

FILM KULTÚRA 80|1

A magyar filmművészet a hetvenes években
Kritikák: Bizalom; Hogyan felejtsük el...?;
Vasárnapi szülők; Hívj a messzeségbe;
Dráma a vadászaton; Holló-negyed;
Asszony férj nélkül; Gondviselés
A filmzene: magasrendű alkalmazott művészet
Mannheim: divatok, előítéletek – világmegváltók
Amatőrfilmek nemzetközi fesztiválján
„Hadjárat” a közönségért?
A televíziókritikáról – higgadtan
A magyar filmkultúra műhelyei: a BBS

**FILM
KULTŪRA
80|1**

Szerkesztőség

Kőháti Zsolt főszerkesztő

Sallay Gergely olvasószerkesztő

Ember Marianne belső munkatárs

Sebestyén Lajos képszerkesztő

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsi

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

1980. január—február

XVI. évfolyam 1. szám

TARTALOM

A magyar filmművészet a hetvenes években

- 5 Györffy Miklós: Emberek író- és felvevőgéppel
A magyar próza és film egy évtizede

Kritikák

- 25 Szentmihályi Szabó Péter: Rettegő szerelmesek — *Szabó István: Bizalom*
29 Szilágyi Ákos: A nosztalgia horgán
Szász Péter: Hogyan felejtjük el életünk legnagyobb szerelmét?
34 Deák Attila: Valahol megmelegedni — *Rózsa János: Vasárnapi szülők*
38 Kelecsényi László: Síron túli üzenet — *Lavrov—Ljubsin: Hívj a messzeségbe!*
41 Oláh János: Az irodalom és a film „idézőjelei” — *Emil Lotjanu: Dráma a vadászon*
44 Kuczka Péter: Vége az ifjúságnak — *Widerberg: Holló-negyed*
48 Báron György: Egy kellemes rendező — *Mazursky: Asszony férj nélkül*
52 Sótér István: Sztoikus feloldozás — *Resnais: Gondviselés*

Alkotóműhely

- 56 Lendvay Kamilló: A filmzene: magasrendű alkalmazott művészet
Emberek felvevőgéppel 4.
59 Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről
A mozgó gép: mozgó részletek szintézise – Tóth János filmpoétikája (Csala Károly)

Visszajelzés

- 64 Göllöncsér Jóska a lovát ugratja — *Gondolatok az eastern kísérletéről (Kronstein Gábor)*
67 Hit a hétköznapi emberében — *Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól (Ambrus János)*
68 A koncepció változik — *Jancsó Miklós: Allegro barbaro (Sneé Péter)*
69 A „vacogás” drámája és a pszichológia — *A Persona értelmezéséhez (Sallay Gergely)*

Kitekintés

- 72 Divatok, előítéletek – világmegváltók — *Mannheimi jegyzetek (Zöldi László)*
77 Felnőtt mezőnyben serdülő győztesek
NDK-filmhét és NDK-filmnapok Budapesten (Hirsch Tibor)
81 Európai filmek a harmadik világról
Beszámoló a lipcsei Dokumentum- és Rövidfilm Fesztiválról (Bíró Gyula)
83 Nemcsak nézni a világot: látni is
A Díjnyertes Amatőrfilmek 4. Nemzetközi Fesztiváljáról (Köháti Zsolt)

Film és társadalom

- 87 „Hadjárat” a közönségért? — *Munkás filmnapok, tanulságokkal (D. A.)*
91 A televíziókritikáról – higgadtan (*Lőcsei Gabriella*)
A magyar filmkultúra műhelyei 3.
95 A BBS (*Antal István*)
99 Számítógép a filmszociológiai és filmtörténeti kutatásokban (*Szekeres Péter*)

Könyvekről, folyóiratokból

- 104 A felelősség értékrendje — *A. Trosin könyve Kovács Andrásról (Bányai Gábor)*
107 Adósságtörlesztés – szakadt bankjegyekkel — *Kézikönyv a filmzene esztétikájáról (Maróthy János)*
108 Filmzene: tárgy vagy alany?
109 Godard visszatér
111 Contents

E számunk munkatársai

Ambrus János egyetemi hallgató
Antal István kritikus
Bányai Gábor kritikus
Báron György kritikus
Csala Károly kritikus
Deák Attila kritikus
Györfly Miklós kritikus
Hirsch Tibor tanár
Kelecsényi László kritikus
Kronstein Gábor újságíró
Kuczka Péter író
Lendvay Kamilló zeneszerző
Lócsei Gabriella kritikus
Maróthy János zenetudós
Oláh János író
Sneé Péter egyetemi hallgató
Sótér István akadémikus
Szekeres Péter, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Szentmihályi Szabó Péter író
Szilágyi Ákos kritikus
Zöldi László kritikus

Következő számaink tartalmából

Pécs, 1980
A magyar filmművészet a hetvenes években
Filmkritikánk tíz esztendeje
Művészfilm – közönségfilm – közönség
Kritikák: *Fábián Bálint találkozása Istennel, Harcomdor; Hair, A facipő fája*
Pályakép: *Szabó István, Zanussi, Altmann, Csuhraj*
Egy futurista filmkísérlet
Körkép a lengyel filmkultúráról
Forgatókönyv: *Köszönöm, megvagyunk*

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 015 — 1580

Index: 25 306

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

Emberek író- és felvevőgéppel

A magyar próza és film egy évtizede

Megkezdjük tanulmányfüzérünk közlését a hetvenes évek magyar filmművészetéről. Hatvanas évek – hetvenes évek: gyakorta hallhattuk a szembeállító emlegetést, gyakran idézték egy valóságos filmművészeti aranykor nosztalgikus emlékeit. Igaz képet ad-e az efféle visszapillantás? A társadalom- s a művészettörténet mindenesetre nem évtizedekben gondolkodik, nem dekaszok léptéke szerint fejlődik. Ám az is igaz, hogy a gazdasági reform bevezetésével minőségileg is új évtized kezdődött a hetvenes évekkel, s ezt a XI. pártkongresszus programja – a fejlett szocialista társadalom építésének nemzeti érdekűvé vált munkaterve – is nyomatékosan érzékeltette a hetvenes évek közepén.

E dolgozatokkal – a szakmai közvélemény, az érdeklődők vitára hangolásának, tájékoztatásának célzata mellett – egyszersmind hazánk felszabadulásának 35. évfordulóját s a Magyar Szocialista Munkáspárt XII. kongresszusát köszöntjük.

Az elmúlt évtized aggodalom és fanyalgás közepette telt el. Első felében közhelyként terjedt az a „megfellebbezhetetlen” állítás, hogy mind a magyar próza, mind pedig a film hullámvölgybe került a hatvanas évek felívelése után. Azóta már egyre gyakrabban hangoztatják ugyan alkotók, kritikusok, kultúrpolitikusok, hogy vigyázzunk az ilyen elhamarkodott kijelentésekkel, hátha mégsem ilyen egyszerű a dolog, ám ez nem annyira meggyőződések alapul, hanem inkább a válság-hangulat elharapózásának igyekszik gátat vetni.

Akárhogyan minősítjük is a történeteket, mindenekeelőtt elemzésük, megértésük szükséges. És ehhez érdekes adalékul kínálkoznak a magyar film és próza fejlődésének párhuzamai. Azt tanúsítják, hogy az az összeszövődés, amely a hatvanas években kialakult, tovább él

és hat, és hogy az ilyen vagy amolyan előjelű tünetek mélyebben gyökerező, bonyolultabb jelenségek, semhogy a futball módjára különféle rendteremtő intézkedésekkel, jobbító buzgalommal befolyásolni lehetne őket. Egyébként, mint tudjuk, ott se könnyű.

Film és irodalom kapcsolatát szokás a megfilmesítésekre leegyszerűsíteni. Vagy legfeljebb az írók filmbeli közreműködéséig kiterjeszteni. Ezek persze fontos elvi és gyakorlati kérdések. Mindazonáltal itt erről is csak érintőlegesen lesz szó. Többet és okosabbat, mint amit erről Kertész Ákos a Filmkultúra 79/2–3. számában elmondott, a mai magyar filmre vonatkoztatva én sem mondhatnék. Ritkábban esik szó viszont a filmnek az irodalomra tett hatásáról vagy általában a film és a próza (vagy akár a dráma és a líra) tematikai és formai kapcsolatairól – vagy éppengség-

gel divergálásáról. Márpedig a magyar terepen, ahol „még hosszú ideig irodalom és film közös elsőbbsége fogja jellemezni a kultúra modell-

jét” – Szabolcsi Miklós írta le ezt 1968-ban –, különösen hálás és tanulságos ezeknek az egybeeséseknek és eltéréseknek a felmérése.

A történelmi tematika

Még leginkább a történelmi tematika és az allegorikus-parabolikus ábrázolásmód közös térhódítását tartja számon a köztudat. Azt azonban már kevésbé, hogy ennek az utóbbi módszernek az áttérjedése a történelmi tematikára döntően a film kezdeményezésére vezethető vissza. Igaz, a magyar irodalomban a Szigeti Veszedelem óta állandóan központi szerepűek az olyan történelmi tárgyú művek, amelyek a nemzeti múlt eseményeinek példázatként is érthető előadásával a jelenhez kívánnak szólni, a jelent kívánják megértetni. Kölcsey, Berzsenyi, Katonán, Vörösmarty, Jókain, Keményen, Telekin, Mikszáthon, Adyn, Móriczon stb. át a közelmúltig, Németh és Illyés, Páskándi és Sütő történelmi drámáiig követhető nyomon ez a törekvés. Ezeknek az irodalmi vállalkozásoknak mind jellemzője volt, hogy a tárgyat választott történelmi anyagot igyekeztek a maga konkrét valóságában megeleveníteni. Kinek-kinek a maga módján ugyan, korának igényei és elképzelései szerint, de alapjában véve mégis mindnyájuknak egyformán becsvágya volt, hogy hiteles történelmi miliőbe ágyazzák történeteiket.

Erre következett a jancsói elvont történelmi parabola kihívása. Bizonyára kimutathatók ennek is előzményei, akár a történelemábrázolás, akár a műfaj történet terén, de aligha vitatható, hogy Jancsó filmjei minőségi változást hoztak: a történelmi tárgy ábrázolásának újfajta lehetőségeit honosították meg a magyar kultúrában és azon túl is. Eleinte még nála is hiteles volt ugyan a miliő, a történelmi közeg, már amennyire egyáltalán megjelent: a *Szegénylegények*-ben az alaphelyzet és látható elemei, a ruhák és kellékek például. Később ezek is mindinkább absztrahálódtak, jelképes tartalommal telítődtek, és körülbelül az *Égi bárány*-tól kezdve lényegében fiktív

történelmi dimenzióban játszódnak a Jancsó-filmek; a megjelenítés elemeiként szerepeltetett magyar vagy tágabb érvényű, kelet-európai motívumok az elvonatkoztatás vizuális eszközei csupán.

A hagyományos magyar történelemábrázolásban a jelennek szóló üzenettel szétválaszthatatlanul összefonódott valamiféle történelmi ambíció: a választott konkrét történelmi helyzet vagy alak feltárása, átvilágítása. Eötvös, Kemény, Jókai, Móricz, amellet, hogy írói célok fűtötték őket, tudósok módjára is búvárolták a történelmet. Jancsót egyre kevésbé érdekli a kiindulópontja. Legalábbis a kiindulópontnak szentelt tanulmányok nem tükröződnek az elkészült műben, csupán a belőlük leszűrt történelemfilozófiai tanulságok, azok sem esszészzerűen kifejtett formában, hanem metaforikus látomásba sűrítve. Legutóbb Bajcsy-Zsilinszky személyiségétől és problematikájától kiindulva jutott el a maga fiktív dimenziójába, a XX. sz.-i kelet-európai történelem elvont összefüggéseinek világába.

Hogy sikerülhet-e ezeket megjeleníteni, mit ér a jancsói módszer, ebbe itt ne menjünk bele, mindenesetre lehet benne valami, mert Jancsó kihívása sokkolta a magyar történelemábrázolást. A Jancsó-filmek feltűnése óta bátor-talanabbá vált az irodalmi rekonstrukció klasszikus módja. A történelmi regények kialakult módszerei visszaszorultak a lektűrök és ismeretterjesztő tablók világába, a történelmi gondolkodás pedig hol dokumentáló, hol esszéizáló formákat választ inkább a fiktív rekonstrukció helyett.

A Jancsó-modell

lényeges vonása, hogy a történelmi tárgy úgyszólván csak ürügy, főképpen, ha időben



Jancsó Miklós: *Égi bárány*

távoli, egyszer s mindenkorra elsüllyedt múltbeli eseményről van szó. Hogy napjainkban hol van ennek a már stilizálható, allegorizálható múltnak és az attól felénk eső, még elevenen élő, húsba vágó, a jelenünkkel még egyazon emberi életben is érintkező közelmúltnak a határa, az művenként, alkotónként változó. Jancsó a *Fényes szelek*-ben már a NÉKOSZ-mozgalmat is stilizálta, míg az irodalomban tapasztalható emlékirat-dömping olykor évtizedekkel korábbi múltat is a viszszaemlékező jelenével összefüggésben mutat fel.

A *Fényes szelek* által kavart nagy vihar annak idején mégsem a koreografált stilizációval kifejezett, általánosabb érvényű tartalomnak szólt, hanem az alapjául szolgáló konkrét történelmi helyzet értelmezésének. Mert ennek a Jancsó-filmnek kivételesen volt ilyen aspektusa is. És ez bizonyos feszültséget eredményezett a nem erre szánt formában. A Jancsó-modell sajátossága ugyanis, hogy a konkrét, látható történés síkja elvileg csak művészi szempontból értelmezhető, történelmiből nem.

Jancsó eredetiségének paradoxája mindenestre – s ezzel azóta is adósunk –, hogy a *Fényes szelek*-kel ő, az elvont látomások mesétere szolgáltatva a legkonkrétabb elemzését annak a problematikának, amely hosszú időre a magyar film és próza egyik központi kérdése lett.

A forradalmi magatartás és harcmodor korunkbeli lehetőségeiről, változatairól volt szó. Később a hatékony társadalmi cselekvés esélyeinek vizsgálatává tágult ez a kérdéskör. Szerepet játszott e problémák felvetődésében a nyugat-európai baloldali erők mobilizálódása, amely a diákmozgalmakban fejeződött ki. De a konszolidálódás nyomán, a társadalmi feltételek megváltozásával, a háború óta eltelt időszak tanulságainak leszűrődésével idehaza is kialakult e problematika táptalaja. Sánta Ferenc Áruló-jának szintén történelmi anyagba ágyazott elvont dilemmái már előbb jelezték e kérdések aktualitását. Egyre inkább csalódottság, meghasonlottság, rossz közérzet társult a történetek és a prespektívák áttételes



Dárdai István: Jutalomutazás

elemzéséhez, de akadtak példák az alternatívák hűvösebb, szenvedélytelenebb modellálására is.

A *Fényes szelek*-hez hasonló viszonylagos konkrétsággal, közvetlenséggel mindössze egy film nyúlt még ehhez a témához: Kardos Ferenc *Petőfi* '73-a. Mai fiatalokkal félig játékosan, félig komolyan, happeningként előadatni 1848-at, a XIX. és XX. századot merész prózai kísérleteken is túltéve minduntalan egymásba játszani, érzékeltetni a fiatalok viszonyát egyrészt Petőfihez, másrészt a ma lehetséges Petőfi-féle magatartáshoz, érzékeltetni annak a kettősségét, hogy a fiatalok egyrészt maguknak, a maguk eszméi tisztázására, másrészt egy film-forgatócsoportnak, egy róluk gondolkodó filmnek játsszák el történelmi happeningjüket – ennél eredetibb, ígéretesebb, sokrétűbb alaphelyzetből kevés magyar film vagy regény indult ki az utóbbi időben. A film gyengéi végeredményben nemcsak az alkotóknak tulajdoníthatók, hanem a magukról igazán újat, fontosat elárulni nem tudó fiataloknak is.

Kósa és Csoóri az *Ítélet*-ben Dózsa vívódásaiba, illetve Dózsa és Werbőczy szembenállásába öltöztette a problémát. Dózsára kezdetből fogva rátelepszik a kétség árnyéka, nem tudja, helyesen cselekszik-e, „nem tudom,

mivel teszek jót”, végül pedig már nyilvánvaló, hogy lehetetlenre vállalkozott, mégis hinnie kell ebben a lehetetlenben, mert nincs más fegyvere: „nekünk csak az adatott meg, hogy nem kételkedhetünk a győzelemben”, hinnie kell benne még azon az áron is, hogy a hite végző soron ellene fordul.

Dózsának és a parasztháborúnak ez a belső konfliktusa elsősorban a magyar történelem sorsfordulóinak példázatszerű foglalatául, a Kósáék tapasztalataiból leszűrődött történelmi leckéül kínálkozott: a következő forradalmi cselekvés minálunk a lehetetlent kísérli meg, és harcmódorát a lehetetlent-nem-ismerő, fanatikus, önpusztító hit vezérli. Az *Ítélet* ugyanakkor a történelmi hitelesítésre is törekedett. A fogyatékosága csak az volt, hogy nem vált benne eggyé az intellektuális „program” a hordozó közeggel, sőt, emez a pazar kompozíciók ellenére sem volt mentes a hagyományos történelemábrázolás sémáitól.

Kósáék nem is akartak szakítani a magyar irodalmi és népi hagyományokkal.

A hagyományörzés

és -folytatás náluk elsősorban éppen a hordozó közeg kialakításában érvényesült. Ismerős az



Kardos Ferenc: *Petőfi '73*

a szerep, amelyet Csoóri a maga és társai nevében a bartóki modellnek tulajdonít. Ennek szellemében ők arra törekedtek, hogy a nemzeti és népi hagyományok elemeit eszközökként építsék be korszerű szintézist megkísérlő műveikbe. Ezek az elemek a legkülönbözőbbek lehetnek. Film esetében például paraszti vagy ahhoz közelálló természeti környezet, a népművészet szemléletét és formáló elveit hasznosító kompozíciós ihlet, a folklórtól kölcsönzött jelképrendszer vagy dramaturgiai minta stb.

Kezdetben úgy látszott, hogy Jancsó filmjei is hasonló elvek szerint épülnek fel – erre a feltételezésre az *Oldás és kötés* idevágó konkrét utalásai is bátorítottak. Később kiderült, hogy Jancsónál a mitológiától a technikáig, a szegényparasztságtól a ferencjózsefi császári családig a legkülönbözőbb szférák alkalmasak lehetnek jelképhordozó motívumanyagnak. Kósáék ellenben sokáig kitartottak (sőt, talán mindmáig kitartanak) formaeszményeik mellett, amelyek nem mindig bizonyultak egységesnek mondanivalójukkal. Példa erre a *Hószakadás* kettőssége is: hol jelképes, meséballadás példázatot látunk, hol konkrét történelmi feszültséggel telített filmet. A mitikus nagymama, a népmesei képzeteket ébresztő

favágó apa és fia, a történelmet nem ismerő, zúgó fenyvesek nemigen forrnak össze a csendőrs-parancsnokságon történő eseményekkel. Magában a fiúban is bizonyos kettősség érvényesül: hol realiztikus parasztbaka, hol afféle Mesebeli János.

Feldolgozták Kósáék

a forradalmár helytállás és taktika

változatainak és az ellenük felvonultatott rafinált elnyomó módszereknek a témáját a vélhető formaeszményeiket kevésbé szolgáló közegben is, de ez a példázatszerűség erősödésével és a történelmi telítettség apadásával járt együtt. A *Nincs idő* alapjául a kommunista rabok 1929-es éhségstrájkja szolgált, de végeredményben konfrontálódó magatartás- és eljárásmodok napjainkban is érvényesnek szánt általánosító demonstrációja lett belőle.

Hasonló képletű Kovács András *A magyar Ugaron* és Zolnay Pál *Arc* című filmje. Az előbbi a Tanácsköztársaság bukását követő időszak, az utóbbi az 1944-es fasiszta elnyomással szemben fellépő kommunista ellenállás sajátos erkölcsi dilemmáiból és cselekvési buktatóiból formált modell-érvényű helyzetet, erős mai áthallásokkal, a történelmi igazság némi sema-



Makk Károly: *Szerelem*

tizálása árán. Kovács *Bekötött szemmel*-je és Fábri Zoltán több filmje is: *Isten hozta, őrnagy úr*, *Plusz-mínusz egy nap*, *Az ötödik pecsét* az újfajta, modelláló történelmi filmek valamelyest különálló fajtáját képviselik, mégpedig a *Hideg napok*-típusút, amelyben a második világháború időszakának egy-egy drámai (vagy éppenséggel groteszkül képtelen) helyzete a történelemre felkészületlen ember erkölcsi teherpróbájaként működik. Ezeknek a filmeknek a hősei nem keresik a cselekvés útjait, ellenkezőleg, szeretnék elkerülni őket, de a történelmi kényszer hatására mégis választaniuk kell közülük. A döntés erkölcsi és lélektani mechanizmusára koncentrál a film. A helyzet konkrét, hiteles, de elsősorban nem történelmi összefüggésekre, hanem erkölcsi dilemmákra és szociálpszichológiai mintákra látni belőle. Ezért kisebb-nagyobb mérvű stilizáció érvényesül bennük.

A történelmi filmparabola e különféle típusainak irodalmi megfelelői főképpen a dráma területén találhatók. A Jancsó-típusút

természetszerűleg Hernádi Gyula drámái közelítik meg leginkább. Mindegyik fajtával érintkezik Sütő András: *Csillag a máglyán* című drámája. A társadalmi átalakítás, a kivívott reformok megtartása és működtetése dolgában ütköző két álláspont, Kálvin és Szervét vitája a reformáció korának koordinátái között formálódik meg, de árnyéka élesen rávetődik a közelmúlt kelet-európai történelménekezőire. Így volt ez lényegében a Bánk bán-ban, a Kegyenc-ben vagy a Galileiben is – a magyar történelmi drámában mindig volt valami abból a példázatszerűségből, amely történelmi filmjeinket különösen a hatvanas és hetvenes évek fordulóján jellemezte. Legfeljebb a stilizáció lett erősebb, a mese szikárabb, az érvelés árnyalatosabb, mint Sütőnél is.

A próza, úgy látszik, kevésbé enged egyelőre a modell-alkotásnak. A klasszikus történelmi regény utolsó mohikánjai: Kodolányi és Féja műveinek nyomában átütő erejű új törekvések, módszerek, bizonyos fokig talán az említett

„Jancsó-sokk” és egyáltalán, a magyar történelmi film dinamikus térhódítása következtében, nemigen észlelhetők. Itt is említhető Hernádi a Sirokkó-jával, amely egymagában is a filmmel való összefonódás (hogy ne mondjam: a filmtől való függés) tünete. Érdekes kísérlet volt még Sükösd Vizsgálati fogsága vagy Göncz Árpád Sarusok című regénye. Ez utóbbiban hangsúlyozottan perifériális helyzet: a középkori eretnekmozgalmak egy soproni epizódja szolgál keretül eszme-hit-valóság filmjeinkből nagyon is jól ismert hármasságnak ábrázolásához.

Jancsó és Hernádi, Csoóri, Santa, Sütő, Kovács, Fábri, Zolnai, Sükösd és Göncz mind ahhoz a nemzedékhez tartoznak, amely a veszedelmes erkölcsi csapdákat rejtő, a hit, a taktika és az árulás ingoványára vivő történelemcsinálást a maga tapasztalatából ismerheti. Ám „a forradalom, a forradalmak nem hagyják nyugton azokat (sem), akiknek nem adatott meg az egyéni életből kezdődő, arccal és sorssal lázadó forradalmi élet, ezért rekonstruálják az akciókat, konspirációkat, az illegitimitást és azt az utolsó lélegzetet is, amelyhez még gondolat, eszme, magatartás társul...” – amint Dobai Péter írta Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem* című filmjével kapcsolatban, de nyilvánvalóan saját, Csontmolnárok című regényének motivációjára is értve.

Az ő nemzedékük úgy érzi, hogy kimaradt a történelemcsinálásból, de ahhoz legalább ragaszkodik, hogy képzeletben és gondolatban viszonyíthassa magához a forradalmi cselekvés példáit. Dobai a 48-as emigrációról szóló regényében nyíltan, már-már anakronisztikusan érvényesíti a hetvenes évek elejének eszmévilágából származó személyes szempontját: a defenzívába szorult forradalmi magatartás típusainak vizsgálatát. Ő nem modelt szerkeszt, fiktív rekonstrukcióba sem merül, hanem

a történeti gondolkodás új formáival

kapcsolatban már említett dokumentálás és esszéizálás felé viszi el az anyagát. Kétségtelen



Rényi Tamás: *Makra*

hiteles történelmi eseményeket leplezetlenül mai szemmel vizsgál.

Frappáns filmbeli megfelelője Dobai regényének Bódy Gábor *Amerikai anzix*-a, amely szintén a 48-as emigrációról szól, annak néhány Amerikába szakadt és ott a polgárháborúba belesodródó tagjáról, emigrációs magatartás-típusokról, és szintén korabeli dokumentumokra épült. Ennek vizuális sugalmazását igen eredetien oldotta meg Bódy: olyan filmet csinált, amely mintha a mozgókép feltalálása előtt, a fényképezés hőskorában – tehát a történet idején készült volna. Az esszéizálásnak megfelelő reflexív-modelláló feldolgozás és az elvonatkoztatásra lehetőséget adó ál-archív jelleg ötvözése eredeti kísérlet volt a hovatovább áldatlanná váló allegóriahullám túlhaladására. Modorosságnak legfeljebb azok a rátétek fognak bizonyulni az *Amerikai anzix*-ban, amelyek a történelmi vizsgálódás közegetől idegen elemekként elvont formanyelvi spekulációk terepévé tették meg a filmet.



Kósa Ferenc: Ítélet

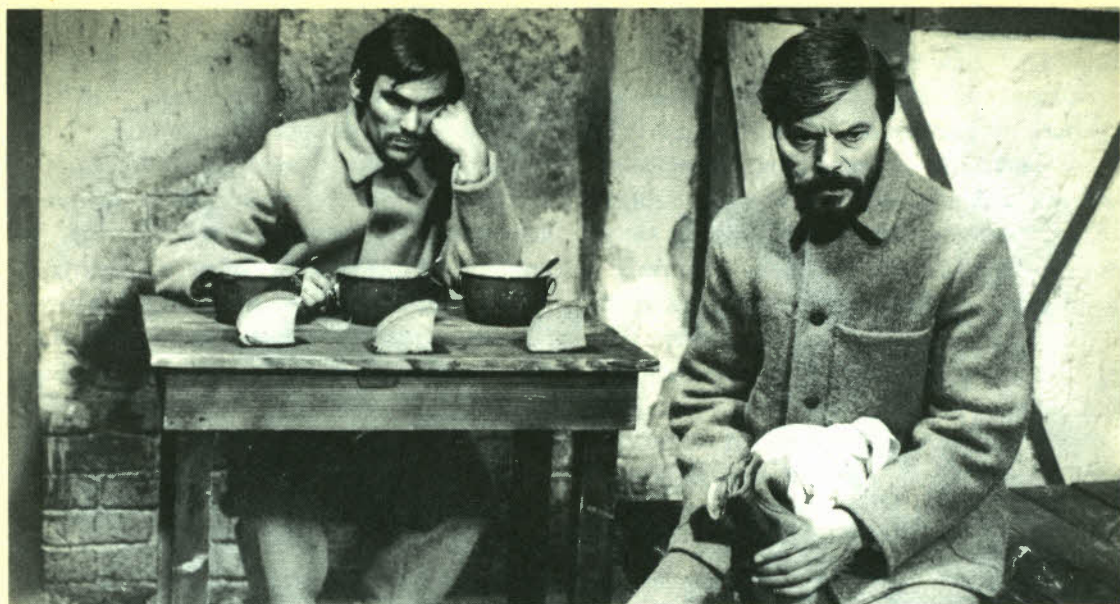
A *Vörös rekviem* a személyességen keresztül próbálta megközelíteni és életre kelteni a történelmet. Grunwalskyt – például Kósától eltérően – már nem a börtönőrökkel szembe-szegezhető magatartás változatai érdekelték, hanem egy kiszemelt magatartás személyességének szerkezete, a mögötte zajló tudat-folyamatok. Grunwalsky egészen közletről vette szemügyre, milyen volt egy halálraítélt illegális kommunista, mert ő ilyen embert már nem talált maga körül.

Megintcsak modell viszont, mégpedig a javából, Spiró György Kerengő-jének századfordulós kisvárosa. Voltaképp leginkább Jancsóéval rokon az a fiktív történelmi dimenzió, amelyben ez a regény játszódik, csak lényeges különbségek fedik el ezt a hasonlóságot. Lényeges különbség például, hogy Spiró a magyar értelmiség magatartás- és szereptípusait vonultatja fel, míg Jancsónál értelmiségi a maga sajátos értelmiségi problematikájával az *Oldás és kötés* óta nem tűnt fel. (Pedig épp az *Életünket és vérünket* adhatott volna erre alkalmat, mert bármennyire is nem Bajcsy-Zsilinszkyként értendő a filmbeli Zsadányi, hanem rituális történelmi demonstráció médiumaként, Bajcsy-Zsilinszky történelmi sze-

repének értelmiségi rétege gazdagíthatta volna az így csupán leegyszerűsített pálfordulásként megjelenő folyamatot.) Spiró kisvárosa sok tekintetben Tolnai Lajos, Mikszáth Kálmán, Petelei István, Iványi Ödön stb. múlt század végi kisvárosaira rímel – azok között is akadtak bőven képzeletbeliek –, modellé a szerzőnek az a személyes érdekltsége teszi, amellyel a magyar értelmiség történelmi szereptípusait elemzi benne. Ez az elemzés olyan hangsúlyozottan személyes és jelenkori szemszögű, olyan átfogó igényű és esszéisztikus, hogy a regény a maga ürügyül szolgáló kis stíli modellkisvárosával önmagát kérdőjelezi meg mint regényt.

A történelem mint történelem

is tárgya volt filmeknek és regényeknek. A *Nyolcvan huszár*-ban felismerhetők még ugyan általánosított magatartás-típusok, de szemléjük már halványabb, erőtlenebb; az évtized végére mintha elfogyott volna az indíték és a készség a történelmi anyag intellektuális felfűtésére. Maradt a látványosság, a színpompa, a mese, a bravúr, s a korszerűség zálogaként illúziótlan, keserű, sőt, kegyetlen



Kósa Ferenc: *Nincs idő*

látásmód. Históriai tanulsággal kívánt szolgálni ennek a látásmódnak az érvényesítése más filmekben is: a *Hajdúk*, *A járvány*, *A trombitás* és némi megszorítással a *Romantika* említhető példaként.

Ezek a filmek ugyanakkor a történelmi tematika egy másik forrásáról is árulkodnak. A hetvenes években egyre kelendőbbé vált újra a cselekmény, az akció, a látható történés. Az évek múlásával a történelem, úgy látszik, kezd veszíteni abból a vonzásából, hogy könnyen (néha túlságosan is könnyen) igazodik vértelen modellek foglalatává, és vérbő meztelenségével kísérti meg inkább a rendezőket. A nézőnek olykor az a benyomása támadhat, hogy többre, másra érdemes rendezői indulat és energia pocsékolódik el ezekben a megbűvölt és árnyékbokszoló filmekben.

A történelem faggatásának akadtak sűrűbb példái is: a közelmúltról szóló filmek. A Fábri-és Kovács-filmeknek mind volt idevágó jelentésrétege, még a modell-igényűeknek is, de a *141 perc*... és a *Magyarok* vagy az *Októberi vasárnap* már tisztán történelmi leckeként érthető. A *Magyarok* irodalmi ihletője, Balázs József regénye pedig a filmnél is pontosabban érzékelteti, hogy ez a történelmi lecke: jele-

nünk része. A benne ábrázolt világ – különösen az író szemszögéből nézve – természetesen történelem, de hiányzik belőle önnön történelmi meghatározottságának s ezáltal bizonyos befejezettségének tudata. Márpedig a történelmi regényekben ez a tudat – vagy a szereplők gondolatvilágában vagy írói sugalmazásként – többnyire jelen van.

Balázs József, Móricz nyomdokain járva, úgy ábrázolja a Felső-Tiszavidéki szegényparasztság egy-két nemzedékkel ezelőtti sorsát, ahogy az képviselőik tudatában tükröződött: történelmen kívüli időtlenségébe dermedve. Ez az időtlenség nem a modellálás közege, hanem egy olyan tudatállapot tükröződése, amely számára alig létezik más, csak az itt és most. Az örök jelenidejűségnek ezt a szinte mitikus dimenzióját ütközteti Balázs a második világháború nagyon is történelmi meghatározottságú helyzeteivel. Tanulságos az egybevetés a *Hószakadás*-sal: Kósa a mitikus minták felől közeledik a szegényparaszti hőséhez és történelmi hányattatásaihoz, Balázs kiindulópontja a móríci realizmus, anyagának pontos kicövekelése, és innen jut el már-már mitikus távlatokig. (A Fábrián Bálint-ban ez már nem sikerült ilyen jól: ott a balladás messzeség

homálya mindvégig elmosódottá teszi az anyag körvonalaait.)

Balázsnál az időtlenséget szinte archaikusan egyszerű elbeszélésmód fejezi ki, olyan szűkszavú, már-már rideg stílus, alapelemeire redukált epikum, amely a tárgyául szolgáló paraszti életmód, öltözködés, étkezés sanyarúságára emlékeztet. A filmből hiányzik a történelmi öntudatlanság archaikus állapotának ilyen formai sugalmazása, és ezért ott a szereplők naivitása, tájékozatlansága hol valószínűtlennek, hol komikusnak hat.

Balázs a mórízi hagyományt fejlesztette tovább, a filmnek – és itt már nemcsak a *Magyarok*-ról van szó – nincsenek, nem is lehetnek még olyan sokrétű és gazdag ábrázolási hagyományai, mint az irodalomnak, főképpen nem olyan történelmi anyag ábrázolására, amely óhatatlanul felidézi a már hozzá tapadó irodalmi-művészeti felépítményt.

A formai kérdés

azonban irodalmi műveknek is nekiszegezhető: az elmúlt évtizedek ábrázolásában érvényesíthető-e – és ha igen, hogyan – olyan formai sajátosság, amely e korszak problematikájából fakadó, megkülönböztető művészi jeggyé válhatnék.

Természetesen műről műre másképp vetődik fel ez a kérdés, de ha végigtekintünk olyan regényeken, mint Moldova: A Szent Imre induló, Ember Mária: Hajtúkanyar, Sötér István: Az elveszett bárány, Gáll István: A ménesgazda, Cseres Tibor: Játékosok és szeretők című műve, akkor a bennük ábrázolt anyagtól, történelmi igazságától és árnyalatosságától függetlenül bizonyos formai egysíkúság, legjobban esetben semlegesség figyelhető meg. Ilyen eset A ménesgazda, és lehetséges, hogy a formai „semlegessége” idővel, kellő távlatból nézve egy kor megkülönböztető jegyeként tűnik majd fel. Most mindenestre úgy látszik, hogy a regény lekerekítettsége, magabiztos célratörése nincs kellő összhangban Busó János helyzetének pusztító képtelenségével.

E korszak feldolgozásához Kovács Andrásnak már filmnyelvi sztereotípiák is rendelkezésre álltak volna. Ő azonban nem folyamodott az ál-dokumentatív rekonstrukcióhoz, már csak azért sem, mert a regény nem erre ösztönözte. Inkább a sivár, puszta környezet atmoszférikus elemeivel próbált közeget teremteni a történetnek, hűen a regényhez. A ló-szerelem képi és dramaturgiai hangsúlyozása azonban kissé leegyszerűsítette Busó János problémáját: azt sugallja, hogy ha Busó értett volna a lovakhoz, úgy, ahogy egyre inkább szeretne érteni hozzájuk, akkor szót érthetett volna az alája rendelt régi világbeli tisztekkel – ez azonban inkább napjainkhoz szóló publicisztikai tanulság, s nem a történet mélyebb, a regényben sem átütő művészi igazsággal megformálódó történelmi tanulsága.

Gáll István regényében lappangó lehetőségként végig jelen van bizonyos analitikus hajlam. Lugossy László *Azonosítás* című filmje, amely *A ménesgazda* témájával csaknem egykorú anyagot dolgoz fel, a szereplők viselkedésének következetesebben végigvitt, alapos, tárgyias analízisében a kor egy kecsegtető ábrázolási lehetőségére bukkant, de itt ennek csak a kezdeményei születtek meg.

E módszer nyomai ott vannak az *Angi Verá*-n is. Az alaphelyzet hasonló *A ménesgazda*-éhoz: kiemeinek valakit, aki erre egyáltalán nem pályázott, és aki azután kezdi beletalálni magát új szerepébe, igyekszik megfelelni a követelményeinek, míg ki nem derül, hogy a szerep és az ember nem egyeztethető össze: Busó János belepusztul ebbe a konfliktusba, Angi Vera pedig saját negatív lehetőségeit bontakoztatja ki. Újdonság az *Angi Verá*-ban – mind *A ménesgazda*-hoz, mind saját irodalmi előképéhez, a Vészi-novellához képest –, hogy Gábor Pál a hősnőjét enyhén lírai „fekvésben”, némi szubjektív elfogultsággal elemzi. Szerepet kapott ebben Pap Vera, Angi Vera alakítója is.

A kétélű elfogultság csaknem megbosszulta magát: Angi Vera árulásának készülődése alig-alig észlelhető, s maga az árulás is bocsá-



Kovács András: *A ménesgazda*

natosabb véteknek hat a kelleténél. Márpedig ha jogos rokonszenvünk kendőzheti, enyhítheti is a fájó csalódást, a rendező semmiképpen sem kendőzheti a történelmi igazságot. E film legfőbb érdeme az az igyekezet volt, hogy egymásba játszasson két komplementer igazságot: az emberit és a történelmit, de nem vagyok benne biztos, hogy az összbenyomás kellőképpen árnyalt lett-e.

Az *Angi Vera* újdonsága valójában nem is olyan nagy újdonság, hiszen a regény régóta ismeri és alkalmazza már azt a módszert, amely szubjektív fénytörésben láttatja a történelmet, rendszerint a közelmúltat. A hetvenes években a magyar prózának éppen az ilyen módszerű művei hozták a legtöbbet.

Az évtized egyik főműve: Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér* című naplószerű emlékezése is így járt el. Egy szűk falusi, de még inkább családi közösség bensőséges, minden ízében személyes színezetű bemutatása során szinte észrevétlenül történelmi távlatok nyílnak: egy korszak s benne egy egész osztály sorsa, életformájának és világszemléletének fájó elmúlása. Hasonlóképpen szállt alá a maga egészen más társadalmi gyökérzetéhez Thurzó Gábor: *Belváros és vidéke* című szép könyvében vagy Szabó Magda az *Ókút*-ban és a *Régimódi történet*-ben. Frappáns egybeszés mutatkozik abban, ahogy mindhárom szerző az anyját állítja történelemidéző emlékezésének középpontjába.

A dokumentumirodalomtól a film-emlékezésig

A memoárok közt járnánk már? A hetvenes évek memoár-dömpingjének műfaji határokat elmosó áradatában? A memoáráró gesztusa párhuzamba állítható-e még egyáltalán bármiféle filmrendezői indíttatással? Hol a határ kordokumentum és művészi minőséget te-

remtő memoár között? Ennek kitűzéséről itt persze szó sem lehet, de egy mozzanat mindenképpen említésre méltónak látszik. A mai emlékiratok, önéletírások nemcsak a szerző „maga mentségére” íródnak. Nemcsak annak tisztázásául, mi is történt. Ezek a mai memo-



Simó Sándor: Apám néhány boldog éve

árok amolyan szubjektív dokumentumregények is. A dokumentumirodalomban kifejeződő hitelesség-igénynek a befelé fordításai.

Egyes írók számára – és itt hangsúlyozottan írókról van szó, nem pedig az élet különféle területeiről verbuválódó emlékezőkről – szinte nem maradt más elbeszélő, mint tulajdon életük, a tanúságuk nyomát viselő élményeik. Déry Tibor prózája az Ítélet nincs című szabálytalan önéletírástól kezdve szinte teljes egészében visszavezethető erre a képletre. Illyés Gyula Beatrice apródjai című emlékezése pedig nem az első olyan mű az író pályáján, amelyben saját hiteles élményei rendeződnek szépirodalmi művé: a Puszták népe és a Hunok Párisban című műveiben megalapozott hagyományt folytatja csak vele. Ilyen mértékkel kell mérni Vas István és Kolozsvári Grandpierre Emil emlékezéseit és a könnyű álmot ígérő anyák tanúságtételeit is (Juhász Ferenc elbeszélő költeménye szintén eszünkbe juthat itt). „De lenne bár egy könyvecske, ó, nem vigasztalónak, hanem tanúskodásképpen egyről és másról, ami megesett velünk. – Ez nekem

is gondom – adtam meg magam. – Hallgass arra a gondra, s az álmod könnyebb lesz!” Csoóri Sándor a Tiszatáj egyik 1978-as számában megjelent reflexióiban nem ilyen filmeket kért-e számon önmagától és társaitól: amelyek örölkük magukról szólnának, és megkönnyítenék az álmukat?

Lehetséges-e a film-memoár?

Szigorúan vett, irodalmi értelemben nem, hiszen ami egyszer már megtörtént, azt a maga valóságában nem lehet többé a kamera elé idézni. Más kérdés, hogy az irodalom sem a maga valóságában idézi meg a múltat. De film-napló annál inkább lehetséges már elvben, és ki tudja, film-naplójegyzetekből nem fog-e valamikor még film-memoár is létrejönni. Film és irodalom egybevetésénél mindazonáltal értelmetlenség volna túlzásba vinni az egyezések hajszolását és számonkérését. Elvégre két különmű minőségről van szó, melyek önértékét éppen hasonlíthatatlanságuk, pótolhatatlanságuk adja. Ha valamit, nem is

a filmemlékezést kérném számon a magyar filmtől – a filmnyelv jelenlegi állapotát, lehetőségeit és korlátait próbáló változatokban éppen ennek láthattuk szép példáit a *Szerelmemben* és a *Macskajáték*-ban –, hanem a szerzői szubjektivitást és az emberábrázoláson át megvalósuló történelemábrázolást.

Sütő András példaként idézett könyve ugyanis nemcsak a memoár- vagy naplóíró gesztusát tartalmazza, hanem ezt a két mozzanatot is, és általuk regények és filmek nagyobb áramkörébe kapcsolódik. Már A ménesgazdában, az Angi Verá-ban és Cseres, Sötér stb. regényében is érvényesült az a törekvés, hogy a szereplők egyéni sorsukban hordozzák a történelmi mozgásokat. Valamiképpen mégis e mozgások feltételezettjei maradtak. Vonásaik olykor csak némi írói önkény vagy elnagyoltság árán igazodtak a nekik szánt reprezentatív szerephez. Példa erre Gyurkó László új regénye is, a Doktor Faustus boldogságos pokoljárása. Az ellenkező véglet Mándy Iván. Nála a múlt, éspedig egyértelműen közösségi múlt egy szubjektum belső világába felszívódva jelenik meg (Egy ember álma, Mi az, öreg?). Az előbbi eljárás a történelem felől közeledik az emberhez, az utóbbi az emberből kiindulva halad a történelem felé. Mándy vesz egy embert, jóformán tetszőleges embert, és anélkül, hogy kilépne belőle, felfedezi benne a közös múltunkat.

