de itt vagyok én magam. Ilyenkor vagy sír az ember, vagy feltöri a csontját.

Å hang egyre gyengül. Elisabet Vogler meginog, mintha előre bukna az asztalra, le a padlóra, de Alma megfogja a két kezét, szilárdan tartja.

- Színek, a gyors lökés, a fájdalom megfoghatatlan undora, és sok más szó. Én, engem, mi, bennünket; hogy is hívják, hol van legközelebb, mibe vessem meg a lábam?

Alma erősen fogja Elisabet kezét, a szemébe néz. Egész idő alatt borzong, szürkének és ráncosnak érzi magát. Az öreges, siránkozó hang tovább beszél, felfelé siklik, kellemetlenül éles lesz.

- Kudarc, amely nem következett be, amikor érkezett az ideje: máskor, kiszámíthatatlanul, jelzés nélkül jött. Nem, nem, ez már másféle fény, vág, hasít, nincs ellene védekezés.

Alma az asztalhoz szorítja mellét. Elisabet abbahagyja csipogó monológját, feltekint, Alma elnyűtt, zilált arcát, reszkető, összehúzott vállát nézi, hirtelen megmozdul, szabadulni akar, mintha egy halotthoz volna láncolva, de Alma szorosán fogja a csuklóját.

22.

Itt megállhat a vetítógép, A film remélhetőleg elszakad, vagy a gépész tévedésből összehúzza a függönyt, vagy rövidzárlat miatt az egész mozi sötétségbe süllyed. Nem így történik. Azt hiszem, az árnyak tovább kergetőznek, bár az alkalmas időben bekövetkezett félbeszakítás megrövidíti kényelmetlen érzésünket. Lehet, hogy már semmi szükség a gépre, a lencsére, a kép- vagy hangszalagra. Most behatolnak érzékszerveinkbe, mélyen a recehártyába, vagy a fül legfinomabb járataiba. Valóban így van? Vagy csak úgy képzelem, hogy az árnyaknak van hatalmuk, hogy örvöngésük a képkockák nélkül is tovább él, siralmasan-pontosan menetel másodpercenként huszonnégy kép, percenként huszonzét méter?

23.

Alma ezt látja:

Elisabet jobb tenyere alatt egy fénykép. Alma felemeli Elisabet kezét. A kettészakított kép Elisabet négyéves fiát ábrázolja. Puha, bizonytalan gyermekarc, apró, kialakulatlan test hosszú, sovány lábakon.

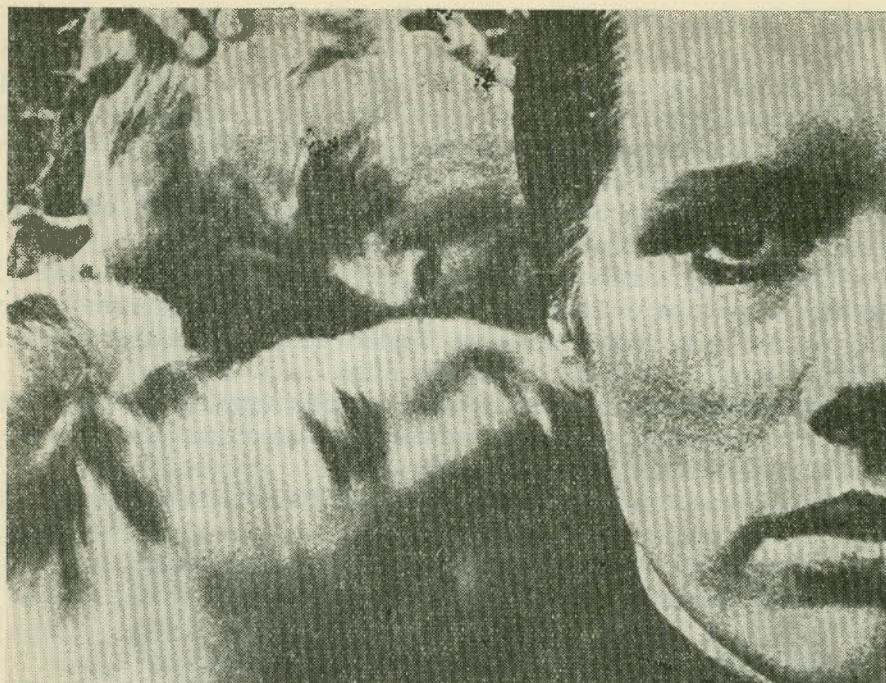
Á két nő jó darabig nézi a képet. Aztán Alma megszólal, lassan beszél, keresi a szavakat.