A Mi az, öreg? egyébként némi poentírozó egyszerűsítéssel az anya-idéző művek mintájára apa-kereső művekkel társítható. Simó Sándor *Apám néhány boldog éve* című filmjével például, amely egyszersmind az önéletrajzi film lehetőségeinek is próbája. Simó filmjének fátyolos, szemérmes lírája, nosztalgikus színezetű személyes emlékezése közelebb áll prózaronkoihoz, mint filmjeink többnyire személytelen történelem-metszeteihez. Az apa-keresés, a soha igazán nem ismert apa alakjának mozaikszerű összerakása az egyik fő témája Lengyel Péter Cseréptörés című regényének. Az egyértelműen önéletrajzi fogantatású főhős vállalkozása erősen emlékeztet Szabó István



Zolnay Pál: Fotográfia

Apa című filmjének tétjére. Itt is a felnőtté válásnak, a személyiségteremtésnek az előfeltételeként jelenik meg a szertefoszlott, félretolt és meghamisított múlt helyreállítása.

Gaál István és Szász Imre *Legato*-jában is egy apa és egy apa-komplexus körül bonyolódik a cselekmény. A jelen idejű történetet mindvégig múltbeli események mozgatják: az ifjú házaspár szabadulni akar a szoborszerű apa árnyékától, de ez a menekülés szembesítéssé válik: az öregasszonyok házában, amely egykor menedéket adott az apának, a fiú először találja magát szemben igazi, emberszabású apával, akitől nemhogy szabadulnia nem kell, hanem akár a példaképe is lehet. Ahol a személyesség nem fűti ezt az apa-keresést, ott szentenciózussá, dramaturgiai mesterkedések ürügyévé válhat, mint a *Legato* időzített robbanásokkal lepergő cselekményében, vagy néha a Cseréptörés emlékezésének hókuszpóku-szaiban.

Bizonyos kimódoltság és bűvészkedés jellemzi Szabó *Szerelmesfilmjét* is, amely igényeivel az egyik legnagyobb szabású filmünknek



Bódy Gábor; Amerikai anizs

indult. Egy nemzedék történelemélményét próbálta összegezni – a Cseréptörés-nek is van ilyen aspektusa: a múlt helyreállítása egy nemzedék önéletrajzává kerekedik –,

egyén és történelem konfliktusainak sorában,

de ezek a konfliktusok csak jelzések maradtak, feloldódtak az emlékek kavargásának artisztikumában. Valószínűleg nem volt elég gyűlékony anyag az alaphelyzetben, hogy igazi tudat-drámát robbantson ki a főhősben. A *Tűzoltó utca 25*-ből is az igazi dráma hiányzik, jelen és múlt funkcionális feszültsége. A múlt traumatikus terhei csak a jelen összefüggéseiben léteznek.

Kivételesen eredeti alkotás ebből a szempontból Nádas Péter Egy családregegy vége című regénye, amelynek gyerekhőse egyfelől osztozik a regény jelenének, az ötvenes évek elejének abban az élménykörében, amely Szabó István és Lengyel Péter alakjainak múltja, másfelől ez a jelen egy évezredes „családregegy” távlatába kerül, és ezáltal megsokszorozódik önmagában is jelenvaló feszültsége. Egyáltalán nem mindegy egy adott élmény műbeli helyi értékére nézve, hogy jelenben

vagy múltban szerepel-e, illetve hogy milyen jelenlét vagy múlttal konfrontálódik.

Másfajta szerepet kap a múlt a *Szerlelem*-ben. Itt az öregasszony emlékképei mintegy befelé nyílnak, nem a múltat, a szereplő hátterét jelzik, hanem egy lelkiállapotot, amely egyre messzebb sodródik a jelen valóságtól. A gyerek- és ifjúkor valószerűtlen ködképei a halál előjelei. A *Szerlelem* egyébként megragadó példája annak, hogyan lehet egyéni sorsok kamaradramájában egy egész korszak történelmi megpróbáltatásait érzékeltetni. Egy-két szobában, konyhában, egy taxiban, három szereplő körül játszódik le a film, mégis mi minden sejlik fel mögötte! Szerkezeti felépítése – az emlékek kivételével – egy Bergman-filmé, s benne egy igazi közép-európai dráma, méghozzá a maga legtökéletesebb megformálódásában.

Öregasszonyok, emlékek, tárgyak fontos szerepet játszanak Mészöly Miklósnál is, aki szintén egyéni sorsok mögött éreztet meg történelmi múltat, bár műveinek ez a rétege néha csak általánosabb létfilozófiai sugalmak hordozója. Pedig „pontos történeteinek” anyaga, pontossága izgalmasabb, mint üzenete. Mészöly egyúttal szoros kapocs (vagy az lehetne) film és irodalom között. A *cinéma*

vérité és a filmmel több felől érintkező *nouveau roman* ihlette módszerein kívül tanúsítják ezt esszéi, tanulmányai, a *Magasiskola* filmváltozata és a Film című legújabb regénye.

A Film-et egy többes szám első személyű elbeszélő mondja el, aki mintegy nem az író, hanem egy tetszőleges személytelen szemszög, az olvasók fiktív összessége által irányított filmkamera. Ez a kamera nemcsak a pontosság és az objektivitás eszköze, hanem a nyomozásé is, a múlt „előhívásáé”. A Film nem egy lehetséges film forgatókönyve, sőt, voltaképpen semmilyen filmhez nem hasonlítható, hanem csak egy elvben lehetséges filmes eljárás érvényesítése, amely a gyakorlatban kivihetetlen (és ezért valószínűleg értelmetlen, irreleváns), de írásban, azaz képzeletben annál inkább alkalmazható. Vagyis mégsem film, hanem irodalom.

A Régi idők mozijá-nak legendáriuma és a *Sziget a szárazföldön* forgatókönyve óta kultúrtörténet ritkaságként becsüljük Mándy és a mozi frigyét is (*A locsolókocsi*, *Régi idők focija*, *Szabadíts meg a gonosztól*). Igaz, Sándor Pál végeredményben nem Mándyt filmesítette meg, hanem Mándy világát választotta saját filmje nyersanyagául.

A *Régi idők focija*-nak filmnyelvi archaizálása, ironikus némafilm-reminiscenciái nem azonosak a Régi idők mozijá-nak nosztalgikus-groteszk emlékképeivel, hanem formai eszközök, amelyek stilizálják, idézőjelbe teszik a történet történetiségét. Mándy ihlette, de filmbeli funkciójukkal Sándor Pál látta őket. Sándor Pál feldúsítani is megpróbálta Mándy ócska, kopottas motívumkészletét, de itt már olykor fellinis, chagallo, brechtes hangulatokba tévedt. A *Szabadíts meg a gonosztól* túlságosan artisztikus, virtuóz stílusbravúr, sem hogy összhangban lehetne azzal a silány, aljas világgal, amelyből vétetett. Mándy egyébként mintha túl volna már azon a panoptikumvilágon, amely beépült ezekbe a filmekbe, és emberi kapcsolatok apró, finom rezdülései foglalkoztatnák inkább.

Sándor Pál filmjei

ember és társadalom viszonyának elvontabb, stilizáltabb ábrázolása

felé hajlanak. A történelmi miliő az elvonatkoztatás közegeként működik nála (így volt ez a *Szeressétek Odor Emiliát* és a *Herkulesfürdői emlék* esetében is). A történelmi és morális paraboláktól az különbözteti meg ezt a filmtípust, hogy a választott helyzet és környezet hangsúlyozottan periferiális benne, a történelem fő sodrától távol eső, és így a privát emberi indítékok, konfliktusok történelmi meghatározottsága kevésbé érezhető.

Ilyen film volt a Kaffka Margit regényéből készült és az *Odor Emiliá*-hoz hasonlító *Hangyaboly* (Fábri Zoltán), a már említett *Magasiskola* (Mészöly Miklós–Gaál István), Maár Gyula két filmje: *Prés* és *Déryné, hol van?*, a más összefüggésben már szintén említett *Romantika* (Kézdi Kovács Zsolt), és ilyen film volt végső soron az évtized egyik legnagyobb szerűbb filmje: a *Szindbád* is, az élet teljességére vágyó ember önmagába való tragikus visszazorulásának ez a képe, amely a Krúdyhoz és korához való hűsége mellett korunk egyik alapélményét is hívebben tudta kifejezni, mint a legtöbb ideologikus töltetű allegória-kortársa. A *Szindbád* ezenkívül – a *Szerelem*-mel együtt – a befelé fordulásnak, az egyéni problémák előtérbe kerülésének is egyik első tünete – az évtized egyik jellemző tendenciája volt ez, amely különösen a filmművészetben érvényesült feltűnően.

Egyén és történelem bonyolult kölcsönviszonyának ábrázolásában szembeötlő

az irodalom meghatározó szerepe

Egyrészt az irodalomnak többet, mélyebbet sikerült erről elmondania az elmúlt évtizedben, mint a filmnek, másrészt az idevágó filmek javarésze irodalmi fogantatású – nem tekintve most azt a döntő mozzanatot, hogy ebből a fogantatásból végül is önálló film született-e vagy megfilmesített irodalom. Kaffka Margit, Krúdy Gyula, Móricz Zsigmond



Mihályfi Imre: Pókháló

(Ranódy László: *Árvácska*), Déry Tibor, Mándy Iván, Mészöly Miklós, Gáll István, Vészi Endre, Balázs József, Szász Imre stb. nevét olvashatjuk az irodalmi minták szerzőinek listáján.

Összegezõ, szintetizáló kísérletek is jellemezték ezt a tematikát.

Jancsó Miklós és Hernádi Gyula a *Vitam et sanguinem*-ben éppen azzal próbál túllépni eddigi történelem-modelljein, hogy egy egyént – de megintcsak modell-érvényû egyént – szembesít a történelemmel, mégpedig minden eddigi filmjük tárgyát magában foglaló történelmi folyamattal. Gyurkó Doktor Faustusának indítéka hasonló, ha ez a regény kisebb idõszakaszt fog is át – de azért éppen elég nagyot, hogy az összegezés igénye félreérthetetlen legyen. Szûkebb érvényûen ugyan, egy újabb nemzedék történelemélményének szûkebb szemszögével, de az összegezés igényével lépett fel Szabó István, Lengyel Péter, Nádas Péter

is. Megintcsak a maga nemzedékének egy bizonyos meghatározó korszakáról próbált összefoglaló képet adni Fábri Zoltán a Be-fejezetlen mondat-ból kiemelt 141 perc-cel.

Úgy látszik azonban, hogy az egyetlen igazán jelentõs és maradandó mûvészi értékû szintézis ebbõl az évtizedbõl csak áttételesen vonatkoztatható utóbbi fél századunk magyar emberének történelemélményére. Kardos G. György trilógiájára gondolok. Lám, megint az irodalom. És látszatra a hazai vagy akár az egyetemes fejleményektõl elrugaszkodott partikuláris történeésekrõl. Hogy az egyetemes történelmi konstellációnak úgyszólván a méhébõl fakadt ez a trilógia, azt a hetvenes évek politikai fejleményei hamar megmutatták. Hogy milyen szintetizáló érvénye van szûkebb közép-kelet-európai térségünkre nézve, annak kifejtése nem ide tartozik, itt csupán mint annak példája álljon, amiben az irodalom fölébe nõtt a filmnek az elmúlt évtizedben.

A valóságfeltárás műfajai

Ha most röviden szó lesz még a mai magyar valóság irodalmi és filmes feldolgozásának néhány kapcsolatáról, az ilyen tematikai elhatárolás merevsége nyilvánvaló és csak gyakorlati szempontból indokolható. A mai magyar valóság problematikáját a legközelebb-ről érintik a modelláló és a visszatekintő művek is.

Ez nem egy filmben-regényben kézzelfogható azáltal, hogy hol gyengébb, hol erősebb jelen idejű síkja is van a cselekménynek (*Szerelmesfilm, Legato, Plusz-mínusz egy nap, Film, Cseréptörés* stb.).

A valóság „legmaibban” a szociográfiákban és dokumentumfilmekben tükröződött. A valóságfeltárás e két táborra között, úgy látszik, kevés a személyes kapcsolat. Pedig az indítás mindkét táborban azonos lehet. Sőt, szoros kapcsolat fűzi össze ezt a fajta valóságdokumentálást az önéletrajzi dokumentációval. Az olyan önéletrajzi dokumentum, amely nem a szépirói megformálás igényével készül, könnyen válhatik határesetté önéletrajz és szociográfia között (pl. Marosán György, Berényi Andrásné vagy Tamási Gáspár önéletrajza). Mind a szociográfia, mind a dokumentumfilm új hullámára jellemző továbbá, hogy a hatvanas évek kezdeményei nőttek bennük naggyá párhuzamosan.

Éppen ez a párhuzamos fejlődés ugyanakkor bizonyos módszertani különbségeket is felszínre hozott. Az írói szociográfia továbbra is kitart a metszetkészítés módszerénél. A Magyarország felfedezése elnevezésű kiadói vállalkozás programja úgyszólván elő is írja ezt. Tájmetszetek, rétegmetszetek, „ágazat”-metszetek készülnek – persze a mindenkori szerző egyéni értelmezése szerint. Moldova György tájmetszete: Az Őrség panaszja és réteg- vagy ágazatmetszete: az Akit a mozdony füstje megcsapott legalább annyira Moldova-mű, mint amennyire a szociográfiai metszet nagy hazai hagyományának méltó folytatója.

A dokumentumfilm a Balázs Béla Stúdió

felfutásának nevezetes időszakában többé-kevésbé ezt

a metszet-szemléletet

alkalmazta. Anyagi-technikai okokból az irodalmi szociográfia viszonylagos extenzivitásával nem élhetett, s helyette az intenzivitás útját kereste. Partikuláris, többnyire extrém jelenségekben igyekezett megmutatni valami lényegest. Gazdag Gyula úttörő dokumentumfilmjeivel (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk, A válogatás, A határozat*) kanyarodott el dokumentumfilmezésünk a drámai szerkesztés felé. A hetvenes évek dokumentumfilmjeinek túlnyomó többsége ilyen vagy amolyan fokozatú átmenet valamilyen jelenséghalmaz esetlegesnek látszó metszete és a drámai szerkesztésű játékfilm között: Elek Judit: *Egyszerű történet*, Zolnay Pál: *Fotográfia*, Kósa Ferenc: *Küldetés*, Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, Ember Judit: *Fagyöngyök*, Gyarmathy Livia: *Kilencedik emelet*, Dárday István: *Filmregény*, Kabay Barna-Gyöngyössi Imre: *Két elhatározás*, Tarr Béla: *Családi tűzfészek*, Moldován Domokos: *A halottlító* stb.

A megszerkesztettség, a játékfilmes jelleg helyenként olyan erős, hogy ilyenkor a szó hagyományos értelmében dokumentumfilmről már nem is beszélhetünk, és ezért eléggé irreleváns az utóbbi idők sajtóvitáiban előforduló dokumentumfilm-játékfilm szembeállítás.

Az elmúlt évtized legjelentősebb magyar „dokumentumfilmjei” dokumentumfilmes módszerrel készült játékfilmek, és esetleges gyengéiket nem menti, legfeljebb magyarázza a dokumentumfilmes módszer. A *Filmregény* például, bár jelen formájában is nagyon érdekes, eredeti film, még jobb lehetett volna, ha a kompozíciója feszesebb, tömörebb – persze csak annyira, hogy ne szenvedjen csorbát „regényes” és „dokumentumfilmes” jellege.

A hetvenes éveknek a mai magyar valóság különféle nézeteit ábrázoló filmjeiben

a dokumentumfilm módszer ihletése

mindenütt érezhető, akár a társadalmi érvényű cselekvés lehetőségeit vizsgáló filmekben (*Horizont, Jelenidő, A legszebb férfikor, Staféta, Sárka, drágám* stb.), akár a groteszk-szatirikus, „csehes” filmekben (*Madárkák, Álljon meg a menet!, Ékezet, Pókfoci, Jutalomutazás, Veri az ördög a feleségét* stb.), akár a gyér számú társadalmi drámában (*Makra, Pókhaló*). Az évtized első felében a mai témájú filmek szinte kizárólagos feldolgozási stílusa volt a dokumentumszerű hűségre való törekvés, mégpedig annak az utóbbi évek nyersebb, radikálisabb és autentikusabb valóságdokumentumaihoz képest simább, szelídebb, egyezményes változata, amely idővel sablonossá kopott.

Bizonyos egyhangúság jellemezte a mai tematikát a próza terén is. A dokumentumfilmszerűséghez hasonló irodalmi közös nevezőt azonban nemigen találni. Hacsak nem az

a hatvanas évek végén feltűnt új nemzedék

sokat kárhoztatott csellengő, kallódó fiatalembere (Császár István, Csaplár Vilmos, Czákó Gábor, Lugossy Gyula, Marosi Gyula, Módos Péter, Munkácsi Miklós, Simonffy András novelláiban és elgondolkodtatóan csekély számú regényében). Eleinte még lázadozott ez a fiatalember, és az irodalmi meg közérzetbeli rokonság szála fűzték a hatvanas évek beatnemzedékéhez és a diákmozgalmakban artikulálódó korabeli nyugtalansághoz, aztán a kiábrándultság, a levertség évei következtek, nagyjából szerzőik lelki életrajzával párhuzamosan.

A film érdekes módon nem nagyon fogadta be ezt a hőstípust. Gábor Pál filmjeiben bukkan fel (*Horizont, Utazás Jakabbal* – Marosi Gyula, ill. Császár István novellájából), de

jellemző módon legtisztábban egy ál-történelmi filmben, a *Romantiká*-ban formálódik meg. A nemzedék egyik írója, Bereményi Géza itt is közreműködött. Kissé megkésve, Zsombolyai Jánosnál tűnik fel még a figura, itt már egy új nemzedék, a hetvenes évek nevelteinek vonásaival átszíneződve (*A kengurú, Kihajolni veszélyes* – ez utóbbiban Simonffy András korábbi keletű írása volt a kiindulópont).

Mindamellettt úgy látszik, ez az első olyan prózaíró-nemzedék, amely számára a filmrendezőkkal való együttműködés többé-kevésbé természetes adottság, nemcsak alkalmi kirándulás vagy pénzkereseti forrás. Bereményi Géza számára a filmírás „kiegészítő” kifejező eszköz, Dobai Péter is „kételtű”, Császár István legutóbb Huszárik Zoltánnak, Csaplár Vilmos Bódy Gábornak, Módos Péter pedig Fazekas Lajosnak volt forgatókönyvíró társa – még be nem mutatott filmekben. Hajnóczy Péter, a nemzedék későn feltűnt, határozott arcélú alakja, aki talán a legeredetibben írta meg a veszendő, megvert fiatalembert, állítólag szintén mozgolódik a Balázs Béla Stúdióban. Az ő nagyon erősen személyes prózája egyébként jól érzékelteti, mi maradt ki a kallódó, útkereső fiatal nemzedék alkalmizerű filmbeli ábrázolásából: nevezetesen a személyes érdekelttség stílussteremtő ereje.

A fiatal nemzedék céltalan téblábolásának, meghasonlásainak látletei több ponton érintkeztek az értelmes, közösségi cselekvés lehetőségeinek az értelmiség körében végzett vizsgálataival. A filmek közül *A legszebb férfikor*, a *Sárka*, *drágám*, a *Staféta*, a *B. U. É. K.*, a regények közül Czákó Iskola-vár-a vagy Konrád György A városalapító-ja szolgálhat például. A *Makra* regény- és filmváltozata a munkásság felé, Galgóczi Erzsébet művei és filmváltozataik a parasztság felé próbálták tágitani a cselekvésszkeletikát. A Konrád-regény kivételével mindegyik alkotás realista valóság-metszet vagy az említett dokumentumfilmszerű feldolgozás példája, és a művészi személyiségjegyek itt is inkább a



Jancsó Miklós: *Égi bárány*

valóság értelmezésében, az anyag ismeretének és tagolásának tartalmi árnyalataiban mutatkoznak, mint a tartalmi szerepű formai sajátosságokban.

A „hogyan élni?” kérdését firtató realista fikció műveinél többet hozott

a „hogyan élünk?” kérdését vizsgáló szatíra és groteszk

A film terén itt is a valóságdokumentálás módszere dominált, bár Kardos Ferenc és Sára Sándor a parabolába hajló stilizációval is megpróbálkozott (*Egy őrült éjszaka*, ill. *Holnap lesz fácán*). Az *Egyszeregy* című Kardos-film az abszurd groteszknak a filmművészetben eléggé járatlan útjára tévedt.

Bár a „csehes” filmszatíráknak is voltak abszurd felhangjaik – a valóság apró abszurdumait a leskelődő, többnyire szemérmesen leskelődő filmek igazán megejtően tomácsolták – a mélyebb, filozofikusabb abszurd groteszk az irodalom tartománya maradt (Örkény, Moldova, Rákosi, Páskándi, Görgey). Örkény és Páskándi egy-egy filmes vendég szereplése ellenére ennek az irodalmi ábrázolásmódnak nemigen találni a filmpárját. Pedig a stilizációra hajló történelmi tárgyú allegóriák és a valósághűség bűvöletében élő mai történetek egymás mellett éléséből elvben

születhetett volna olyan épkezláb szür-realistikus groteszk, amilyenre elsősorban Örkény munkássága a mértékadó irodalmi példa, és amilyenre a cseh új hullámban volt filmpélda is – nem okvetlenül az örkényi minta szerint. Moldovában, mint maga megírta az „És miért nem írok filmet?” című krokijában, egyenesen csömör és irtózás maradt „a világot jelentő celluloidszalagtól” – a hazai filmkészítési gyakorlat dramaturgiai hűs darálója miatt. Csurka az egyetlen jó szatíraíró, aki jelen van a mai magyar filmben, mint forgatókönyvíró és mint minta is.

A mai tematika ábrázolását mind a filmen, mind a prózában éveken át bizonyos személytelenség és uniformizáltság jellemezte. A legutóbbi idők örömdetes fejleménye, hogy

karakters személyes stílusok

jelentkezésének lehetünk tanúi. A már említett Hajnóczy, a múltba fordulásával is jelenbeli azonosságát kereső Lengyel Péter és Nádas Péter világa mellett sajátosan egyéni hangot ütött meg még Bereményi Géza, Tandori Dezső, Esterházy Péter prózája is. Ez a kibontakozás alighanem összefügg az érdeklődés befelé fordulásával. Valamennyi említett szerző saját belső világának e világ természetéből fakadó stílusú artikulációjára törekszik. Ha-

sonló tendenciák mutatkoznak már a filmben is.

Kezdődött ez a befelé fordulással, a magánéletükbe záródott emberek ábrázolásának térhódításával. A *Makra*, a *Jutalomutazás*, a *Labirintus*, a *B. U. É. K.* stb. című filmekben még elég jól érzékelhető, hogy a középpontban álló egyéni probléma hol és hogyan függ össze a nagyobb közösségi kérdésekkel. Egyáltalán, a filmre mindmáig jellemző, hogy hőseinek helyét és gondjait élénkebb szociológiai érzéssel igyekszik elhelyezni a társadalmi viszonyok koordinátarendszerében, mint a próza. De már a *B. U. É. K.*-ban tapasztalható volt, hogy a hangsúlyok a szociológiai elemzés felől a magatartás- és közérzet-vizsgálat felé tolódnak el. Igazán az volt jó ebben a filmben, amit és ahogyan szereplőinek a viselkedéséről elmondott, és többé-kevésbé tartalmi és formai közhelyeket ismételt, mihelyt magyarázó háttérrel próbált rajzolni mögéjük.

A *Filmregény*-ben és a *Családi tűzfészek*-ben is

a magánéleti viselkedés megfigyelése,

rögzítése volt a film legfőbb tartalmi és formai szervező elve. Ami a látottak közösségi vonatkozásait illeti, azok bizonyos sugalmazások nyomán legfeljebb a gondolkozó néző tudatában fogalmazódhattak meg. Más-más módszerrel hasonló törekvéseket érvényesítenek Mészáros Márta és Kézdi Kovács Zsolt filmjei is. Ezek a filmek nem kérdeznek és érvelnek, hanem tényeket, viszonyokat rögzítenek, mégpedig azt, ami leginkább szemünk elé tolszik, s nem amit a kétségbe minősített elvonatkoztatás szűr le belőlük.

Mindazonáltal a rögzítés módja korántsem semleges, személytelen, s talán ez a legfőbb, az irodaloméval rokon újdonság. Mindennapi életünk apró részletei, képtelen és idegőrlő viszonyai, bensőséges pillanatai szubjektív fénytörésben mutatkoznak meg. Dárday és Szőrény „stílusához” legújabban Lányi András (*Tíz év múlva*), Jeles András (*Kis Valentino*) és Gothár Péter (*Ajándék ez a nap*) stílusa járult. Úgy látszik, ezeknek a filmeknek sikerült végre túllépniük mai témájú filmjeink uniformizált köznyelvén. Ez különösen a *Kis Valentinó*-ban lenyűgöző, amely éppen a már-már konvencionális dokumentumfilmes módszert alkalmazza meghökkentő, fanyar eredetiséggel. De Gothár Péter „bereményis” stílusa is sokat ígérő.

Mind a magyar film, mind pedig a próza elmúlt évtizede több volt, mint amennyi ebben az áttekintésben megmutatkozott belőlük. Itt csak a közös történetük vázlatára vállalkozhattam, pályájuk párhuzamos görbéjének a megrajzolására. Ez is óhatatlanul kritikai, sőt, történeti minősítéssel járt, kiemelésekkel és mellőzésekkel, amelyek a két kifejezési forma külön-külön megítélésére nézve is árulkodóak és bizonyára vitathatóak. Ha nem is jó minden, ha jó a vége – a sikerültnek vélt alkotások java ugyanis évtizedünk utóbbi éveire esik –, a magyar film vagy próza visszaeséséről aligha lehet szó. A hatvanas években talán több volt a kiugrás (a vákuumból!), a hetvenes évek termése viszont sokszínűbbnek látszik. És ebben szerepe lehet film és irodalom néha lappangó, néha akadozó, de hol nyilvános, hol rejtett csatornákon végül mégis létrejövő egymásra hatásának.

Györffy Miklós

Rettegő szerelmesek

Szabó István: Bizalom

Szabó István első nagyjelmét, az *Álmodozások korá*-t 1964-ben mutatták be, a *Bizalom* hatodik játékfilmje. Ezekkel a filmekkel Szabó István nemcsak egyszerűen jelen volt a pályán, hanem kezdettől fogva a legjobbak között tartottuk számon, s úgy érezhettük, pályájának csúcán áll. Rögeszmés módon ragaszkodik saját témavilágához, és „rögeszméjét” nemcsak a magyar nézőkkel sikerült elfogadtatnia, hanem a külföldiekkel is. Mintha állandóan ugyanazt a filmet forgatná, csak az időpontok és az alcímek változnak: elsősorban ez a gondolati és stílusegység ragadja meg a nézőt. Egy elsüllyedt világ, egy urbánus folklór háttérét használja fel újra meg újra, a múltnak kijáró nosztalgiával, szorongással és riadt csodálkozással.

Nagy irodalma van Szabó István filmjeinek, és nem szeretném a kialakult közhelyeket ismételtetni. Általában hangsúlyozzák Szabó István személyességét: én kiemelném pszichológiai érzékenységét és belső hitelességét. Amikor azt mondjuk, filmjei líraiak, akkor lényegében nemcsak stílusának, de *módszerének* költőiségére is gondolunk. Mert másképpen hiteles a dokumentumszerű próza, s másként az intuitív, vallomásos líra. Az utóbbit csak egy embernek „hisszük el”, csak azért, mert ő mondta, és jól mondta. Úgy tetszik, Szabó István alkotás közben „nem gondol” a nézőre, amint a költő is elsősorban magának ír.

A maga számára akar valamit tisztázni, s ha ez sikerül, akkor nyugodtan bízhat abban, hogy az olvasónak, a nézőnek is sikerülni fog. Vallomás és meditáció bensőségessége emeli ki ezeket a filmeket az *előregyártott* dramaturgiai-szellemi-érzelmi játékok közül, amelyeket általában filmeknek nevezünk. Szabó István érezhetően elsősorban *magának* csinálja a filmjeit, ezért élvezhetjük őket *mindnyájan*. Szerzői filmek ezek olyan értelemben is, hogy nem lehet egyértelműen verbalizálni cselekményét, még kevésbé leszűrni valami végső „eszei mondanivalót”.

Budapesti meséket mond, s mintha mindig ugyanannak a rémületes és mégis csábító elvarázsolt kastélynak a kapuján kopogtatna, a gyermek világának riadt kíváncsiságával. A történelem tárgyi rekvizitumait úgy használja, hogy azok önmaguk jelképeivé válnak, miközben élik mindennapi életüket. (A sokat emlegetett villamos, amely természetesen a *Bizalom*-ban is fel-feltűnik, csak egy példa a sok közül.) A kiszolgáltatottság, a „történelembe vetettség” kopott házai, macskaköves, néptelen utcái, a gangok, lépcsőházak jelképpé emelt és nemesített változatlanságában élnek, szeretnek, reménykednek Szabó István alakjai, akik túlságosan is emberiek és hitelesek ahhoz, hogy hősöknek nevezzük őket.

Szabó István korábbi filmjei, ha tetszik, álmodozóbbak és főleg kaleidoszkópszerűb-

bek voltak: több időszik, több sors, több epizód szöttese alkotta a cselekményt, bár a *Budapesti mesék* (1976) már témája miatt is egységesebb volt térben és időben. A *Bizalom* ilyen tekintetben valódi újdonsággal lep meg, hiszen szokatlan tömörséggel, a történetek időrendjében elemez egy különös emberi helyzetet.

Nemcsak különös ez a helyzet, hanem kafkai, abszurd, szorongásos, lidércnyomásos. Egy jólöltözött fiatalasszony siet haza a férjéhez, amikor egy idegen férfi odalép hozzá, és figyelmezteti, ne menjen haza, mert a rendőrség figyeli a házat. Az asszony semmit sem tudott férje illegális munkájáról, s most egy pillanat alatt döntenie kell, megbízik-e ebben az idegenben. A háború utolsó időszakában vagyunk, egyszerre minden fenyegetővé és aggasztóvá válik a néző számára is: a Félelem a főszereplője ennek a filmnek.

Egy kórházba követjük az asszonyt, ahol új ruhát, új iratokat kap, meg kell tanulnia új adatait, s *el kell felejtetni önmagát*, saját azonosságát. Vad és könyörtelen logikájú világba került, ahol nincs helye a lassúságnak és az érzelmességnek, az emlékeknek sem. Megrázó pillanata a filmnek ez a reszkető ajkú, mechanikus memorizálás, a személyiségcsere pillanata, majd az alibi gyanánt megejtett vizsgálat, a vérvétel, amikor közelképben hatol a tű a selymes bőrbe, Szabó Istvántól szokatlan, nyers naturalizmussal. Egy bűnügyi- vagy kémfilm klasszikus elemei is megtalálhatók ebben az alkotásban, rokonszenvünk és együttérzésünk már ezé a nőé, akit egy külvárosi, bérelt lakásba vezetnek, ahol már várja új „férje”, egy másik rejtőzködő. Egy szobában kell élniük, aludniuk, a háziak előtt házaspárt kell játszaniuk. Groteszk, szinte vígjátéki, intim, pikáns helyzet is lehetne, ha a rettegés és a gyanakvás, az állandó életveszély nem leselkedne mögötte.

Mert ez a két ember egymástól is fél, csapdát sejt, árulót, ügynököt, spiclit szimatol a másokban, még a tárgyak is ezt a paranoid rettegést sugározzák. Történetesen jól ismerem

azt a rákospalotai utcát, ahol a házak előtt csörömpöl ma is ugyanaz az ódon villamos. Éveken át minden nap végigmentem rajta egészen a templomig, s bár jól felismerhető volt minden, mégis szinte expresszionista látomássá dermedt *ugyanaz*, mintha Szabó István időgépbe ültetett volna bennünket.

Hogyan lesz a gyanakvásból bizalom, majd szerelem, rövid és tragikus, kétségbeesett szerelem, erről szól a film, de ha csupán ennyi lenne, akár érzелgős történetnek is vélhetnénk, haladó történelmi álarcban. A két ember üzött vadként figyeli, ellenőrzi, vizsgáztatja egymást, a félelem és az ellenszenv lassan oldódik, s újra meg újra felerősödik még akkor is, amikor a testi együttlét már biztosítékot nyújthatna talán. Két, addig tökéletesnek hitt, boldog házasság is felbomlik ugyanakkor, amikor szerelem szövődik két idegen között.

Bánsági Ildikó érett, lány, naiv, szabálytalan szépségét jól ellenpontozza a komor, mogorva, borostás férfi, Andorai Péter. Kamara-darab ez, majdnem mindig csupa belső, csupa árny, tompaság, a külvilág csak zajokban érkezik el, a dialógusok rövidek, az arcok, a szemek, a gesztusok beszélnek. Valósággal össze-rezzenünk, ha az asszony vagy a férfi kilép ebből a törekeny védettségből: Szabó István jó érzéssel takarékoskodik a nyílt erőszak képeivel, csak az egykori iskolatárs, a német tiszt egyenruhás megjelenése, a feljelentő asszony aljassága utal egyértelműen a veszély fizikai jelenlétére.

A békében is lappangó háború, az idegsejtekbe ivódott rettegés mindent megmérgező hatalmával száll szembe a film, amikor a rövid idill, a totális bizalom, a harmónia vágyképeit villantja fel, hogy aztán megint győzzön a gonosz látomás. Mert az asszony nem ismerheti fel, *nem szabad* felismernie egykori barát-nőjét, nem nyújthat neki menedéket, hiszen maga is bujkál. Mert a férfi nem értheti meg, *nem szabad* megértenie az egykori német iskolatársa felelősséget elhárító gesztusát. A frontok világosak, nem lehet kezét nyújtani a barikád felett.



Nem lehet bizalom és megértés a megcsalt házastársakban, a jóvátehetetlen változás gyűlöletet és idegenséget szül, akár bevallják, akár hallgatnak róla. Halász Judit szelíd, megértő felesége féltékeny, bosszúvágyó tigrissé változik, ebben a világban nem lehet bizalomra építeni, bizalomra számítani, csak fegyver-

szünetek és megalkuvások lehetségesek. A film végén az igazolóbizottság előtt kanyargó végtelen embersor, az asszony történetének elmondhatatlansága és igazolhatatlansága egy rideg és gyanakvó testület előtt csak aláhúzza ezt a tételt. Hiába jön meg a szerelmes férfi, elkészik, kiáltása válaszolatlan marad, Szabó



István sejteti, többé aligha találkoznak. A háború folytatódik a békében is.

Ki kell emelnem Bíró Zsuzsa dramaturgiai munkáját, mert pergő, feszült filmet sikerült létrehozni, csend és szavak dialektikáját, s hasonlóképpen Koltai Lajos operatőri teljesítményét, képeinek tónusát és megkomponáltságát.

Úgy hiszem, Szabó István új filmje jó film, és nemcsak összegzés, de előrelépés is pályáján, mert utat nyithat világa tömörebb, logikusabb értelmezéséhez.

Nem tagadhatom, az én legkedvesebb Szabó István-filmem továbbra is a *Szerelmesfilm*. Annak a történetnek a hamvassága, lebegése nosztalgiákat kelt bennem, a saját ifjúkoromat is idézi. Ezért remélem, mint néző, Szabó István vissza fog érkezni időgépén a mába, mert kíváncsi lennék mai életünk látomására, mai szorongásainkra, s azok lélektani hitelességű értelmezésére. A *Bizalomhoz* hasonló morális és történelmi szigorral és drámaisággal. A hetvenes években is futnak még sok helyütt ugyanazok a sárga villamosok.

Szentmihályi Szabó Péter

BIZALOM színes magyar film, MAFILM-Objektív Stúdió, 1980.

R.: Szabó István, F.: Szántó Erika novellájából Szabó István, O.: Koltai Lajos; Sz.: Bánsági Ildikó, Andorai Péter

A nosztalgia horgán

Szász Péter: Hogyan felejtsük el életünk legnagyobb szerelmét?

1.

A nézőtér még sötét, a rezignált nemzedéktársak már a „vége” felirat előérzetével szedelőzködnek, amikor – némileg ellágyulásukért mentegetőzve – egy Brecht-idézet úszik be nosztalgiától kusza tudatukba: „Gyűlölöm a nosztalgiát, de tehetetlen vagyok. Kitűnő a memóriám.”

Ha e kritikusi csaléteknek odakészített mottóval kezdem, úgy látszik, minden rendben van: a kritikus „bekapta a horgot”. De mivel e horgot – a nosztalgia horgát – nagyon sokan fogják bekapni (s ha általános közönségsikert nem is, nemzedéki közönségsikert máris jósolhatunk Szász Péter játékfilmjének), a kritikusnak is kutyakötelessége ezzel kezdeni. Mint kívülállónak, neki talán sikerül leenni a csalétket a horogról anélkül, hogy kampója fájdalmasan tudatába akadna, s az emlékek roncsaival együtt józan ítélőképességét is partra vontatná.

2.

Sajnálatra méltó-e Szász Péter nemzedéke (helyesebben, az a nemzedék-töredék, amellyel a filmben azonosítja magát)? Nem tudom. Tény, hogy sajnálja önmagát. Kicsit színpadiasan, de gyakran és szívesen. Tudjuk: néha nemcsak kellemes, szép is megbántottnak len-

ni. A nosztalgikus tudatba is a megbántottság és sértettség érzése vegyül. Ám a nosztalgia nem „kitűnő” emlékezeten, hanem „átlagos” emlékezeten, sőt érzelmektől elhomályosult emlékezeten alapul: *nem morális, hanem esztétikai viszony a valósághoz, nem a morális, hanem az érzelmi egyensúlyt borítja föl.* A nosztalgia – visszavágyódás a „paradicsomba”, abba az állapotba, amelyet „paradicsommá” szépít az idő múlása, s amely örökre elvesztett számunkra. A nosztalgia – szomorú szemrehányás az időnek (mivé tettél?), a történelemnek (miért hazudtál? s miért a mi szánkkal?), önmagunknak (mi lett belőled? hol hagytad régi énedet?). S még valami, s ez a legfontosabb: hogy az *egész*, mindennek ellene és mindenek fölött – *szép volt*.

A nosztalgikus tudat nem türelmetlen tudat. Sőt, ráérő és unatkozó tudat: nem menekül, hanem megmártózik a múltban. Nem a jelen konfliktusai feszítik – viszonya hozzá *negatív*. De éppoly kevésbé *etikai* viszony, mint az, amely a múlthoz fűzi. A nosztalgia nem kegyetlen számvetés, könyörtelen szembenézés önmagunkkal, hanem a tehetetlen tudat érzelmi „skizofréniája”, amelyet az idő folyamatos vagy véletlen „kizökkenése”, az idősíkok elcsúszása hoz létre az önmagából kilépő egyénben.

A múlt tükrében megpillantott sors (amiből amivé lettünk) a keserűségbe és megbán-

tottságba az élvezet ízét vegyíti. A nosztalgikus tudat az érzés felszínén marad, érzéki tudat; morális elmozdulásai nem teszik morális tudattá. Művészi megformálása ezért szükségképp *esztétizáló*: az elmúlt, az elpusztulót érzéki szépségként idézi fel, a szenvedést élvezetté alakítja át. *Önállóan* ritkán válik egy teljes mű tartalmává (hacsak nem lírai műről és kisformáról van szó). Filmeknél maradvá, például Szabó István vagy Sándor Pál filmjeiben a nosztalgikus tudat csak intonálja a lírai-etikai tartalmat, csak mozzanata a művészi formának (jóllehet filmképek nagyfokú esztétizáltsága, a felfokozott érzékiség jórészt ebből fakad). Ezzel szemben Szász Péter a nosztalgikus tudatot önálló témaként és művészi nagyformába emelte be. Ő azonban mindennek nevezhető, csak artistikusan kifinomult esztétának és nagy formateremtőnek nem. Az esztétizált látvány lírai nagyformájának megteremtésével eddig csak Huszárik Zoltán zsenijének sikerült megbirkóznia a *Szindbád*-ban, de itt sem a nosztalgikus tudat keretei között maradvá.

Szász Péter azonban – láthatóan – nem volt tisztában a *művészileg* maga elé tűzött feladattal, eltakarta előle azt az *ideológiai feladat*, amely – ebben az esetben – összeegyeztethetetlen a központi témával. Ebből olyan ellentmondás keletkezett, amelybe művészi értelemben belepustult a filmje. Az őszinte érzelmű művészi megformálása a *giccs* határát súrolja. S miközben a szerző „érzelmes hívőként” elsiratja nemzedékét, könnyek helyett vaskos közterek potyognak a szeméből. A köztereknek persze megvan az az előnyük, hogy közérthetőek, s az egyéni tudat nosztalgája azzal helyettesíti be őket, amivel akarja.

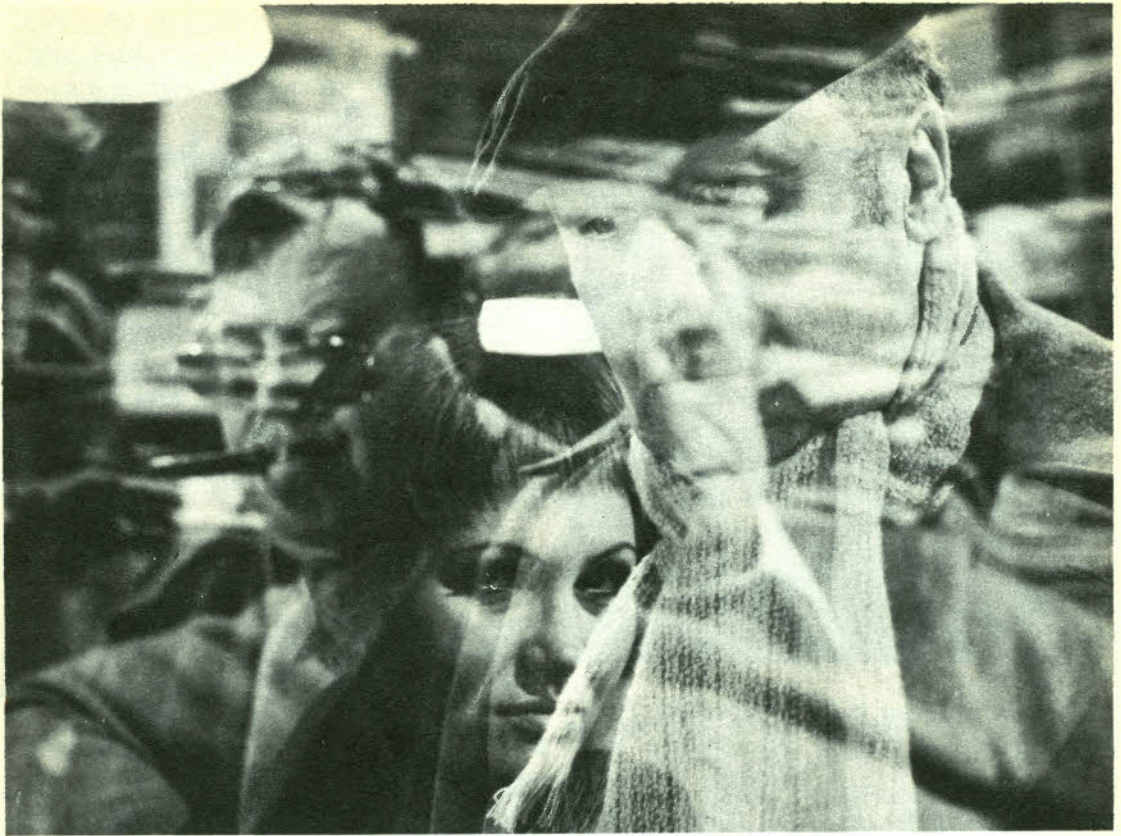
A nosztalgikus nemzedéki tudat *lírai* igazságát Szász Péter *ideológiai* (politikai, etikai) igazságként olvassa a valóság és saját nemzedéke fejére. S ennek az ideológiai igazságnak nemcsak korlátozottsága, partikularitása, hamissága bántó, hanem filmképi megformálásának közhelyessége, irodalmiassága, poénszerűsége is.