- Ugye, ez a legnehezebb?
 - (Elisabet a fejét rázza.)
 - De azért beszéljünk róla?
 - (Elisabet bólint.)
 - Este, ünnepi összefövetel. Késő van már, hangos beszéd. Hajnal felé a társaság egyik tagja megjegyzi: „Elisabet Vogler női és művészi repertoárja szinte teljes”. „Mi hiányzik belőle?”, kérdeztem. „Az anyaság”. Nagyot nevettem, mivel véleményem szerint a megállapítás csak ezt érdemelte. De kis idő múlva rájöttem, hogy a megjegyzés nem megy ki a fejemből. Egyre nyugtalanabb lettem, így aztán engedtem, hogy férjem teherbe ejtsen. Anya akartam lenni.
- Hosszú hallgatás. A széttépett fénykép az asztalon. A petróleumlámpa lángja megrebben, a szoba árnyai mozogni kezdenek. Alma tovább beszél.

- Tehát Elisabet Vogler színésznő terhes lett. Amikor megértettem, hogy ez valóság, megijedtem. Igaz?

- (Elisabet lehajtja a fejét.)
- megijedtem a felelősségtől, a kööttségtől, megijedtem, hogy el kell mennem a színházról, féltem a fájdalomtól, féltem a haláltól, megijedtem duzzadó testemtől. De mindvégig szerepet játszottam...
- (Elisabet elfordul.)
- mindvégig játszottam a boldog, várandós kismama szerepét. És mindenki ezt mondta: „Milyen szép ebben az állapotban, még soha nem volt ilyen szép.”

- (Elisabet mondana valamit, de nem sikerül.)
- közben néhányszor megpróbáltad a magad kezével elhajtani a magzatot. Nem sikerült. Végül orvoshoz mentél. Úgy vélte, már nem lehet beavatkozni. Amikor láttam, hogy nincs kiút, megbetegedtem,



gyűlölni kezdtem a gyermeket, és azt kívántam, ne élve jöjjön a világra.

- Nehéz, hosszú szülés volt, napokig kínlódtam. Végül fogóval húzták ki a gyermeket. Elisabet Vogler undorodva, rémülten nézte torz, sivítő gyermekét. Amikor egyedül maradt elsőszülöttjével, suttogva kívánta:

- bárcsak halnál meg, bárcsak halnál meg.

- azon is gondolkoztam, hogyan lehet gyereket ölni: mintha zavarodottságomban a párna alá nyomnám, vagy a fűtőtesten szétlapítom a fejét. De mindent túlél.

Elisabet Vogler a tenyerébe támasztja a fejét, tompa zokogás rízza. Alma változatlan tartásban ül, befelé beszél. Nem nyúlnak a fényképhez, a puha, bizonytalan gyermekarchoz.

- mintha dacolna, mindent túlél, és a visszataszító, reszkető életet a mellemhez kellett szorítani, amely fájt, égett a megrekedt tejtől. Keléseim lettek, a mellem kisebesedett és vérzett, egyetlen megalázó lázám volt az egész. A gyerek beteg volt. Megállás nélkül éjjelnappal üvöltött, gyűlöltem, félttem, rossz volt a lelkiismeretem.

- Végül ápolónők, rokonok vették kezelésbe a gyermeket, Elisabet Vogler felkelhetett betegágyából és visszatérhetett a színházhoz.

Kép: Villogó, gyanakvó szem, megfeszült, puha nyak, kérdőn, bizonytalanul felhúzott félváll. Alma tovább beszél:

- de a szenvedés még nem ért véget. A kisiúban érthetetlen, heves szeretet ébredt anyja iránt. Védekezem, kétségbeesetten védekezem, mert tudom, képtelen vagyok viszonzni a szeretetet. Ezt érzem minden nap. Fáj, iszonyúan fáj. A lelkiismeret kínszája soha nem

enyhül. Így hát próbálkozom, próbálkozom. Ügyetlen gyötrő találkozások a gyerekekkel. Képtelen vagyok, képtelen, hideg vagyok és közönyös, de a gyerek csak néz és szeret, és olyan puha, én pedig ütni akarom, mert nem hagy békén. Úgy érzem, undorító a vastag szájával, rút testével, nedves könnyörgő szemével. Úgy érzem, undorító, én pedig félek.

Alma hallja ezt a hangot, amely az ő szájával beszél, elhallgat, kerülni igyekszik Elisabet pillantását. Hadar:

- Én nem úgy érzek, mint te, én nem úgy gondolkodom, mint te, én nem vagyok te, én csak a segítségedre vagyok itt, én Alma nővér vagyok. Én nem vagyok Elisabet Vogler. Te vagy Elisabet Vogler. Oly jó volna... szeretek... nekem nincs...

Alma hirtelen elhallgat, magát látja egy pillanatra, ez ő, ez Elisabet és ő. Már nem tudja megkülönböztetni a két arcot, de nem is lényeges. Elisabet kurtán, gorombán felnevet.

- Próbálj meg rám figyelni, súgja Alma. Kérlek. Nem hallod, mit mondok? Próbálj meg felelni.

Elisabet felnéz. Arca meztelen, verejtékes. Lassan bólint.

- Semmi, semmi, semmi az egész.

- Semmi.

- Így jó. Így kell lennie.

Elisabet Vogler ismét lehajtja fejét. Alma elengedi a kezét. Elisabet összeroskadva ül. Alma száraz ajkához emeli a kezét.

Besötétedik.

24.

A doktornő az íróasztalánál ül, szelíd diadalérvés ömlik el rajta. A nézők szemébe néz.

- December elején Elisabet Vogler visszatért családjához és a színházhoz. Mindkét helyen meleg fogadtatásban részesült.

- Én mindvégig szilárdan hittem abban, hogy visszatér. A hallgatás éppen olyan szerep volt, mint a többi. Egy idő múltán már nem volt rá szüksége, ezért eldobta. Persze, nehéz kielemezni a legbelső motívumokat. Ilyen bonyolult lelki életű embernél, mint Voglerné. De én még mindig hiszek egy kicsit egyfajta erős infantilizmusban. Meg persze, a többiben is: a fantáziában, az érzékenységben, talán helyenkint intelligenciában is. (nevet), Személyes véleményem ez: jó adag infantilizmus kell ahhoz, hogy valaki a mi korunkban művész merjen lenni.

A doktornő nagyon elégedett azzal, amit mondott, különösen a végével.

25.

Szürke, késő őszi napok, hull a hó, a tenger sötét és nyugtalan. Alma irtózatossá csendben él.

Egy nap jön egy öregember motorfűrésszel és baltával. A csendet esztelen sivitás zúzza szét, amikor keresztülfűrészezi a fatörzseket. Alma ebédet, kávé ad neki. Barátságosan váltanak néhány közböcső szót.

Alma sokat gondolkodik, a keze sem marad tétlen. Így beszél önmagához:

- Itt tipródok a magányban, nap mint nap, és próbálok megfogalmazni egy levelet. Tudom, soha nem írom meg. Tegnap az asztalodon csináltam rendet. Találtam egy fényképet. Hétéves kisfiút ábrázolt, sportsapkát, rövidnadrágot, zoknit és pompás kabátot viselt. Arca sápadt az iszonytól, szeme fekete, tágra nyílt. Karját magasan a feje fölé tartja. Mögötte az egyik oldalon férfiak és nők nagy batyuval, némán bámulnak a kamerába. A másik oldalon acélsisakos katonák durva csizmában. A legközelebb álló lövésre készen a fiú hátának szegezi puskáját. A lefolyóban nagy halom őszi levél.

Alma jár-keel a besötétedő szobában: a bútorokat már bevonták, a szőnyegetek összegöngyölték. Megáll az egyik nagy ablaknál, az öregembert nézi, meg a lovát a teraszon. Nagy fehér pelyhekben hull a hó.

- Tulajdonképpen irtóra szeretem az embereket. Főleg ha betegek, és segíthetek nekik. Férjhez megyek, és gyerekeim lesznek. Azt hiszem, ez a sors vár rám ezen a földön.

Alma kis magánbeszédének vége szakad. Voglerné arca tölti be a képet. Zokogó, tágra nyílt arc, eltorzítja az iszony, szeme nagyra nyílik, izzadság csurog végig a sminken.

A kép elfehéredik, megszürkül, az arc a semmibe foszlik. Átváltozik Alma arcává, mozogni kezd, különös körvonalak rajzolódnak ki. A szavak értelmetlenek, rohannak és szökellnek, végül fokozatosan minden eltűnik.

A vászon fehéren, némán remeg. Aztán sötét lesz - betűk lángolnak fel a képben, végigperreg a főcím.

A vetítógép megáll, az ívlámpát kikapcsolják, az erősítő elnémul. A filmet kiveszik és dobozba rakják.

Ornö, 1965. június 17.

(Ingmar Bergman filmnovellájának fenti részleteit a műnek a P. A. Norstedt & Söners Förlag-nál (Stockholm 1966.) megjelent kiadása alapján, Lontay László fordításában közöljük.)

CONTENTS

Studio

- 5 The Dramatic Power of Authentic Settings
An Interview with János Herskó and János Zsombolyai
János Herskó, the Director of the film *Hello, Vera* - a professor of the Academy of Film Art and the leader of a team of artists in the Studio - tells about his experimental-intended work: he tried to work in the fictitious story of the film in some authentic events, to work in the moral problems of a young girl in the episodes of a real wedding. The film has been made mostly on the pattern *cinéma vérité* by hand-camera, and the cameraman János Zsombolyai has had a great part in its artistic shaping.