3.

A nosztalgia túl nagy dózisban – „öl, butít és nyomorba dönt”. Ezen az sem változtat, hogy tudjuk. A hatás akkor sem marad el. De nemcsak a film hősei „butulnak meg” ifjúságuk nosztalgiával fényesre dörzsölt emlékpénzeinek csörgését hallgatva (ez még rendjén volna), hanem a kamera, a filmszem sorsa is ez, amikor nosztalgikusan könnybe lábad. Az „elbutult” kamera sem a valóságos múlt, sem e múlt rávetülő, nosztalgikusan torzító tudat művészi illúzióját nem képes felkelteni bennünk. A filmben megidézett múlt egyszerűen *hamis*, mesterkéltége zavarba ejtő. A valóság tényeit (amelyek mindig összetettebbek és fantasztikusabbak, mint a művészet tényei) művészileg nem sikerül elhítenni, filmképileg hitelesen felépíteni: mint művészi tények nem a valóság, hanem a valótlan illúzióját keltik.

Ezen nem segít a filmképek sokatmondó (de immár közhelyes) *kifakítása* (a múltnak a jelenidővel szemben *didaktikusan* kiemelt emlékjellege, fél-valóság jellege), sem pedig az, hogy nem sokkal később ugyanazokat az emlékképeket amatőrfilmként, fekete-fehérben és szándékoltan prózai vetítógépberregés kíséretében, szituációban látjuk viszont (a dokumentummal való filmképi fogások egyik újabb keletű közhelyeként, ami a mesterkéltéget nem csökkenti, hanem növeli).

Pedig a tejszerű emlékképek kódében meg elevenedő múlt a „megtörtént valóság” *művészi* értékrangjára formál igényt. S bár a – más filmekből unalomig ismert – bordély-milió, tárgyi rekvizitumok, zsánerfigurák önmagukban valószerűnek látszanak, művészi képpé, szituációvá, hőssé szerveződve hitelüket veszítik; s nemcsak a baloldali szellemű kupleráj, érzelmes és lelkes kurváival, hanem a „gazdag és kommunista” Kántor Feri, a fotográfus-ellenálló alakja is (itt az ál-deheroizálás, a megjátszott dezillúzió – kommunista mártírhálála a kuplerájban – köszön vissza ránk vaskos közhelyeként a 60-as évek elejéről, s miközben „emberivé” varázsolja a „hérosz”



figuráját, éppannyira valószínűtlenné is teszi), aki egy western-hős önfeledt könnyedségével teríti le ellenfeleit, hogy végül azok hozzák őt a mártír helyzetébe, amelyben még egy utolsó fényképet készíthet haldokló arcáról a „leg-hülyébb utókornak”.

Szász Péter kiindulópontja ugyanis nem a nosztalgikus tudat *saját* valósága, nem az eleven egyének nemzedéki tudata (amely távolról sem azonosítható az új társadalmi rendszer első vezető garnitúrájának tudatával), hanem az irodalmi forma, a „sztori”, és a mondanivaló, amit a sztoriba bele lehet csomagolni. A sztori a keserűnek szánt ideológiai igazság ostyája. Filmje csak irodalmi váz, amelyet *filmbőrrel* vontak be (Dziga Vertov). S bár e filmbőrt a legújabb eljárások szerint „cserezték ki”, s a legújabb divat szerint rendezték el a vázon – azért nem művészi forma, csak bőr marad.

4.

Szvetics Berta megjelenésének és távozásának módja: maga a sztori. A sztori azonban sztori marad, frappáns ötlet, hosszúra nyúlt poén, bizarr szituáció, és nem a művészi tér szervező elve. Az 1944-es pesti garniszálló, az ellenállási mozgalom és az angol úri középosztály hősét a reggeli szállodai pofon (amelynek jelentése a néző számára sokatmondóan kitágul) visszazökkenti a jómódú angol úrinő szerepébe, aki ugyanazon a repülőgépen ül s ugyanolyan betanult előkelőséggel kortyolja italát és fújja a cigarettafüstöt, mint amikor először feltűnt. A körkörös szerkezet didaktikusan jelentőség-telivé emeli az ismétlődő képet: most már nem ugyanazt az arcot *kell* látnunk, hanem a lárvaszerűen viselt arc mögötti – megindítónak szánt – huszadik századi, magyar s emberi sorsot is. Jó alaposan belegondolhatunk, mily

megfoghatatlan is az emberi lény! mennyi minden, milyen fantasztikus sztori húzódhat meg egy közömbös-közönséges női arcocská mögött!

Szvetics Berta a nosztalgikus tudat *katalizátorának*, az átváltozás során érintetlenül maradó platinarészecskének a szerepét játssza. Mert bár ő az, aki érzelmileg látszólag a legaktívabb (az indító lökést ő adja meg, ő az, aki leginkább érdekelt a múlt felidézésében, hisz' az ő „legnagyobb” szerelméről van szó, no meg Dánieléről) a nosztalgikus szituációban mégis ő a legkevésbé nosztalgikus tudat. A nosztalgikus tudat katalizátorának szerepében tökéletes figura: kurva – erkölcsön, törvényen kívül lény, aki bátran áthághatja a morálisan „megengedett” határait. Esztétikai lény, esztétikai szembesítő, s ez tökéletes összhangban van a nosztalgikus tudat nem-morális jellegével.

Másfelől azonban (s itt válik alakja, Pécsi Ildikó páratlan színészi teljesítménye ellennére is, hamissá) morális küldetése is van: a tiszta, hajthatatlan és szép (mert halott) Kántor Feri alakját (egy nemzedék ifjúságának szimbólumaként) *kell* a mai ötvenévesekkel szembesítenie, hogy számon kérje rajtuk a „forradalmat”, „eszményeiket”, „ifjúságuk reményeit”. Kántor Ferinek könnyű, az maradt, ami volt, mert meghalt, mert *nem emlékezik, hanem emlékeztet*. De az a mód, ahogyan emlékeztet, ahogyan figyelmeztet, int, üzen, példáz, túlságosan harsány, túlságosan erőszakos és kimódolt ahhoz, hogy megállíssa a közhellyé válás útján.

A nosztalgikus éjszaka – érzelmes kiruccanás. Nincs tétje. Senki nem kockáztat semmit. A múlt nem kihívást, hanem élvezetet jelent. A filmben épp ezért nincs fokozás sem (Jurtányi halála csak szentimentális túlzás, ahogy homoszexualitásig felfokozott érzelmessége is az): a nosztalgia nem tesz mássá, inkább megkönnyíti, hogy ugyanolyanok maradjunk, s reggel ugyanott folytassuk tovább. A felelősséget a körülményekre lehet hárítani a történetekért. Mindenki bánkódhat, anélkül, hogy

bármit meg kéne bánnia. Az „eszmény” kikéri magának, hogy nem „valósult meg”, a valóság pedig szomorúan széttárja a kezét: mit tehettem volna?

A film hősei teátrális *rezonőrök*, egymáshoz csak annyit közük van, hogy közösen emlékeznek. Párhuzamos emlékezők, előemlékezőkkel, fő- és mellékemlékezőkkel, vissza- és mellékemlékezőkkel, akiket csak az köt össze, hogy egyformán fájlalják: ami volt, elmúlt, s amivé lettek, az nem ugyanaz. De miközben nosztalgikusan elsiratják ifjúságukat, arra is jut idejük, hogy a rendezői szándéknak engedelmessé, *saját sorsuk rezonőrjeiként jól beolvasanak a valóságnak is*.

5.

A régi házat, régi utcasort, városrészt, romantikus nyomortanyát elhordó, lebontó bulldózerek, exkavátorok iszonyú nyikorgása és érzéketlen rombolásuk a 70-es évek filmjeinek toposz-készletéhez tartozik. De míg például Szabó István filmjében, a *Tűzoltó utcá*-ban a filmkompozíció egyik meggyőzően helyére egyensúlyozott, valószínűségében szimbolikus *mozzanata*, itt *harsány filmképi metaforává rántja össze* az ötleteket, fogásokat, poénokat szinte halmozó *technikai* (s nem művészi) *fantázia*. A film ugyanis kezdettől fogva valóságos szituációt, s nem fél-valóságosat, nem is szimbolikusát, szürreálisat stb. képzelget el velünk, s így ennek a mozzanatnak a minden előkészítést nélkülöző, felfokozott váratlansága (épp azon az éjjelen bontják az Éden szállót) már nem lendülhet át szimbolikusba. S amikor föltépik az ajtó díszletét, s a régi szoba helyén egy lebontott ház üre tátong, reflektorfény és gépek lármája árad, Berta pedig majdnem kiesik az ajtón – a technikailag kifogástalanul előkészített „poén” nem megrendülést, inkább komikus hatást kelt.

A fotográfussá *tett* Kántor Feri alakjában is a mesterkéeltség zavar. Érezzük – érezzük, mert irodalmi váz és filmbőr között szakadék tátong –, hogy nem annyira Kántor Ferinek,

mint a rendezőnek volt szüksége a fényképezés szenvedélyére. *Azért* fotós, hogy fényképek maradhassanak utána, s hogy a kifakított emlék-filmkép és az amatőrfilm mellett a fényképek is tovább tágítsák emocionálisan az emléket. De éppen mert érezzük ezt a funkciót, a fotóval való filmképi „játék” kimódolt közhellyé válhat csupán. Nemcsak azért, mert a fotográfus alakja túl sok filmből siet felénk a filmkészítő, a dokumentátor morális parabolájaként, hanem mert ebben a filmben pusztán eszköz, újszerűnek szánt fogás a rendezői elgondolás keresztülviteléhez, nem pedig a filmkép művészi formaeleme.

6.

A filmképek e merevsége, technikai és nem művészi jellege arról tanúskodik, hogy Szász Péter – ebben a végtelenül „szerzői” filmjében – nem tudta megteremteni *saját világát*, nem sikerült kialakítania *saját művészi látásmódját*. Az őszinte érze'em, az ideológiai mondani-való tudatossága és a szakmai felkészültség ehhez nem elegendő. A művészi forma nála ez alkalommal eszköz, fogás, technikai apparátus (természetesen az alkotás folyamatában, az alkotó számára az *is!*), s alárendeltségét, külsődleges technikai jellegét a kész műben sem tudja levetkőzni. A filmkészítés *mesterségét* hasznosan tanulmányozhatjuk e film alapján, de a filmművészet *csodáját* hiába keressük.

Akármilyen harsányak, bravúrosak, akármennyire felfokozottak filmképei, bármennyi *színt* és érzelmes *zenét* kennek is rájuk, idegenségük nem szűnik meg, poénszerűségük viszont egyre nő. Valóban: a film bármely „cseppjét” helyeznénk képzeletünk mikroszkópja alá, azt látnánk, hogy csak úgy nyüzsög-



nek benne a poénok: verbális, filmképi, zenei, alak- és helyzetteremtési poénok egyaránt. Az irodalmiasság legzavaróbb kifejeződése éppen a verbális poénszerűség, hősei az – általában politikai és merésznek szánt – poénokkal valóságos zsonglőrmutatványt mutatnak be olykor. Meglehet, hogy filmjének érzelmes „piripócsizmusa” (Szász Péter kifejezését használom), hamisítatlan „magyar” és „pesti” jellege ezúttal éppen ebből a poén-zuhatagból fakad. Az érzelmes politikai poénok olykor a teatralitásig fokozzák hősei gesztusait (pl. amikor elsül a parabellum, és Jurtányi rezignáltan megjegyzi: „egyetlen töltény volt benne, nekem”, szinte paródiaként hat, amin későbbi halála sem változtat.)

Mert lehet, hogy „mi vagyunk a leghülyébb utókor”, de ennyire azért mégsem.

Szilágyi Ákos

HOGYAN FELEJTSÜK EL ÉLETÜNK LEGNAGYOBB SZERELMÉT?... magyar, színes
MAFILM-Hunnia Filmstúdió

I. és R.: Szász Péter; O.: Andor Tamás; Z.: Adobolyi Nagy György; Sz.: Pécsi Ildikó, Avar István, Bodrogi Gyula, Hegedűs D. Géza



Valahol megmelegedni

Rózsa János: Vasárnapi szülők

Rózsa János filmjének leánycsapata – javítóintézeti nevelésre ítélt állami gondozottak – valahol a film közepe táján törött nyakú üveggel vagdossa csuklóját. Deliriumos állapotban, a tömegpszichózis hatására, szinte rituálisan cselekednek; pedig csak öngyilkossági kísérletről van szó. A deviáns magatartású személyek és a velük foglalkozó egyik tudományág – a kriminológia – jól ismerik a módszert, melyet a német *falzen* szóból származó kifejezéssel falcolásnak neveznek.

A főhős-lány csuklóján látható jelekből – régi sebek gyógyult nyomaiból – és tőle magától megtudjuk, hogy gyakori a javítóintézetekben az ilyen „játék”: megkarcolják, megvágják – de nem vágják át (!) – ütőerüket. Dehogyan akarnak ők meghalni, csak lelki életfájdalmukat változtatják testi szenvedéssé. Élni szeretnének ők; élni, nagyon is emberi életet.

E rövid jelenet leírásából is érzékelhető: kemény gyurmájú világ bemutatására vállalkozott Rózsa János, amikor Kardos István

forgatókönyvéből elkészítette a *Vasárnapi szülők*-et. S hogy előljáróban eloszlassam a félreértéseket: a fentebb leírt filmrészlet nem hat véres-naturálisan a nézőre. Mert nem erről akar szólni a film; már a kezdet kezdetén a fekete-fehér, dokumentumszerű vallomások ráirányítják a figyelmet a megszokottól eltérő, veszélyeztetett sorsú emberekre. A rendező alig hallható kérdéseire tizennégy-tizennyolc éves lányok felelgetnek: a befelé vonagló mosolyok, a huncut kis kérkedések, az otromba kiszólások, a néma tekintetek, a lesütött szempillák, az éjszakai álomban ezerszer megfogalmazódott vágyak, a suttogások, a belső zokogások – mind azt jelzik, hogy a többnyire szép és érdekes arcú lányok lelkére a bánat különös páncél-burkot von.

– Milyen vagyok? – kérdez vissza egyikőjük. – Nem tudom, milyen vagyok... – válaszol hosszú gondolkodás után. A másik azt mondja:

– Olyan vagyok, amilyen...

Példának okáért: nincs összehasonlítási lehetőségük. A lányok külvilágtól elzárva, rács mögött élnek. A rácsok szabják meg gondolkodásuk törvényét. Az ő világukban – Kassák megfogalmazásával élve – „a legkitapinthatóbb valóság is valami eltorzult maszk mögött bujkál”, és ezért is követnek el újabb és újabb szökési kísérletet, vállalják a súlyosabbnál súlyosabb büntetést is. Mert egy ilyen kiruccanás után elkülönítőbe, pontosabban: magánzárkába kerülnek. Pedig a magánzárkát már Engels is „válogatottan barbár büntetés-nemnek” nevezte, és „a magányosság általi elállatiasítás”-ként jellemezte.

Az eddigeből úgy tűnhet, mintha valami ál-dokumentarista filmről lenne szó. Ellenkezőleg. De érzékeltetni kívántam, hogy milyen közegből akarnak kikerülni a film szereplői, természetesen mindegyikjük más- és másképpen. A film Juli-Juddy hőséne kérészetű szökéseiben megismerjük a többnyire sikertelen próbálkozásait is.

Mert miért is legyenek sikeresek ezek a próbálkozások? Az állami gondozásból javítóintézetbe került lányok (családi-szülői) szeretethiányban nőttek fel. Számukra: „csoda csak kinn van”. Belső feszültségekkel, önértékelési zavarokkal küzdenek, és amikor először kerülnek ki a „nyitott világba”, az életbe, nem képesek a korosztályuk elé állított feladatokat vállalni és felelőséggel teljesíteni. Társadalmi alkalmazkodóképességük fogyatékossága az első bizonytalan lépéseiknél különböző deviáns viselkedésformákban nyilvánul meg, és szinte törvényszerű, hogy azok, akik híján vannak a belső és külső támasznak, újból visszakerülnek. (Sőt, előbb-utóbb a börtönben kötnek ki.) Innét pedig tizenhét éves kor előtt szabadulni – még nyári szabadságra menni is – csak úgy lehet, ha valaki – úgymond – kezességet vállal értük: legyen az szülő, testvér vagy jövődöbéli férj.

Ezek után érthető, hogy bezártságukból bármily áron is szabadulni akarnak. De nagy szabadságvágyuk nem alapul a kinti élet ismeretén. Honnét is ismernék? Éjszakai álmaik,



gyermekkori emlékképek amúgy is vadócokká torzítják őket.

Pedig zárt-világban tartásuk elsődleges célja, hogy megváltoztassa, de legalábbis kedvezően befolyásolja a személyiség bizonyos vonásait: azokat, amelyek alkalmatlanná tették őket arra, hogy megfelelően illeszkedjenek be a társadalomba. Mert a kinti emberek csak a „szárnyatlan madárra buknak – olyanra –, aki a kezükből csipeget, s boldog, ha kalitkája van”.

A film hőseinek sorstragédiája abban van, hogy az ilyen emberek visszatalálása és visszafogadása az életbe a társadalom jelenlegi tudatszintjén nehezen valósul meg.

Valami segítség kellene! – szinte kiáltja ez a film.

Hiszen nem romlottak ezek a lányok, különösen ha kontrasztként szembeállítatnak velük a Janus-arcú megszokások. Ők csak a kerítésen túlra vágnak: oda, ahol nincsenek rácsok. Iszonyatos kötődéssel szeretnének valakibe kapaszkodni. Ehelyett újabb rácsokba ütköznek, minduntalan előítéletekkel találkoznak. Még Juli nővérenek férje is azt vágja felesége arcába, hogy intézeti lányt vett feleségül. A pöffeszkedő kispolgár ezt – úgy lát-



szik – egyetlen „jó” feleségnek sem tudja megbocsátani.

Ezzel a mentalitással hadakozik Juli, de rosszul számít, amikor a vállalásoktól túlfűtötten buzgólkodó szocialista brigád patronálásában bízik. Egyszerű-gyermeki, de rafinált eszével úgy gondolja, hogy a természetes kiválasztódás útján ő nem lehet jelölt a gyámolításra alkalmas várományosok között. Megérzi, hogy valamivel fel kell hívnia magára a figyelmet. Manipulálni kezd: a házi divatbemutatón az utolsó sorban ül, a többiek tudat alatt érzik is, hogy mire készül – mert durcásan vissza-visszalökik –, de azért szívósan az első sorba tülekszi magát, majd „ki-ajul” jövőbeni pártfogói elé. Megjátssza, hogy véletlenség a ráirányuló figyelem, ellenkezésével még fokozza is a hatást; még a „csupaszív-csupajóság” igazgatónő is hajlandó érdekében formai szabálytalanságok elkövetésére.

Azonban a brigád tagjai – a vasárnapi

szülők – csak a brigádnaplóba kívánnak jó pontokat szerezni, és egy végiggondolatlan (mondhatni felelőtlen) vállalást kipipálni. Mert Juli most már jogszerű vasárnapi kiruccanásai, a vele való foglalkozás egyre terhesebbé válnak számukra. Van, aki csak érte megy az intézetbe, aztán „becsületszóra” útjára bocsátja, van, aki férjét illető féltékenységből azért dug pénzt a zsebébe, hogy a lány többet ne jöjjön hozzájuk. (Mondani se kell: a férj kezdeményezi a csábítást!) Egyedül a brigádvezetőnő, Aranka néni bízik rendületlenül „ügyükben”. De ő is csak addig, míg rá nem döbben, hogy fián keresztül (aki komolyan szerelmes lesz Juliba) az egyénre vonatkozó konkrétságában mutatkozik meg a vállálás és annak felelőssége. Ekkor belőle is kitör a szitkozódó lavina: „de én nem egy magadfajtának neveltem! Nem akarom, hogy olyan nővel éljen, akinek gyermekkorá rosszabb volt a kóbor kutyáénál... – majd ígéretet kezd – Neked adok bármit, de a fiamat hagyd... Segíts nekem!”

Paradox helyzet: ezen a ponton lehet igazán megérteni a rendező szándékát.

A film, a valóság sűrűjéből merítve, következetes dramaturgiai munkával *csavarintja ki* a „mi lesz veled, emberke?” kérdésfeltevést. Itt válik egy szűknek vélt embercsoport problémája az egész társadalom dilemmájává: mit kezd a társadalom ezekkel az emberekkel?

A mai kriminológiai kutatások egyértelműen megállapítják, hogy zárt intézeti viszonyok között nem lehet felkészíteni ezeket az embereket a „szabad” életre. Nem lehet begyakoroltatni velük azt, ami a kinti életben is nemegyszer megpróbáltatásoknak teszi ki az egyént.

Ma már közhelynek tűnik az a megállapítás, hogy a javítóintézeti átnevelés a bűnözés megelőzésének egyik legjelentősebb megjelenési és megvalósulási formája. Azonban ezeknek a fiataloknak a „bűnösségét” nemcsak személyiségzavarként kell értelmeznünk, hanem a társadalmi adaptációs folyamat zavarának is.

A film lányainak életéből hiányzik a pozi-

tív emberi kapcsolatrendszer; a társadalom és a közösség peremén élnek. Ahhoz, hogy valaki ebből az életformából kiverelkedje magát, komoly és állhatatos erőfeszítésre, valaki (vagy valakik) segítségére van szüksége.

A filmbéli magas kerítésfallal körülzárt intézetben kényszernevelés folyik, amely csak akkor lehet sikeres, ha minimálisra csökkentik a „teljes kiszolgáltatottság” érzését keltő helyzeteket.

A sikeres és hatékony nevelőmunka legfőbb akadályja bizonyára abban áll, hogy a „zárt világ” a maga mesterséges kereteivel, automatizmusával elidegeníthet a szabad élettől. De a „nyílt világ” is elidegeníthet, ha keretei mesterségesekké, módszerei automatikusá válnak! Az elszigeteltség feloldásának módszere lehet az is, ahogy a lányok megismerkednek egy szocialista brigád segítségével a kinti munkalehetőségekkel, amelyek sajátos feltételeket biztosíthatnának a sikeres átneveléshez és társadalmi beilleszkedéshez. Ám nem arról van szó, hogy a „külső világ” rendszabályszerűen foglalkozzék a *Julik* felkarolásával! Ezeket a lányokat előítélettől mentesen, szeretettel kellene megközelíteni. Azzal a humánummal, amelyet önmagunk számára is igénylünk.

A film egyetlen hibájául talán azt lehetne felróni, hogy túlságosan szépre festettek az intézeti „főnénik”. Nyoma sincs feszes-fásult-

ságuknak, inkább bizakodó reménykedéssel, földöntúli hittel és türelemmel foglalkoznak „leányaikkal”. De alig hihető – s ezt a film sem meri sugallni –, hogy fáradozásuk a társadalom szemléletének, előítéletének megváltozása nélkül igazán sikeres lenne.

Ezért is érintik az intézet lakóit olyan drámai módon a számukra levetített Truffaut-film – a *Négyszáz csapás* – képsorai: a filmbéli kisfiú tragédiájával azonosulva ők is „vádolják a felnőttek részvétlen társadalmát”.

Ha csak pár mondatban is, de említést kell tenni Rózsa János szereplőmozgatásáról. Szándékosan írtam a recenzió elején leánycsapatról; mert csapatmunka folyik itt a javából. A rendező olyannyira közel férközik a civil szereplőkhöz – akik többségükben feltételezhetően intézeti lányok –, hogy azok rögtönzött párbeszédekben valóban önmagukat adják. És szólni kell az igazi felfedezetről, a film főszereplőjéről, a Juli-Juddy-t alakító Nyakó Juliannáról is, aki most jelenik meg először filmen: játékban minden adottság megvan, hogy újabb filmszerepeket bízzanak rá. Ragályi Elemér jókor és jó helyen mozgatja kameráját: barnába hajló és barnított képei jól érzékeltetik a lányok melegség utáni vágyakozását.

Hisz’ mindnyájan szeretnének valahol megmelegedni...

Deák Attila

VASÁRNAPI SZÜLŐK színes magyar film, MAFILM-Objektív Stúdió, 1980.

R.: Rózsa János, F.: Kardos István; Z.: Szörényi Levente és a Fonográf együttes; O.: Ragályi Elemér; Sz.: Nyakó Julianna, Balogh Julianna, Blézék Andrea, Pásztor Erzsébet, Szabó Lajos



Síron túli üzenet

Lavrov—Ljubsin: Hívj a messzeségbe!

Különös sorsa van néha a műveknek, mint például ennek a még Suksin által írott forgatókönyvű, 1976-ban készített, 1977-ben a manheimi fesztivál megosztott nagydíjával kitüntetett, nálunk 1978-ban szinkronizált, 1979-ben végre bemutatott filmnek. Vaszilij Suksin neve jelenik meg először a vásznon, s hatodfél évvel tragikus halála után az ő szellemi jelenlétét érezhetjük a film nézése közben. Mintha a sors rendkívüli kegye folytán még egy alkalomra a felvevőgép mögé állhatott volna, hogy ismét elmondja legfontosabb gondolatait, művészi-emberi végrendeletét.

Nemcsak a művek sorsa különös néha, hanem az embereké is. Sőt, Suksin hőseié mindig az. Különös emberek ők, akiken cseppet sem látszik a rendkívüliség, látszatra nagyon is mindennapi figurák. Csak annyiban különböznek másoktól, hogy életük egy pontján a többiektől eltérően cselekszenek, másként reagálnak, mint ahogy várják tőlük: átlátva

lehetőségeik horizontján, sorsuk irányítói lesznek. Nem teszik felületesen magukévá környezetük normáit, csak belülről fakadó parancsoknak engedelmeskednek. Mégsem lehet őket hősöknek nevezni a fogalom hagyományos értelmében. Inkább „csodabogarak”, akiken fennakad a hétköznapi rutinjához szokott tekintet.

Ilyen csodabogár Agraféna is, a *Hívj a messzeségbe!* hősnője. Életében semmi olyasmi nem történt, ami nem esett meg másokkal. Iszákos férje egyedül hagyta gyermekével, s most magányosan éldegél falujában, nevelve egyre több gondot okozó, kamaszodó fiát. Férjhez kellene mennie ismét, már csak a fia miatt is. Ezt sugalmazza, követeli a helyzete és a közvélemény által szentesített szokás. Erre ösztökéli bátyja is, látván az asszony nehézségeit. Jelölt is lenne, úgy-ahogy elfogadható, negyven év táján már senki sem lehet válogatós. Agraféna ideig-óráig hajlik is az

ügyre. Nem vasakaratú jellem ő – miért is lenne az? –, és a magányosság sem kellemes állapot. Végül mégis elutasítja a kommandált férfiút. Pedig az ő helyében majdnem mindenki elfogadná az ügybuzgó báty által szervezett partit.

Vlagyimir, a férjjelölt fura alak. Valahogy mindenben fordítottja Agrafénának. Míg az asszony erkölcsi elvei derűs életszeretetéből és nyugalmból származnak, a férfit mindig mások kegyeinek elnyerése fűti, mindig bizonyítani akar, csak hogy furcsa módon. Őt a felesége hagyta el iszákossága miatt, ezért mintegy bosszúból, csak azért is leszokott az alkoholról, hogy megmutassa: kemény legény. Azóta igyekszik „helyesen élni”. Régi cimboráival nem áll szóba, városa utcáján úgy vonul végig, mint aki nyársat nyelt. Megvesztegethetetlenségével dicsekszik, miközben gyanakvó és bizalmatlan. Közhelyekben gondolkodik és falvédő-igazságokat papol. Voltaképp fél az élettől, és előre bebiztosítja magát a meglepetések ellen. Egy andalító menüett is felidegesíti, de a divatos világlágernek behődöl. Egyszerűen: képmutató. Furcsa szerzet, de cseppet sem különös. Tizenkettő egy tucat belőle.

Az elmondottak alapján akár lélektani tanulmány is lehetne ez a film. Ám mégsem az. Nem analizál és nem ítélkezik. Az egymás mellé sorakoztatott, prózaian egyszerű eseményekben az ellentétes valóságszeletek egyensúlyát keresi. Nyíltan erre utal a film egyik epizódja. Az energikus természetű báty fennakad unokaöccse háziolvasmányán. A lecke a Holt lelkek egyik fejezete, melyben Csicsikov, a szélhámos a nagyságot és méltóságot jelképező trojkában utazik; mindenütt csodálat és hódolat övezi. Hogyan lehetséges ez? – tűnődik mindent egyértelműen jónak vagy rossznak látni akaró emberünk. Gyötrő kétségeit még az orosz irodalom tanárával is megosztja, eligazító útmutatást várva. A válasz: „nesze semmi, fogd meg jól”. Mert a Gogol-epizódot csak az értheti meg, aki ismeri és felismeri a képmutató viselkedést.

A forgatókönyvnek ez a része egyébként Suksin egyik utolsó elbeszéléséből való. A Kátyú című, magyarul még meg nem jelent novellából vette át a szcenárium ezt az epizódot. Jellegetesen suksini élethelyzetet ábrázol a rövid történet, egyszerre komikus és ugyanakkor mélyen elgondolkodtató. És jellegzetes, a forgatókönyv szempontjából is, ahogyan a derűs novella a film egészének kulcsfontosságú részletévé válik, ahogy már annyi Suksin-írás az általa rendezett filmekben.

Hogyan is állunk tehát, ha jó és rossz, bűn és erény nem választható egyértelműen szét? Vegyük példának Majakovszkij esetét. Majakovszkij nagy költő volt – tartja az irodalmi köztudat és ennek nyomán az iskolai oktatás. De Majakovszkij öngyilkos lett, és az öngyilkosság, ha nem is büntetendő, de mégis deviáns cselekedet. Csakhogy: az iskolamesteri egyértelműségek és az élet ellentmondásos sokszínűsége – két különböző dolog. Nem lehet vulgarizált példaképekben gondolkodni, mert az élet sem mindig az eszmények szerint változik.

Suksin egész életműve (és ez a film is) ezt a problémát exponálja a legélesebben. Legmagasabb hőfokon Jegor Prokugyin, a *Vörös kánya* főhőseinek sorsában élhettük át az ilyen helyzetek tragikus feszültségeit. A *Hivj a messzeségbe!* nem élezi ki ennyire a konfliktusait. Nem élet-halál szituáció bomlik ki a szemünk láttára, csak mindennapos tanulságok adódnak. Olyanok, hogy a látszólag rendes és „jó útra tért” ember is lehet önző, beképzelt és képmutató, és a néha a pohár fenekére néző nagyapó is tudhatja az élet egyszerű titkát. Mert a szabályos, törvényeknek, szokásoknak engedelmeskedő élet sem mindig értékes és igaz, és a többségtől elütő, szabálytalan sorsok is lehetnek példaadók, minden különlegességük ellenére.

Letagadhatatlanul Suksiné ez a film. Azzá avatják az író-rendező vissza-visszatérő alaptemái, a műveiben ismétlődő hasonló motívumok. Ilyen „visszaköszönő” epizód a házasságközvetítés a *Volt egy ilyen legény-*



ből, aztán a falusi és a városi életmód közötti sokszor fájdalmas és törésekkel terhelt váltás következményei, ami Suksin egyik állandó témája. Végül a megbölcslülő öregapó alakja, aki Sztjenka Razin mítoszát idézi, a minden Suksin-filmben előkerülő, legendás orosz hőst, a soha el nem készülő film (*Jöttem, hogy szabadságot hozzak*) hiányára emlékeztetve.

A rendezés, az elsőfilmes German Lavrov és az ismert színészből rendezővé avanzsáló Sztanyiszlav Ljubsin munkája néhol túlságosan kegyeletes. Vaszilij Suksin feltehetőleg nem lett volna ennyire hűséges magához, leírt szövegéhez, mint örökségének megfilmesítői voltak őhöz. Talán egyetlen felesleges jelenet sincs a filmben, csak az egyes epizódok

hosszabbak a kelletténél, a szereplők mindig egy kicsit többet beszélnek, mint amennyi feltétlenül szükséges lenne. Érződik, hogy a forgatókönyv szerzője vérbeli író, csakhogy a film törvényei mások, mint az irodalomé. Suksin jól tudta ezt, s valószínűleg kíméletlenül meghúzza dialógusait.

Nem kisebbítjük a rendezők érdemét, ha ezt a filmet elsősorban Vaszilij Suksin filmográfiájának végére illesztjük. Tőlük sem volt idegen a szándék, hogy az irodalmi nyersanyag továbbformálásával befejezzék a befejezetlent, hogy egészzé tegyék a torzót. Olyan alkotótársuk volt ebben a munkában, aki a legjobban ismerte az író-filmrendező világát. S aki egyúttal – nem először – csodálatos színésznőnek bizonyult: Ligijja Fedoszejeva-Suksina. Játékában nincsenek titkok, sem extrém műfogások, manírok. Egyszerűen csak él, jelen van a filmvásznon. Még csak nem is szép. De a szemei, meleg fényű, csillogó, néha szomorú, néha vidám szemei arról vallanak, hogy tulajdonosuk sokat tud az életről, munkáról, boldogságról, szeretetről.

Végül is mit mond nekünk ez a tőlünk távol játszódó, egyszerű történet a maga különös és mindennapos alakjaival? Amit a címe. A távoli messzeségbe hív, a csak látszólag elérhetetlen igazságok földjére csalogat. Azt üzeni, hogy nem szabad megalkudni, a kisserűségbe beletörődni. Ki kell tartani jobbik lehetőségeink keresésének útján, még akkor is, ha ez néha áldozatokkal, magánnyal és a többség értetlenkedő csodálkozásával jár együtt. Csak ennyi az üzenet. Nem több ennél. De ez egy egész életmű, egy jellegzetesen kelet-európai és mai gényusz sugallata egyben.

Kelecsényi László

HÍVJ A MESSZESÉGBE! (Pozovi menyja v dal szvetluju) színes, szinkronizált szovjet film, 1976.

R.: German Lavrov és Sztanyiszlav Ljubsin, I.: Vaszilij Suksin; O.: Jurij Avgyjejev, Vlagyimir Fridkin; Z.: Jurij Bucko; Sz.: Ligijja Fedoszejeva-Suksina, Vologya Naumenko, Mihalkov Uljanov, Sztanyiszlav Ljubsin

Az irodalom és a film „idézőjelei”

Emil Lotjanu: Dráma a vadászon

A regény, amelynek nyomán a film készült, Csehov korai írása. Nem Csehov saját hangja. Némileg Dosztojevszkijre, a Bűn és bűnhődés „bűnügyi regény”-fordulataira, rejtett lélektani megoldásaira emlékeztet, alighanem akaratlanul. Másrészt a romantikus regény paródiájával van dolgunk. Csehov maga, aki mint szerkesztő szerepel a regényben, mentegeti is emiatt – romantikus túlzásai miatt – a szerzőt, Iván Petrovics Kamisev vizsgálóbíró, akinek első személyben előadott története maga a regény, látszólag egy szabályszerű, gyilkosságba torkolló féltékenységi dráma.

Veszélyes egy film vagy egy regény cselekményvázlatát néhány szóban leírni, most mégis meg kell próbálkoznom vele, mert Lotjanu és Csehov művének mondandója egyaránt az alábbi történet ürügyén bontakozik ki – avagy sikkad el. A szerkesztőhöz beállít Kamisev vizsgálóbíró; kéziratot hoz. Ez a kézirat, amelyet a szerző néhány megjegyzéssel látott el, maga a regény.

Kamisev és barátja, Karnyjejev gróf – akit Kamisev nem szeret, de akivel mégis együtt duhajkodik, megbotránkoztatva az egész környéket – egy vadászat alkalmával az erdészház mellett meglátják Olenyát, az erdész tizenéves kislányát, s fölfigyelnek rá. Olenyát ekkor már kiszemelte magának Urbenyin, a gróf öreg intézője. A lány azonban a fiatal, jóképű Kamisevhez vonzódik, akinek tet-

szik ez a vonzalom, de nem veszi komolyan. Olenyka később végül is feleségül megy Urbenyinhez, az intézőhöz. Az esküvő alatt, míg bent tart a vendégség, Olenyka kiszalad a kertbe; Kamisev utána megy. Kalidisz, a gróf lengyel barátja (akiről kiderül később, hogy a veje) megleszi őket. Olenyka nemsokára megszökik a férjétől, de nem Kamisevhez, hanem a grófhoz menekül, aki természetesen befogadja a házába, az intézőt pedig gyerekeivel együtt elküldi a birtokról. Olenyka a gróf szeretője lesz. Így jelenik meg a tragikus végű vadászon is. Eltűnik az erdőben, ahol valaki megöli (a regényben nem tudni, ki a gyilkos, a filmen látjuk, ahogy Kamisev leszúrja a lányt). Urbenyin hozza ki az erdőből a holttestet. Hogy került ide, nem tudja senki. Őt gyanúsítják a gyilkossággal. A vizsgálatot Kamisev vezeti. Az intézőt bűnösnek találják, száműzik, a vizsgálóbíró pedig fölmentik tisztéből a rosszul vezetett vizsgálat miatt.

Kamisevnek nincs pénze, ezért írta meg a történetet, saját történetét, hogy pénzt szerezzen vele. A szerkesztő a pontatlanul bonyolított cselekményből, az elrajzolt jellemzések-ből rájön, hogy a szerző nem az igazat írta, valamit takargat, mégpedig azt, hogy a gyilkos nem a száműzött Urbenyin, hanem Kamisev maga.

Kamisev mint vizsgálóbíró képes volt hazugságát elhíttetni a világgal, vagy legalábbis



érvényre juttatni azt, de *íróként nem képes erre*. A stílus érzékeny, érzékenyebb minden bíróságnál, és az ellenőrzésnél azonnal elárulja a szerzőt. A szerkesztői megjegyzések még az avatatlanabb olvasót is eligazítják, előtte is lelepleződik az igazság elkendőzésére hivatott korstílus, az akadémizmus gyöpösödött romantika.

A fentiekből is kitetszik, hogy az önmagában egyszerű paródiának is fölfogható romantikus történetet *a többszörös időzőjeles előadás* telíti meg értelemmel, és ez a megjelenési forma hordozza a tulajdonképpeni írói üzenetet. (Amit röviden talán így lehetne megfogalmazni: a túlhajtott stílus mindig hazugságot vagy semmitmondást takar, aki igazat mond, annak nincs szüksége fölös díszletekre.)

Ez az értelmezés vonatkoztatható volna a mai viszonyokra is, a film és az irodalom egyaránt teremtett magának olyan közönséges vagy akadémikus modort – ámbár nem a romantika ez –, ami a semmitmondás vagy a hazugság eltakarását szolgálja. Ráérezni erre a stílusra, földézni és leleplezni, s megmutatni, micsoda visszatartó hazugságok takarga-

tására használják a mai kamisevek, ez lett volna a kulcsa annak a szemléletnek, amely Csehov szelleméhez híven alkalmazta volna filmre Csehov írását. Emil Lotjanu azonban éppen az ellenkező fölfogást képviseli, beleesett *a modern akadémizmus csapdájába*; képi felfogása, ahogy a történetet láttatja és megismerteti velünk, teljesen megegyezik Kamisev irodalmi felfogásával.

Nehéz elképzelni, hogy *a film eszközeivel* képes legyen valaki önmaga s a kor kifejezési stílusának olyan szellemes földézésére, ki-gúnyolására és leleplezésére, amilyenre képes volt Csehov a Dráma a vadászatban. Egyáltalán, *a nyelvi kifejezés elvontabb jellege* s ugyanakkor közkeletűbb volta több lehetőséget ad, hogy ne mondjam: csábít az efféle áttételes jellegű üzenetek kifejezésére. Filmen is találkozhatunk hasonló törekvésekkel, de itt ritkábban és szélsőségesebb esetekben, mint az irodalomban, ahol minden valamire való műben, még a legádázabb tragédiákban s a leglázasabb költeményekben is, ha másképp nem, legalább néhány utalás formájában, fölfedezhető egy bizonyos fajta ön- és korgúny.



Lassított képen láthatjuk piros ruhában lobogni Olenykát, aki – a regénytől eltérően – ártatlan szőkeségből, elesett kislányból itt fekete csábító lett. Úszik a levegőben, a fűben hempereg, karmin-piros az anilin-zöldben. Cigányok tarka hada, homlokcsók Tinának, a cigánylánynak, epedő pillantások, aztán térdig vízben a dalárda. Egy hosszú, túl hosszú, fátyolos esküvő. Kilovaglás fekete ruhában, fekete lovon a zöld mezőbe, végzetesen. Aztán a gyilkosság maga, egészen közlelől. részletezve. Kamisev keze a törre ugrik. Kit érdekel ezek után a szerkesztői elménckedés, okoskodás, amikor mi, nézők már mindent előbb és jobban tudunk, nekünk már elmondta Kamisev, hogy ő maga a gyilkos. Szinte gyónt,

és mi megbocsátottunk. Egyáltalán nem érezzük a film láttán, amit olvasva igen, s amit a szerkesztő papírra is vet utolsó megjegyzésében, hogy undorító, hogy mindez undorító

Talán kevesebb kérdés marad nyitott, ha évfordulós filmnek tekintjük a *Dráma a vadászaton*-t, amely látványos tiszteletadás Csehovnak, és semmi több. Ebben az esetben nem csalódunk. A modern akadémizmus minden eszköze be van vetve itt az ünnepi előadásra. És hogy van, kibontakozóban van egy modern akadémizmus, ami talán „eredményesebben” látja el a közönség megtévesztésének feladatát, mint elődje, az elmúlt évtizedek sematizmusa, annak pedig igazán illenék örülni.

Oláh János

DRÁMA A VADÁSZATON (Drama na ahotye) színes szovjet film, MOSZFILM Stúdió, 1979.
R.: Emil Lotjanu, F.: Csehov novellája alapján E. Lotjanu, O.: Anatolij Petrickij, Vlagyimir Nahabcev, Z.: Eudzszen Dora, Sz.: Galina Beljajeva, Oleg Jankovszkij, Kirill Lavrov, Leonyid Markov, Svetlana Toma, Grigorij Grigoriu

Vége az ifjúságnak

Widerberg: Holló-negyed

1.

Írói film.

Bo Widerberg írónként kezdte.