Forum

- 14 János Soproni: Troubles on Up-to-dateness of Documentary Film
Author as the leader of the Hungarian Newsreel and Documentary Film Studio raises the questions related to the choice of subject, the form-marks and the up-to-date impressionmaking means of documentary films.

Balance

- 20 László Gyurkó: „In the Light of Ten Thousand Suns...”
The new Hungarian film, the work of a young Director, Ferenc Kósa, is the representative of Hungary in Cannes this year; it has made a point of illustrate the last three decades of Hungary through the fate of its two protagonists. In this subjectively tuned review Author has some reflections about the story, characters, impersonation, and particularly about the visual richness and the compositional distinction of the film.
- 26 Pongrác Galsai: The Ordeal of Homecoming
The face of the changed Hungarian village is shown in lyrical mosaics in the film of Pál Zolnay, *The Sack*; the pretence of showing it is the homecoming of its young protagonist; he has been brought up in the village but now he is studying in one of the Universities of the Capital. The structural modernity, the lyrical tone and the up-to-dateness of the subject of the film are appreciated by Author.
- 29 István Eörsi: Heroes without Myths
In connection with Munk's *Eroica* the role of intellectuality in the film art is discussed by Author; the characteristics

reflecting this particular aesthetical tendency are specified by him.

The film and its audience

34 Iván Vitányi: The Film in the Pattern of the Modern Civilization

43 Béla Taródi-Nagy: The Taste in Films and Education

Under this headline we are going to discuss this time the sociological reflections of the film-impression in general. In course of it the first appearance of film, the fit-in of it into our civilization and the possibilities of its further development amongst other mass media are analysed by Ivan Vitányi with references to the literature on the subject. Further on the grade of connection between the taste in films and the general educational level of audience is analysed on empirical basis and illustrated with statistical data by Béla Taródi-Nagy.

50 The Dialogue between the Film and the Movie-goer

51 The Functions of the Film Museum (István Molnár)

55 The Role of the Film Clubs (István Karcsai Kulcsár)

57 Observations on the Filmaesthetical Education in the High-schools (Vera Sz. Gyürei)

60 The Possibilities of TV in Filmaesthetical Education (Károly Bárdos)

In this second part of the column the Authors are all discussing special fields of film-impression. István Molnár is summing up the lessons drew from the program policy of the Budapest Film Museum in the last decade; he is trying to outline the tasks to be performed in the aesthetical education of the audience by a movie showing art films and filmhistorically significant films only. The writing of István Karcsai Kulcsár summarizes the problematics of the countrywide movement of Film Clubs in Hungary. The account of Vera Sz. Gyürei outlines the difficulties of filmaesthetical education started in the highschools two years ago. In the end Károly Bárdos makes a proposal to the ways and organizational pattern of the education of filmaesthetics through TV.

63 Béla Mátrai-Betegh: The Paradox of Klári Tolnay

Klári Tolnay, the leading lady of the Skylark and a lot of other Hungarian film appeared first time on the screen some three decades ago. The short essay is trying to find an answer to the paradox of her intellectual art of impersonation, which is the characteristical quality of her play.

Close up

- 69 Pietro Germi (Erzsébet Mágori)

Foreign periodicals

- 88 Cinéma 67: The Vital Problems of the „New Film”
- 91 On the Born of the First Film of Mihalkow-Konchalowsky
- 93 Lights and Shadows in Hollywood.
- 95 The „Literary” Film of Marguerite Duras: La Music
- 97 Pasolini on the Poetic Means of Film Language
- 100 Ingmar Bergman: Persona (details)

OLVASÓINK FIGYELMÉBE!

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

A FILMKULTÚRA eddig megjelent számai közül az alábbiak kaphatók egyes példányonként: 1966/2, 1966/3, 1966/4, 1966/5, 1966/6. Az egyes példányok ára: 7.— Ft.

Kiadványaink közül kaphatók:

Almási-Gyertyán-Hermann: Filmesztétikai tanulmányok	27.—
Nyizsnyij: Eizenstein rendezési óráin	14,50
Lawson: A film az eszmék harcában	11,50
Eizenstein a forradalom művésze	15,50
Grierson: Dokumentumfilm és valóság	22,50
Kracauer: Caligaritól Hitlerig	22.—
A magyar film útja 1948-63.	13.—
Kracauer: A film elmélete. I-II.	38.—
Eizenstein: Forma és tartalom. I-II.	41.—
A híradó és a dokumentumfilm problémái	27.—
Rendezői műhely	29.—
Lebegyev: A szovjet némafilm története. I-II.	40.—
Magyar Bálint: A magyar némafilm története I.	30.—
Lohr Ferenc: A filmhang esztétikája	26,50
Volkman: Filmmegővás	5,50

Area: 7.— Ft