Harmincegy évesen fogott felvevőgépet a kezébe. Persze csak képletesen. A gépet Jan Troell fogta. Widerberg írta és rendezte a filmet. Író-rendező.

Nem rendező-író, mint a mieink. Előbb regényeket, novellákat, rádiójátékokat, tanulmányokat írt. Már megismerte a fehér papírt és a fekete betűt, s az írói sikert is, amikor áttért az elvillanó képre és az elrepülő szóra.

Lehet, hogy az északiak nyugodtabbak, lassabbak, megfontoltabbak? Vagy náluk az írói gyakorlat a rendezés előfeltétele? Előbb az írástudás és csak utána a filmrendezés? Vagy náluk gazdasági megfontolások döntenek?

Tény, hogy a golyóstoll és a papír olcsóbb. A negatív, a felvevőgép, a színész és a műtér drágább. Az is tény, hogy Widerberg nemzedékéből többen is ezt az utat járták. Jörn Donner is. Vilgot Sjöman is.

Tudomásom szerint erre nálunk a mai napig nincs példa. Végeztek vagy tanultak a Filmművészetin írók, de azok nem rendeztek. A rendezők viszont azonnal írni kezdtek. Nem regényt, novellát, rádiójátékot, cikket, tanulmányt, hanem forgatókönyvet.

Ez a különbség Widerbergék és a mieink között.

Végeredményben nem sok.

A hasonlóság több. Az író-rendezők egy

ideig ugyanazt csinálják, mint a rendező-írók.

Megörökítik gyermekkoruk kapualját és lépcsőházát.

Mozgóképre viszik a családi mítoszvilágot. Az isten-apát, az isten-anyát, az albérlet, a főbérlet vagy a családi ház Olimposzt, Zeust, Vénuszt, Ámort.

Emlékművet állítanak a külső és belső kerületeknek, a grundoknak, legelőknak, csenevész fáknak, kocsimáknak, teherpályaudvaroknak.

Elmondják hányatott ifjúságukat. Az első csalódást és az első szerelmet. Vagy az első szerelmet és az első csalódást.

Ne bántsuk őket ezért. Ki kételkedik személyének fontosságában és érdekességében? Hát nem válnánk mindnyájan szívesen életrajzunk Plutarkhoszává? Nem írnánk meg magunkról a „császárok életrajzeit”?

Widerberg is ezt csinálta.

Filmje, a *Holló-negyed* telve van életrajzi elemekkel. Malmöi külváros. Bérházak. Kopár udvarok. Egyetlen fa. De még azt is kívágja valaki. Kapualjak. Lépcsők. Vakolatlan téglafalak. Grundok. Grundokon játszó gyerekek.

Az apa. Kicsit megkopott Zeus. Valamikor jobb napokat látott. . . Még emlékezik finomabb italok ízére és arra, hogy a szalvétát étkezéskor a nyakába kell kötni. Nincs munkája. Nem tud lakbért fizetni. De annyi esze sincs, hogy sztrájkoljon. Csúszik egyre lejjebb. Iszik. Végül szendvics-ember lesz belőle.

Az anya. Kicsit elhízott, elnyúlt istenaszszony. Mos. Főz. Vasal. Takarít. Varr. Foltoz. Aggódik. Szorong. Tehetetlenül nézi a tehetetlen férfiakat. Széthordja a részeg apa helyett a reklám-röpcédulákat. Reménykedik a fiában. Boldog, amikor a siker fénye felcsillan a távolban. De mintha tudná, hogy nem lehet kitörni. Szavazni mégis elmegy. Ebben enged a fiának.

A fiú. Ír. Semmi mást nem csinál, csak ír. Beszélget a barátaival, aztán hazamegy és megírja. Bandukol a vakolatlan téglafalak között és megírja. Lefekszik egy lánnyal és megírja. Látja a negyed életét és halálát. Megírja. Elmondja a lánynak, hogy ír. Mit? Az életünket. Talán azért, hogy később rendezőként filmre vihesse.

A kéziratot elküldi Stockholmba. A Bonniersnek, vagy a Gyldendalnak. Biztató levelet kap, megbeszélésre hívják. A kiadó persze más. Csöndes és előkelő. Nem olyan lármás és koszos, mint a Hollónegyed. De a könyv valamiért nem jó. A kiáltás artikulálatlan. Nem adják ki. A fiú tétlenül lófrál. Nem tud magával mit kezdeni. Kutatja a múltat. Az apa-istenét. Majd az anya-istenét. Talál szeplőt egyiken is, másikon is. Az apát megveri. Utána sír. Az anyát vallomásra kényszeríti. Már-már lekurvazza. Aztán elrohan.

Ledöntötte az istenekei. Az Olimposz romba dőlt. Vége az illúzióknak, vége a meleg otthonnak, vége az ifjúságnak.

És vége a filmnek.

Közben kiderül még, hogy a harmincas évek közepén vagyunk. Spanyolországban kitört a polgárháború. Németországban uralomra került a fasizmus. Svédországban választások döntik el, hogy melyik párt kerül hatalomra. A háború előtt vagyunk tehát és a nagy svéd gazdasági fellendülés előtt. Az állam még nem jóléti állam, a svédek életszínvonala még nem a legmagasabb Európában. Ámbár a Holló-negyed nyomorát látva és a harmincas évek magyar nyomorára emlékezve egy kicsit irigykedünk. Aztán belátjuk, hogy a

relativitás itt is érvényes. Nem vesszük elő a korabeli magyar szociográfiákat, csak engedjük, hogy árnyékuk átsuhanjon az írógép fölött. Ennyi éppen elég.

Bo Widerberg nem hatol nagyon mélyre.

Talán nem is akar. Talán a nosztalgia, az emlékezés szépsége és megrázkódtatása eltakarja előle az élesebb sarkokat.

Realizmusa kétségtelenül realizmus.

De nem drámai és nem fekete.

Inkább költői. Költői realizmus? Leírtam és már nem is értek egyet a pontatlan meghatározással. Miért nevezném költőinek azt, amit nem érzek erőteljesnek, határozottnak és mélynek? Nem, nem. Hagyjuk el a „költői” kifejezést.

Nézzük meg közelebbről Bo Widerberg realizmusát.

2.

Írói film a *Holló-negyed*.

Tegyük most hozzá, hogy irodalmi film.

Nemcsak azért, mert író írta és rendezte. Nemcsak azért, mert szerkezetében, jeleneteiben, csúcspontjainak előkészítésében, visszafogottságában, az alakok jellemzésében, a háttér megformálásában irodalmiasságot érzek.

Hanem azért, mert az egész elgondolás inkább szövegszerű, mint képszerű. Inkább olvasom, mint nézem. Mintha rendezője könyvet lapozna előttem és nem filmet pergetne. Nem érzem képeinek, képsorainak kompozícióját, nem érzékelem a kamera mozgását, nem figyelek fel a beállításokra. Pedig Widerbergnek biztosan jók a filmi eszközei is.

Mégis, vállalom az érzéketlenséget. Vagy azt a feltevést, hogy a filmeszközök háttérbe szorultak. Ellenem vethetik a francia „új hullám”-ot, Antonionit, Bardemet, az olaszokat, egyáltalán a hatvanas években felbukkant és megújult stílusokat, amelyek kétségtelenül rokonai Widerbergnek. Még ennyi tekintéllyel szemben is azt mondanám, hogy a hatvanas évek periódusa gazdag volt tartalomban, de szegényes és szűkített formában.



Vállalom az „irodalmi film” kifejezés paradox jellegét, belső ellentmondását is. Lehet a mozgó kép irodalmi, vagy irodalmias? Lehet.

Ha csak a *Holló-negyed*-et látom, akkor azt mondom, hogy Widerberg egyértelműen epikus alkat. Részletező kedvvel időzik olyan motívumoknál, amelyek mellett a filmszerűbb film szó nélkül elmenne. Hosszan, lassú tempóban készíti elő a cselekmény fordulatát, a képsort, amelyben a főhős kudarcot vall kéziratával. Szélesen bemutatja a háttérrel, utcákat, futballpályát, vidám parkot, körhintát, kiadói előszobát, annak az írónak módszerével, aki hisz a miliő meghatározó, lényegét közlő erejében, s néha leírásával pótolja szereplői jellemzését. A filmművészet arra szoktatott, legalábbis a főirányában, hogy a környezet nem egyszerűen háttér, hanem a dráma aktív szereplője. Wider-

berg *leírja* a Holló-negyedet, olyan motívumait is, amelyek nem hatnak a főhős változására, alakulására.

Talán pontosabb, ha azt mondom, hogy Widerberg filmjének tárgya és nem témája a Holló-negyed. De biztos, hogy nem mondanója.

Témája a család, mondandója a főhős kísérlete arra, hogy kiemelkedjék szegényes környezetéből.

A hős is csak szemléli és leírja a negyedet és életét, végeredményben passzívan, távolságot tartva él ebben a világban, kéziratának sikeretelensége előtt is íróként és nem a külváros társadalmának részeként. Magatartásán nem sokat változtat a kudarc. A korábbi részleges szakítást most a szüleiivel való szakítás, a teljes szakítás tetőzi be. Widerberg filmje karriertörténetnek is tekinthető, első feltörekvési kísérletével megbukik benne az egyik svéd Rubempré.

Kár, hogy az író-rendező túl közelről szemléli hőseit. Szinte bepárasodik szeme a meghatottságtól. Megbocsátja még a szülők ellen forduló s végeredményben önpusztító haragot is. Nyilván azért, mert valódi okát nem látja vagy nem akarja látni. Megelégszik a két összeecsapás némileg melodramatikus ábrázolásával. Megelégszik a lélektani magyarázattal. S ezt azért érezzük így, mert a hőst nem kötik igazán erős szálak sem a negyedhez, sem a negyed lakóihoz.

Kicsit hátrább húzódva talán kevesebb együttérzéssel nézhette volna filmregényének hőseit Bo Widerberg.

Talán nem vezet túlságosan messzire, ha azt mondom, hogy a svéd irodalomban jelentős hagyományai vannak ennek a stílusnak és szemléletnek. A harmincas-negyvenes évek svéd íróinak többségét erős társadalmi érdeklődés, némileg korlátozott elkötelezettség, színvonalas objektívizmus, a rikító színektől való tartózkodás, az egyensúlyra törekvés és némi melankólia jellemezte.

Ezeket a vonásokat, ha nem is mindet, felfedezni vélem Widerberg filmjében is.

Nem tudom, hogy a svéd filmgyártás elűz-
 letiesedett-e olyan mértékben, mint a két há-
 ború közötti magyar, de ha igen, akkor Wider-
 bergnek és társainak fellépése fontos és jelen-
 tős tettek számát. De talán fontos azért is,
 mert megmutatta, hogy Bergman útja nem az
 egyetlen út a svéd filmművészetben. Túlzás
 lenne ennél nagyobb jelentőséget tulajdoníta-
 nunk akár a csoportnak, akár Widerbergnek,
 akár a *Holló-negyed*-nek.

3.

A *Holló-negyed* 1963-ban készült. Wider-
 berg azóta bejárta egyre emelkedő útját, esz-
 közei jelentősen megváltoztak, mondandója
 keményebb, határozottabb körvonalakat ka-
 pott, filmjeiben hangosabban szól elkötelezett-
 ségéről s a néző megnyerését is fontosabbnak
 tartja. A drámák erőteljesebbek, a hang már
 kevésbé nosztalgikus. De a *Holló-negyed* érté-
 kei sem tűntek el nyomtalanul, kitapinthatjuk
 őket az életmű későbbi darabjaiban, ott mun-
 kálnak az érzékeny emberábrázolásban, a
 pontos jellemzésben s legfőképpen az értelmes
 ember szeretetben.

Ennyi dicséret és elismerés után hadd mond-
 jam meg, hogy hiszek a filmművészet munka-
 megosztásában, még akkor is, ha akadnak
 Bergmanhoz hasonló tehetségek, akik egy-
 formán magas színvonalon írnak és rendeznek.

Hiszek abban, hogy az író vagy forgató-
 könyvíró ír, a rendező pedig rendez. Hiszek
 abban, hogy más az irodalom és más a film,
 s tökéletes egységük és harmóniájuk, meg a
 „töltőtollként kezelt kamera” és a hasonló el-
 gondolások csak a nagyon távoli jövőben kap-
 hatnak igazolást.

Widerberg filmjének elején feltűnt egy pilla-
 natra, hogy a főhős – Thommy Berggren ját-
 szotta igen rokonszenvesen – hónaljban sza-
 kadtt inget visel. Ezt a szakadt inget még kép-
 zett és rutinos mozinézők sem vehetik észre,
 de ha észreveszik is, akkor sincs különösebb



értelme, a főhős jellemzése ettől nem lesz sem
 jobb, sem rosszabb. Ez az apróság engem meg-
 lehetősen elkedvetlenített.

Naturálisnak és fölöslegesnek éreztem. Írói
 aprólékoskodásnak. Azt hiszem, hogy egy
 igazi filmrendező nem ugrik be így önmagá-
 nak. Tudja, hogy az ilyen részletnek csak akkor
 van értelme, ha a nézőtérén mindenki észre-
 veszi. Ahhoz viszont, hogy mindenki észreve-
 gye, jelentőséget, szerepet kell kapnia annak
 a szakadásnak.

Többek között ezért nevezem „írói”, „iro-
 dalmi” és „irodalmias” filmnek Bo Widerberg
 munkáját.

Kuczka Péter

HOLLÓ-NEGYED (Kvarteret korpen) fekete-fehér, svéd, 1964.

R. és F.: Bo Widerberg; O.: Jan Lindenström; Sz.: Thommy Berggren, Emy Storm, Keve Hjelm



Egy kellemes rendező

Mazursky: Asszony férj nélkül

Ha Paul Mazursky új filmjének címét pontosan le tudnánk fordítani, vélhetően közelebb jutnánk ahhoz is, ami ebből a jóízű alkotásból *szavakra lefordíthatatlan*. A rendező itt egy állapotot rögzít; azt a közismert státust, amelyet a címbéli *unmarried* szó jelöl. *Nem-házas* – így fordíthatjuk, jobb híján. Nem azonos ez a filmről szóló hazai közleményekben előszeretettel használt *magányos* jelzővel, hiszen hősnőnk láthatóan nem magányos, aggódó barátnők és extravagáns szeretők veszik körül, csak éppen a házasság konvencionális biztonsága hiányzik az életéből. Az *elvált* jelző, bár némileg pontosabb fordítást kínál, éppen a cím egyszerre mulatságos és kegyetlen finctorát nélkülözi. Nevezetesen: hogy egy asszonynak a helyzete, mint valaminek a *nemléte* nyer meghatározást, utalván arra a közkeletű szemléletre, amely a házasság állapotot tartja szabályosnak, s minden mást ehhez vi-

szonyítva jelöl. Tévedés lenne ezek után azt hinni, hogy Mazursky filmje harcos feminista alkotás, amely szembeszáll az effajta, konzervatívnak bélyegzett minősítésekkel. Mazurskytól mi sem áll távo'abb, mint a napjainkban oly divatos vulgáris politikai vagy lélektani feminizmus. Ő csak annyiban asszonypárti, amennyiben filmjének hőse történetesen egy vonzó asszony, akihez érezhető rokonszenvvel és megbecsüléssel közelít. Filmje továbbá – a történet sugallta következtetések ellenére – nem a magány vagy a befulladt emberi kommunikáció drámája. A rokonszenves hősnő pillanatnyi egyedülléte nem lételméleti érvényű, fullasztó kivetettség, mint Bergman filmjeiben, nem is zajos és monoton örület, mint Cassavetes alkotásaiban, de nem is a tengődő kisember kiszolgáltatottsága sanda politikai és pénzügyi hatalmaknak, mint az új-hollywoodi rendezők jónéhány munkájá-

ban. A filmbéli Erica egyszerűen csak társtan, a másfél évtizedes házasság megnyugtató akolmelegéből frissiben kiszakadt, átlagosan szép és érzékeny középosztálybeli fiatalasszony, aki elindul társaságot, társat, szerelmet és szexuális partnert keresni, vagyis új életstílust kialakítani, az előző drasztikus lezárultával. Hogy ez sikerül-e, a filmből nem tudjuk meg: a kétórás történet magáról a keresésről szól; az amerikai középosztály és művészvilág ama jellegzetes és európai szemmel irigyléreméltóan érdekes helyszíneiről, amelyeket Erica, egyedül vagy alkalmi partnerével, bejár. Míg végül a film zárójelenetében ismét csak magányosan int búcsút nekünk, tanácstalanul ácsorogva a New York-i utca immár ismerősnek tetsző nappali forgatagában.

Az előzőekben talán túlzottan is sok szó esett arról, hogy a látszat ellenére miről *nem* szól ez a film. Ez a leszűkítés azonban Paul Mazursky művészetének lényege. Filmjeinek – köztük a nálunk is vetített *Macskás öregúr*-nak – a legfőbb jellemzője egyfajta igen ritka művészi szerénység és önkorlátozás, mellyel a rendező szokatlanul szűk keretek közé szorítja témáját, s az abban nyíltan vagy burkoltan bennerejlő lehetséges értelmezéseket, vagyis a művészi közlendőt. Az *Asszony férj nélkül* nem több kellemes, finom ízléssel előadott anekdotánál egy asszony néhány kalandjáról, magánéletéről és munkájáról, s – hasonló súllyal – magáról New York-ról, a Greenwich Village művészeiről és az East Side kényelmes lakásokban élő, reggelenként mackósan kocogó, délben ételbárokban ebédelő, s esténként a családi asztalnál vacsoráztató tisztas polgáraitól. Napjainkban, amikor még a legközönségesebb kalandfilmek is az egész államapparátus leplezésének nagystílusú igényével lépnek a közönség elé, igencsak tiszteletre méltó ez a Mazursky-féle szerény kismesterég.

Paul Mazursky jellegzetes és egyszersmind egyedülálló alakja a napjainkban káprázatos virágzását élő új-Hollywood-nak. A West Coast álomgyáranak filmjeit mindig is az esemény, a szenvedély és a hős éllette, s ezen

a dramaturgián az új-hollywoodi mesterek is csak látszólag változtattak. Visszajára fordították az eredeti dramaturgiát, s annak tükörképét formálták meg: antihőst, mely napjainkra legalább oly mitikussá növekedett, mint a hajdani hősosz; s feszített dramaturgiájú, szélsőséges helyzetekre alapozódó lineáris történetet. Az illúzió mesés kalandjait a kiábrándulás hasonló meseszövéssé, bár olykor naturalisztikus nyerseségű kalandjai váltották fel: gondoljunk új-Hollywood olyan reprezentáns darabjaira, mint Scorsese *Taxisofőr*-je, Pollack *Keselyű*...-je vagy Coppola *Magánbeszélgetés*-e. Ezekben a kommerciális kalandtörténetekben – bizonynyal a közönség hasonló érzelmeinek viszonzásaképp – társadalomjobbító hevület rejlik. Korunk filmművészetének egyik legérdekesebb vonása, hogy a radikális indulatok, a hatvanas évek szemléleti és filmnyelvi újításai után miként váltak részévé s talán legfontosabb fellendítőjévé egy új-konzervatív filmművészeti irányzatnak.

Az igencsak békés Mazurskyból szinte teljesen hiányoznak ezek a heves indulatok. Az ő intim hangulatú kamara-művei nem egyszerűen kifordítják, s ellentétes megvilágításban újrajátsszák a klasszikus hollywoodi formulát, hanem egyszerűen figyelmen kívül hagyják azt. Nem radikális lázadás ez a „papa mozija” ellen, mint volt a hatvanas évek európai fiataljaié, akik a hagyományos dramaturgiájú sztorit következetesen megkérdőjelezték, elemeire bontották, s egy másfajta, erősen társadalomkritikus szemlélet jegyében értelmezték.

Mazursky, akárcsak John Cassavetes, nem kiélezett helyzeteket ábrázol, hanem a mindennapok látszólag jelentéktelen pillanatait kapja lencsevégre. Cassavetesnél, aki Hollywood legkeményebb tengerentúli ellenfele, ezeket a pillanatokot lidércnyomásossá fokozódó monoton értelmetlenségük foglalja szemléleti egységbe. Mazursky ennél jóval elégedettebb és kedélyesebb rendező. Nincs különösebb kifogása világunk ellen, s újnak mondható, mélyenszántó gondolatai sem támadnak róla. Egyszerűen csak elmond egy



semmitmondó történetet, amelyet – kétségtelen mesterségbeli tudásán túl – ritka szelídsége és szeretetteljes megközelítésmódja hitelesít. Felszínességével s a történet hagyományos előadásmódjával jól belesimul Hollywood „új hullámába”, anekdotázgató kedélyességével és kivételes szelídségével azonban egyszerűen mind ki is rí belőle. Joggal írta róla Richard Corliss, hogy „liberális szatirikus, aki közelebb áll az elnéző Horatiushoz, mint a keserű Juvenalishoz”.

Mazursky filmjeiből más Amerika-kép bontható ki, mint Coppola Scorsese, Schlesinger vagy Lumet alkotásaiból. Az ő tengerentúli nagyvárosa nem hideg, embertelen és erőszakos, itt nem üldöznek senkit, nem dörögnek lövések, az emberek békésen sétálgatnak az utcán, napfürdőznek a parkok padjain, kiállításra, moziba járnak, bárókban és kényelmes magánlakásokban fecsegnek, többnyire semmiségekről. Ez a szeretetteljes Amerika-kép bizonyosan legalább olyan hiteles, mint a többi hollywoodi rendező kemény és kíméletlen lát-lelete, csak éppen mostanában, amikor az

üzleti célú filmipart is politikai hátsógondolatok öntik el, kevésbé divatos. Mazursky kedélyességében kétségkívül van valami divatjamúlt: korunk embere sokkal többet tud a világról annál, hogy még mindennapjaink legbékésebb epizódja mögött is ne gyanakodjék valamely ismeretlen közös vagy egyéni bűnre. Mazursky varázsa ennek a fájó tudásnak a hiányában rejlik: kismesteri módszereivel és felhőtlenül derűs ember- és társadalomképével üdítő színfolt a jelenlegi filmáradatban.

A legfontosabb persze, hogy Paul Mazursky elsőrangú mester: élvezetes tempójú, ízléses filmeket készít, kiváló színészekkel és hangulatos muzsikával. Akár gondolatai, eszközei sem látványosan újszerűek; stílusa – paradox módon – precíz és tempós stílustalanság, amelyben sem mesterségbeli zökkenők, sem nehezen emészthető stílári újítások nem terhelik a néző figyelmét. Mindazonáltal ebből az elbeszélőmódból egy idő után kirajzolódik egyfajta finom elegancia és hűvös ironia, amellyel a rendező hőseit és az eseményeket kezeli. Mazursky filmjeinek építőanyaga a szelíd, bágyadt fényű szeretet, amelyet a szereplők egymás iránt éreznek, s amellyel a rendező cselekedeteiket, hétköznapijaikat szemléli.

Az *Asszony férj nélkül* Ericajának története olyannyira banális, hogy szinte minden más rendező mélyértelmű pszichológiai, társadalmi áthallásokkal tüzdelné meg, vagy időnként extrém eseményekkel fűszerezné. Mazursky azonban kizárólag a történetet viszi filmre: egy elhagyott asszony néhány köznapi kalandját, szakítás után, válás előtt. Hogy ezek a kalandok mégis érdekessé, sőt néhol izgalmas-sá forrósodnak, abban nem kis érdeme van a főszereplő Jill Clayburgh-nek, aki alakításáért méltán nyerte el a cannes-i fesztivál díját. Clayburgh egyike a legvarázsosabb személyiségeknek, akik a filmvásznon valaha is feltűntek. A legtöbbet éri el, amit filmszínész elérhet: gyermekien bájos lényével szinte belép az életünkbe, s elhiteti velünk, hogy mi is a



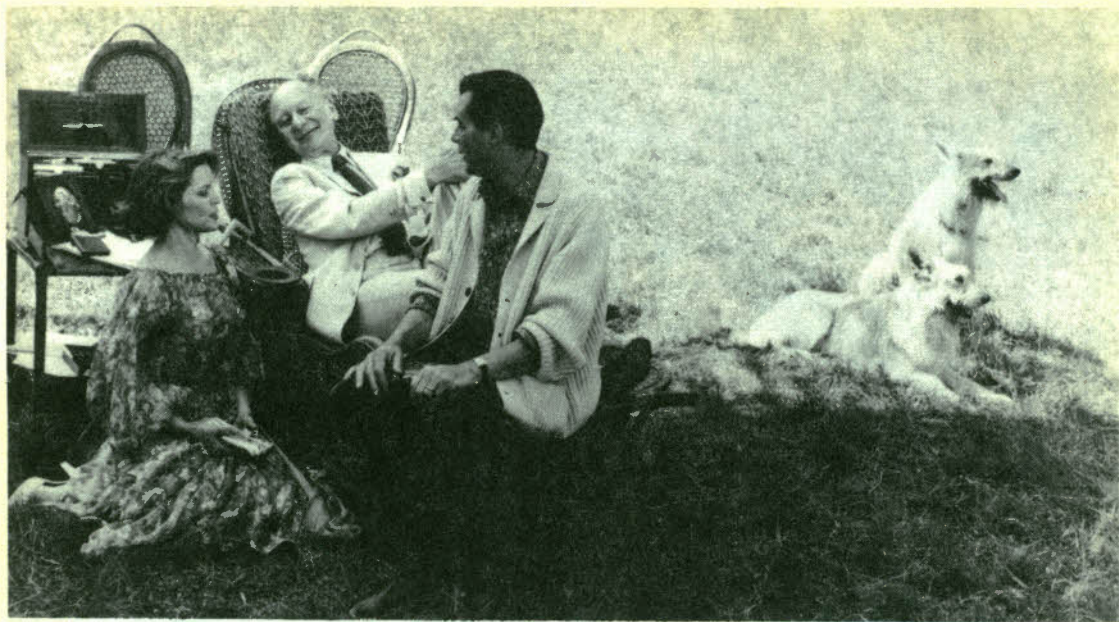
sorsának közvetlen érintettjei vagyunk. Ilyen kivételes színészi alakítás létrejöttében bizonytalansággal közrejátszik Mazursky színészvezetése is, hiszen Clayburgh-t legutóbb a *Griffin és Phoenix* című arcpirító giccsben láthattuk, és ott csöppet sem tündökölt. A férfi főszerepet játszó angol Alan Bates-t is rég láttuk ilyen jónak, s főleg ilyen mackósan robosztusnak, mint ebben az első tengerentúli szerepében. A film harmadik főszereplője maga a város: New York. Arthur Ornitz laza mozgású kamerája bensőséges közelképeket és hangulatos bensőket fényképez, lágy ritmusban, szolid pasztellszínekkel. Hívogatóan lakályosnak mutatja be New York utcáit, tereit,

a műtermeket (bennük Paul Jenkins valódi képeivel), a lakásokat és hivatalokat, kedvesnek és barátságosnak az embereket. Mazursky tántoríthatatlan derűlátásának talán legfényesebb bizonyítéka, hogy ezt az egyöntetűen ridegnek és embertelennek mondott (és ábrázolt) metropolist ilyen kedélyesnek, szeretetreméltónak találja. Kétségtelen: annyi New York (Amerika, földkerekség) létezik, ahányan élnek benne, értelmezik és kifejezik. Öröm látni, hogy hisztérikus művészi gesztusokra valószínűleg okkal hajló korunkban valaki így meg tudta őrizni a boldog horatiusi derűt és nyugalmat.

Báron György

ASSZONY FÉRJ NÉLKÜL (An Unmarried Woman) színes, szinkronizált amerikai film, 1977.

R.: Paul Mazursky, I.: Paul Mazursky, O.: Arthur Ornitz, Z.: Bill Conti; Sz.: Jill Clayburgh, Alan Bates, Michel Murphy



Sztoikus feloldozás

Resnais: Gondviselés

Tudatunk tartalmait lefényképezni sem nehezebb, mint írni, beszélni róluk: erről győz meg Alain Resnais 1977-es filmje, a *Gondviselés* (Providence). A film tehát nem versenytársa többé az irodalomnak, hanem szuverén társ, és a filmrendező a maga teremtmény világában ha nem is többre, de nem is kevebbe vállalkozik, mint az író. Válságunkból a kivezető utakat, vagy az ilyen utak hiányát a film éppúgy megmutathatja, mint a könyv. Korunk legnagyobb rendezői közül Ingmar Bergman és Alain Resnais újabban inkább a kivezető út, a létrehozható harmónia lehetőségét hirdetik. Ájtatos és kíméletlen filmjeinek sorát Bergman az *Őszi szonáta* könyörületi felhívásával zárja, mint egy szentbeszédet, melyet talán meghallgat már a világ. Házassági filmjében is, a befejezés házasságon kívüli házassága mégiscsak kivezető út, sőt talán megoldás. Annyi háborgás után megtaláljuk hát a békét?

Ha nem is a békét, de legalább az összhangot, a világ értelmességét és ajándékuul nyert

otthonosságát. Alain Resnais most elfordult a francia „új regény” módszerétől és a világ abszurdításának attól az elvétől, melyet Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet és társai az egzisztencialisták tanításából, inkább Camus, semmint Sartre nyomán elfogadtak. A *Gondviselés* világa zavarosabb, sőt abszurdabb, mint a Robbe-Grillet forgatókönyvéből született *Marienbad*-é, de semmiképp sem talányos, és maradéktalanul érthető. A *Marienbad* lényege az emlékezés abszurd kiszámíthatatlansága maradt, s ez a film értelmét veszítette volna, ha talányossága megszűnik. A *Gondviselés* csak halasztja az érthetetlen képek megértését, ez a film csak ideiglenesen talányos vagy érthetetlen.

A *Gondviselés*-nek ez az ideiglenes kuszasága és zűrzavara valójában egy tiszta logikával véghez vitt, messzemenő tudatossággal alkalmazott elemzést leplez – egy ideig. A film utolsó szakaszában mindent megtudunk, és előttünk minden rendeződik. A rendező szélnek ereszti mindazt, amihez egy abszurd film a befejezésig

ragaszkodott volna. Vagyis a filmtémát felülemeli az abszurditáson, anélkül, hogy bármit is enyhítene az abszurd képek keltette rossz közérzeten. Ápolt park családi idilljében végződik a film, és ez az idill mit sem enyhít az éjszaka rémképein, amiként e rémképek sem tudják az idillt elhomályosítani. Idillnek és lidércnyomásnak együtt, egymást váltón van jogosultsága, mert egymástól elválaszthatatlanok. Az egyik segít a másikat elviselni, emez pedig visszatart attól, hogy a vakreménynek magunkat átadjuk. Alain Resnais-nek ez a filozófiája vissza is nyúl Camus-hoz, de már túl is akar jutni rajta.

A tudat képeit és káprázatait lefényképező film úgy elemez, hogy párosít, szembeállít, elválaszt, behelyettesít. Mindez szükségképp rémképpé válik és egyszersmind önkényes magyarázattá, váddá, – vagy még inkább önváddá, önleleplezéssé. A valóság azonos is a rémképpel, de üdítőn idegen is tőle.

A halálosan beteg öreg író, ágya körül a vezérmotívumként szaporodó, zömök Chablis-palackokkal (ezt a szerepet John Gielgud játssza, néha a szükségesnél több színpadiassággal, mint akinek nem a film az igazi közege) egy éjszakán át a jelenét és a múltját is átéli; múlt és jelen szereplőit, a feleségét, a fiát, a menyét, a törvénytelen fiát egymásba helyettesíti, párosítja. Az éjszaka, a halálfélelem és az alkohol szülte kombinációk sorozata úgy jön létre, mint az írói szöveg, melyet alkotója a rendezőnek „tollba mond”. Ezért szükségese az időnkénti megszakítások, a visszatérések a Providence-villa viktoriánus környezetébe, a borospalackokhoz, az öreg író bordó pizsamájához, pávafarkmintás hálóköntöshöz stb.

A halálfélelem oly módon mutatkozik meg, hogy a már említett családtagok fantom-alakjaiból vetül vissza a tudatba, s a film Freudhoz méltó szakszerűséggel halad végig a neurózis állomásain. Találkozunk apagyilkossággal (az apát megtestesítő, félig állati Öreg Embert száanalomból gyilkolja meg a Fattyú), a törvénytelen fiú (Kevin) az apa tudatában fölébe

kerül a törvényesnek (Claudnak), emez szerelmi kapcsolatban él az anyjával, akinek öngyilkosságára élete legtartósabb büntudatával emlékezik az öreg író, miközben magát ugyanolyan gyilkosnak tartja, mint mindkét fiát, akiknek kezéhez az álomban vér tapad. Törvénytelen öccsét Claud revolverrel üldözi, de fegyverét újból és újból zsebre vágja, mint aki szándékáról minduntalan megfedkedzik: a Kain–Ábel-komplexus az egész filmen végigvonul. A meny megkínványa vágyálomként jelentkezik a fiatal asszonynak a törvénytelen fiú iránt támadt szerelmében, mely azonban éppúgy nem teljesedik be, miként a testvérgyilkosság sem... Mi több, a fiatal asszony és a feleség is egymással helyet, azaz férjet, fiat-szeretőt cserélnek, vagyis az apa mindkét fiával azonos, felesége pedig Claud feleségével, akihez az apa hol az egyik, hol a másik fiú képében viszonyul, és így tovább.

Az éjszaka éppúgy valóság, mint a nappal, a lidércnyomás éppannyira igazi, mint a családi boldogság, még akkor is, ha a két fiú és a fiatalasszony a nappali fényben éjszakai önmaguk ellentétévé változnak át. Claud és Kevin a valóságban gyengéd, jóérzésű fiatal emberek. Az apa áldása, mellyel útjára bocsátja családját, a lidérces képek ellenképeként fejezi be a filmet, s ezzel az áldással kilábolunk az éjszakából, miközben annak minden nyomása meg is maradt. A néző most többet tud, mint a három fiatal, akik gyanútlanul, mit sem sejtőn helyettesítik álomképbeli önmagukat. Mert az ébrenlét éppúgy az álmot helyettesíti most, mint az álom az ébrenlétet.

A film eddigi elemzői nem fukarkodtak az irodalmi utalások kimutatásával, de mindez a hivatkozás akár Freudra, akár Jób könyvére, vagy André Bretonra, Magritte-ra és Chiricora: éppoly könnyen adódók, mint amilyen keveset mondók is. Még leginkább Freud közkézen forgó eszméivel lehet itt számolnunk, pl. azzal, hogy a lélek mélyéből előtörő indulatok tisztulhatnak csak igazán erkölcsös cselekedetekké. A film legtisztább cselekedete, az atyai áldás, nem más, mint az éjszaka

szenilis erotikájának szublimálódása. Alain Resnais azonban ezt a freudi tételt olyan távlatba állítja, melyben a homályos ösztönöknek és indulatoknak nem csupán következményei a tiszta és erkölcsös cselekedetek, hanem emezeknek *előfeltételei* is a lélek szörnyei, vagyis erkölcs és józanság nem jöhet létre a tudat lidérceinek előzetes közreműködése nélkül.

Mindez éppannyira biztató, mint megzavaró is. Clive, az öreg író, félálmban is alkot, újra megalkotja magát és gyermekeit, újra szövi-alkotja viszonyaikat, mintegy utolsó műveként. Alain Resnais teremtménye tehát a film megteremtője is.

Ami ezt a filmet a többi, mégoly nagy művész-rendező alkotásaitól megkülönbözteti, az az egész mű természetes eleganciája, vagyis a képekben szereplő tárgyak és környezetek szépsége, s még a lidércnyomás képi elemeinek szépsége is. A film méltatói felfigyeltek az éjszakai káprázatok kék színeközegére, melytől csak a zárójelenet „technicolor” színei ütnek el. Kék – vagy pontosabban: hideg – színeikkel ezek az éjszakai képek nemcsak az időpontot fejezik ki, hanem (néhány kritikus túlvitt értelmezése szerint) talán még Kevin kudarcba fulladt úrhajósi becsvágyaira is utalnak. David Mercer, a forgatókönyv írója egyik nyilatkozatában különösen fontosnak tartja a befejezés sztoicizmusát, mivel a végzettség lírai vagy szentimentális hatását mindenképp el akarta kerülni. A rendezés és az operatőri munka ezt a „veszélyt” eleve kikerkeszti: talán nem is a szövegíró divatos aggályai miatt, de mindenképp egy korábbi stíluskorszak sémáit elkerülendő, beéri a kék tónusú képsorok plain-air ellenképeivel. Míg Alain Resnais filozófiája érintkezik Bergmannéval, ábrázolási művészete viszont Visconti klasszikus megoldásaival rokonabb, mint Fellini szürrealizmusával. Pedig lényegileg Alain Resnais is egy szürrealista módszer mestere.

A film két szférájának tónusbeli ellentétessége (a kék–szürke színek ellentéte a plain-air tónusokkal) egyetemessé válik, s még a szereplők ruházatán is érvényesül. A kezdőképnek,

a Providence feliratú táblának és a háznak, a városrésznek, sőt a káprázatként megjelenő erdőnek kéksége kiterjed az Yves Saint-Laurent tervezte ruhákra és Claud öltönyeire, valamint Kevin pulóverére is. Az ébrenlétben pedig még a ruhák színei és szabásai is megváltoznak: a divattervezés a lélektani analízis szolgáltatába szegődik. Már a *Marienbad* haute couture-tervezések is éppúgy a mű lényegéhez vezetnek, mint most Sonia szürke-sötétkék köpenye, az anya palaszürke délutáni ruhája, vagy a már említett férfiöltözékek. A záró és egyszersmind feloldó jelenetben viselt ruhák éppúgy cáfolják az éjszaka viselteket, mint a szereplők reggeli magatartásai az éjszakai magatartásukat. Sonia barackszínű muszlin ruhája, Claud virágos inge és a családapa fehér öltönye az éjszakai bordó pizzamának (tehát a vérnek, a boncolóasztalon feltárt belsőrészeknek) színét éppoly jelképesen váltják föl, mint Sonia nappali öltözéke az álmokép gyászruhára emlékeztető tónusát.

A film bizonyos reminiscenciákat is magába sűrít, olyannyira, hogy némelyiket citátumnak érezhetjük. A *Citizen Kane* kezdő képsorára meglepően hasonlít a *Gondviselés*-é, az éjszakai park, a bejárat, a régi ház, majd a kézből kihulló üveggömb, illetve pohár; a katonák, a dróthálóval elkerített lelátók a divatos erőszak-filmek tartozékai stb. Ha Alain Resnais egyik nyilatkozata nyomán e filmet az öreg író elképzelt, utolsó regénytervének tekintjük, úgy a film konzervatív vagy inkább szokványosnak mondható elemei néha nagyon is jellemzőek egy olyan képzeletbeli regényre, amelyet épp egy ilyen író írhatna meg. Ilyen értelemben a *Gondviselés* „stílusátzat”-nak is felfogható – Alain Resnais stílusában. A bírósági tárgyalás motívuma is túl gyakran fordul elő az újabb filmekben, hogysem rekvizitumnak ne tekinthessük – még akkor is, ha a terem ültetési rendje némelyik kritikust inkább egy tanteremre emlékezteti. Ugyancsak idézetnek hat az az ötlet, hogy az egyik jelenetben a háttérbeli tenger *kihangsúlyozott* kuliszszaként jelenik meg.



Mindezek az „idézetek” meglepő módon a film „már látott” káprázatát fokozzák, miközben egy szigorúan megvont, konvencionális határon belül megmaradnak. Alain Resnais a féltalom horrorját is korlátozta, s még amikor elég messzire hatolt is, pl. a boncolási jelenetben, még ott is megőrzött egyféle szakszerű hétköznapiságot.

Minden éjszakából van kivezető út a napalba, minden álomból az ébredésbe – vagy annak ellentétébe, a halálba. Alain Resnais ennél többet nem akar a lelkünkre kötni, és az, amiben így megnyugodnunk enged, nem is kevés. A *Gondviselés*, ha mégoly tartózkodón és sztoikusán, mégiscsak megadja a feloldozást. Végso benyomásként azonban bizonyos hiányérzetet is reánk hagyományoz a *Gondviselés*, méghozzá olyan dolgok miatt, melyek a filmben foglaltatnak, nem pedig olyanok miatt, melyek kimaradtak belőle. Egyes jelenetek elhúzóda, bizonyos motívumoknak inkább eltökélt, semmint szükségszerű ismétlődése miatt támad bennünk ez a hiányérzet, s néha attól tartunk, hogy ez a film olyasmit mutat meg, ami helyett másvalamit kellett

volna megmutatnia. A nem eléggé szükséges dolgok látványa jelentkezik a nézőben hiányérzetként, mert a rendező talán úgy véli, hogy még mindig nem elég bizonyos motívumokból és utalásokból, holott már bőségesen elég belőlük, és már szükség lenne más valamire, amire azonban nem marad hely és idő. Ennek a szép és elegáns, a filozófiába és a lélektanba oly bátran behatoló filmnek nézése közben nem szabadulhatunk az érzéstől, hogy a forgatókönyv és a rendezés valamit kiejtett a kezéből, és a tárgyban rejlő legfontosabb tanulástól valahol elkanyarodott. Nagyritkán támad ilyen érzésünk Fellini, Visconti és Bergman filmjei miatt.

A *Gondviselés* legnagyobb színészi teljesítményét nem John Gielgud, hanem a Claud szerepét játszó Dirk Bogarde nyújtja. Alain Resnais látomásával ő tudott leginkább azonosulni, és ehhez képest még a Kevin szerepét alakító David Varner játékát is ugyan nagy teljesítménynek, de mégsem az igazi azonosulásnak tekinthetjük.

Sötér István

GONDVISELÉS (Providence) francia, színes film, 1976.

R.: Alain Resnais, I.: David Mercer, O.: Ricardo Aronovitch, Z: Rózsa Miklós; Sz.: Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Werner, Elaine Stritch

A filmzene: magasrendű alkalmazott művészet

Lendvay Kamilló 1928-ban született Budapesten. Viski János növendékeként tanult zeneszerzést. A legkülönbébb műfajokban alkotott jelentőset; munkásságát eddig háromszor jutalmazta Erkel-díj. Művei külföldön – például Olaszországban – is sikert arattak. Lendvay Kamilló fontos tömegközlési, valamint színházművészeti intézmények (Magyar Rádió, Állami Bábszínház, Fővárosi Operettszínház) zenei irányításában vett részt. Számos rövidfilm, több játékfilm kísérőzenéjét alkotta meg, s a címbe foglalt téma szakértőjeként bírtuk szóra. Folyóiratunk következő számában pedig a képernyőre való operakomponálás műhelyproblémáiról nyilatkozik.

Ami a filmzenét illeti, nem érzem magam túlzottan illetékesnek, hogy esztétikai fejtegetésekbe bocsátkozzam. Azért sem, mert nem vagyok esztéta, és mert a filmzenével kapcsolatban csak mint alkotótárs vettem részt. Nincs is túlzottan nagy rutinom, mindössze öt játékfilmhez szerzettem zenét – igazán ne legyen nagyképűség tőlem, de e mennyiséggel elégedett vagyok. Nem tartom magam „jó” filmzeneszerzőnek, legkevesbé a játékfilmhez való társulással vagyok elégedetlen. Sokkal több dokumentumfilmhez írtam zenét, e területen otthonosabban érzem (éreztem) magam. Rögtön meg is magyarázom.

Azt hiszem, hogy az igazán jó játékfilmzene olyan (színvonalas) kísérőzene, amely nem tola-kodik előtérbe, és úgy szolgálja jól a filmet, ha drámai funkciója a mozinéző számára észrevétlen marad. Kivétel talán ez alól a *vokális főcímzene*, amely kifejezetten „slágerigénnyel” szólal meg. Nem véletlen, hogy ezek lesznek lemezsikerek, míg az instrumentális filmzene ritkább cikk a lemezipiacokon. A film további kísérőzenei betétjei azonban a történet segítői, mihelyt önálló zenei életet élnek, a film ellen vétének azzal, hogy magukra vonják a figyelt-

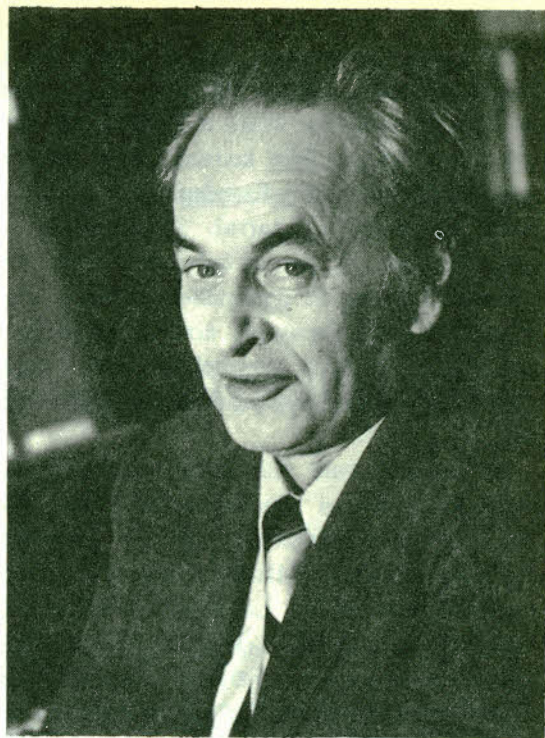
met. Persze, ez sem „örökérvényű igazság”, emlékszünk még olyan játékfilmekre, ahol a zene elementáris erővel tör fel, a film egyenrangú – nem ritkán fölötte álló – partnereként. Azt hiszem, ez kicsit az adott kor stílusával is összefügg. A harmincas-negyvenes évek szovjet filmjei kifejezetten megkövetelték az önálló életet is élni tudó zenéket, gondolok Prokofjev, Sosztakovics, Hacsaturján markáns arcélú muzsikájára, s hogy a monumentalitás Hollywoodban is a szimfonikus filmzene királyává tette-avatta például Rózsa Miklóst. Talán nem tévedek, a magyar filmgyártás felszabadulás utáni periódusában is felfedezhünk ilyen zenei – avagy zenecentrikus – igényt, ekkor írta Szabó Ferenc a *Ludas Matyi* filmzenéjét (nem véletlen, hogy hangversenydarab lett belőle), vagy a *Föltámadott a tenger* muzsikáját, majd az azonos című oratóriumot, ez idő tájt írta Ránki – szerény megítélésem szerint – legerőteljesebb, szimfonikus igényű filmzenéit.

Ennek kora azonban – lehet, hogy nem végérvényesen – lejárt. A film formanyelve a képiség sajátos fejlődésével, a képiség szuverén drámai kifejezőereje kibontakozásával – szá-

momra érthető okokból – kevésbé szorítkozott a zene drámaiságára. Lehet, hogy csupán én látom így a dolgokat. Mindenesetre tény, hogy ma *képes megállni a talpán a film zene nélkül is*. E szélsőséges és valóban egyedi eseteiktől eltekintve is, a filmbeli zene szerepe kevésbé jelentős, illetve jelentőségét nem a zene határozott és önálló léte teszi. Néha egy banális motívum, zenei értelemben jelentéktelen matéria jobban, mi több: erőteljesebb hatással hangsúlyozza a film gondolkodásmódját. A zenei közvélemény gyakran hördül fel azon, hogy „milyen link dolog az ilyen zenei koncepció”, lám, „a dilettantizmus diadala” és így tovább. Lehet, sokszor igaz, de az említett típus jelentéktelenségében is lehet valami jelentős.

Azt hiszem, hogy e feladatot a magam játékfilmtársulásai során igazán jól sohasem oldottam meg. Igaz, hogy mint afféle „muzikánt”, különösebb erőfeszítés nélkül tudtam olyan zenei miliőt kialakítani, amit a film – és rendezője! – megkívánt. Abban azonban nem vagyok biztos, hogy e kívánalmak a film szempontjából minden esetben előnyösek voltak, de tudomásul kell venni: a rendező a film, kívánságai ellenére nem szabad komponálni. Hangsúlyozom, kevés tapasztalatom van.

Első játékfilmhez írt zeném Kárpáti György *Nem szoktam hazudni* című vígjátékához (1966), „slágerfőcímhez” kötődött. Nem volt soha tehetségem a slágeríráshoz. Nem is tartom sikerültnek ma sem ezt főcímmzenemet. Túlságosan kötötte a film címe – egyben a „bemondás” is – a dallam és ritmus szuverén megfogalmazását, a jó prozódia érdekében e három szó (nem szoktam hazudni) túlzottan megkötötte fantáziámat, hogysem frappáns ritmus és ötletes dallam kerekedhessék ki a dologból. Nem fog megharagudni Kárpáti György barátom, ha azt mondom: nem éreztem jól magam a saját zenei közegemben. Erről igazán nem ő tehetett. Talán még leginkább a film balettzenéjével voltam elégedett (nem véletlen: szuverén zenét szerezhettem, és so-
káig „rádiós szám” lett belőle, *Op art* címmel),



ami azt bizonyítja számomra, hogy alkatomból adódóan nem vagyok jó filmzeneszerző. És ennek nem a film mondanivalója, stílusa az oka; egyszerűen: nem tudok a szakma feladataihoz kellő szerénységgel asszimilálódni.

Ugyanígy éreztem magam az 1970-ben írt *Én vagyok Jeromos* című filmben (Tímár István vígjátéka). A két film között eltelt öt év is bizonyítja, hogy nem kerestem kapcsolatot a filmhez. Később Palásthy György *Egy srác a fehér lovon* című filmjéhez írtam zenét (1973), kicsit a véletlen és nem a határozott koncepció révén: a film zenéjét felvállaló együttes nem teljesítette megbízását, „beugrottam” a produkcióba. Ez aztán igazán nem az én világom volt: beatzenét kellett írni, amihez sohasem tudtam közel kerülni, pedig a különböző stílusok újraéléséhez volt némi képességem. Mégis, úgy tűnt, Palásthy-nak tetszett a munkám, mert 1975-ben a *Kopjásokhoz* kaptam felkérést. A történet politikai krimi, olyan feszültséggel, ami a téma természetéből adódik, bizonyos drámaisággal, s ehhez jó

közérzetem volt. A munkatársi kapcsolat Palásthyval jól alakult: nagy, zenére épült filmet tervezett, s ehhez már őszinte örömmel társultam. 1976-ban írtam a *Tótágas* zenéjét: sok zene, Horgas Béla kedves, szellemes szövegeire, énekes gyermekszereplőkkel és a kitűnő Rádió-gyermekkel. Szerettem ezt a zenémet, még ha nem is legszuverénebb hangomnak tartom, de gyermekek számára „fogyasztásra” alkalmasnak érzem. Legalábbis azt hiszem, hogy a gyermekek zenei világát nem csúfítottam ízlésromboló mozzanatokkal.

A filmmel való kapcsolatomat a dokumentum műfajban bensőségesnek érzem. Kifejezetten jó közérzetem volt Kis Józseffel, Kolonits Ilonával, Mészáros Mártával, Borodi Ervinnel, Bokor Lászlóval, Schiffer Pállal, Mönich Lászlóval; Kárpáti György kisfilmjeivel és a kitűnő Czigány Tamással való közös munkáim során. Ezt a jó zenei közérzetet pedig az okozta, hogy a dokumentumfilm rendezője a zenére épít – nem ritkán zenére vág!! –, a zene a számára talán majdnem annyira fontos, mint saját alkotása. A zene – a filmet szolgálva ugyan, de – szuverén, majdhogynem autonóm módon társul a gondolathoz, képhez; nem illusztrál, nem a „képet fejezi ki” – arra a kép is elég –, hanem mögöttes tartalmat hordozhat. Nem egyszerűen, vagy „csak” hangulatokat – azt is, ha szükséges alkalmasint –, de gyönyörködtethet is, tehát lehet öncélú „szép”. Erre talán a legalkalmasabb lehetőség az ún. képzőművész film, egy-egy festő alkotói portréja, amikor (óh, be nagy szavak!) beleálmodhatjuk magunkat a zenével a kép immanens zenei világába. Hogy mennyire a zene állhat a dokumentumfilm centrumában, bizonyítja, hogy szövegi társulás alig-alig készül, vagy éppenséggel szó nélkül, csak zenével pereg a film.

Divat? Persze, ez is egy tényező. Divatok jönnek-mennek, és ez számomra legalábbis azt a gondolatot sugallja, hogy a zene filmbeli szerepe nem mindig a rendező meggyőződéséből fakad. Amire gondolok: a zenei divat vál-

tozásával betörnek új műfajok, ezzel új stílus is gyakran, amelyek néha nem zenedramaturgiai megfontolásból lépnek a celluloidszagal szélére, hanem mert nem szabad elmaradni a kortól. Minden személyeskedés nélkül mondom, hogy gyakran csak egy vélt „korszerűséből” lesz – mondjuk – a beatzene a film társa. Csupán figyelemfelkeltés, asszimiláció és a napi kíváncsnak való megfelelés az ilyen választás. Véleményem persze az alkotóművésze, és nem az esztéta szubjektív gondolata.

Számomra gyakran hiányzik a koncepció, amitől egy film zenéje valóban a *film zenéje lehetne*. Ez áll a játékfilmek egyikére-másikára. Van azonban egy ennél is aggasztóbb dolog: dokumentumfilmjeink „konzervből” élnek, s meg kell mondanom, paradoxonnak tűnik, de sokszor igen-igen adekvát módon... Attól vagyok szomorú, hogy ez a néha igen kiváló konzervtársulás azt bizonyítja – elsősorban gazdasági szakemberek számára –, hogy luxus és értelmetlen fáradság zenét iratni dokumentumfilmjeinkhez. Lassan teljesen megfosztották dokumentumfilmjeink rendezőit annak lehetőségétől, hogy sajátos zenei koncepciót kívánhassanak munkáikhoz. Ez elszürküléshez vezet, sőt, leszoktatják filmeseinket a zenével szemben támasztott igényeikről.

Nem fogadom el azt az ellenérvet, hogy a *filmzene alkalmazott műfaj* lévén, a zeneirodalom széles tárházából úgyszólván minden hangulati elem megtalálható. Csakhogy a filmzene nemcsak hangulati elem, vagy ha csak „aláfestő”, rosszul szolgálja célját. (Egészen más, és rögtön vessük el a másik érvet, amikor a zeneirodalom remeke a film megszületésekor alapvető elgondolás; csak egy példát: Czigány Tamásnak *Bach: Máté passió*-jára komponált azonos című filmje. A filmben századunk nagy embergyalázatát ábrázolta elementáris erővel Bach zenéje...)

Igen, a filmzene alkalmazott művészet, magasrendűen képes *szolgálni* a film egészét. Különös zeneszerzői tehetség kell hozzá.

Lendvay Kamilló

Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről

A mozgóképek: mozgó részletek szintézise Tóth János filmpoétikája

Tóth Jánossal a magyar operatőri művészet az egyetemes filmtörténet legdinamikusabb áramlataiba kapcsolódott vissza – technikailag új eszközökkel vértetett. Nevezetesen a 20-as években elsősorban Eisenstein és munkatársai által képviselt gyakorlathoz: a részleteképekből teremendő „új egész” elvén alapuló filmkészítési gyakorlathoz. Elméletéről ne beszéljünk ebben az esetben: túlságosan is ellentmondásos Tóth János eddigi műve ahhoz, hogy akár ő maga, akár más elméletként is kikristályosíthatta volna tapasztalatait.

Az újabb magyar operatőri művészet fejlődésén belül Tóth János indulása sok tekintetben hasonló volt a Sára Sándoréhoz. Ők ketten, gyakorlatilag egy időben, de már eleve különböző technikai eszközökkel, egymástól függetlenül dolgozták ki az interieurök szórt fényű világítási szisztémáját (nem is szólva arról, hogy azonos elvű és hatékonyságú főiskolai tanulmányokban részesültek, nagyjából azonos gyári körülmények közt léptek munkába). Azután viszont élesen eltérő utat követtek a magyar film általános megújítási törekvéseinek idején – vagyis a 60-as években –, sőt bátran állíthatjuk, hogy szinte két ellenkező véglet legkövetkezetesebb képviselőivé léptek elő. Míg Sára a filmkép mint „egész”, a beállítás kompozíciója és struktúrája tartalmának kidolgozásával járult hozzá új filmdramaturgia és filmnyelv kialakításához, addig Tóth János a részletek (nagyon fontos, hogy nem pusztán részleteképekről van szó – de erről alább) folyamattá illeszkedő mozgásával kísérletezett ki az indulásakor „hagyományosnak” tekinthető dramaturgiával és nyelvvvel szemben valami újat az új magyar filmművészet számára.

1.

E jegyzetsorozat korábbi darabjaiban már többször is hivatkoztam Tóth János munkáira. Mi több, egész eddigi pályájának fő ellentmondását is érintettem egy félmondat erejéig: rövidfilmes kísérletei közben hosszú-hosszú ideig mintegy a perifériára szorult, s közben, ha nagyfilmhez jutott, valósággal operatőri léte fenntartásáért kellett megdolgoznia – szó sem lehetett ez esetekben bármiféle eredetiségről, kísérletezgetésről. Hiányzott hozzá a társ – és egyelőre a tekintély is. Bácskai Lauróval, igaz, sikerült megalkotnia a máig érdekes *Igézset*-et (1963), Novák Márkkal az operatőr és a rendező új, egyenrangú viszonyára adhatott példát a szórt fényű interieur-világítás egyik első hazai diadalában, a *Kedd*-ben (1964), ám ha nem találkozott volna össze két nagy rendező-egyéniséggel – Huszárik Zoltánnal és Makk Károllyal –, aligha számíthatna ma többnek a magyar filmben, mint a maga szakállára kísérletezgető (lásd: *Aréna* – 1967, *Stadium* I. és II. – 1977, 1979), extravagáns filmnyelv-keresgélőnek és ugyanakkor afféle kedvetlen operatőr-bérmunkásnak... Mert a legtöbb nagyjátékfilmjét nemigen tekinthetjük másnak, mint úgy-ahogy „korrektül” teljesített bérmunkának, „a megrendelő kívánsága szerint”. A *Vörös tinta*-tól a *Háry János*-ig. És bizony, tovább. Ékes bizonyítéka, hogy a filmben sohasem lehet egy-egy művészegyéniség „magánügye” az önkifejezés – hisz ennek lehetősége nem csupán rajta áll –, épp egy újabb Makk-film, az *Egy erkölcsös éjszaka*, amely (nem érdemes itt kitérni rá, hogy a rendező oldaláról nézve miféle körülmények miatt reali-



Makk Károly: *Macskajáték*

zálódott ennek a forgatókönyve a *Szerellem* és a *Macskajáték* után s nem előtt, s miért került így Makk Károly filmográfiájának listáján olyan helyre, ahol csakis visszalépést, vagy legalábbis kitérőt jelezhet) gyanúm szerint csak a kritikus inercia segítségével értékelődhetett „nagyszerű operatőri munkának”. Korrekt munka, nem több, ráadásul csupán nagyjából az, mert bizony – ha már hagyományos filmsztori hagyományos bemutatásáról van szó – akad benne nem is egy jelenet, amelyiknek elemi technikai követelményként számonkérhető szín- és tónusegysége sincs megoldva – egy olyan operatőr esetében, akinek a színtechnika minden csinja-binja csakugyan a kisujjában van, s aki például a *Macskajáték* taxi-jelenetében, csaknem az értékhatáron tartott *sötétségben*, képes volt egy bő félközeliben egyetlen apró színes foltot, egyetlen *sötétvörös* rózsát (még hozzá üvegen, az autó szélvédőjén keresztül fotografálva) abszolút színhelyesen „elővarázsolni”! (Más kérdés, s bennünket itt vajmi kevésbé érdekelhet, hogy az *Egy erkölcsös éjszaka* némelyik képe magában véve „szép”.) Ez megint olyasmi, amiben Tóth János művészkata a Sára Sándoréval rokon. A hagyományos filmelbeszélésbe visszacsöppenve, egyszerűen elernyed, „föladja a küzdelmet”. Nem az ő világa.

Időzzünk még itt egy percnyit a jobb megértés érdekében. Az *Egy erkölcsös éjszaka* bordélyházi szalonjában játszódó jeleneteiben találhatunk példát az imént említett furcsaságra. A bővebb kép után vágott szűkebb egyszer-másszor nem illeszkedik az előzményhez színben, tónusban, olykor még világítási szerkezetében sem. Mármint az ilyesmi csak akkor föltűnő, ha nem külön, hanem kapcsolatukban nézzük a beállításokat. Elvben az operatőrnek mindig gondolnia kell a vágásra is – ezért is feladata egységesre terveznie egy-egy jelenet látványát, akárhány beállításból álljon is az. Ennek a filmnek a jelenetépítésében (a plánozásban, vágásban) nincs semmi rendhagyó, egész egyszerűen nem okozhatott ilyesfajta gondot az operatőrnek. S mégis tény, hogy olykor nem gondolt a vágással, nem alkalmazkodott hozzá.

Ezzel élesen szembenáll az a másik tény, hogy nincs még egy operatőr Magyarországon, de a kerek világon is alig akad, aki annyira a vágásra, vagyis a kapcsolódásra, az előzményekkel és a következményekkel való összeillesztésre készítené „snittjeit”, mint éppen Tóth János – mármint teljesen és fenntartás nélkül a *sajátjának* érzett munkáiban (sorolhatnánk az *Elégia*-tól a *Macskajáték*-ig). Csak éppen nem mindegy, hogy milyen nemű kapcsolódásokról van szó. Vágás és vágás közt (céljában, tartalmában) világnyi különbség

lehet. A hagyományos filmelbeszélésben a vágás, tudjuk, megörögzült, iskolás sémák szerint történik, pusztán technikai segédeszköze a szerkesztésnek. Pedig valaha, a 20-as években, az „oroszmontázs” a gondolatépítés és -közlés egyik legfontosabb eszköze volt!

Tóth Jánost ez a fajta vágás érdekli. A filmről alkotott elképzelése *ebben a vonatkozásban* „hagyományos”.

2.

És még valamiben. Beszélgetésünk közben papírra vetett följegyzéseimből idézek, mozigépészti időszakára (1947–49) emlékezik Tóth János: „Minden akkoriban játszott filmet számtalanszor láttam. De nemcsak ez volt érdekes. Órákig el tudtam nézni a kabinablakról fordítva, életlenül a falra visszavetülő árnyalakok mozgását. Úgy megfertőződtem ezzel, hogy ami nem mozgott, szóval, ami nem mozi, hanem állókép, az nem is érdekelt... Máig így vagyok a képzőművészettel: az egy más világ. Énbennem nincs köze a mozihoz.”

Innen visszanézve: a vágás is mint a *mozgáselem* érdekes Tóth János „saját” munkáiban.

De ez még mind kevés művészi szemlélete és módszere megértéséhez. Ha Tóth János filmről beszél, könnyen és természetesen vált át zenei hasonlatokra. Például: „A játékfilmek tulajdonképpen nagyzenekari darabok. A kisfilmek zongora- vagy hegedűgyakorlatok. Ha egy-egy ilyen etűd összejön, támpontot ad a következő mozdulathoz, irányhoz. Enélkül nagyfilmbe nincs mit „belevinni” – nem lehet, nonszensz!” Vagy: „Gyakorlatokkal, kisfilmekkel lehet elérni, hogy a látvány mozgása szinkronba kerüljön a benned levővel. Például a zenével, ami sokkal inkább belülről érint... Valahogy ennek a rangjára kell emelni a filmet, amibe belekeveredik az ember. De nálunk ezt általában csak kisfilmekkel, „reszlikkel” lehet elvégezni, lopva, titokban, éjjel, árnyékban...”

A filmgyárba kerülve (trükkoperatőrként, később segédoperatőrként), Tóth János jó ideig semmit sem tett azért, hogy „bedolgozza magát” az úgynevezett szakmába. Alkotóműhelye ekkor az a kis szoba volt, amelynek berendezése jó szerint egy sezlonból állt, amelyen hevert, meg egy magnóból és hangfalból, amelyek segítségével, medítálva, számtalanszor végighallgatta Schoenberg, Bartók, Strawinsky föllelhető műveit, valamint a dzsessz mindenfajta irányzatait reprezentáló fölvételeket.

Igen jellemző, hogy Huszárik Zoltánnal sem

a kép, hanem a zene hozta össze annak idején, 1964-ben. A rendező akkor forgatta *Groteszk* című kisfilmjét. Vágás után, néma változatban megmutatta Tóth Jánosnak – aki rögtön talált hozzá megfelelő zenét (Cannonball Adderley *Primitivo*-ját). Aztán Huszárik elmesélte új film-témáját, ami egyelőre csak valahogy úgy hangzott: „búcsúzik a lovacska...” S az *Elégiá*-t már együtt készítették.

3.

Lehet avantgarde-nak nevezni Tóth János komplex-filmnyelvi kísérleteit (akár egyedül végezte őket, mint az *Aréna* vagy a *Studium* esetében, akár rendezőkkel társulva, mint az *Igézet*, *Elégia*, *Capriccio*, *Amerigo Tot* esetében), hisz ennek a kifejezésnek van némi orientáló értéke a magyar film megújódását célzó másfajta, szociografikus vagy történelelemelőző irányzataival szemben. De félrevezető ez a címke, ha nagyobb összefüggésben nézzük a dolgot, mert nagyon is régi hagyományhoz kapcsolódik, amint már utaltam rá: a 20-as évekéhez, de nem a szürrealistákhoz és expresszionistákhoz, hanem sokkal inkább az „ attrakciók montázsához” és az „intellektuális filmhez” – vagyis Eizensteinhez. *A részletekből összeépített új tartalom* elve itt is, ott is mérvadó.

De nem részleteképekről van csupán szó Tóth János esetében, hanem általában véve *részletekről*: kép-, hang- (szó, zörej, zene), színrészletekről, amelyek *önálló* vagy vágással, illetve a megvilágítással eszközölt változtatással *társított mozgása* a szándékolt tartalom hordozója.

A Tóth János-i filmben ezért nincsenek „alapsnittek” és külön „effektusok”. Ideális esetben ugyanis – *minden* effektus: éppenséggel ez adja nála a film *képi egységét*. A filmképi egységeteremtésnek ez az útja az újabb magyar filmben mindenképp egyedülálló. De tökéletesen beleilleszkedik abba az általános irányzatba, a magyar filmművészet és -gyártás korábbi állapota elleni „lázasadásba”, amiről korábbi jegyzeteimben eleget beszéltem: Tóth János esetében is ugyanolyan körülmények indokolják az „újkeresést”, mint társainál.

A komplex (képi és hang) hatások „normává emelése” szükségképp hozza magával, hogy Tóth János par excellence filmi világa: a *stilizáció* világa. Ez nem beleélést, hanem elidegenítést jelent. *Minden részlet értelmezését* jelenti. (Ez hiányzott alapvetően az *Egy erkölcsös éjszakából*, példának okáért.) Mármint az egyes részletek olykor, sőt többnyire igen szerény képecskék, hangocskák. Az *Elégiá*-ban például alig talál-



Makk Károly: Szerelem

hatunk olyan beállítást, amelyik kiragadva, mondjuk, egy cikk illusztrációjaként, állófotóként valami különösét mondana, vagy akár csak utalni volna képes e filmalkotás „operatóri lényegére”. Mert a lényeg csak a kapcsolódásban, a mozgásban táruul föl. A film mint mozgókép – de a nagy némával ellentétben már mint színes és hangzó mozgókép – nyeri itt vissza eredeti funkcióját.

4.

Természetes, hogy az ilyen operatóri szemlélet és módszer csakis megfelelő rendezőtárs közreműködésével ölthet testet igazi műalkotásban. Huszárik Zoltán egész eddigi pályafutása azt igazolja, hogy természetes módon talált alkotótársra Tóth Jánosban. „Meglepetés” volt viszont annak idején – a *Szerelem* bemutatásakor –, hogy Makk Károly személyében is „szerencsés alkat” hozta össze a sors az operatórt. Makk dinamikus improvizatív készsége és egyáltalában: nyitottsága az értelmes újdonságok irányában tökéletes egyetértést és együttműködést eredményezett. Biztos, hogy Tóth János nélkül a rendező nem így képzelte volna el filmjét. Hisz nagyon

tudja „az iskolát”, ami végeredményben azt célozza, hogy a helyzetek és jellemek „közepéből” induljon ki az értelmezés, a lényeg fölkatatása. Ezzel élesen szembenáll Tóth Jánosnak az a fölfogása, hogy – saját szavaival – „a holdudvar felől kell kibontani” a lényeget. Ez annyit tesz, mint egy-egy jelenet tartalmát nem a színész és beszéde kizárólagos vagy akár csak elsődleges közvetítő erejére bízni, hanem a szereplőknek részint közvetlen (tárgyi), részint közvetett (gondolat- vagy képzettársítással fölidézhető) környezetét, a „hangulati elemeket” a színészi játékkal és a dialógussal egyenrangúvá, egyenértékűvé emelni.

Igaz, „totális támadásukra” a konvencionális filmnyelv ellen igazából csak második közös filmjükkel, a *Macskajáték*-kal került sor: hangban, vágásban (amin most elsődlegesen szerkesztésmódot illik érteni), a részletek kiválasztásában és egymásra utaltatásában, a színek és a világítás dinamikájában, a színészek és a tárgyak „összmozgásában”.

De már a *Szerelem* is – nálunk, játékfilmben – szokatlan újdonságokat hozott. Makk és Tóth átértékelték a környezet és a szereplők szokásos viszonyát. A tárgyak, a berendezés ebben a film-



Makk Károly: Egy erkölcsös éjszaka

ben nem csupán „általában” jellemzi az embereket. Belőlük, részleteik egymásra-vonatkoztatásából indul ki a hősök jellemzése. Az inzertek, a tárgyközeliek – bőséges használatuk eleve „stilizáció” is egyben! – a gondosan „megkomponált” hang-folyamattal együtt polifonikus szólamegységekként kísérik a „főmotívumot” képviselő színészi játékot, dialógust. Egyúttal valósággal „előhívják” a múlt emlékképeit, amelyek éppen a részletekből építkező stilizáció révén illeszkednek szervesen a jelen anyagához. S végül a film épületének egyik legszilárdabb tartópillérévé léptetik elő a konvencionális filmelbeszélés legjelentelmenebb és többnyire legsilányabb anyagú kellékét: a passzázst. Az időmúlást és ismétlést érzékelhető részletek hallatlanul fölfokozott érzelmi és gondolati töltést kapnak a fák, levelek, utcakövek, tárgyi részletképek olyan montázsával, amely nyilvánvalóan Tóth János kisfilmes „zongora- vagy hegedűgyakorlataiban” bírnak logikus előzményekkel.

A *Szerelem*-mel és a *Macskajáték*-kal, annyi biztos, Tóth Jánosnak és Makk Károlynak sikerült „a zene rangjára emelni a filmet”. Más kérdés, hogy a *Macskajáték* már szinte *ad absurdum* viszi

a részletek egyenrangúsítását – az egész film részletekre hull szét, az új szerkesztésmód már-már szerkezetellenessé, a drámai építkezés tagadásává válik.

Végül egy kis kitérő magyarázkodás látszik szükségesnek: feszélyező arra gondolnom, hogy a tartalmi kérdések iránt közömbösnek látszhatom azok szemében, akik esetleg mehökkentőnek találták, hogy Tóth János formaalkotó módszerét az Eisensteinéhez hasonlítottam, valamiféle közös elv alapján. Az operatóri művészetre korlátozva a vizsgálódást, nehézkes is, szükségtelen is folyton bejárni azt az utat, amely egyébként természetes módon következik minden műalkotás szerkezetéből: a választott témától a formai összefüggésekből visszakövetkeztethető mondanivalóig. Hisz nem a *Szerelem* vagy a *Macskajáték* kritikáját írom. Egyébként: vallom, hogy a *téma* – minden ellenkező híreszteléssel szemben – döntő meghatározója a műalkotás minőségének (csak hát nem elégséges meghatározója). A *Macskajáték* vagy a *Szerelem* e tekintetben persze, hogy nem mérhető a *Patyomkin* páncélosához...

Csala Károly

VISSZAJELZÉS

Új rovatunkban egyrészt a hazánkban bemutatott filmek szélesebb körű visszhangját szeretnénk különféle vélemények megszólaltatásával érzékelteni, másrészt hozzászólásoknak kívánunk helyet adni a lapunkban közölt írásokhoz.

Gölöncsér Jóska a lovát ugratja

Gondolatok az eastern kísérletéről

E sorok írója nem kritikus, csak mozinéző. Ha mégis kísérletet tesz írni egy filmről, azt szociológiai szemszögből teszi. Véleményt nyilvánít esztétikai kérdésekről is, de tárgyához alapjában véve kívülről közeledik.

A *Rosszemberek* élménye két kérdést ébresztett bennem. Lehet-e egyáltalán kifejleszteni a *betyár-film műfaját*, s ha igen, mennyiben lehet a *western mintája* nyomán?

Kezdjük az elsővel. A western, ugye, mitológia: egy térben és időben körülhatárolt történeti valóságnak az ideológia egébe átemelt, meglehetősen puskaporos mása. A mítoszképzésnek pedig – számos egyéb feltétel között – arra is szüksége van, hogy az alkotó és közönsége először a *tények ismeretében* kerüljön konszenzusba egymással, mert csak ezután lehet megegyezniök a mítosz hangulatát, cselekményvázát, emberi magatartásmintáit, konfliktustípusait és tárgyi rekvizitumait illetően is.

Közös műveltség nélkül tehát nincs mítosz. Hogyan lehet akkor betyárfilmet csinálni a műfajteremtés szándékával, ha: (1) a tudomány még nem tárta fel kellő mélységben ezt a kort; (2) a már feltárt anyag sem került át a közműveltségbe, leszámítva bizonyos vérszegény és életidegen iskolai sémákat; (3) és ha emiatt a közönségnek (kétharmadrészt harminc éven aluli, s felénél is nagyobb részben városi mozinézőnek) ez a problematika idegen maradt?

Nem éreztem meg a *Rosszemberek*-ben azt a kettős egybevágást, ami a *Déli-dő*-t vagy a *Bonny és Clyde*-ot kiemelte a műfaji átlagból. Az egybevágást a tárgyi sík és a mítosz, illetve a mítosz és a közönség önkifejezési vágya között. Ebben a filmben, úgy érzem, nem következett egymásból a cselekmény történeti igazsága és a szereplők

emberi magatartásának általánosabb művészi igazsága. Talán innen származnak kétségeim: *van-e a szereplőknek mához szóló érvényes üzenete?*

A *Rosszemberek*-ben megtalálhatjuk a kalandfilm számos alapjellemét és alaphelyzetét: az Üldözöt, az Üldözöttet, az Árulót, a Csábítót, az Áldozatot; az Üldözést, a Kicsapongást, az Álmodozást, a Gyanakvást, a Csapdát és a Leszámolást. Nincs viszont meg benne néhány – sajátosan a westernre jellemző – magatartásminta (a nagylelkű hős, az igazság és a kockázat tusája, az erkölcsi fölény pillanata a revolvercső előtt), nem is lett a *Rosszemberek* tisztán western. Másfelől azonban kimaradtak belőle olyan ember-típusok, magatartásjegyek és helyzetek is, amelyek a kiegyezés évtizedének magyar valóságában már kialakultak (s a filmbe átemelve, segítettek volna egy betyártémából easternre formálni).

Az alkotók tiszteletben tartották az amerikai és a magyar társadalmi fejlődésnek egyik olyan különbségét, amely az emberek társadalmi viselkedését talán mindennél jobban befolyásolta: eltérő viszonyukat a kompromisszumokhoz. Az amerikai individualizmus a paraszti demokratikus fejlődés logikus következménye volt a tőkés út tiszta típusának gazdasági háttérében. Ez jutott el logikus végkifejletéhez a vadnyugati bűnözés anarchisztikus formáiban. A történelem a prérin és a Sziklás-hegységben kompromisszum-ellenes. A keménykötésű, szófukar, nyersen igaz ember-vagy a rendező megfogalmazásában: „a szabadság, az erő, az egyenesség iránti vágyakozás” – mítosz-teremtő western-ideológiája ezt tükrözi. Az igazságtevő magányos hős egytömbből öntött alakja – mind a megszépítő, mind az ironizált-szofisztikus alakváltozatokban – *valós történelmi tendenciát* stilizált.

A *Rosszemberek* betyárjai között nincs igazságtévő, magányos hős. A filmvásznon csapdába csalt outcast-ok mozognak. Viselkedésüket a határhelyzetek kiábrándító köz- és önvészélyessége jellemzi. Tudom, hogy ez felel meg a történeti tényeknek, azonban *az alakok így egydimenziósak* maradnak. Hiányzik belőlük a kelet-európai (balkáni, mediterrán) brigantizmus magatartásformáinak szociológiai hitelessége, amely úgy lehetett volna az esztétikai átlényegítés alapja, ahogy a frontier-korszak, a pionir-magatartás a jobb cowboy-filmekének. A spanyol és szicíliai bandita, a dél-olasz számkivetett, a Kárpátok és a lengyel erdők szegénylegénye a nagybirtokrendszer vezetete vontatott agrárkapitalizmus viselkedési változatait mintázza és nem a szabad határ hőseiét. Ez a közös perem-európai történeti háttér *a kompromisszumos magatartást, a hagyományhoz kötöttséget, a fejlődés kerülőútjait* mutatja meg a társadalmi kalandfilm készítői előtt.

De ezeket is *dialektikusan*. Magyarországra vonatkoztatva művészi kifejezést követel magának egy szociális tény: *a kapitalizmusba való átmenet időszakának banditizmusa maga is átmeneti*. A film ezzel kapcsolatban hangsúlyosan és makacsul a felbomló ridegpásztorkodás kárvallottjairól beszél. Ezzel szemben a valódi betyárvilágot legalább annyira támogatták (az ilyen kerülőutakon is erősödő) paraszti-kupeckedő polgárosodás képviselői, mint a visszaszoruló hűbéri-paraszti rétegek.

Az alkotók (a Stúdió által kiadott, a film koncepcióját és történeti anyagát dokumentáló kéziratos kötetben) idézik a Zala-Somogy megyei Közlöny 1865. április 1-i számát, amely ilyen értelemben fogalmaz világosan. „Meg kell azonban említenünk – olvashatjuk a cikkben Göllöncsér Jóska elfogásával kapcsolatban – azon szomorú tény, hogy a rablóvezér viselt tetteibe, gazságaiba megyénk jobb módú polgárai, helységek előljárói vannak belekeveredve, kik orgazdálkodtak, s a rablócsapatot titokban elősegíték hajmeresztő tetteikben.” A korabeli sajtó számos nagygazdát, kereskedőt, birtokos nemest, rendőri és közigazgatási tisztviselőt említ, akiket a polgári jogbiztonság érdekében juttattak börtönbe a betyárvilág szétzúzásának éveiben.

A kor átmeneti jellegéhez tartozott, hogy a banditák kegyetlenségei sajátos *egységfrontot hoztak létre* maguk ellen a falusi társadalomban. Az alkotók jól ismerték levéltári bűvárlataikból a félelem, a gyűlölet és a kiszolgáltatottság légkörét és fortélyait. Idézik is forrásaikat. Például azt az újságcikket, amely sajnálkozik, hogy nem tarthatja fel a Csanád megyébe szökött bandavezér

letartóztatásának bizalmas részleteit, meg azt a másikat, amelyben leírják, hogyan követett el tíz nap alatt e rablócsoport kilenc betörést és hét gyilkosságot.

Ez a légkör néhány jelzés erejéig látható is a filmen, de mintegy zárójelbe téve a betyár és népi környezete között a kapcsolat folyamatát. Az alkotók kiterjeszthették volna figyelmüket a betyárvilág szegényparaszti osztályharcos vonatkozásaira is. A kor viszonyai ismertek durva erőszakossággal keresztülhajszolt tagosításokat, ismerték az egyik napról a másikra végrehajtott feldúlását tanyáknak, falvaknak. Nem egy uradalomban (éppen Somogyországban) tömeges elbocsájtásokra, drasztikus illetménycsökkentésekre került sor. Az 1863–64-es éhínség, tömeges adóbehajtás és újoncozás az ország számos pontján, a Dunántúlon is váltott ki zendüléseket. Hogy az ilyeneknek lehetett kapcsolata a pusztai alvilággal, arra legkirívóbb példa a Pallavicini-birtok ásothalmi jószágkormányzóságának „betyár-ostroma” volt 1852-ben. Ezt az idézte föl, hogy a hideg télelőn földönfutóvá tettek több mint száz dohánykertész családot.

Volt tehát e korban *kétségbeesés szülte kitörés*, de vezetett út a betyárvilágból előre, *a tisztességszolidációba* is. Ezeknek a magatartásformáknak ismeretében föl lehetett volna oldani művészi értelemben a szereplők inkognitóját. Különösen fontos lett volna ez *Göllöncsér és Soromfai magatartását* illetően, minthogy az alkotók csak jelezték, de nem ábrázolták e két figura szellemi-erkölcsi fölényét a többi betyárral szemben.

Miért nem talált eddig szélesebb közönség-visszhangra a „Betyár” reménytelenségbe beleizzó paraszti tekintete, lovát a népporradalom irányába rúgtató Rózsa Sándor és a *Szegénylegények* 48 utóéletét újaromantizáló filmlátomása? Holott mindhárom változat a cselekvésben végigvitt népi gondolat szószólója, mindháromban a cselekvő paraszt szinonimája a betyár. Talán éppen ezért, s akkor ismét csak a kompromisszumos gondolati és érzéskultúra szellemi örökségében kereshetjük a mélyebb eszmetörténeti okot.

Áttöri-e a *Rosszemberek* végre a kompromisszumok körét? Az alkotói szándék szerint – igen. Szomjas György azt mondja: az ironikus valóság-szemlélet lehetővé teszi, hogy a kalandfilm emberi-művészi állásfoglalást közvetítsen. Ez jut kifejezésre a romantika és a valóság összeütköztetésében, vélhetőleg abban, mit gondolnak magukról a szereplők a filmen, és milyennek látjuk őket mi, nézők. Kifejezi továbbá az ironikus valóság-szemléletet a happy end hiánya, amely mögött ott

az alkotó meggyőződése: a sajnált és megértett hősök esetében is szükségszerű, hogy akasztófán végezzék vagy golyó oltsa el életük gyertyáját.

Nem minden ironia születik a következetesség vállalásából. Hogyan látja Shaw a betyárt? „Rabló vagyok. Abból élek, hogy fosztogatom a gazdagokat” – mutatkozik be Mendoza. „Úriember vagyok. Abból élek, hogy fosztogatom a szegényeket” – hajtja meg magát udvariasan a rablóvezér előtt Tanner John. Szólhat tehát az ironia úgy, hogy a lefűrészelt csövű puska, böllérek és fűtykös kézműipari banditizmusát eltiporja a vasút és a vasúttól a parasztpajtaig vezető utat hintón megjáró megyefőnöki szalonkabát civilizációjának banditizmusa. Vannak is ilyen célzások a filmben: a groteszkül pöfögő kis játékvasút a kastélykertben vagy az a mondat, hogy a kocsmákban elfogyó grófi bor értéke teszi elfogadhatóvá az ivókban elfolyó vért, tehát a haszon érdekében nem rombolják le a betyárbúvóhelyeket.

A film ironiája, megítélésem szerint, más töről fakad. S ez: a patétikus romantika helyébe állított *ironikus romantika*, a kompromisszumos látásmód ellentéteket elsimító „fehér” változata ellen felállított vértől-szenvedéstől fekete-vörös, naturalista változat.

Nem önkénytelen – az alkotók ellen forduló – ironia-e, hogy a film legplasztikusabb alakja Hegyessy főszolgabíró lett, akire csak az intelligens üldöző szerepét osztották ki a rendezésben, akibe azonban a színészi alakítás váratlan művészi többletjelentést csempész? A *Délidő* seriffje a film végén a porba dobja a békebírói csillagot, a jelenyre és a rossz lelkiismerettel ott álldogáló

polgárookra az emelt fővel távozó hős szekérének pora rakódik rá. Vele a polgári derékség távozik a tett színhelyéről. Hegyessy szolgabíró rezzenéstelen arca belenyugvó fásultságot és öngúnyt rejt. Ez a derék kétszer hajol meg a filmen. Egyszer azért, hogy a halotti szemlén kiterített egyik betyár lajbijáról azt a pitykét szakítsa le, aminek a mását a saját mellényén hordja. Az isaszegi pityke itt a rossz lelkiismerettel áthasonuló ember önsajnálatainak gesztusa. A második meghajlás egy csillagnak szól. Ezt azonban nem hajtják a porba, ellenkezőleg, a mellénypitykék közé tűzik. Nincs is por, nem is távozik senki, s a rossz lelkiismeret helyet cserél az emelt fővel. A fényes parketten demonstrált főispáni kegyet udvarias taps köszönti. A jelenlévők ünnepelnek: egy nemesurat visszafogadtak.

A film nem a főbíróról, erről a jóemberről szól, de a műalkotás legérzékletesebb pillanatai mégis a megalkuvás finoman jelzett második dimenziójának jeleneteihez kapcsolódnak. Még mindig annak osztogatjuk megértő, bár gúnyos mosolyunkat, aki szép gesztusokkal enged a negyvennyolcból.

A *Rosszemberek* előre vitte a magyar kalandfilmet. Fordulatos története nem igénytelen, nem vásári. Atmoszférája és jellemző ereje van azon a határon belül, amelyet a western fogásainak szervesen belevegylése egy történeti-társadalmi krimibe von meg. De továbbra is kérdés, lehet-e easternt készíteni a kompromisszumos szemlélettel való gondolati leszámolás nélkül, a nemzeti önismeret még mindig hézagos állapotában.

Kronstein Gábor

A FILMTUDOMÁNYI BESZÉLGETÉSEK

1980. első félévi programja:

1980. január 26.: A filmhatás vizsgálatának módszerei

1980. február 23.: Józsa Péter filmelméleti munkássága

1980. március 29.: A magyar játékfilm 1957–1972

1980. április 16.: Van-e a filmnek grammatikája?

1980. május 31.: Az experimentális film

Filmtudományi beszélgetések minden hónap utolsó szombatján
du. fél 4 órakor a TIT Kossuth-klubjában!

MINDEN ÉRDEKLŐDŐT TISZTELETTEL VÁRNAK A SZERVEZŐK

Hit a hétköznapi emberében

Sándor Pál: Szabadíts meg a gonosztól

Sándor Pál *Szabadíts meg a gonosztól* című filmje újra bizonyítja, hogy jelentős művészi alkotás csak a társadalmi valóság ellentmondásos szerkezetének művészi elsajátítása révén jöhet létre.

A szocialista Magyarország fejlődésének 60-as évek végétől kezdődő új szakasza – ha nem is mechanikusan, automatikus módon – az alkotókat is új helyzet elé állította. A szocialista társadalom építésének ebben a bonyolultabbá vált, orientációs zavarokkal terhes, átmeneti szakaszában történelmi értelemben meghaladottá vált a szűkösség uralma, az „akarat” – képzelt, bár korábban átmenetileg hatékonynak bizonyult – hatalma a valóság felett. Ugyanakkor azonban problematikusá lettek egyén és történelem közvetlen kapcsolódási pontjai, kérdésessé vált a *közösségi jelleg*.

Minderről azért érdemes beszélni, mert Sándor Pál legutóbbi filmje – miközben látszólag történelmünk múlt idejének kérdéseit feszegeti – lényegében jelenkori konfliktusokat, jelenkori magatartásmintákat emel az ábrázolás középpontjába.

A „ruhatárosi lét” és az elvesztett kabát ténye összeegyeztethetetlen, az élet minősége csak a „társadalmi megbízás” következetes, gyakorlati vállalásával tartható fenn, őrizhető meg. Csak-hogy ehhez a megőrzéshez tragikus konfliktusokon keresztül vezet az út, mert a film olyan történelmi közeget ábrázol, melyben a világ a maga egységében az egyén szempontjából áttekinthetetlen. Ez egyben a groteszk forma tartalmi alapja is: a történelem objektív mozgásirányai és az egyéni élet tudatosan felfogott lehetőségei közti látszólag feloldhatatlan ellentmondást „a szubjektum oszcilláló mozgásként éli át, mivel nem kívülről, hanem belülről látja még, s káprázó szemében a pozitívból a negatívba való átcsapást nyomon követi az ellentétes irányú mozgás is, képtelen lévén fixálni lényeg és jelenség viszonyában a valóban lényegest”. A kiélezett történelmi szituációban a látszólagosan kisszerű válik az egyéni élet szervező erejévé. A történet során azonban kiderül, hogy ez a történelemben aligha „jegyzett” téli-

kabát döntő módon képes befolyásolni a családtagok egymáshoz való viszonyát.

A filmen nem látható, de a hősök *belső érték-rendjében valóságosan létező „belső ruhatár”* (ahonnan súlyos következmények nélkül semmi nem tűnhet el) *közösséget* formál. A „ruhatárosi lét” normáival való belső azonosság – éppen a be-következő tragédiák hatására – új típusú, az élet kérdéseit közvetlenebbül reflektáló, gazdagabb személyiségeket hoz létre. Hosszú utat jár be András az utolsó jelenetek egyikében feltett kérdésig „Mi lesz velünk, anya?”), melyben történelem és egyén konfliktusa, ha drámai mozzanatokkal terhelten is, de feloldódik, a történelemből kihullt individuum visszaintegrálódik a történelmi folyamatba, hogy azután ez a feloldás az utolsó képsor tragikus képi és zenei motívumaiban kapja meg a maga dialektikus ellenpontját.

Sándor Pál bűnös, nemegyszer valóban kisszerű figuráit belső etikai törvényeik gyakorlati érvényesítése formálja gazdagabb egyéniségekké. Igen lényeges ebből a szempontból – és ez a film erénye –, hogy az alkotók alig adnak számot (talán leginkább Svéd esetében, de itt is csak utalásszerűen) hőseik múltjáról. Zsuzsi, Adorjáné, Svéd és András egyszerűen *ilyenek*: a „belső ruhatár” léte és morális parancsa axiómaszerűen foglalja össze hőseink életének „előtörténetét”, mert a ruhatárnak ez a vizuálisan fel nem tárható szeglete – *történelmi vívmány*, akárcsak „a zenei fül” és „a forma szépsége iránt fogékony szem”. És éppen ebben a dramaturgiában fejeződik ki legészrevehetőbb formában a hétköznapi emberébe és lehetőségeibe vetett őszinte alkotói hit, amely elválaszthatatlan attól az alkotói módszertől, mely a személyiség belső gazdagodásának kialakulását és magát az új emberi gazdagságot nem a „szakadatlan fejlődés” elvének konfliktusokat megszüntető összefüggéstelenségében, hanem a maga bonyolult belső ellentmondásaiban tárja fel.

Ambrus János

A koncepció változik

Jancsó Miklós: *Allegro Barbaro*

Míg a sajátos technikával megjelenített valóság elkülönítése a fantáziamunka eredményétől, az álomtól bizonyos Viscontit idéző elemek beszívargását indukálta az első részben, a *Magyar rapszódia*ban, addig az *Allegro barbaro* képsorain a tiszta, homogén ábrázolásmód uralkodik ismét. Egynemű közeg, zárt egész – ismerős elemekből: tánc, ének, jelképes, kultikus cselekedetek.

A trilógia második része nem lett egyéb, mint egy monstre álomkép. A bevezető snittek visszatérte a film végén mintegy keretbe foglalja mindazt, amit látunk. A vízió csak vízió, nem korlátozza sem az idő, sem a tér, s az egység és folytonosság is relatíve érvényes csupán. Mindez a legszilárdabb s mégis hókristályszerűen könnyed szerkezet megalkotásának lehetőségét biztosítja (éppen mert a valóság törvényei nem kötik semmi módon). Az így létrejött konstrukcióba pedig pompásan beleépülhet a kiérlelt „hagyományos” jancsói megfogalmazásmód, mely szükségképpen elveszíti eddigi barokkos jellegét (nincs mivel szembeállítani), nem érthetetlen vagy zavaros többé (a vízió mint átfogó kategória eleve kirekeszti ezeket a fogalmakat).

Az eltérő idősíkok nagyszerűen megférnek egymás mellett, s közvetlen kapcsolatok jelzésére adnak módot. A hős megszabadíthat és elbukhat, sírba dőlhet s ismét új életre kelhet; feltűnhet partizánoktól körülvéve, s minden különösebb következmény nélkül előlelheti Khuen-Héderváryt. Az álom mindent megenged, a rendező mentesül a valószínűsítés kicsinyes követelményeitől.

Nagyon régen láthattunk már ilyen zárt, ökonomikus, jól szerkesztett művet Jancsótól. Minden a helyén, s minden egy sajátosan stilizált egységes szférába fogva (a legapróbb gesztusokig: pl. a forgatókönyv kis vörös repülői helyett sárkányrepülők jelennek meg sokkal „emberközelibb” jelzés gyanánt). Az előzetes elképzelések, tervek belső feszültségeit tehát új koncepció alkalmazásával tüntette el a rendező, biztos kézzel, rutinosan oldva meg feladatát.

Mégis: miért akkor a csalódottság, a hiányérzet?

Talán éppen ez a túlonalt olajozottan működő gépezet az, ami fölébreszti a néző gyanúját. Ropognak a fegyverek, de a lelkekben, belül csend honol. Sehol kétkedés, sehol önmarcangoló szenvedés. A döntések kívülről érkeznek, ki-ki csak a saját dolgát végzi – a biztos, abszolút tudás és hit egykedvűségével.

Az álom – említettük már – mindent felold, mindent valószínűsít, a rendező tehát mentesül az összes ilyen irányú feladat alól. Szabad kezét kap, de ez az akadálymentesség nem mindig hasznos. Nincs miért erőlködni, a feladatot az eredmény utólag jelöli ki. Hiába az egység, hiába a tényleg szép, artisztikus képsorok, ha nincs mit mondani. Az „esés” jól látható az információ-mennyiség hirtelen, rohamos csökkenésében. Jösszerivel semmi újat sem tudunk meg. Nem gazdagodik új vonásokkal Zsadányi portréja, s a hatalom bábfigurái is csupán önmagukat ismétlik újra meg újra. Novumot csak az az arányeltolódás képvisel, mely abból következik, hogy Zsadányi belső képeit látjuk, annak a Zsadányinak a képeit, akinek gondolkodása gyökeresen megváltozott. (Hol és mikor? Az első rész csupán megkezdte a változás folyamatának feltárását, de adós maradt teljes kifejtésével. Aki viszont most előttünk áll, az már túl van mindezen.)

Az elnyomó apparátus szinte csak rekvizitumként van már jelen. A néppel való egymásra-találásnak, az ifjúság mámorának, a bacchanáliának a képeit nem tudják, nem is tudhatják kellőképp ellensúlyozni a terror, az elnyomás megjelenítései. Ami azért furcsa, lévén, hogy a felidézett időszak mégsem tartozott történelmünk legfényesebb periódusai közé. Igen, itt egy kissé kilép a film a Zsilinszky-Zsadányi féle mederből. Meglehetősen nyílt, mához szóló önvallomássá lesz. Hittevéssé az ifjúkor, a fiatalság eszményei, szabadsága, tisztasága, bátor meztelensége mellett: „De a mi mozgalmunk nem ilyen. Nem lesz ilyen akkor sem, amikor már győztünk és lesz enni-innivaló bőven, meg bakancs, meg ruha. Akkor is majd szeretünk meztelenkedni, mert a mozgalom nem ismer ember és ember közötti különbséget” – mondja a filmbeli Mari némi malíciával. S bár tiszteljük a művész hitét, úgy véljük: ez az *Illúzió* mégsem tartozik szorosan a tárgyhoz. A művészi fegyelem ilyen fellazulása persze csak következménye a koncepció megváltozásának.

A végső szó természetesen még hátra van. Várjuk a folytatást, reménykedve abban, hogy erre az „antitézisre” mindenképpen meg kell születnie a szintézisnek, azaz az új művészi minőséget létrehozó túllépésnek.

Sneé Péter

A „vacogás” drámája és a pszichológia

A *Persona* értelmezéséhez

Bármilyen (kategorikus) állítás a legsajátosabban bergmani filmekről – köztük a *Personá*-ról – szinte magától értetődően vált ki ellentmondást e filmek egy másik nézőjéből, lévén e művek különös tulajdonsága, hogy más-más alaphangot ütnek meg a megérteni vágyókban. A lehetséges állítások közé tartozik az a Fėja Sándor tanulmányában olvasott (Filmkultúra 79/6), hogy különösen a *Persona* „a személyközi kapcsolatok kudarcának” drámája, s ezzel mintegy kulcsfilm a bergmani világ megértéséhez. A tanulmány nem kizárólag ezt az általános tételt szögezi le, hanem egyebeket is, például azt – az előbbivel némileg feleselni látszót s kissé lényegre tapintóbbat –, hogy „Bergman filmjeinek emberi drámája az adott szerepek mögé rejtett igazi én felfedezésének kegyetlenül őszinte folyamata”. A két tétel közötti összefüggés vagy egybecsengés érzékeltetésére fontos érvek sorakoznak fel, ám az olvasót ellentmondásra készítető belső kényszer nem lankad. Nyilvánvalóan a film másféle felfogása miatt. De van talán egy másik önkéntelen oka is: az a védekező magatartás, amelyre a tanulmány olvasóját az előre bejelentett pszichológiai levezetés készteti. A művészeti alkotást fenyegető teóriát érezzük elhárítandónak.

Ám mindez nem jelenti azt, hogy nem érdekelne bennünket „a bergmani világ lélektana” és főleg azoké a hősöké, akik hegyeket mozgató nekifeszüléssel láthatatlan erőkkkel viaskodnak reménytelenül, rettegnek tőlük, majd a megadás csöndjébe vonulnak vissza. Ezeknek a különös emberi viszonylatoknak a pszichológiája vonz és taszít egyszerre bennünket, beavatásunkat kívánjuk és elhárítjuk. A *Trilógia*, a *Farkasok órája* és maga a *Persona* már első hangütésével is ilyen ellentmondásos élményt ígér, pszichológiai tan- könyvekben nem található ismereteket sejtet.

Ez lenne tehát az a „bergmani világ”, amelynek megfejtését, megértését ígérheti a pszichológiai megközelítés, a tudományos kategóriák alkalmazása? A szóban forgó tanulmány bevezetője – úgy tűnik – sietős nem-et mond kérdésünkre. A frapáns bevezetőben idézett jelenet szerint ugyanis a *Persona* ápolónője, Alma – Elizabettel ellentétben – határozottan tagadja „elhagyatottságunk és halálra rémült öntudatunk” valóságát, amikor egy könyvidézetet „megbeszélnek” a maguk különös módján, Alma „szókimondásával” és Elizabet néma jelbeszédével. E furcsa párbeszédben mégis

két válasz fogalmazódik meg, két magatartás körvonalazódik az emberi lét tényére való reagálásként, de a kettő közül a tanulmány láthatólag csak Almát tartja elfogadhatónak, Elizabetét meg nem hallottá teszi, illetve egyszerűbb képletre visszavezetendőnek ítéli. Az okfejtés ugyanis úgy folytatódik, hogy a *Persona* két hőse „kapcsolati konfliktusban élő ember”, márpedig „a kapcsolat öröme nélkül a könyvbeli idézet életünk ténye lehet”. Azaz a filmben ábrázolt krízis valójában a magányosságból, illetve meghíúsult kapcsolatkeresési törekvéseinkből fakad. „S e kapcsolat-kudarcok alapvető forrása az éni-identitás és a perszóna gyakori összeférhetetlensége, ... a 'valódi lelkünk' és a világnak felmutatott 'szereplelkünk' között tátongó szakadék.” Nincs okunk tehát arra – ezt kell mindebből tudomásul vennünk –, hogy Elisabet némasága mögött valami más drámát sejtünk, az eset sokkal egyszerűbb, mint gondolnánk.

Bizonyára léteznek ilyen válságba torkolló „kapcsolatkudarcok”, s okozhat súlyos krízist a „valódi lelkünk” és a „szereplelkünk” kiáltó ellentéte. A *Persona* magas feszültségű drámájáról mégis mintha kevesebbet mondana a lehetségesnél ez a pszichológiai diagnózis. Elizabetet ugyanis nem a magánytól való félelem kergeti némaságba – kudarcba fulladt kapcsolatai folytán –, hanem maga a lét vált számára elviselhetetlenné egy adott pillanatban. Mint maga Bergman mondja erről az elnémulásról: „a megvilágosodásnak olyan pillanata volt ez, amikor kiderült, hogy csak csend és sötétség veszi őt körül”. De igaz: mit is lehet mondani pszichológiailag olyan fogalmakról, mint „megvilágosodás”, „csend” és „sötétség”?

Mindenesetre az „emberek közti magánynál” valami sokkal dermesztőbb állapot fenyegeti Elizabetet, ami talán a halálhoz hasonlít, ha erről egyáltalán lehet elképzelésünk. „A semmi ágán ül szívem, kis teste hangtalan vacog” – jut eszünkbe az idevágó „megvilágító” kép. A *Persona* – úgy érezzük – ennek a „vacogásnak” a drámája, azé a halálos tusakodásé, amely önmagunk, „önazonosságunk”, „perszónánk” újra megnyeréséért folyik. Mert Bergman fogalmai szerint – ha jól értelmezzük – a persona elsősorban nem „a világnak felmutatott szereplelkünket” jelenti, hanem megismert és vállalt önmagunkat, dolgát meglett személyiségünket.

Jócskán belemélyedtünk máris ellentmondó né-

zeteink taglalásába, olyan látszatba keveredve, mintha jobban működő pszichológiai patronok birtokában volnánk. Erről szó sincs. Ellenkezőleg. Inkább a szükséges óvatosságra kívánunk emlékeztetni a pszichológiai kategóriáknak a műalkotások körében való alkalmazásánál, felhíva a figyelmet ennek némely nyilvánvaló korlátjára.

Csábító például a pszichológiai gondolkodásmód számára a *Persona* kívülről megítélt alaphelyzetét – két nő, két ember kapcsolatkeresését – s annak minden hullámzását, konfliktusát az általános lélektani törvényszerűségek alapján mérlegelni. Holott a mű egész mondanivalójától, központi problematikájától nem választható el, hogy *egy művész válságáról* van szó, akinél a személyes emberi lét és a művészi „persona” szoros egységét és egymásra vonatkozását kell feltételeznünk. Itt az „általános emberinek” a keresése csak tévutakra vezethet, a lélektani helyzetek félreértésére vagy lefokozására. Ismét a film alkotójára, Bergmanra kell hivatkozni, aki a *Persona* bemutatása kapcsán így határozta meg a mű lényegét: „a művészet szerepéről, az azonosulásról és a közöletlenről szóló elmélkedés”. Vajon ki lehet-e vonni ebből az elmélkedésből „a személyközi kapcsolatok lélektanát”?

Annál kevésbé, mivel ezek a kapcsolatok az emberi és művészi lét válságos időszakában, annak elbizonytalanodásakor láthatók a filmben – ha ugyan valóban ezeket kell néznünk, s nem azt, ami mögöttük felfedezhető, ti. a művész drámáját. Talán nem tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy ezek az emberi viszonylatok csak az *ábrázolás eszközei*, a művész belső küzdelmének tükröképei.

De valószínűleg még ennél is tovább kell mennünk, ha figyelünk arra, hogy a dráma számos helyzete, cselekménymozzanata milyen kevésbé reális (vagy csak nagy jóakarattal mondható annak), sőt a legtöbb a jelképes felé billen. Csak a legfontosabbakat említve: már a dráma előtörténetében említett pillanatnyi elnézés a színpadon, majd a némaságba vonulás *csak emlékeztet* bizonyos reális helyzetekre (ezért fogadjuk el), de igazában nem valós mozzanatként szerepelnek, sokkal erőteljesebb a jelképes, önmagukon túl utaló jelentésük. Még feltűnőbb a két nő „leszboszi” jelenete, vagy „az abszurd háromszög-jelenet” (Vogler Almával szeretkezik, Elizabeth passzív, sőt biztató jelenlétében), amelyek már leplezetlenül valami másra utalnak, végképp semmi realitásuk nincs. De ugyanilyen értelemben kell felfognunk azt a sok banális, jelentéktelen „személyközi” mozzanatot, amelyek közvetlenül, valószínűs jelentésüknél fogva semmiképpen sem kerültek volna bele ebbe az egész más súlycsoportba

tartozó drámába, csupán egyszerű jelképeségük, a légkört sugalló szimbolikájuk folytán kaptak itt helyet. Vagy egyszerűen azért, mert még a jelképekkel ábrázoló műnek (s különösen a filmnek) is megvan a maga realitás-igénye az ábrázolásban.

De beszélhetünk-e egyáltalában magának Almának a realitásáról, valóságos személy mivoltáról? Erősen kétséges. A *Persona* problematikája, mely még fogalmakban is alig ragadható meg, szinte kiált a jelképek után, legyenek azok helyzetek, cselekvések vagy személyek. A jelképekkel való *játék* a műben a nézőt arra csábítja, hogy valószínűként fogja fel, magyarázza a látottakat. De ha nagyon enged ennek a csábításnak, hamarosan kibogozhatatlan rejtvényekbe bonyolódik, megfejtethetetlen vagy csak erőszakosan magyarázható „összefüggésekbe”. A jelképek a maguk alapjelentésével megvilágítják a mű üzenetét, ám részleteik, változataik magyarázatása csak önmagunk megtévesztését eredményezheti.

Számomra a *Persona* „története” – vagy inkább „példázata” – akkor világosodik meg leginkább, ha Elizabetet és Almát egyetlen személy kettős énjeként fogom fel, az előbbiben a válságba került vagy az önmaga vállalásáig (az „identitásig”) még igazán el nem jutott, rendkívül tudatos – az utóbbiban az „élet”, az ösztönösség és a köznapi, józan tapasztalat forrásait birtokló alkotói egyéniség kétféle típusát látva (melyek egyetlen személyiségben is megférhetnek vagy tusakodhatnak egymással).

Különböztetni mi értelme a „történet”, a két nő konfliktusa számos banális mozzanatának, az üvegcserepbe lépésnek vagy a levéltitok megsértésének? A szeretet, sőt a „szerelem” és a gyűlölet, a vérig menő harc kisszerű és mégis túlhangsúlyozott jeleneteinek? A „leszboszi” szerelem képeinek vagy a vérszívás „vampir-szituációjának”? Amikor „realitásuk” amúgy is alig van megtámogatva? Mi keresnivalójuk van ebben az egyáltalában nem cselekményes, sőt (köznapi értelemben) nem pszichológiai drámában? Egyedül jelképeségük magyarázza jelenlétüket.

S ezt még a dráma végkifejletére, Alma „váltságmegoldó, katarzisban részesítő” szerepére nézve is fenn kell tartanunk, vagy talán éppen itt a leginkább. A tanulmány szerint a drámai kibontakozás úgyszólván a pszichoanalitikus gyógy mód paradigmájaként fogható fel.

Valóban arról lenne szó a *Personá*-ban, hogy az Almához hasonlatos áldozatos lelkek, akik hajlandók teljesen azonosulni pártfogoltjuk krízisével, képesek lennének – ha csak átmenetileg is – „megtisztuláshoz”, katarzishoz segíteni (empátia

és tudatosítás által!) a személyiségzavarban szenvedőket? Ez több okból is teljesen valószínűtlen. Az eddig elmondottakon (s az azokból következő-kön) kívül főleg azért, mert valójában nem is pszichoanalízis folyik a szóban forgó nagy drámai jelenetekben (csak a pszichológiai gondolkodásmód sugallhatja ezt), hanem Elizabet nagy belső tusája, amelynek tartalmát és lefolyását megint csak jelképek segítségével, szimbolikus történetekkel lehet ábrázolni. Ismét hivatkozni kell itt azokra a mozzanatokra, amelyeknek az a funkciója, hogy emlékeztessenek bennünket a filmben játszódó, nem reális, lélektanilag aligha követhető folyamatokra (mint a „szeretkezési” jelenetek stb.), sőt az egész „film-elmélkedés” ábrázolási módszereire (az asszociációinkat vezérlő mon-

tázokra, a vetítéssel kapcsolatos játékokra stb.), amelyek mind a valóságos történetektől idegenítenek el, a gondolati síkra terelik a figyelmünket, a „közölhetetlen” közlését kísérlik meg.

Nem, a *Persona* aligha a „személyközi kapcsolatok” lélektanába avat be bennünket, még kevésbé egy áldozatos és győzelmes lélekelemzés története vagy példázata: inkább egy „életvesztésen” tudatos alkotó ember belső pokolra szállását és megújulását, a megismert „én”, a megértett „szerep” vállalásának gyötrelmes folyamatát láthatjuk benne, azzal a figyelmeztetéssel, hogy az ilyesmi nemcsak egyszer eshet meg az emberrel az életben.

Sallay Gergely

ÜZENETEK

Ezen a helyen köszönjük meg, hogy olvasóink közül igen nagy számban tettek eleget kérésünknek: kitöltötték és visszaküldték a 79/6. számunkhoz mellélt, olvasói véleményt kutató választlevelezőlapot. De annak érdekében, hogy minél teljesebb képünk legyen olvasóink igényéről, azokat, akik ezt még nem tették, ismételten kérjük: pótlólag adják postára e lapokat (kitöltve, felbélyegzés nélkül). S külön köszönetünk azoknak, akik szükségesnek érezték, hogy levélben részletezzék a Filmkultúrával kapcsolatos észrevételeiket vagy erre a jövőben vállalkoznak.

A. E. Kiskunfélegyháza Köszönjük, hogy nemcsak a laphoz mellélt választlevelezőlapot töltötte ki, hanem külön levélben is eljuttatta hozzánk a Filmkultúráról kialakult véleményét, melyről – mint írja – „elképzeltető, hogy nem egyezik az olvasók többségének véleményével”. Hadd idézzük egy-két mondatát: „Bevallom, számomra a nyelvezet kissé nehézkes. Hiányolom az írásokból a tömör, egyértelmű és határozott gondolatokat, az ezeket tükröző mondatokat. (Főleg a kritikákból. Mentségemre szolgáljon, hogy matematika-fizika szakos tanár vagyok.) Helyettük nagyon gyakran olyan 6–8 soros összetett mondatokat olvasok, melyekben a túl sok „diszítő” kifejezés súlya alatt a mondanivaló rogyadozik.” – Csak remélhetjük, hogy bírálata lapunknak csupán kisebb hányadára vonatkozik, de ez sem ment föl bennünket, kritikusokat és szerkesztőket kötelességünk alól, hogy – az Ön szavaival – „a filmesztétikában kevésbé jártas olvasókra is gondoljunk”.

Dr. L. A. Csolyospálos Megtisztelő, talán túlzottan is nagyra becsülő sorait igyekszünk önkritikusan értékelni, de annak – úgy érezzük – fenn-

tartás nélkül örülhetünk, hogy önnek a Filmkultúra „hosszú évek óta nagy szellemi élményt ad”... és... „rengeteg információt”. A képanyag bővítésére, ill. az itthon nem látható külföldi filmek alaposabb ismertetésére vonatkozó kérésével, javaslatával nem áll egyedül levélíróink között, de ezzel kapcsolatban részben terjedelmi korlátainkra kell hivatkoznunk, részben arra, hogy a nagy mennyiségű kínálat érthetően szigorú válogatásra kényszerít bennünket. Várjuk további észrevételeit, leveleit.

N. S. Eger és Többeknek. A Filmkultúrára való előfizetés módjáról a 2. old. alján levő, ún. kiadói impresszum tájékoztatja olvasóinkat. Filmszakkönyvekről az utóbbi két számunkban több bekeretezett hirdetésben találhatnak információt (a Filmtudományi Intézet kiadványairól). Az új filmkönyvekre könyvrovatunkban igyekszünk felhívni a figyelmet, de tervezzük, hogy címlistát is közlünk ajánlott könyvekről a filmesztétika és a filmtörténet iránt esetleg csak nemrégén érdeklődő olvasóink tájékoztatására.

Divatok, előítéletek — világmegváltók

Mannheimi jegyzetek

Nem csodálkoznék rajta, ha valaki egyszer kimutatná, hogy például a Német Szövetségi Köztársaság úgynevezett *keleti* politikája és – mondjuk – a mannheimi filmhét 1977-es retrospektív vetítéssorozata között összefüggés fedezhető fel (akkoriban huszonhat magyar filmet mutattak be). Mint ahogy az sem lepne meg, ha az 1978-as afrikai és arab, majd az 1979-es indiai és délkelet-ázsiai retroprogram után az idén Dél-Amerika irányába tágulna a kör. A gazdaságpolitika és a filmművészet ilyenén való összekapcsolása tehát elképzelhető, sőt, nagyon is valószínű, mégsem állítanám, hogy a Filmwoche igazgatósága csakis kultúrán kívüli szempontok alapján mérlegelt volna. Egyre több jel utal ugyanis arra, hogy – példánknál maradva – a magyar film vagy a harmadik világ fejlődő filmipara önmagában is olyan színeket mutat föl, amelyek gazdagíthatják a pályakezdő rendezők és az összehasonlításra amúgy is hajlamos kritikusok szemléletét.

Ha tehát az értékek felől közelítjük meg a markáns filmszemlélt, akkor nyilvánvaló, hogy a mindenkori program elsősorban az agilis műsor-igazgató, Fee Vaillant asszony szemlélettágító törekvését érzékelteti, s csak másodszorban illeszkedik bizonyos aktuálpolitikai keretekbe. A harmadik világ iránti őszinte érdeklődésből következik az is, hogy az 1979-es rendezvény az Eisenstein-törédekekből Orlov – Alexandrov által összeállított és a moszkvai fesztiválon bemutatott *Que viva Mexico*-val indult, s Coppola Cannes-ban nagydíjas *Apocalypse Now*-jával fejeződött be. A közép-amerikai és délkelet-ázsiai témájú – ráadásul a civilizált gyarmatosítók kíméletlenségéről és lelkifurdalásáról is árulkodó – művek tünetértékűek. Azt sejtetik, hogy Mannheim művészeti és politikai értéke *közbülső* helyet foglal

el: ez a nem túl jelentős, de legalább izgalmas fesztivál csakugyan Cannes és Moszkva között van – törekvéseiben is. A vendéglátók meg a vendégek fölvállalják az Eisenstein nevéhez köthető szovjet filmiskolát, de a hollywoodi ízléstől elrugaszkodott amerikai filmiskolát is.

(*Ami nem kell*) Most már a filmeseményekről is szót ejtve, illő beszámolni arról, hogy a „borzas filmek fesztiválja” miért utasította el a kevésbé borzas műveket. Információs vetítésen mutatkozott be, mindazonáltal a maga konkrétságában a „jól van megcsinálva-filmtípust” példázta – no meg a mannheimi közönség magatartását – Lau Sing-hon kínai rendező vállalkozása: *House of the Lute*, vagyis *A lant háza*; ez a hongkongi film címe. A fiatal rendező „természetesen” az Egyesült Államokban tanult, természetesen kisujjában van a (színes) technika, magától értetődő természetességgel idézi az amerikai és európai rendezőasztárok jól bevált fogásait, profi módjára bonyolítja a cselekményt – gyanítom, ennél nagyobb vétkei nem is lehetnének.

Mert felidézve az éjszakába nyúló sajtókonferenciák hangulatát, a diákok gerjesztette vitákat, nem minden ok nélkül róható fel neki, hogy a módfelett változékony délkelet-ázsiai helyzet érzékeltetése helyett hollywoodi sémájú háromszögtörténetet vett szalagra. Azt tudniillik, hogy a milliomos (kínai) kereskedő hereként él a saját házában: gyönyörű házában gyönyörű feleségével. Naphosszat tanulmányozza az ősnymtatványokat, talán még lepkét is gyűjt, mindenesetre gyakorta pengeti lantját. Szemlélődik, szomorkásan nézi béna lábát, s nejére gondolván, nagyon bánja, hogy nem csak a lába béna. Aligha meglepő, hogy ilyen körülmények közepette az ifjú feleség és az ifjú szolga között románc szövődik,

legfőljebb az a furcsa, hogy az öreg férj tehetetlenül figyel a vonzalom növekedését. Egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a mi citeránkra emlékeztető lant, amelyről kisvártatva kiderül, hogy afféle urasági jelképnek is megteszi: aki játszani tud rajta, az – a hagyományok szerint – a parancsoláshoz is ért.

Azaz csak értett, hajdanában, a hongkongi kapitalizmus felvirágzása előtt. Már a hangolójával együtt anakronizmussá merevedett, halálra ítéltetett. Mondanom se kell, az ötletes szolga a lanttal veri szét ura és parancsolója fejét. Aztán majdhogynem görög sorstragédiává fajul a meglehetősen naturalis film: az ifjú pár képtelen túltenni magát a gyilkosságon. A drámai végkifejlet dramaturgiailag kellőképpen előkészített, elvégre véres fogsor viczorog a rizsestálból, éji sötétben játszódik a lant, vér csorog a húrokon – Hitchcock sem csinálta volna különül. Talán a horror atyja sem csinálná különül, csakhogy a mannheimi, frankfurti és heidelbergi diákok, feministák, rafisták: ilyen-olyan *társadalmi* érdeklődésű nézők unják a horrort, mulatnak a rémképeken, utálják a kommersz mindenféle megnyilvánulását.

Gyűlölik azokat a rendezőket, aki szélesvászonra mentik át a felhőkarcolókkal tetézt harmadik világot, a kimódoltságot, a mesterségesen keltett izgalmakat. Az már más kérdés, hogy a leplezetlen ellenszenv ritkán alkalmas az árnyalt ítékezésre. A végletes kedélyhullámszáznak könnyen áldozatul eshet az a film is, amelyet a társadalmilag elkötelezett pályakezdő profimódra készített el. Ilyen áldozat volt 1979-ben Wojciech Marczewski, a rendkívül tehetséges és rokonszenves lengyel rendező is.

A *Zmory* – Rémképek, Szellemek, Kísértetek; a szótári jelentés elszegényíti a tartalmat – című film alkotója regényadaptációra vállalkozott. Emil Zegadlowicz könyvét vette alapul, azt a regényt, amely Robert Musil Törless iskolaéveivel vagy a mi Ottlik Gézánk Iskola a határon-jával állítható egy sorba. Az Osztrák–Magyar Monarchia megszállta Galíciában ébrednek a lengyel nemzeti érzelmek; a harminc körüli filmes a jelenséget nyiladozó értelmű kis- és nagydiákok révén érzékelteti. A svars-gelb szellemiségű iskolában fuladoznak a szépre és újra áhítózó gyerekek meg a fiatalabb tanárok (az utóbbiak közül az egyiknek Jan Nowicki kölcsönzi – a Mészáros Márta filmjeiből megismertnél jóval keményebb, férfiasabb – egyéniségét). Előbb-utóbb össze kell csapniuk a korrupt államhatalom megtestesítőivel, s az áldozatok természetesen megerősítik elhatározásukban, haladó meggyőződésükben a tizenéves forradalmárokat.

Kétségkívül nem harmadik világbeli problematika ez, legalábbis elsődleges jelentésében nem az. Kétségtelen az is, hogy az atmoszférateremtő képességekkel megáldott és máris kitűnő színészvezető Marczewski ügyesen kapcsolja össze a magánéletet és közéletet. S persze az is kétségtelen, hogy a túlnyomórészt nemcsak német ajkú, hanem németországi származású nézőknek nem adatott meg az a lehetőség, hogy hidat építsenek a történelmi és a hetvenes évekbeli valóság közé. Habsburg-gyűlölet és kelet-közép-európai élmények híján egészen egyszerűen nem érthették, hogy valahol – nem is túlságosan mélyen – minden különösebb erőfeszítés nélkül kapcsolat teremthető az időszerű, divatos téma és a régmúlt között. Művelt s egy kissé a német kultúrkörbe bezárt értelmiségiek lévén legfőljebb azt érzékelték, hogy Musil nyomán valami lengyel író is támadta a porosz(os) szoldateszkát. No meg azt, hogy a nyugatnémet Volker Schlöndorff 1966-os vállalkozása, *Az ifjú Törless* után egy pályakezdő lengyel rendező az utánzásra szánta el magát.

Holott a *Zmory* korántsem utánzás – mint ahogy nem volna az az Iskola a határon hazai filmváltozata sem –, hanem egy szuverén művész látomása a sajátos és meglehet, mások számára csakugyan érthetetlen kelet-közép-európai valóságról. (Az eddigiek alapján bizonyára fölösleges bevallani, mégis idejegyzem: nekem nagyon tetszett Marczewski filmje. Már csak azért is, mert ismerve valamelyest a mannheimi légkört, egy pillanatig sem jutott eszembe, hogy a lengyel versenyfilm díjra volna esélyes, vagy hogy egyenesen ellenlábasa volna a magyar *Családi tűzfészek*-nek. Annakra más, e fesztiválon korántsem kedvezményezett kategóriába sorolható, hogy eleve esélytelenül indult. (A magyar filmexportőrök áttekintő képességét dicséri, hogy többnyire dokumentumszerű, szögletes, érdes, a profiságot ügyesen kendőző versenyprogramot állítanak össze. A mannheimi díjzón egyértelműen árulkodik erről, egyebek között a *Családi tűzfészek* nagydíja is.)

Ilyen feltételek között az európai ember lelkéről készített filmtudósítások is csupán futólagos érdeklődést válthatnak ki. A jóléti társadalomban élő filmes – különösen, ha tapasztalatlan – gyakorlati abból indul ki, hogy a nagy témaért a harmadik világba kell utaznia, vagy saját portáján csak az extrémításokra hagyatkozhat. (Érdekes, hogy élményszerű, megrázó „kiszállásokra” inkább a korábbi fesztiválok szolgáltatnak példát, a kuriózumokra inkább a legutóbbi.) Az utóbbiak közül két kísérletet is érdemes megemlíteni.

A *Von Tag zu Tag* – Napról napra – rendezője, a hamburgi illetőségű és mindössze huszonnégy



Marczewski: Kísértetek

éves Ulrich Stein a gyengeelméjű gyerekek otthonába invitálja a viszolygó nézőt. Katonaköteles fiatalok mossák, öltöztetik, pátyolgatják az értelmi fogyatékosokat; olyan fiatalok, akik hitük vagy meggyőződésük okán nem hajlandók fegyvert fogni. Persze, nem a téma viszolyogtató, hanem az, hogy a pályakezdő filmes, bárha akaratlanul is, de azért hatásvadászó módon játszik rá érzelmeinkre. Megzsarol bennünket, hogy némi rokonszenvet érezzünk az emberroncok iránt, holott hosszadalmas sokkírozás nélkül is mozgósítanánk emberbaráti hajlamainkat. A fegyverforgatásra nem vállalkozó NSZK-állampolgárok egyébként más „büntetést” is kaphatnak – elküldik őket például lakatlan szigetekre, madarakat őrizni. Akár erről a témáról is lehetett volna filmet készíteni, igaz, aligha aratott volna sikert Mannheimben.

A *Behinderte Liebe* – Akadályozott, meggátolt szerelem – című svájci film rendezője, a harminchat esztendőös Marlies Graf sokkal gyakorlottabb

szakember, mint hamburgi kollégája; eszközei is finomabbak a conterganos, paralízises és egyéb testi fogyatékos fiatalok érzelmi életének láttatására. A lényeg, sajnos, változatlan. Szakmai értelemben azért, mert visszafogottan is hihetetlenül nehéz az egészségestől eltérő külsejű és a megszokottól jóval érzékenyebb emberek szerelmi életét – félreérthetlenebbül fogalmazva: szexuális tevékenységét – ábrázolni. Ezzel a feladattal Graf sem tud megbirkózni.

Társadalmi értelemben pedig azért változatlan a lényeg, mert úgy tetszik: jószerint kidolgozatlanok azok a tudományos, még inkább művészi módszerek, amelyek alkalmasak a kisértég-mechanizmusok, a társadalmi finommechanizmusok, mikroorganizmusok bemutatására. Nem lehetetlen, hogy éppen a kudarccal is felérő mannheimi kísérletek, az elsőfilmes rendezők ellentmondásos hatású kezdeményezései járnak majd eredménnyel. Addig azonban a néző viszolyog, esetleg a makrogondok – s ami velük majdnem egyet jelent: a harmadik világ – felé fordul. Szerencsére egy sikeres kísérletet már 1979-ben is láttam, a *De Plaats van de Vroomdeling* – Hely a jövővénynek, Helyet a betolakodónak! (?) – című holland filmet.

(*Ami kell és mégsem kell.*) Rudolf van den Berg, a 87 perces dokumentum-játékfilm harminc körüli rendezője a zsidókérdésnek rugaszkodott neki. Az elméleti irodalom meglehetősen gazdag. Ha nem hivatkozunk is Marx híres fiatalkori tanulmányára, hanem csak a tárgykör magyarországi előtörténetében nézünk körül, a Huszadik Század című folyóirat tudománytörténeti jelentőségű körkérdés-sorozatára, a félműltből Bibó István tanulmányára, a közelműltből pedig Száraz György visszhangos esszéjére emlékezhetünk. Az Egy előítélet nyomában című Száraz-dolgozatot azért is érdemes említeni, mert a hollandiai filmes a maga sajátos eszközeivel ugyanezt a témát fessegeti: ki a zsidó, van-e zsidó identitás, vajon az Európa különböző országaiban élő és különböző nyelveken beszélő zsidók – zsidó származásúak vagy vallásúak? – önmagukon kívül azonosak-e egymással, beszélhetünk-e egyáltalán zsidó népről, zsidó nemzeti tudatról?

Ezeket a kérdéseket egy felvilágosult gondolkodású, már-már marxista szemléletű értelmiségi teszi föl, aki feltűnően filmszerűtlen módszerekkel dolgozik. Asztalhoz ültet egy családot, amelynek tagjai részint Amszterdamban, részint Nyugat-Németországban élnek; őket vitatkoztatja. A kamera ráérősen időzik az arcokon, olykor kilép a szobából, másik holland várost mutat, Izraelben bolyong – látszólag önkényesen. Körülbelül fél óra múltán azonban furcsa érzés vesz erőt a

figyelmes nézőn: rájön, hogy egyre kevésbé van szó a zsidó identitási válságról, egyre inkább valamiféle nagyon is ismerős manipuláció körvonalazódik. Az államilag szentesített *kirekesztőleges politika* gyakorlatából kapunk ízelítőt. Van den Berg gondolatmenete világos és meghökkentő: az élettér-elmélet manapság is egyéneket és népeket nyomorít meg, sőt, olykor éppen azok nyomorítanak, akik hajdanában nyomorítottak.

Szinte unalomig ismert az indító képsor. Az auschwitzi szögesdrót mögül csonttá soványodott, csupaszem kísértetek néznek a semmibe; zsidók, akiket a német fasiszták a Lebensraumból, majd az életről távolítottak el. A terjedelmes asztali beszélgetés után izraeli katonák palesztin férfiakat és nőket terelnek kényszerszállózkodási helyre, aztán pedig különféle vallási és ideológiai jelképekkel próbálják hitelesíteni Izrael állam legitimitását. Olyannyira, hogy végül is szögesdrót mögé kényszerítik magukat: valamiféle fonákul értelmezett Lebensraum-elmélet jegyében félkatonai településeket építenek, mondjuk, a Golan-fennsíkon. A záró jelenetben jól öltözött zsidó fiatalasszony bicikliztetni jól öltöztetett, de azért ketrecbe zárt csemetéjét. Mi változott Auschwitz óta? – sugallja a kérdést a kíméletlenül faggatózó rendező. Legföljebb annyi a változás – vonja le a néző az élmény hevében a kissé direkt következtetést –, hogy akik egykor nem találták helyüket európai honfitársaik között, azok haláltábor helyett most lakályos táborba jutottak.

Lehetséges, hogy hamis a történelmi analógia – az érdeklődőbb nézők vitatkoztak is eleget van den Berggel –, de hogy a tehetséges filmesnek sikerült érzékeltetnie az európai asszimilánsok és az izraeli disszimilánsok drámáját, az nyilvánvaló. Mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy az elemi gondoktól mentes nyugati értelmiségi benső meghasonlottságát úgy sikerült kibontania, hogy az arabok képviselte harmadik világ lényegi ellentmondásait szintén feltárta. Igaz, a kesernyés című vállalkozás nem nyert díjat, meg sem említették a figyelemre méltó művek között, de – gyanítom – ez inkább a témától idegenkedő (német ajkú) közönség és a közönség érzelmeit tisztelő zsűri számlájára írható. Meg egy másik rendezőre, aki ugyanabban a témában kereskedett, s jószerint diszkreditálta a rokonfilmet.

Gina Blumenfeld a divathullámot lovagolta meg: két tévésorozathoz is kapcsolódott, a világsikerű *Holocaust*-hoz és a *Gyökerek*-hez. In *Dark Places* – Homályos, sötét helyek – a magyarul nem túl kifejező cím arra utal: az európai eredetű amerikai családokban úgy nőttek fel a fiatalok, hogy nem nagyon tudják, mit éltek át szüleik az



Alexandr Resviasvili: Grúz krónika

óhazában, nagyszüleikről pedig végképp nem hallottak. A forgatócsoport tehát kapott az alkalmon, fölkereste a gazdag gyárosokat és vallási egyesületeket, a pénzből fölszerelkezett. Aztán a szoba sarkába állította a kamerát, a kényelmes kanapé sarkába húzódott, s azt firtatta: kedves mama, kedves papa, mi is volt az a deportálás; hogyan is mentek a halálvonatok abba a... na, hogy mondják, Auschwitzba; a negyvenes évek elején, Németországban vagy akár Magyarországon, mit is jelentett zsidónak lenni? A kíváncsiság, persze, méltánylandó, s a kaliforniai rendező igazán őszintén kíváncsiskodik. A baj csak az, hogy legalább két dologról nincs fogalma: a történelemtől és a filmről.

Holott ha valaki filmezésre szánja el magát, aligha érheti be azzal, hogy ugyanolyan naiv és felületes legyen, mint gyökerkutató nemzedék-társai – Amerika-szerte. Holott legalábbis illett volna felkészülnie arra, hogy a *Holocaust*-sorozatra emlékeztető vállalkozását Mannheimbe, éppen a

Holocaust által fölka­vart fiatalok közé viszi. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert fesztiváltól füg­getlenül is látnivaló: a Német Szövetségi Köztár­saságban dühöng az azonossági válság, dívik az etnikai identitás kultusza. Tizen-huszonev­esek milliói feszegetik, hogy ki a német, mi a német; kutatják őseiket, próbálják megérteni szüleik és nagyszüleik olykor csakugyan érthetetlennek tet­sző cselekedeteit, keresnek illúzióromboló vagy öncsaló magyarázatot a fasizmusra meg az an­tizemitizmusra.

De hát erről a jelenségről a hazai sajtóban is tucatszámra jelentek meg cikkek, ezért összegzés­ként elég talán annyi, hogy mannheimi tapasztalataim azt sejtetik: egyelőre inkább a megrendü­lés, a belőle fakadó zavartság s a zavarból gyakorta következő illúziókergetés jellemzi az önismeretre érde­mes fiatalokat. Márpedig ha így van, akkor nézőként nemcsak arra hajlamosak, hogy a felüle­tes témaközelítéseket utasítsák el, hanem a ki­forrott szemléletű filmeket is... Az olvasó szá­mára úgy tűnhet föl, mintha az 1979-es rendez­vény az elutasítás és az előítéletek jegyében telt volna el. Így volt és mégsem egészen így: az elsőd­leges – nézőtéri – benyomások később, a viták jóvoltából differenciálódtak, megértéssé mélyültek. A Filmwoche jellegéből adódik ez, a közép­németországi város nemcsak a szemlének ad otthont, hanem a műhelynek is.

Az eszmélkedési folyamatot jól példázza a *Családi tűzfészek* fogadtatása. (Ebből csak egy mozzanatot emelek ki, miután a magyar napi­sjátó részletesen értékelte a nagydíjas siker össze­tevőit.) Nos, emlékezhetünk rá, Tarr Béla pályakezdő művében van egy megerőszkolási jelenet. A vidékről fővárosba ruccanó cigánylány meg­látogatja a barátnőjét, s mert nem ismeri a mun­kásszálláshoz vezető utat, a barátnő férje és annak öccse „elkíséri”. Közben megcsik az, aminek nem volna szabad megcsiknie – az inkább szomorú, mint tragikus aktus után a megalázott betér

támadóival együtt egy kocsmába. A nyugatnémet nézők elemi felháborodással fogadták „az ember meggyalázását”, „az emancipáció arcu­lcsapását”, s csak a fiatal rendező meg a vitavezető higgadt szavaira hitték el, hogy a sörözés egy kiszol­gáltatott terem­tés védtelenségéből is következhetett. Különben is, nem erről szól a film.

Nem erről szól a film – valószínűleg ez a Hoepner Stubeban megrendezett sajtóbeszélgetések kulcs­mondata. Kiderült, hogy az igényesebb nézők, akik az esztétikai aktus után esténként betértek az irodalmias hangulatú kiskocsmába, feltűnően sok bemutatót értettek félre. Bele­kaptak egvik­másik divatos témába, kulturáltságuk révén a töredékekből könnyűszerrel kerekítettek formás elméleteket, a moziban látottakat azonban inkább csak utólag fogták fel. Elsősorban a híres film­történész, Ulrich Gregor segítségével, aki sörös­krigli mellett pontosította ismereteiket, mondjuk, a fejlődő országok szociális, gazdasági, kulturális helyzetéről. A vitavezető finoman, ráadásul több nyelven tudatosította, hogy például a mi filmjeink azért vonzzák a közéleti érdeklődésű nyugati fiatal­­ságot, mert egyszerre tudósítanak a lélek rezdüléseiről és a nagyon is kézzel fogható sorskérdésekről. Sikerült oldania valamelyest az egzotikum-ked­velők előítéletességét, sikerült tágitania a farmeros világ­megváltók valóság­szemléletét.

S alighanem éppen itt találkozik, ebben a néhány száz fiatalban testesül meg a műsorigaz­gatóság és a kritikusok törekvése. Mert aki folya­matában kísérte végig az októberi bemutató­sorozatot, mi több: a műhelybeszélgetésekre is el­járt, az nemcsak filmszemléletét, hanem valóság­szemléletét is formálhatta. Ha arra gondolunk, hogy a nyolcvanas évek második felében már a Mannheimben feltűnt rendezők diktálják a diva­tot, akkor nem föltétlenül patetikus a befejező megjegyzés: a borzas fesztivál legnagyobb érdeme, hogy ablakot nyit a (film)világra.

Zöldi László

FILMTUDOMÁNYI INTÉZET ÉS A FILMARCHIVUM KIADVÁNYAI

FILM

ELMÉLET
ESZTÉTIKA
MAGYAR ÉS
EGYETEMES
TÖRTÉNELEM
SZOCIOLÓGIA
ALKOTÓI PORTRÉK
PSZICHOLÓGIA
BIBLIOGRÁFIÁK
ANTOLÓGIÁK

Nagy választékban kaphatók

az Intézet

SZERVEZÉSI ÉS PROPAGANDA
IRODÁJÁBAN

Budapest VII., Dohány u. 1/c.

Nyitva: hétfőtől – péntekig

naponta du. 1 órától – fél 6 óráig

Felnőtt mezőnyben serdülő győztesek

NDK-filmhét és NDK-filmnapok Budapesten

Az elmúlt őszen két filmes rendezvénnel is megemlékeztünk a Német Demokratikus Köztársaság megalakulásának harmincadik évfordulójáról. Októberben az NDK-filmek hetén a Tanács moziban a néző a közelmúlt alkotásait, az egy-két éve már nálunk is műsoron lévő filmeket láthatta, majd novemberben, az NDK-filmnapok alkalmából a legfrissebb, vagy legalábbis Magyarországon még ismeretlen alkotásokból kaphattunk ízelítőt az NDK Kulturális Központ vetítésein.

Az októberi filmhéten mint retrospektív szemlén az összes, a MOKÉP által egy meghatározott időszakban forgalmazott NDK-filmet végignézhattuk, azaz a Filmhét szervezői nem próbálkoztak valamilyen „arányos” mintavétellel, az NDK-filmművészet mennyiségi-műfaji viszonyainak megfelelően. Más kérdés, hogy a filmhét programjában ennek ellenére nagyon is érződött valamilyen szelekciós elv jelenléte; csakhogy a válogatást nem a szervezők, hanem még a forgalmazás szakemberei végezték el, korábban, a filmek megvásárlásakor. Így a filmhét csak közvetett módon, éppen hiányai és bizonyos arányeltolódásai révén utalt az NDK-filmművészet helyzetére.

Ami a legszembevetőbb – és most a filmhét műsorarányai különösen feltűnővé tették –, hogy a MOKÉP, feltehetően a közönség igényeihez alkalmazkodva, elsősorban olyan NDK-produkciókat mutatott be, melyeket a közhasználatú, bár vitatott jogosultságú „ifjúsági film” kategóriába sorolhatunk, és mindezt a felnőtt rovására tette. E filmhét ezt a helyzetet sűrítve tükrözte, azaz nemcsak a mintából, de a mintavétel módjából is vonhatunk le következtetéseket. Például azt, hogy a programban szereplő két „felnőtt film” csak mint jelzés értékelendő a magas színvonalú ifjúsági filmek mezőnyében, és mint ilyen, sajnos, igazolja a Magyarországon bemutatott NDK-filmek „ifjúsági-felnőtt”-arányeltolódását. (*Az asszony is ember; Anton, a varázsló*)

Ugyanakkor ezt a következtetést a másfél hónappal később megrendezett NDK-filmnapok kínálata mintha máris cáfolná. A legújabb filmtermés „felnőtt produkciói” már „felnőni” látszanak a korábbi és a velük egy időben készült ifjúsági filmekhez, noha természetesen ebben a mezőnyben sem beszélhetünk valamilyen egységes színvonalról.

A filmnapok alkalmából mutatták be Heiner Carow filmjét, a *Holtomiglan-holtodiglan*-t (Bis

der Tod euch scheidet), mely már a történelmi szintjén többet mond, mint *Az asszony is ember*, noha mindkettő a női egyenjogúság elmélete és gyakorlata közti, önmagában is közhely-veszélyes ellentmondásokat próbálja megragadni: mindkettő görcsösen célra-koncentrálna, és emiatt sajnos kevés igazán művészi felfedezést nyújtva. *Az asszony is ember* egy reprezentatív külsejű színészfeleségről szól, aki évtizedes házasság után észreveszi, hogy nem is ért semmihez, egyetlen gyereke szülői-pedagógiai beavatkozás nélkül nevelődik körülötte, férjének, az ünnepelt színésznek pedig furcsa módon nem akaródzik felnézni órá; mellesleg mint férj ezzel az állapottal maradéktalanul elégedett. Mindez azonnal megváltozik, amint a hölgy hirtelen támadt önmegvalósítási vágyában vállalati sofőrnek áll. A film kezdetén a feleség furcsa választásából származó konfliktushelyzet – melynek szereplői nemcsak egymással, hanem saját magukkal, hajlamaikkal, büszkeségükkel, jól felfogott érdekeikkel is szembekeverülnek – még ígéretesnek mondható. De a viszony, melyet a kibomló cselekmény férj és feleség között létrehoz, már erősen sablonízü.

A *Holtomiglan-holtodiglan*-ban hasonló jelenséget figyelhetünk meg. Ami a filmben igazán izgalmas, azt a rendező szándékosan zárójelbe teszi. A fő és mellékhangsúlyok furcsa helycseréjének vagyunk tanúi. Amit Carow az előtérbe állít, az nehézkes és erőltetett. A férjével dacoló ifjú asszonyka csak sok pofon és megaláztatás után mehet vissza dolgozni, és még sörnek álcázott mérget is be kell vennie, hogy elérje célját. Sokkal értékesebb a film vége felé az a sok mindent sejtető ironikus pillanat, amikor ismét esküvön vagyunk, egy újabb pár indul talán hasonló megpróbáltatások felé, és a hányatott életű fiatalasszony keserűen kifakad a könyvek épületes igazságai és a bölcs, de életidegen tanácsok ellen, hiszen ezek az ő házasságának sikerét legkevésbé sem befolyásolták.

Az „ifjúságihoz felnövő felnőtt film” előbbi képlete maradéktalanul csak egy filmre érvényes. Ez Günter Scholz alkotása, *Az április harminc napos* (Der April hat 30 Tage). A film egy gyermekét egyedül nevelő fiatalasszony és egy dél-amerikai forradalmár szerelmének története. A férfi kalandos, hányatott életének egy epizód értékű szakaszában mint politikai emigráns tartózkodik a Német Demokratikus Köztársaságban.



Kühn: *Útban az Atlantisz felé*

Ebben a filmben is kísért a többiben jelentkező hiba: biztosan érezzük, hogy mi az, amit a filmkompozíció mint lényegét kíván elénk tárni, de ugyanakkor egyre-másra leljük föl egy „lényegibb lényeg” jelét is, melyet a rendező nem rejt el, de nem is hangsúlyoz megfelelően. Így aztán megmarad valamilyen „lényeg-lehetőségként”. Mégis ez a film mint egész – bár hangsúlyjaival, a kérdések rangsorolásával nem mindig érthetünk egyet – mindent, amit fölvet, magába is épít. Mindenekelőtt illúziók nélkül mutatja meg a „hétköznapi forradalmiság” gyakorlati buktatóit, a megvalósítás ellentmondásait és persze lehetőségeit is.

Mint említettük, a két rendezvény alkalmából bemutatott összesen húszegynéhány film nagy részét az ifjúsági filmek tették ki. Kötelességünk tehát, hogy az ifjúsági filmnek mint az NDK-filmművészet fontos és jellegzetes vonulatának szenteljünk figyelmet. Ezek a filmek néhány kosztümös történelmi kalandfilmtől és a *Leigázottak bolygója* típusú sci-fiktől eltekintve két „osztályba” sorolhatók. Az elsőbe a társadalmi gyermekfilmek tartoznak, melyekben kortárs-gyerekek valóságos vagy majdnem valóságos környezetükben szerepelnek, a másik „osztály” teljes egészében a Gojko Mitic fémjelezte indiánfilmek számára van fenntartva. Most, a hetvenes évek végén úgy tűnik, ez a két osztály az ifjúsági filmek népszerűségi rangsorában fokozatosan helyet cserél.

Az NDK-indiánfilmek sorozata körülbelül 15 éve kezdődött, kezdetben óriási sikerrel vetítették, de ma is van közönsége. Népszerűségének érezhető csökkenését valószínűleg több ok magyarázza. Nyilvánvalóan nem a sorozat romlott meg, hiszen az egyes darabok stílusban, képi megvalósításban, de cselekménybonyolításban és „tanulságban” is hajszálra azonosak az elsőtől az utolsóig. Sokkal inkább a közönség változása, az igények és az általános „vadnyugat-kép” módosulása, azaz közvetve az egyre szaporodó konkurens filmek okozták a sorozat jelentőségének csökkenését.

Az NDK-indiánfilmek nagy vívmányát, az indián teljes rehabilitációját, majd eszményítését azóta már az amerikai western, sőt a „makaróni western” is a Karl May-féle szabályok szerint végzi el újra és újra, sőt megjelent a „Kis Nagy Ember”-féle humoros-folklorisztikus változat is, melyet illő rugalmassággal az NDK-indián-sorozat legújabb darabjai, – mint például az *Ulzana* – önmaguk megújítására most visszakończsönöznek, legalábbis mellékalakjaik hitelessé tétele céljából. Miközben az indián jósága már érdektelen alapigazság lett, néhány olyan új western-szabály született, melyet az NDK-indiánfilmek nemigen követnek.

Régebben az ifjú néző a kalandos történetet élvezte, melyet a hiteles díszlet és kosztüm kellőképpen valóságossá tett számára, ma pedig nemegyszer magát a „vadnyugati levegőt”, melynek



Reisch: *Anton, a varázsló*

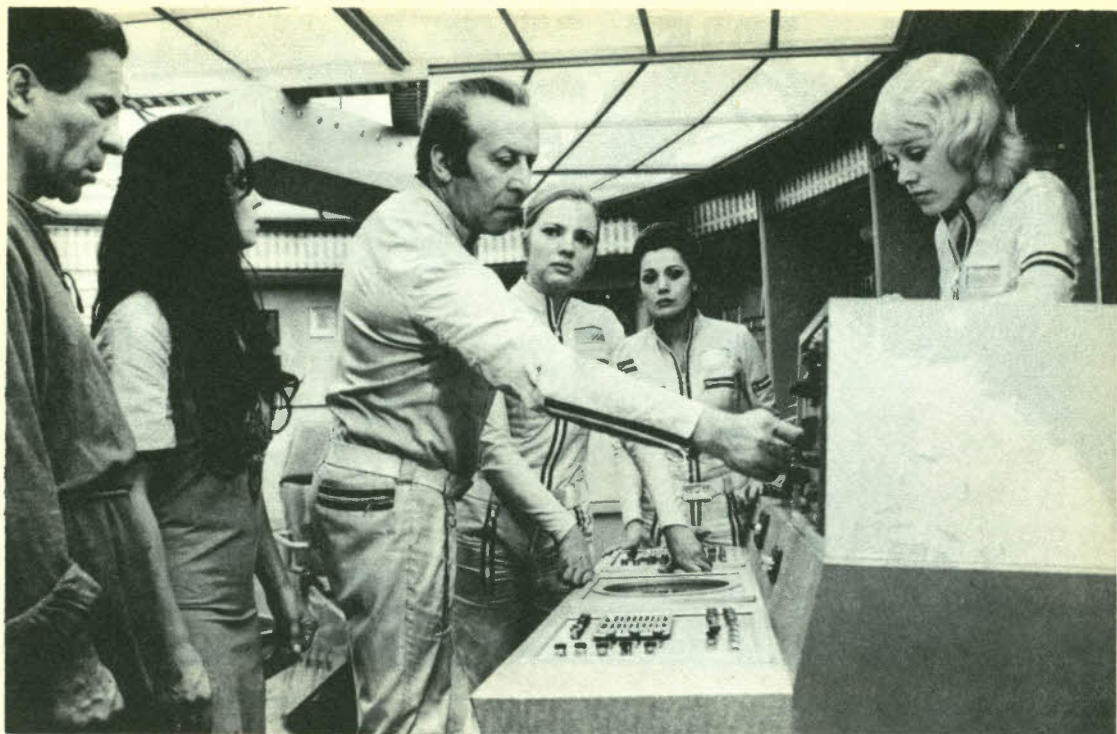
sajátos feszültsége nem a szemben álló jó és rossz provokálta szurkolói izgalom, hanem olyan „tiszt” feszültség, melyet maga a végletes cselekvés, a halál és a halálos veszély kevésbé személyhez kötött, de éppen ezért különösen hatékony jelenléte teremt. Hogy a valószínűtlenül tökéletes indián hős Nagymedvétől Severinóig kivétel nélkül velejég romlott fehér embereket győz le, akik közül ráadásul – valamilyen kétes értékű következetességnek megfelelően – a „kevésbé fehérek”, azaz a mexikóiak a kevésbé rosszak, ebben nem az eszményítéssel járó elkerülhetetlen sematizmus az igazi hiba, hanem az, hogy ez az eszményítés feszültségcsökkentő, legalábbis az említett sajátos „western-feszültség” követelményei szerint, mint ahogy minden túlzottan érzelmi polarizáció, túlbeszélt indulat az, sőt, még a túladagolt kaland is.

Miközben az indiánfilmek jelentősége csökken, a másik osztály, a „társadalmi gyermekfilmek” osztálya az újabb filmtermés legjavát tartalmazza. A Német Demokratikus Köztársaságban a „gyermeki lét” mintha megkülönböztetett jelentőségű volna a művészi ábrázolás szempontjából, mintha a „felnőtt” filmekből és gyermekfilmekből megismert azonos társadalmi valóság igazán a gyermekek számára volna ábrázolható módon is valóságos. Ezek a filmek olyan gyerekekről szólnak, akik a zsúfolt játékszerek, uszodák, kamaszokat lelkesítő technikai érdekességek, tornaversenyek és természetjáró túrák, a vasútmodellezés „en-

vedélye, és hozzá egészséges lelki, sőt testi szerelem országában élnek.

A gyermekfilmek gyöngéd szeretettel, finom iróniával, néha groteszk játékosággal ábrázolják ezt a világot. Ez utóbbi határozza meg az *Egy kezdő varázsló viszontagságai* meséjének alaphangját. Az elégtelen osztályzatot elhallgató kisfiúval szemben az igazságosztó felnőtt, az apa főlénye abban nyilvánul meg, hogy a kisfiú rosszul tud varázsolni, az apa viszont jól. Ez nem is csoda, hiszen a varázspálca-gyárban dolgozik, és különben is ebben az egyszerű, röpdolgozott, játszóterős és főleg „lakótelepi” valóságban mindenki tud varázsolni, a felnőttek jobban, a gyerekek kevésbé jól. Ezt a tényt a valóban varázslat ízű filmtrükkök szemléletessé – és a film végére szinte magától értetődővé teszik.

A gyermek- és ifjúsági filmek közül legjobban a novemberi filmnapokon bemutatott *Hét szeplő* (Sieben Sommersprossen) sikerült, Hermann Zschocke alkotása. Egy nyári táborozásról és ezen belül egy tizenöt éves fiú és egy vele egykorú lány szerelméről szól. A táborozó gyerekek nem kis önbizalommal a Rómeó és Júliát akarják színre vinni egy fiatal tanár irányításával. Közben a próbák folynak és a tábor élete zajlik – ha nem is véres és végzetes, de súlyos következményekkel – kis híján lejátszódik a dráma a valóságban is, míg végül tisztázódnak a shakespeare-i „végzetes” félreértések, lecsillapodnak a gonosz



Kolditz: A leigázottak bolygója

indulatok, és a két kamasz most már a színpadon játszva Rómeót és Júliát boldogan hirdeti a szerelem örök dicsőségét.

A film értékeit leginkább kizárásos módszerrel lehet megközelíteni. Nem esik a kamaszfilmek leg-súlyosabb hibájába, azaz nem próbál görcsösen pszichologizálni a tanulság érdekében, nem teremti tisztességtelen humorforrást a filmnek azok-ból a mozzanataiból, melyeket a „mi felnőttek” öntelt pózából is lehetne nézni; humoros ugyan, de humora – mint a legjobb gyermekfilmeké – a *Hahó, Öcsi* nemzedékek feletti derűjére emlékeztet. Ezenkívül nem szemforgató, a magyar néző számára – tizénöt éves gyerekekről lévén szó –

szinte túlságosan is nem az, de ugyanakkor nem finomítja játékká az érzelmeket: a film Rómeó és Júlia története marad, és mint ilyen bátran szentimentális.

Ha a Német Demokratikus Köztársaság film-gyártása mindig kellő számú ifjúsági filmmel aján-dékozza meg a magyar közönséget, ennek csak örülni lehet, hiszen a gyerekekkel szemben a MOKÉP-nak úgyszólván állandó törleszteni valója van. Mégis azt kell kívánnunk, hogy az NDK-film-művészet minden irányában, vonulatában érje el vagy szárnyalja túl ifjúsági filmjeinek színvonalát.

Hirsch Tibor

Európai filmek a harmadik világról

Beszámoló a lipcsei Dokumentum- és Rövidfilm Fesztiválról

Információzárlat és az információk célzatos felhasználásának (manipulálásának) következményei az angolai eseményekkel kapcsolatosan (*Az információ dzsungelében*); CIA-ügynök nyilatkozik az amerikai titkosszolgálat és a saigoni rezsim között történt „együttműködésről” (*Phönix*); egy ausztráliai kórház ápolónőjének portréja (*Olga*); munkások harca az Egyesült Államokban egy multinacionális kémiai nagyvállalat egészségkárosító intézkedései ellen (*A kanári dala*); meglát-hatja-e az ember az igazi arcát, ha torz tükörbe néz: ez a témája a jugoszláviai Ivan Flegar filmjének (*A tükör*); az 1960-as kongói eseményekről, Patrice Lumumba meggyilkolásának körülményeiről algériai film emlékezett meg.

Találomra villantottunk föl néhány filmet, hogy jelezzük; az 1979-es lipcsei fesztivál alkotásainak témaválasztása milyen széles skálán mozgott; a politikai események agitatív erejű dokumentációjától a művészi eszközöket alkalmazó, bensőséges hangvételű emberi portrék megrajzolásáig.

Még így, a témáknak ebben a változatos forgatagában is határozott arcélükkel tűntek elő azok a filmek, amelyek a közelmúlt legégetőbb és alkalmasint legsúlyenteljesebb világpolitikai eseményeiről adtak hiteles és döbbenetes képet.

Ezek közül is – mennyiségileg és részben minőségileg – a kambodzsai eseményekről szóló híradások voltak túlsúlyban. Nem véletlen, hogy a *Kambodzsza 3+4* és a kubai, szintén a kambodzsai eseményeket idéző *Mikor a halál kora lejár* című alkotás kapta megosztva a fesztivál nagydíját.

Jelzőkkel nehéz lenne kifejezni azt a hatást, amit az elgyötört vonulókatonák, a kínzások, egyáltalán mindaz, amit a Pol Pot-rezsim kegyetlenkedéseinek képi megelenítése váltottak ki a közönségben. Ezekben a képsorokban a dokumentáció ereje valóban lenyűgöző, drámai volt. Jellemző, hogy Kambodzsáról nemcsak kambodzsai és kubai film került bemutatásra, hanem több szocialista ország is földolgozta a tragikus eseményeket. Dokumentumfilmekről lévén szó, elkerülhetetlen volt, hogy ugyanazokkal a képekkel, képsorokkal néha több ízben is szembesült a fesztiválmozgó nézője. A dokumentumanyagok válogatása, szerkesztése stb. minden egyes esetben természetesen más volt, azonban a nézőpont nem változott.

Ugyanakkor nem maradtak ki – joggal! – a

vietnami és a chilei eseményeket megidéző alkotások sem, mint ahogy az afrikai országok, népek problémái is megjelentek a vásznon.

Általában megfigyelhető volt az a törekvés, hogy nagy szerepet kaptak a harmadik világból érkező művek, de ugyanígy a harmadik világról szóló európai filmek is. Úgy gondoljuk, ez a világpolitikában ténylegesen is zajló eseményeket, tendenciákat fontosságuknak megfelelő nyomatékkal tükrözte.

Kétségtelen, hogy a szóban forgó művek egy része néha túl közvetlen módszerrel tomácsolta mondanivalóját, olykor – valljuk be – szakmailag sem volt egyikük-másikuk tökéletes, ám ez a megállapítás az Európában készült filmek néme-lyikére is vonatkozik.

Mindez szoros összefüggésben van egy másik problémával, éspedig azzal, hogy a lipcsei fesztivál egyszersmind a televíziós filmek szemléje is. Ez a tény önmagában is rányomta sajátos bélyegét a filmek minőségére. Ugyanis a televízió számára készült alkotások – a műfaj törvényei szerint – más hatást váltanak ki a hatalmas mozi-vásznon, mint a képernyő intimebb közegében; ráadásul egy olyan „filmkörnyezetben”, ahol nemcsak televíziós dokumentumfilmek, hanem animációs filmek is szerepeltek.

A fesztivál alapján azonban úgy tetszik, hogy egy általánosabb jelenségről is szó van, mégpedig a televíziós műfajoknak a „mozifilmre” tett jelentékeny, meghatározó hatásáról. Nyilván nem e beszámoló feladata, hogy ezt a folyamatot mérlegelje és minősítse. Kétségtelen viszont, hogy a bemutatott filmek föltűnően nagy arányban hordoztak magukban tipikusnak nevezhető televíziós jegyeket, vagy megfordítva, kevésbé használták ki az ún. filmes eszközökben rejlő lehetőségeket.

Úgy gondoljuk, többek között ennek volt köszönhető a néha már egyhangúvá váló rengeteg közelkép, vagy legfeljebb secondplan, némely dramaturgiai lazaság stb. És ehhez járult még, hogy a filmek sokszor bizony túlságosan hosszúak voltak. Egy-két esetben határozott érzésünk volt, hogy a rendező „elfelejtette” használni az ollót. Persze nem ebbe a csoportba tartozott az a film, amelyet Kramer szovjet-amerikai koprodukcióban rendezett, fölelevenítve a II. világháború eseményeit, s amely alkotás megítélésünk szerint a bemutatott filmek legszínvonalasabbjai közé tarto-



Schlehufer-Flemming: Templomok az NDK-ban

zott. Hasonlót mondhatunk az *Olimpikonok* című lengyel filmről, amely a gyermekek túlhajtott sportoltatását bírálta, bemutatva a gyermekek sí-olimpiájának eseményeit, s ezeken keresztül általánosabb veszélyekre is figyelmeztetett.

Külön kell szólnunk a *Mozgássérültek szerelme* című, egész estét betöltő svájci filmalkotásról, melyet nagy hírnév előzött meg. A film rendezője rendkívül kényes témát dolgozott föl, a nyomorékok párválasztási, szerelmi, szexuális problémáit közelítette meg, az ezzel kapcsolatos tragikus belső konfliktusokat. A mű – véleményünk szerint – nem tudta a témát igazi mélységében feltárni, tapintatosan, árnyalt humánnummal átsugározni. A film hangvétele, stílusa inkább a karitatív megértés, szájalom s néha a kissé viszolyogtató naturalizmus szemléletében fogant. Ezt a művet egyébként versenyen kívül mutatták be.

A magyar filmek, köztük Gárdos Péter: *Halálosztók* című alkotása, amely a terrorizmus történetét dolgozza föl az anarchista mozgalmaktól kezdve napjainkig, nem arattak különösebb sikert, annál inkább a magyar televíziósok egyes alkotásai.

Az animációs filmekről általánosságban csak jól tudunk mondani. Többségük üdítően hatott,

és szakmailag is meggyőzte a közönséget. Példaként említve, a *Krá! Krá!* című bolgár film különösen szellemes és frappáns volt: akár egy klaszikus epigramma.

Végül külön említést érdemel, hogy a fesztivál rendezőse az egyik napot a Nemzetközi Gyermekek tiszteletére kizárólag gyermekfilmek bemutatásának szentelte. Így, együtt látva ezeket a filmeket, különös érzékletességgel mutatkozott meg, hogy milyen súlyos szociális és egyéb (szülő-gyermek kapcsolat stb.) gondok várnak még megoldásra korunkban. E filmek színvonala meglehetősen kiegyenlített volt, de közülük mindenképpen kiemelendő a kolumbiaiak *Utcagyerekek* című filmje, amely a nagyváros forgatagában, szülők segítsége nélkül, a társadalom elképesztő közönyétől sújtottan felnőtté váló gyerekek külön világát, saját közösségét mutatta be. Nem kétséges, hogy ezek a gyerekek a társadalom periferiájára szorulnak, arra vannak ítélve, hogy antiszociálissá, sőt: bűnözővé váljanak.

Lipcsre tehát ismét leckét adott abból: mekkora felelősséggel kell szemlélennie a filmes alkotóknak a világ dolgait ahhoz, hogy a felelősség a nézőben is fölébredjen.

Bíró Gyula

Nemcsak nézni a világot: látni is

A díjnyertes Amatőrfilmek 4. Nemzetközi Fesztiváljáról

1979. október 11–14. között adott otthont Győr városa a Díjnyertes Amatőrfilmek 4. Nemzetközi Fesztiváljának. A korszerű és szép Petőfi Sándor Művelődési Házban zajló gazdag program házigazdája, a nemzetközi találkozó szervezője voltaképpen

a Győri Amatőrfilm Stúdió

volt, s már csak erre való tekintettel is megérdemli, hogy munkásságáról itt néhány szó essék.

1965-ben alakult a klub. Tagjainak száma tíz és húsz között mozog, szociológiai összetételük semmiféle tendenciára nem enged következtetni: a legkülönbözőbb foglalkozási ágak képviseltetik magukat a klubtagság körében. Jelentékeny városi támogatással működnek (technikai felszerelés, nyersanyag dögében), évi 25–30 filmet készítenek, jobbára szuper 8-as méretben és „műfajban”. 1973-ban a Népművelési Intézet nívódíjjal jutalmazta a klubot, 1975-ben kiváló együttes címet nyertek. Ma az alapító tagok közül öt-hét fő vesz részt rendszeresen a munkában. A televízió Pergő képek című adása eddig mintegy húsz filmjüket mutatta be.

A Győri Amatőrfilm Stúdió a város szellemi életében, közművelődésében (a fotószakkör, valamint az időközben – sajnálatos külső-belső torzalkodások következtében – fölbomlott Arrabona amatőrszínjátszó együttes mellett) jelentős szerepet tölt be. Nemzetközi kapcsolataik – például rá a jelen fesztivál – sok irányban épültek ki: osztrák, jugoszláviai, szlovákiai klubokkal, amatőrökkel mélyült el leginkább az együttműködés.

Készségesen – hamarjában – megszervezett filmösszeállításukból kitetszik, hogy otthon vannak az animáció világában. Első számú alkotójuk e vonatkozásban Ámon András, akinek *Virágot a világnak* című fekete-fehér rajzfilmje igényes grafikai anyagával, egyszerűségével, valamint mondanivalójának – békeszeretet – érzelgősség nélkül

való, egyszersmind játékos-szellemes kifejtésével hat a nézőre. – Általában két szintje mutatkozik nála a grafikai törekvésnek: az egyik egy karikatúrisztikus, hagyományosabb, köznyelvibb sík, a másik a rajztudás bravúrait jobban kibontakoztató – talán „reklámgrafikainak” nevezhető –, igényesebb filmnyelv (*Gitártanulmány két-három tételben* – színes film). Kísérletezik megmozgatott gyúrmafigurák hatáslehetőségeivel is (*Bugi-vugi* színes film).

Fontos vállalkozása a győri amatőrfilm-stúdiónak, hogy a népművészet pusztulófélben levő értékeit a szó szoros értelmében megőrökíti. Íme: Özv. Pozsgai Pálné győrsövényházi naiv festő már csak Haffner Szabolcs (rendező) és Csenár Imre (operatőr) színes filmjén adhatja példázatát gazdag életének (egy esztendővel a forgatás után, 1976-ban meghalt): íróként sem érdektelen munkálkodását cserélte föl az ecsetre, s vált ismertté messze túl határainkon is. – Ugyanígy állít emléket Kovács Róbert színes alkotása, az *Íratos házak* a Dunántúl egyes vidékein még itt-ott föllelhető, de többségükben már igencsak omlatag építményeinek (présházak stb.), amelyeken az építő-építtető a nevét, címerét is megőrökítette, vagy egyéb ábrázolattal egészítette ki a puszta építészetet. Dicséretet érdemel e film szövegírója, a szakszerűséget szépírói stílussal ötvöző Heitler László is. Kovács R. Ákos *Kötélfunók*-ja egy ma már ritkaság számba menő népi foglalkozás megőrökítője, derűs hangvétellel, szerencsés hűsválasztással – színes filmszalagon.

Szerepet játszhatik az amatőrfilm továbbá különféle társadalmi jelenségek, gondok föltárásában, akár a hivatásos dokumentumfilm számára – intim lehetősége folytán – afféle „konyhakész” információként, földolgozásra és nagyobb nyilvánosságra érdemes előmunkálatképpen. Kovács Róbert (rendező) és Szaló Lajos (operatőr) *Keserű víz* című – már címével is ironikusan sokat mondó – fekete-fehér alkotása Bognár néniről szól, akinek



**DÍJNYERTES AMATŐRFILMEK
4. NEMZETKÖZI FESZTIVÁLJA**

1979. OKTÓBER 11-14.

**4. INTERNATIONAL FESTIVAL OF
PRIZE-WINNING AMATEUR FILMS**

GYÖR-HUNGARY

alacsony nyugdíjából épp oly „következetesen” elvonják a községi vízmű létesítésének száz forint-jait, mint valamely megtollasodott gazdától. S a hivatal – Marx, Engels, Lenin képe alatt – szétárja a karját, tehetetlen. Vagy ilyen *A lelkész másod-állása* című színes film, szintén az iménti alkotók-tól. Egy magyar „munkáspap” a főhős; szerény jövedelmét a tsz traktorosaként egészíti ki, köz-megelégedésre. A lélek s a föld barázdái egyaránt megmunkáltatnak. *Konfliktus nélkül* címmel Kovács Róbert három férfi – paraszt, munkás, értelmiségi – portréját adja színes filmszalagon: hőstelen hősök, nem fűződnek országos tettek a nevükhöz – csak éppen általuk ment (megy) előre a világ a Duna-Tisza táján.

Kísérleteznek Győrött a *játékfilm* (filmjáték?) különféle módozataival is. Haffner Szabolcs színes filmje – *Embert mozgásáról* – egy pantomim-művész s a gondjaira bízott gyerekek közös munkáját ábrázolja játékosan, a fölkészülés képsorait az eredmény képsoraival váltakoztatva. Ugyan-csak tőle a *Ping-pong (Énjáték)* a trükktechnika biztos elsajátítását sugallja; fekete-fehérral vegyített színes kockákon vív egy idősödő férfi asztali-tenisz-mérkőzést – önmagával. Kovács R. Ákos *Várakozás* című fekete-fehér groteszkje az abszurd dráma ösztönzéseit ülteti dunántúli talajra, a városi fejlődés, civilizáció akadályait szemléltetve egy országúti buszmegállónál zajló furcsa törté-nésekben.

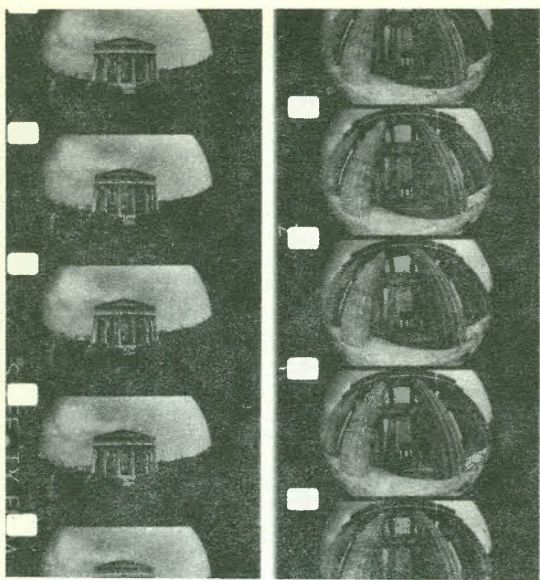
Változtatva a változtatandókat, a győri film-típusok föllelhetők

nagyszámú alkotásaiban.

Az *animáció* kínálatából kiemelkedett a spanyol J. Bacca és T. Garriga *Booom* című színes filmje, egy terrorista életútjának s fölrobbanásának gu-nyoros bemutatásával. (A család segítkezik ez utóbbi műveletben.) Az NSZK-beli Fritz Leising *La vie de M.*-je bonyolult vizuális képrendszerével inkább szakmai elismerést keltett. A svájci M. Zumstein pacifista műve, a *Pro patria* mindenfajta háborús készülődést előkelő iróniájú bírálattal illetett, s – úgy éreztük – a szocialista tábor javára volt elfogult. Nem volt érdektelen – különösen a román versenyanyag színvonalához mérten – a *Metamorfózis* című fekete-fehér alkotás, Marin Vasile kitűnő rajztechnikájú, békevágytól áthatott „világtörténelme”, valamint Gavril Kovács hason-ló szemléletű, frappáns *Virágok*-ja. A jugoszláv animációs film „villámtréfákra” épülő hagyomá-nyait tükrözte az *Ugrás* című színes alkotás, Dra-gan Majkic képercese: az ejtőernyős sülyed, egyre csak sülyed, s végül a Föld mellett zuhan tova.

Helytálltak a magyar animátorok. Ámon András *ABC*-je (nem vadonatúj ötletből foganva) szellemes asszociációkat sorakoztatott – fekete-fehér szala-gon – egymás mellé, az abc betűiről. Kiss Károly színes *Kalit*-ja gondolati humor, filozofikus szem-lélet értékes megnyilatkozása volt. Méltán jutal-mazták (Ámonnal együtt) a nagykanizsai Amfer Ferenc és Gerócs László *Mártír* című színes alko-tását. Agyag figurák és agyag díszletek között lehettünk tanúi egy forradalmár fölmagasztosu-lásának: a máglyatűz vörösre égette, s örök mementóként élte túl az olvatag világ folytonos változásait. Ám épp ez az „örök” forradalmiság érdemelt volna konkrét-tipikus értelmezést. Talán ez a választott anyag – vagy inkább agyag – ábrázo-lási korlátait illető probléma már.

Az úti filmek kategóriájában *A Fülöp-szigetiek királya* című osztrák film – dr. K. Keil alkotása – mutatta a műfaj legjobb lehetőségeit. Színes filmje kevés szöveggel, nagyszerű szerkesztéssel, drámai képsorokban elevenítette meg a keresz-tény vallásnak ősi, helyi motívumokkal való ke-veredését egy háborzongató, az önkívületig fana-tikus körmenet, passió-játék kereteiben. Nem ke-vésbé ragadta meg a nézőt az NSZK-beli J. Danssmann *Antik látomások* című, Görögország-ban – feltehetőleg az epidauroszi színház romjai között – forgatott, kitűnően megválasztott modern zenei aláfestéssel gazdagított színes filmje, mely-ben nagy szerepet játszott a sajátos optika: való-sággal lélegeztek, megelevenedtek az ókori dom-



Danssmann: *Antik látomás*

borművek, s furcsa gömb alakzatba terelte a kamera az elébe gyűlt látnivalókat. Megrendítő volt a *Sikoly* című jugoszláv színes film (rendező: Ivko Sesity), mely egy városi állatkert kietlen kö-, beton- és vaskerítés-börtönét mutatta be, egészen kitűnő zenei hangulatfestéssel (Habic nevet sikerült följegyezni).

A dokumentarista ábrázolás

többször gazdagodott az útifilm a *Kru boys* című színes NSZK-beli amatőrfilm, Mario Covi munkájában, afrikai rakodómunkások életéről szólva. S már a hamisítatlan dokumentumfilmek mezőnyében számos portré, illetve tablókép mutatta be a társadalom különféle rétegeinek, ezek képviselőinek életformáját. Az amatőrfényképész és -filmes szovjet orvost állították elé a legművészebb képi megörökítésű színes filmkockák (*Szív és kezek*, V. Karnaunov s az Auróra Stúdió munkája); s különösen NDK készítésű művek közvetítették érzékletesen – riportszerűen – hol egy logopédiai gyógyintézet életét (*Csak szanatórium?* – Az Esda-Thalheim-i Amatőrfilm Stúdió készítette), hol egy 64 esztendő munkás bensőséges rajzát (*Munkám* – a Jenai Amatőrfilm Klub alkotócsoportja), hol pedig bányászok ma már gépekkel könnyített fáradozásait (*Bányászok* – a Bergbau-i Amatőrfilm Stúdió munkája). Max Hämsli az 1980-ban Svájcban tartandó Nemzetközi Amatőrfilm Szemléhez ébresztett kedvet *Svájci kirakat* című – valóban csupán a szépet-jót propagandisztikusan mutató – színes filmjével.

A *folklor*, a *népművészet* is több amatőrfilmet megihletett. Volt, aki a hangos riportfilm eszközeivel közelített a feladathoz – bemutatva cseh, szlovák, lengyel, magyar, német, orosz együttesek szereplését egy nyugat-szlovákiai fesztiválon (*Myjava 78*, W. Kvasnyák és P. Valach), volt, aki hagyományos módon „jegyezte föl” színes kamerájával a román téli népszokásokat (*A tél emberei* – közös munka). A cigánykérdés természetesen jugoszláv és magyar feldolgozást ösztönzött. Pandek Iván *Cigány meséje* – gravírozott, zöldes-barnás tónusú filmszalagon – jószerivel állóképekbe, csoportozatokba szervezte a látványt, s ennek tagolását nagyszerűen szolgálta a ló nyergébe csak harmadszorra fölkapaszkodó cigánylegény kísérleteinek humoros bemutatása. A magyar Lapis Norbert (és Nagy László Gábor) munkája, a fekete-fehérben megalkotott *Miénk ez a föld* szociográfiai alaposságával, a cigányok élet- és munkakörülményeinek, mindennapjainak, ünnepeinek teljességre törekvő ábrázolásában tűnt ki, s a rendező nagyszerű, igényes népzenei anyagot választott.

Sajátos lehetősége az amatőrfilmnek *tudományos eredmények közzététele*. Filmtörténeti tények bizonyítják, hogy a tudományos (népszerű-tudományos) film amatőrök (szakmájukban pedig kiváló egyéniségek) kezén fejlődött mai színvonalára. Nos: talán a szélesebb közönségre pislantó válogatás számlájára írandó, vagy esetleg a pályázókéra is, hogy az NDK-beli *Csöpögtetési öntözés* című színes filmen kívül (az Odera menti Frankfurt Amatőrfilm Klubjának alkotása) nem akadt szakkérdéseket, módszereket, találmányokat népszerűsítő vállalkozás a mezőnyben. Ám ez a film is jól tükrözte a műfaj jelentőségét. Rajzokkal, trükk- képsorokkal tette még érthetőbbé a csöpögtetési öntözési módszert, melynek kidolgozásában magyar kutatók is részt vettek.

Változatos volt

a játékfilm,

illetve kísérleti *filmköltemény* kínálata. Kezdve az NSZK-beli Hubert Lietz *Visszaemlékezések* című filmjével, mely színes kockákat múltat idéző fekete-fehérekkel váltogatva több nemzedék élményvilágát ábrázolta (bizonyára nem csekély anyagi áldozat vállalásával!). Említést érdemel a román Dragos Nicolai kiegyensúlyozatlan, de a tehetség zabolátlanságára valló fekete-fehér műve, *Az árvíz*, valamint a Csehszlovákiát képviselő S. Lelovics *Életnapig* című színes sci-fije, melynek képei azonban nem beszéltek eléggé önmagukért, s utólag nélkülözhetetlen volt a tartalmi kivonat elolvasása. Akadt a győri mezőnyben fél-botrány



Covi: *Kru boys*

„szagú” versenyfilm is, a jugoszláviai Ivan Obrenové (*Gondoskodj arról, hogy magzatod tiszta maradjon*). E színes film egy meztelen ifjú hölgy testét tagolta kétségkívül remek vágástechnikával és teret szűkítő-tömörítő optikával. Ám a film meg-hökkentést keltő gusztustalansága csak roppant körmönfont esztétizálással volt „magyarázható”.

Kovács Attila színes munkája, a *Sötétség és fény* jól szerepelt ebben a mezőnyben, ám szimbólum-rendszere, absztrakciós készsége olykor még a birtokolt anyag korlátaiba ütközött.

A fesztivál egyik kellemes meglepetése – s egyik legnagyobb élménye – ugyancsak a játékfilm mű-fajban született. A finn Heikki Kalima művéről van szó: az *Egy jó kisfiú lépcsői*-ről. Egészen finom lélekrajz ábrázolta ebben a színes filmben egy bakfis immár leküzdhetetlen testi sóvárgását,

mely – nem lévén más a közelben – egy 5–6 esztendőes kisfiú ellen intézi szolid rohamait (s idéz majd bizonynyal később „előhívott” gyönyörteljes képeket a fiú tudatában).

S az amatőrfilm emberiség-érdekű felszólításait fogalmazta meg a finn Juhani Tuominen *Fő dolgok és Éhség* című alkotásaiban. Az egyik a természet bemocskolása ellen, a fogyasztói társadalom székrekedése miatt, a másik – a gyermekév emblémájával nyomatékosítva – jólét és nyomor világrendszereinek kiáltó különbségeit érzékeltetve tiltakozott.

Mindez csak szűkre fogott értékelés egy gazdag fesztivál anyagáról, mely fesztivál azt bizonyította: az amatőrfilm elidegeníthetetlen része a filmkultúrának, s ami még fontosabb: a világ értelmes birtokbavételének egyik nélkülözhetetlen eszköze.

Kőhádi Zsolt

„Hadjárat” a közönségért?

Munkás filmnapok, tanulságokkal

Immár negyedszer jelent meg a fogaskeréken átfutó filmszalag emblémája a különböző leporellókon, szórólapokon, osztogatókon, műsorfüzeteken a fővárosban és vidéken. Negyedszer rendezte meg a MOKÉP a megyei moziüzemi vállalatokkal, a SZOT-tal, a Hazafias Népfronttal és a helyi tanácsokkal karöltve a Munkás Filmnapokat.

Míg négy évvel ezelőtt a fővárosban csak Csepelen, a Rideg Sándor Művelődési és Ifjúsági Házban, valamint Szegeden rendeztek munkás filmnapokat, addig most szeptember végétől október közepéig az egész országban megsokasodtak az események az üzemek, gyárak klubjaiban, az ipari és munkáskörnyezetben lévő közművelődési intézményekben. Tehát már hagyományokkal rendelkező, folytonosan visszatérő filmes eseménysorozatról adhatunk számot.

A MOKÉP – a legfőbb mecénás és kezdeményező – már 1976-ban azzal a szándékkal indította ezt az akcióját (olvashatjuk akkori előzetes tájékoztatásukban), hogy „a munkás filmnapok rendezvénysorozata tulajdonképpen indító mozzanata a következő években kiszélesedő törekvéseknek, amellyel erősíteni kívánjuk a film társadalmi küldetését, a közönség és a művészet kapcsolatát... Ezeket az alkalmakat a közéleti, politikai művészetre nevelés fórumának tekintjük, ahol párbeszéd alakulhat ki a magyar film és a közönség viszonyáról.”

A négy esztendő filmtörténeti mércével „minikorszak”, de alkalmas lehet arra, hogy bizonyos tendenciákat megfigyelhessünk. Bár e szűk dolgozat keretei nem adnak lehetőséget arra, hogy a teljesség igényével évenkénti bontásban megynként elemezzük a munkás filmnapok sikerét, de az sem volna helyénvaló, hogy egy-egy tanulságos vagy félresikerült szervezési, propaganda „gesz-

tust” kivétítve hamisan értékeljünk, vagy megkérdőjelezzük a munkás filmnapok létjogosultságát.

Balázs Béla írta egykor: „A film a mi századunk népművészete. Sajnos, egyelőre nem olyan értelemben, hogy a nép lelkéből ered. Nem a nép lelkét teremti, formálja át a film. Kölcsönhatás ez: egyik tényező függ a másiktól”. Ma már, túl az államosított magyar filmgyártás harminc esztendején, hitelt érdemlően bebizonyosodott, hogy a magyar filmművészetnek sikerült olyan alkotásokat létrehozni, amelyekkel valóra váltotta Balázs Béla fenti gondolatait.

A munkás filmnapok összefoglaló fogalom, amely minőségileg többet kell hogy jelentsen az egyszerű vetítéseknél, az üzemi, gyári díszbemutatóknál. A vetítések és a vita-fórumok mindenképpen a munkásművelődést kell hogy szolgálják: természetesen a filmművészet és a filmforgalmazás speciális lehetőségeihez igazodva.

„Amikor átgondolva közművelődési feladatunkat és elkötelezettségünket, az elmúlt esztendőben Csepelen és Szegeden megrendeztük a munkás filmnapokat, nem kötelességszerű-kénytelen vállalkozásként kezeltük ezt, még csak nem is néhányak által sandán célzott kampányként, hogy hadjáratot indítsunk a közönségért, a mozilátogatottság mutatóinak szépítéséért” – írták a MOKÉP munkatársai az 1977-es munkás filmnapok propagandafüzetébe. Ennek ellenére, ha tetszik, ha nem, tudomásul kell venni – elsősorban a filmforgalmazási adatokból –, hogy a magyar film és a közönség kapcsolata az elmúlt évtizedben romlott. Így érthető a „hadjárat indításával” szembeni alapállás is, mert hiú ábránd lenne olyan következtetéseket levonni, hogy a munkás filmnapok rendezvényei által megnő a moziba járó közönség szá-

ma, merthogy úgymond, hátat fordítva a „szobamoz”-nak „visszakéredzkedik” a televízió mellől.

Az értékek

Mégis, mivel lehet becsalogatni, „összerántani” olyan embereket, akik ritkán, csak elvétve mennek el moziba? Míg 1976-ban csak a közéleti, társadalmi ihletettségben direkter alkotások bemutatójának szánták a munkás filmnapokat, addig egy évvel később a 60 éves szovjet filmművészet jelentős alkotásait, a Balázs Béla Stúdió törekvéseit s a hazai rövidfilmgyártás közéleti tematikájú alkotásait is a programba illesztették. Premier előtti vetítéseken mutatták be az *Ők ketten*, a *Dübörgő csend* és a *Riasztólövés* című filmeket. 1978-ban az államosított magyar filmgyártás 30 évének legkiemelkedőbb munkás témájú alkotásait újították fel – mint például az *Ismeri a Szandi-Mandit?* (1969), *Harmadik nekifutás* (1973), *Megszállottak* (1961) –, ugyanakkor néhány kiemelkedő ösbemutató is helyet kapott a programban, többek között Gábor Pál új filmje, az *Angi Vera*, Kovács András *A ménesgazdája*, Gaál István *Legatoja*, vagy Ember Judit *Fagyöngyök* című filmje. A MOKÉP a SZOT-tal közösen filmnaplopályázatot hirdetett a szocialista birgádok számára. (Ennek értékelésére a későbbiekben kitérünk.) A mostani esztendőre, amikor úgy lehetett érezni, hogy kifutja formáját az akció, mintha megfogyatkoztak volna a munkás filmnapok sikeréért dolgozó társadalmi szervek és intézmények, de elsősorban a forgalmazók.

Ebben az évben a MOKÉP négy magyar és egy szovjet film premier előtti, vagy azzal egyidejű bemutatásával és mintegy harminc magyar nagyjátékfilm és húsz rövidfilm ajánlásával tudott szol-

gálni. Az ajánlott filmek jegyzéke évek óta azonos, és csak a helyi műsorpolitika és kezdeményezés ad hoc jellege határozza meg, hogy ezek közül mi kerül újból és újból, talán néha unos-untalan a közönség elé. Az új filmek: *Minden szerdán*, *A kis Valentino*, *A kedves szomszéd*, a *Családi tűzfészek*, és a szovjet *Visszajelzés* tették ki az idei év eseményeinek gerincét.

Nehéz lenne most azt értékelni, hogy egy-egy év filmtermésének munkás témájú filmjei mennyire emelhetik a munkás filmnapok színvonalát, hiszen sem nálunk, sem másutt a filmvilágban (szerencsére!) nem tematikai alapon gyártanak és forgalmaznak filmeket. Ettől függetlenül nem egy filmben a legkülönbözőbb életrétegek, politikai és társadalmi gondok vetődnek fel úgy, hogy csak részben játszódnak munkás környezetben, mégis felelősen szólnak korunk kis és nagy problémáiról, és segítenek tájékozódni a világ dolgaiban a munkásságnak is. Kiváltképp fontos ez napjainkban, amikor az egyes ember számára egyre nehezebb a nagy mennyiségű információanyag szintetizálása.

Tartalommal megtölteni

Ebben az átmeneti helyzetben a munkás filmnapok szervezésénél is szükséges olyan szocialista érték-hierarchiát kialakítani, mely a filmművészetre és az alkotókra visszaható tényezőket is számba veszi. Nem valamiféle tudományosan megfogalmazott kultúrpolitikai alaptételre gondolunk itt, hanem arra, hogy a gyakorlatban úgy kell lehetővé tenni a különböző közösségek tagjainak szórakozását, hogy az formálja ízlésüket, növelje közéleti érdeklődésüket, egyszersmind adjon visszajelzést is az alkotóknak. A munkás-

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum szerkesztésében és kiadásában kis példányszámban megjelenő sorozatból felhívjuk a figyelmet a legújabb érdekes kötetekre:

- 54. sz. Szilágyi Gábor: *A mai magyar társadalom filmen*
- 55. sz. Christian Metz: *Válogatott tanulmányok*
- 56. sz. Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*
- 57. sz. André Bazin: *Tanulmányok a filmművészetről*
- 58. sz. Zofia Lissa: *A filmzene esztétikája*
- 59. sz. Nemes Károly: *A magyar film 1968–1972 között*

Kapható egyes könyvkereskedésekben. Megvásárolható vagy utánvétel megrendelhető

a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum központjában is: Budapest, XIV. Népstadion út 97. 1143

szállásokon, ifjúmunkás-klubokban, üzemi vetítéseken a fizikai munkások, ipari tanulók, munkás kollektívák találjanak alkalmat arra, hogy élményszerűen találkozzanak filmművészetünk jelentős alkotásaival, ismert alkotóival, esztétákkal, kritikusokkal és közéleti személyiségekkel.

Manapság sokat vitatott kérdés a szocialista brigádok művelődési vállalása; kabarétréfkban is lejáratott poén lett a színház- és mozijegyek gyűjtése és ragasztása. Ezért volt már születésekor megmosolyogni való az 1978-ban készített Filmnapló a szocialista brigádok számára, mivel megint valami formális vállalkozást és vállalatot kellett látnunk benne. Megkérdőjelezendő a MOKÉP és a SZOT akkori, akciót elindító nyilatkozata is, mármint az, hogy ez a füzetecske olyan munkások számára készült, akik lakóhelyüktől távol dolgoznak, és nincs módjuk részt venni a munkahelyi szervezésű, gyakran éjszakába nyúló filmvitákon – hogy lehetőséget kapjanak a szocialista brigádon belül kollektív vélemény kialakítására. Ma már a túlzott illúziókat melengető meghirdetők is rájöttek, hogy a személyes részvétel és a közösségi élmény, a közösségben elhangzó véleménynyilvánítás semmivel sem pótolható.

Találkozzatunk?

És itt van az az emberi-társadalmi-művészi érték, amely elsősorban rangjára emelheti és tartalommal töltheti meg a munkás filmnapok rendezvénysorozatát. Talán nem volna hiábavaló egyszer szociológusoknak, a társadalomtudományokkal foglalkozóknak megvizsgálni, hogy a hetvenes évek végére milyen okok következtében nőtt (megsokszorosodott erővel) a közösség iránti igény. Készültek részlettanulmányok, és felületesen tudunk válaszokat adni a lakótelepi emberek elmagányosodásáról, de még mindig nem találtuk meg azokat a közösségi szórakozási formákat, amelyek valós igényeket elégítenek ki.

Partner kerestetik

Bernáth László mint ankétvezető évi 30–50 vita levezetésének tapasztalatai alapján írta le egy helyütt azt az esetet, amikor a „hivataltól kirendelt” vitavezető igen kinos helyzetbe került. Az történt ugyanis, hogy az új film levetítésekor a szokásos udvarias taps után bemutatták a rendezőt, alkotótársait, és a közönség kérdezni kezdett. A rendező azonban mindenki meglepetésére azt mondta: ő ezekre a kérdésekre nem tud válaszolni, mert ha nem sikerült megértetnie magát a filmmel, akkor felesleges előszóval magyarázatni

olyasvalamit, amit a műalkotásnak kellett volna elmondani.

Egyetlen művész sem dolgozhat eredményesen a közönség véleményének állandó ismerete, a mindennapi élet közösségi tapasztalata nélkül. A példában szereplő rendezőnek még akkor sincs igaza, ha abból az alapállásból indokolja elutasító magatartását, hogy a közönségnek a műalkotással és nem a művész személyével kell kapcsolatba kerülnie. A kettő feltételezi, de nem zárja ki egymást.

Milyen a közönség?

Ezek az emberek hajnali ötkor már talpon vannak, hatkor munkába állnak: ritkaságszámba megy, hogy délután beülnek egy mozira, és utána még az ankéttra is ott maradnak. Ez a tény már önmagában becslendő. De nem túlbecslendő, mint ahogy azt egyes forgalmazók teszik, amikor sztárokat vonultatnak fel, majd fehér asztalhoz ültetik őket, s az alkotók és a közönség „kivilágos-kivirradtig” együtt borozgatnak. Természetesen, a közönség sem mentes a túlzásoktól, vannak intimpistáskodók, akik számon kérik a jelenlévő alkotótól legális és nem legális kapcsolatait, kedvenc ételét, italát; de vannak másfajta kérdezők és másfajta kérdések is.

Mit kérdeznek?

Az utóbbi négy év munkás filmnapjainak kérdéseit így lehetne címszavakban összeállítani: „miért szeretkeznek annyit a magyar filmekben?”; „miért használnak nyomdafestéket nem tűrő szavakat?”; „miért ragaszkodnak az unalmas valósághoz, ha munkásokat ábrázolnak?”; „miért szélsőséges figurákat választanak munkáshősnek?”; „ha majd a magyar filmekrőlünk, munkásokról szólnak, a mi problémáinkról, akkor biztos többet fogunk moziba járni”; „még csak az hiányzik! még annyira se mennénk, mint most”.

A legfőbb erénye ezeknek a vitáknak, hogy a friss élmény hatására nem valami óvatos, becsomagolt vélemények hangzanak el, hanem őszinte, felháborodott, szókimondó megnyilatkozások. Aztán már alkotója, vitavezetője válogatja, hogy mennyire engedik egymás közt kibontakozni a véleménycserét, és hol szabnak gátat egy-egy szélsőséges megfogalmazásnak.

Éppen a munkás filmnapok ankétjainak, vitáinak tapasztalatai, közvetlen hangvétele mutatják, hogy soha nem volt még ekkora igény az emberekben, hogy kisebb csoportokban megszólalhassanak. Soha nem látott és tapasztalt mértékben megnőtt bennük a nyilvánosság előtti szereplés vágya.

Megújulni

A munkás filmnapok rendezőinek elsősorban ezeket a társadalomban meglévő zavarokat kellene földeríteni, részben orvosolni és a munkásművelődés szolgálatába állítani. Meg kell ismerni ennek leghasznosabb eszközeit és azokat az embereket, akiket érdemes egy-egy összejövetelre meghívni. Nem mindig a számszerűség a döntő. Hisz köztudott, hogy szinte beszélgetésekre a kisebb csoportok sokkal alkalmasabbak. Ne akarjunk sokat markolni, pusztán csak „kipipálni” bizonyos feladatokat. Több művelődési házban – ahol visszatérők a hasonló rendezvények, szinte havonta tartanak filmvitát – elmondták, hogy amióta személyre szóló meghívókat küldenek, mennyire megnőtt az érdeklődők száma. Bármilyen cikornyosan megfestett, ríktó színű plakát sem lehet olyan csalogató, mint egy névre szóló invitálás.

Ezek az emberek nem a világmegváltás nagy tervét forgatják fejükben, „csupán” a rendet keresik a világban, és elsősorban saját életükben. A munkáséletből fakadó közös gondok és örömek éppen olyan összekötő szálát jelenthetnek, mint amit valamikor a közös lakóhely jelentett.

Bebizonyosodott, hogy van létjogosultsága a munkás filmnapoknak. Természetesen szükség van olyan vitavezetőre, aki megtalálja a hangot a közönséggel: néha vitát gerjeszt, de összegezni is képes.

A filmértésre nevelés, az új közönség kialakítása nem lehet kampány. Sajnos, a tapasztalatok azt mutatják, hogy a helyi moziüzemi vállalatok, társadalmi szervek és üzemek tesznek a legkevesebbet. A MOKÉP munkatársai érdekes tapasztalatokat szereztek a Csehszlovák Dolgozók Nyári Filmfesztiválján, ahol elsősorban az üzemek, gyárak vezetői, társadalmi szervezetei vállaltak védnökséget a filmes akció sikeréért. Szélesebb körben kellene más szocialista országok tapasztalatait, eredményeit propagálni. Az alkotók, a forgalmazók és a rendező szervek előbb-utóbb szorongatott helyzetbe kerülnek, ha csak arra számítanak, hogy majd olyan filmek születnek, amelyekre „dőlni” fog a közönség. A „hadjáratot” a közönségért újszerű eszközökkel kell indítani, olyanokkal, amelyeket a közönség szívesen elfogad. A bemutatókat követő viták, párbeszéddek sokat segíthetnek az emberi tulajdonságok formálásában, az érzelmi-gondolati konfliktusok megláttatásában, a közösségi szellem, a szocialista életmód, életforma és magatartás kialakításában. Ezen az úton kell megújulnia a munkás filmnapok rendezvénysorozatának, hogy a fogaskeréken átfutó filmszalag tartalmas jelkép maradjon.

D. A.

Filmbarátok Kiskönyvtára

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványsorozata a világ filmművészetének korszerű és érdekes törekvéseivel ismerteti meg egy-egy nagy film-történeti egyéniség bemutatásán keresztül. Nagy filmművészek, rendezők, színészek, operatőrök portréit vázolják fel az egyes kötetek, jeles magyar esztéták, filmszakírók tollából. A filmet szeretők, a filmművészet iránt mélyebben érdeklődők nélkülözhetetlen segítő társai a sorozat egyes kötetei.

Eddig megjelentek:

Nádasy László: FÁBRI ZOLTÁN
Nemeskürty István: GRIGORIJ KOZINCEV
Molnár Gál Péter: TÖRÖCSIK MARI
Dániel Ferenc: GIAN MARIA VOLONTE
Gyertyán Ervin: JANCsó MIKLÓS
Nemes Károly: PIER PAOLO PASOLINI
Karcsei Kulcsár István: MICHELANGELO ANTONIONI

Nemes Károly: TONY RICHARDSON
Veress József: MIHAIL ROMM
Karcsei Kulcsár István: SZABÓ ISTVÁN
Nemes Károly: MITTA, PANFILOV, TARKOVSKIJ
Erdélyi Z. Ágnes: JEANNE MOREAU
Szabó György: GAÁL ISTVÁN
Kelecsényi László: ZBIGNIEW CYBULSKI
Zalán Vince: MAKK KÁROLY
Nemes Károly: JEAN-LUC GODARD
Féjja Sándor: WALT DISNEY

A közeljövőben megjelenik:

Veress József: GRIGORIJ CSUHRAJ
Nemes Károly: LUIS BUÑUEL
Karcsei Kulcsár István: LIV ULLMANN
Kőháti Zolt: TOLNAY KLÁRI
Nemes Károly: ELIA KAZAN
Féjja Sándor: ILLÉS GYÖRGY
Tóbiás Áron: KORDA SÁNDOR

KAPHATÓ A KÖNYVESBOLTOKBAN!

A televíziókritikáról — higgadtan

„Különös élvezet az olvasó számára – tartja Karel Capek –, ha az újságban nem olyan dolgokat talál, amelyekről nem tud, hanem olyasmiket, amelyekről tud.” Nos, ez a különös öröm élteti manapság valamennyi kritikai műfajnál jobban a televíziókritikát. Szinte az egész ország apraja és nagyja nézi esténként a tévét. A látottakról nyomban véleményt is alkot. De másnap, de a következő héten alig várja, hogy kedvelt lapjában a saját véleményét összevethesse a kritikus nyomtatásban megjelent ítéletével. Hol módosítja az előzetesen kialakított egyéni kritikákat a sajtóbírálat, hol meg ellenkezést vált ki a kritikusai külvélemény, de mindenképpen foglalkoztatja, pozitíve vagy negatíve befolyásolja a tévékritika a televízióról kialakuló közgondolkodást. Azok pedig, akik a televízióval kapcsolatos közgondolkodást befolyásolják, netán alakítják, a mindennapi valóságról kialakuló közgondolkodást formálgatják. A televízió – e technikai adottságok tekintetében a legfejlettebb és leginkább mindentudó tömegkommunikációs fórum – ugyanis maga a *mindennapi valóság lehető legteljesebb tükröképe*. A kritikusoknak tehát felelősségük tudatában azt kell elsősorban minősíteniük, hogy miként tükröződik e mindennapi valóság a mindennapok televíziójában.

Lassanként ugyanannyi vita kavarog mostanság a televízióbírálat körül, mint amennyi a televízió körül húsz esztendeje, magyarországi megjelenése óta. A vita-viharok hol szakmai körökben zajlanak, hol a nagyközönség színe előtt, hol hivatali fensőbbsséggel, hol érvelő okossággal, hol már-már a kocsmai verekedés szintjére süllyedten. Ezeket a vitákat – akár meghatározott írások, akár elvi kérdések körül pattannak ki – jószerint az szítja, hogy a vitázó felek (televíziósok, újságírók,

esztéták, agitációs propagandisták) nem tudják egyértelműen eldönteni, milyennek tartják, várják, vagy milyennek remélik voltaképpen a televízióról írt és írandó publicisztikákat. Bármennyire átérik is és át is gondolják a disputák résztvevői, hogy a tévékritika feladatai és a vele szemben támasztható követelmények a televízió valóság-tükröző jelentősége miatt rendkívül **nagyok**, sőt egyre nagyobbak, azt kevéssé veszik tudomásul, hogy e feladatokhoz mérten *meglehetősen kevés még e kritikai műfaj történelmi tapasztalata*. Csaknem ugyanolyan kevés, mint a televíziózásé.

De nemcsak idehaza kialakulatlan még a tévékritikai szerepéről és műfaji lehetőségeiről a gondolkodás, hanem a mi társadalmi formációinkhoz hasonlatos, vagy azzal azonos országokban is. Csehszlovákiában például e sorok írójának tudomása szerint tartalmi ismertetések jelennek meg a televízióműsorról. Lengyelországban a *Kino* című filmfolyóirat múlt év májusi számában Aleksander Kumor tanulmánya tett kísérletet arra, hogy megfogalmazza a tévékritika kötelességeit és műfaji lehetőségeit. E cikk írója szerint leíró, értelmező, értékelő, operatív és metakritikai kritika létezik – elvben. A valóságban – hazájában – elsősorban a leíró és az értelmező bírálatok divatja járja. Értékelő műbírálatot a televízióról ritkán olvashatni, – noha az alkotók főleg ezt várják. Operatív, azaz az alkotást hatékonyan befolyásoló, és metakritikai, azaz a kritika kritikáját tartalmazó írást pedig szinte soha nem találhatni.

Szűkebb világunkban is nagyjából érvényesnek tartható Aleksander Kumor műfaji csoportosítása. De egy – úgy látszik, sajátosan magyar – televíziós műbírálat-formával kiegészítendő a felsorolás, a *szatirizáló tévékritikával*. Ezt a formát Hámos György honosította meg az Élet és Irodalom ha-

sábjain. Számára – kötetbe gyűjtött írásai olvastán ez immár nyilvánvaló – a képernyőn látottak rendszerint adalékul szolgáltak ahhoz, hogy bizonyos társadalmi jelenségeket, szellemi tévutakat ki-pellengérezzen. Példatárnak használta eszmefut-tatásaiban a televíziós műveket, egy országnyi közönség által ismert példák halmazának, hogy: mindennapjaink valóságáról szólhasson – kemény szóval. Úgy tekintette, hogy a mindennapok valósága főként oly módon tükröződik a tévé műso-rában, hogy arról csipős hangnemben kell beszél-nie.

Mint minden hatásos és újszerű stílus, Hámos György tévékritika-írói stílje is azonnal iskolát teremtett, tanítványokat nevelt. Akadt azonban olyan tanítvány is, aki a kiváló stílusnak a felszínes jegyeit – konkrétan: gúnyolódó erélyét – tartotta követendőnek, és nem a televízió valóságtükröző jellegének kritikai mérlegelését. Nagyjából ekkor (durván fogalmazva: Hámos György epigonjainak megjelenésével) kezdődött el a háborúskodás a televízió és kritikusai közt. A születendő televíziós munkáknak, a kritikusai véleménynyilvánító kö-tetlenségnek és legfőképp: a közönség jó televízi-ós szemléletének nagy kárára, ez a háborúskodás még ma is tart.

A lengyel tanulmánynak nemcsak a tévékritikák módszertani és műfaji csoportosítására vonatkozó része szolgált jó gondolatokat a hazai körkép megítélésére, de az az eszmefonala is, amely a tévé lényegi szerepét latolgatja. Kumor szerint a televízióról megjelent műbírálatok közül azok az értékesek, amelyek a kulturális nevelés és a nép-művelés feladatait szolgáló televíziós műveket emelik ki a műsor egészéből, azaz megteremtik a lehetőséget a közönségnek, hogy a televíziózással „belepőt szerezzenek a modern kulturális élet minden ágához”. E sommás megállapítást tovább részletezi a szerző, felhívja a figyelmet arra, hogy e fő feladatok megvalósítása azzal jár, hogy vala-mennyi művet *morális és esztétikai* megközelítéssel kell a közönséggel megismertetni. De figyelmeztet arra is, hogy a kritika ítélete mindig az adott tár-sadalom „kritikusságának függvénye” „Kettős felelősség ez” – állítja a cikkíró –, „a mű és a kritikus által leírtak is a kort értékelik... de tudo-másul kell venni, hogy az értékelés kritériumai nem állandóak.”

E gondolatok azért érdekesek a hazai televíziózás tájkán, mert – in statu nascendi – fellelhetők a legfrissebb hazai szakmai eszmélések közt is. A Napjaink 1979. szeptemberi számában Látvány és igények címmel jelent meg tanulmány, amely a „közművelődési” televízió legújabban szükséges stratégiáját vázolja fel nagy vonalakban. Nem két-

seges, a cikk szerzőjének frazeológiája szerint ugyanazt jelenti a közművelődés televíziós fel-adata, mint az említett külföldi tanulmányban a népművelés televíziós feladata. A Napjaink-ban publikált írás címéhez és témamegjelöléséhez híven a televízió legfrissebb stratégiájáról beszél, és nem a televíziókritikáéről.

A tévékritika időszerű hadműveleti módszerta-náról eddig még nem jelent meg alapos, elemző írás, szakmai megbeszélés azonban egyre több folyik róla. Szintén az elmúlt év szeptemberében televíziósok és tévékritikusok háromnapos tanács-kozást tartottak Balatonszéplakon arról, hogy mi-lyen alkotói kölcsönhatásban kellene dolgoznia egymás mellett a televíziónak és bírálóinak. A széplaki eszmecsereből is kitetszett, hogy a szellemi közéletből hiányzik voltaképpen egy olyan elvi szilárdságú jelzés, amely a jelen és a jövő – tehát a hetvenes éveketől várhatóan lényegesen külön-böző nyolcvanas esztendő – művészetkritikai irányait, tennivalóit és lehetőségeit felvázolná, és ezen belül a televíziózás távlatait is jelezné.

A kritikai élet teljességéről 1972-ben jelent meg utoljára elméleti összefoglaló Irodalom- és művé-szetkritikánk néhány kérdése címmel, az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközös-ség állásfoglalása. Ez az állásfoglalás jószerint a hatvanas esztendőök színes és mozgalmas kritikai életét mérlegelte, és annak ismeretében fogalmazta meg a korabeli jelen művészetkritikai lehetőségeit és ajánlásait. A televíziókritikának azonban ez a hivatalos állásfoglalás akkor sem szentelt teret. Sőt, a televízióról is csak legfeljebb akkori, de nem mai jelentősége szerint szólt. (Figyelemre méltó, hogy éppen a televízió kritikai, szelektáló szerepét szorgalmazta az észrevétel: „A televízió-nak nagyobb igényességgel kell értékpropagandáját megszerveznie...””) A főként irodalom- és képző-művészet-centrikus állásfoglalás megjelenése óta azonban tájékoztató, közízlésformáló, nevelő és mulattató szerep tekintetében az irodalom és a képzőművészet mellé nemcsak hogy fölzárkózott a televízió, de hatás tekintetében felül is múlta valamennyi társművészetet. Az évszázados rangú irodalom- és képzőművészet-kritikának, és az év-tizedek óta alakuló marxista kritikának címzett központi kérdések és válaszok tehát nem bizonyos, hogy a ma és holnap tévékritikái számára is teljes egészében használhatók.

A tévékritika-írás minden más művészetkritikai tevékenységtől különbözik – hangoztatjuk általá-ban, de e „*másmilyen*” jegyeit voltaképpen mindenki eltérően ítéli meg. Oly sok szó esett mostanában előszóban és írásban – a televízió nyilvánossága előtt is – a tévébírálat specifikumai-

ról, hogy felidézni őket csak szószaporításnak tűnne fel. Arról a speciális adottságról azonban vagy hallgatni, vagy feddőn szokás szólni, hogy a tévékritika – a műsor egészének jellege miatt – csak *relatív értékítélet* lehet. A zenekritika, a színházi műbírálat, a film- vagy irodalomkritika mindig az objektivitás szándékával íródik, noha olykor előfordul mégis, hogy a végső kicsengés meglehetősen szubjektív. A televíziós alkotásokról készült írások objektivitását azonban eleve kétségessé teszi az a tény, hogy nem önmagukban álló művekről kell ítéletet mondani, hanem egy hatalmas műsorfolyam egyes részleteiről. Csak a műsorok kölcsönhatásában mérhető meg az egyes alkotások jelentősége és hatása a befogadók szempontjából is, hiszen a közönség nem alkalmi sajtóvetítéseken, elegáns fesztivál-teritéken ismerkedik meg a tévéfilmekkel, tévéjátékokkal, tévédokumentumokkal, hanem egy adott műsorrendbe foglaltan. A műsorkelet okozza gyakran, hogy jeles művészi alkotásokat mint kevésbé értékeseket rögvest feledtet egy-egy utánuk következő élénk riportfilm. Vagy megesik az ellenkezője is ennek: hogy ti. nevezetes eseményre emel egy-egy hét műsorából közepes műveket is a többnapos tömegtájékoztatási unalom. Sándor György, a televízió műsorigazgatója szerint a „*műsorszerkezet tükrözi az értéknek is, az értékrendnek is.*” Hozzátehetjük, a műsorszerkezet alkalmi értéket és értékrendet is teremt.

A műsorszerkezet tehát az, ami a kritikus állásfoglalást hetenkénti vagy naponkénti viszonylagosságra készíti. A tévékritikának ezt a tévé természetéből adódó relatív voltát nem veszik figyelembe azok, akik számon kérik, hogy nagyobb időszakokban a képernyőn szerepelt jeles műveket miért nem érdemeihez híven méltatták bírálóik. Statisztikák nem készültek róla – számszerű jelzések és mértékek nem is alkalmasak rá –, hogy mondjuk egyetlen esztendő kiemelkedő televíziós művészi termését mily értékmerővel illette a kritikus gyűlekezet. Nehéz tehát utólag bárkitől is számon kérni, hogy egynemely önmagában csakugyan értékes tévéfilm, gondosan forgatott tévéjáték milyen televíziós környezeti hatások miatt váltott ki bemutatása idején közönyt, szelíd unalmat vagy esetleg udvarias érdeklődést. Az ilyesfajta elhamarkodott számonkérést ráadásul semmi esetre sem a kritikusnál kellene kezdeni, hanem annál a műsorfolyamnál, amelyben az elemzett mű megjelent. De kezdhetnők a számonkérést azoknál a műsorpolitikáknál is, amelyek a műsorszerkezetet meghatározzák. És még tovább: a valóság mozgásainál is kezdődhetnék az esztétikai tetemrehívás, *a műsorpolitikai elveket ugyanis mindig a valóság mozgásai hívják életre.*

Visszakanyarodtunk tehát voltaképpen kezdeti axiómánkhoz, amely szerint a kritikusnak azt kell minősítenie, hogy miként tükröződik a mindennapi valóság a mindennapok televíziójában. Somfázva: e minősítés jellege elsősorban a műsorfolyam egészétől függ. Egy-egy rövid időszak teljes műsoráról tehát az „itt és most” tárgyilagosságával kell ítélnie a kritikusnak, de számolni kell azzal, hogy az egyes művek bírálatában bizony értékeltolódásokat okozhat a műsorszerkezet kalodája, az időszerűség pillanatnyi varázsa. Nemcsak ércnél maradandóbb tévéműveket nehéz, sőt szinte reménytelen világra hozni, de ércnél maradandóbb tévékritikai ítéleteket is.

„*A televízió egy nagy temető*” – vallotta Kovács András filmrendező a Nézőpont című kulturális folyóiratnak adott nyilatkozatában. Értékek, hírnevek, művek temetője – csakugyan. Elgondolni is szomorú, hogy az irgalmatlanul nagy és egyre növekvő műsorözönben oly jeles művek, mint mondjuk a *III. Richárd* tévéváltozata, vagy az áldokumentumfilm *Gyilkosok* tíz-tizenöt esztendő múlva biztos kihullanak az emlékezet rostáján, noha a nagyjelmű műfajában maradandó alkotásnak minősülne bármelyik. Időről időre elővenné őket akkor a filmforgalmazás, hetekig, hónapokig játszanák az új generációknak itthon a mozik, talán külföldre is eljutnának.

Nem lehet csodálni, hogy az érték hullásnak az a tudata, amely a televízióban mindenkit kísért, érzékennyé és ingerültté teszi az alkotókat. Bizonyos mértékig még az is megérthető, hogy érzékenységet sérti a kritikai ítéletek viszonylagossága, és ingerültségük – intézményes felelősök híján – a kritikusok felé csap. A cinikus, a nihilista alkotói magatartásokat persze – ha azok művekben testesülnek meg – sem megérteni, sem felmenteni nem lehet. Joga, sőt kötelessége a kritikának szembe szállni a képernyőn szinte felmérhetetlen hatású alkotói nyegleségekkel, nemtörődőségekkel, bármiféle alkotáslélektani magyarázat fűzhető is hozzájuk.

A tévékritika, viszonylagos értékorientációját felismerve, annak tudatában sokat tehet mégis azért, hogy a televízió nehezen tetten érhető maradandóságára figyelmeztessen. És ha kritikusai alapállásában a tévékritikák íróit nem segíti is a hagyományos műítézési tapasztalat, ebben, a maradandóbb értékek felfedezésében és kiemelésében sokat segíthet az általános műbírálati kultúra, a marxista esztétika, a tudományos megalapozottság. Akik a tévébírálatok jelentőségét – a tévé valóságtükröző szerepének minősítését – csak felszínesen szemlélik, hajlamosak rá, hogy a kritikusoktól a televíziózás szakmai-technikai minden-

tudását kérjék számon. Szívesen példálózna-
 az, hogy egyik vagy másik műbírálat tévéjátéknak
 titulálta azt a munkát, amely filmttechnikával ké-
 szült, és fordítva. Gyermekekded kötődések ezek,
 hiszen a technika ismerete (amely mellel a kritiku-
 si munkához elégséges szinten rövid idő
 alatt elsajátítható), a forgatás körülményeinek
 gazdasági és személyi tudomásulvétele a legkisebb
 mértékig sem jelenti még azt, hogy okos szóval
 ítélkezhet arról bárki is, hogy miként jelenik meg
 valóságunk eszmei és nevelői felelősséggel a kép-
 ernyőn. Régi, még a két világháború közti zsur-
 nalisztikából ismert igazság, hogy a jólétesült
 ítések tollából „belterjes” írások jelentek meg
 rendszerint.

A kritikus, magatartását tekintve – bármiképp
 hadakoznak is egyes tévéalkotók ellene – nem lehet
 több, nem lehet más, mint első az egyenlők között.
 Primus inter pares – így nevezte a római köztár-
 saság hajdan a szenátus és a köztársaság élére
 választott személyt, a konzult. Első lett rátermett-
 sége, éleslátása és retorikai készsége jóvoltából, de
 egyetlen pillanatra sem függetleníthette ítéleteit,
 meglátásait, készségeit az „egyenlők” ítéleteitől,
 meglátásaitól, készségeitől – és akaratától. Első
 az egyenlők között a tévékritikusnak kiszemelt
 ember is. Rátermettsége – íráskészsége; éleslátá-
 sa – tudományos világszemlélete és műveltsége.
 „Retorikai készsége” – esztétikai képzettsége, a
 társzművészetekben való jártassága. Nehezebben
 elsajátítható és szüntelen továbbképzésre kény-
 szerítő tudáshalmaz szükségeltetik a televíziós
 bírálatokhoz tehát, mint amennyit a televíziósok
 – például a Nézőpont már idézett adásában fel-
 szólaló pályakezdő rendező, Várkonyi Gábor –
 számon kérnek kritikusaitól. Jószerint csak ennek
 az átfogó tudásnak a birtokában vállalkozhat
 a nagyközönség állandó kritikus tevékenysége
 mellett értékmentő munkára a tévé újságíró-bírá-
 lója.

A meglevő tudásokat azonban alighanem báb-
 rabban kellene alkalmaznia a tévé hivatalos
 bírálóinak. Bizonyos esztétikai alapkategóriákat
 nem illő ma használni a televízióról szólván. Pe-
 dig – úgy tetszik – abban az állandó érték hullám-
 zásban, amely a televízió sajátja, legjobb eligazító-
 ul éppen ezek a más korban és más művészeti
 ágakban bizony gyakran lejáratott értékmérő fo-
 galmak segítenek. Tévérealizmusról ritkán hallani.

A nem leszűkített, de teljes sokfeleségében létező
 realizmus azonban olyan alapvető művészi érték,
 amely mindenfajta műsorfolyamból előtűndököl, és
 a legáltalánosabb közönségtetszésre tarthat szá-
 mot. Tartalom és forma kölcsönhatásáról ugyan-
 csak kevéssé ildomos szólni, noha a televízió
 közérthetőségének és így hatásának egyik kulcs-
 kérdése, hogy a formák gazdag választékából ki
 miként szemeli ki a televíziós tartalmakhoz leg-
 jobban illőket. Részben a televízióművészet új-
 donatú voltával is magyarázható, részben kritikus
 beidegződésekkel is indokolható, hogy a tévé-
 munkák elemzései nemigen térnek ki az adott
 művek eredőinek, alkotás- és hatáslélektani össze-
 tevőinek, történelmi és társadalmi gyökereinek
 elemzésére. Nem bíbelődnek a művészeti folyama-
 tok összefüggéseinek felkutatásával sem. És végül:
 a hazai televíziókritikának szinte semmiféle át-
 tekintése nincs arról, hogy a nemzetközi televízió-
 zásnak melyek a problémái; így azután gondolat-
 ébresztő összevetésekre sincs módja a külföldi
 tapasztalatok alapján. Mindezek a hiányosságok
 azzal is magyarázhatóak azonban, hogy a tévé-
 bírálatoknak csak a napi- és hetilapok szorítanak
 általában helyet. A napi- és hetilapok viszont
 terjedelmi okoknál fogva tözetesebb elemzésekre,
 tévé-esszéik közzétételére nem vállalkozhatnak.
 Tanulmány méretű és értékű írások publikálására
 így nemigen nyílik mód.

Látnoknak nem kell ahhoz lenni, elegendő a
 reáliák tudomásulvétele, hogy belássuk, a nyolc-
 vanas esztendő az előző koroktól jelentősen
 különböző életvitelre, másfajta szellemi és közös-
 ségi magatartásra készítetik az egyéneket, és így
 a társadalmat is. A humanitás értékelése, a szel-
 lemi kincsek becslése sokkal nagyobb figyelmet
 kell hogy kapjon a gondolkodásban ezután, mint
 a gazdasági föllendülés tárgyiasult közfigyelmű
 esztendeiben. Csak ez, az emberi értékek fokozott
 tisztelete adhat a holnap emberének biztonságot
 a gazdasági értékek általános csökkenésének ide-
 jén. A közgondolkodás hangsúlyainak módosítása
 a humanisztikus értékek irányába kétségtelenül
 nagy feladatot ró a televízióra, de nagy feladatot
 ró bírálóira is. A mindennapok televíziójában a
 mindennapos emberségességnek kell tükröződnie
 majd, ezt a televíziót viszont csak emberségesen
 gondos és okosan emberséges bírálattal szabad
 majd minősíteni.

Lőcsei Gabriella

A BBS

Fogalommá vált 1959 óta a Balázs Béla Stúdió. Itthon és külföldön nagy becsben tartják. Az utóbbi eszten dökben mind több alkotása szerzett hírnevet a mozilátogató közönség körében – gondoljunk a Nevelésügyi sorozat-ra, vagy akár a Családi tűzfészek-re, a Termetszés-re. Ez a fellendülés persze belső válsággal is járt, nem kis részben a legszélesebb közönséggel való mielőbbi találkozás igényét serkentette, olykor az igazán elmélyült „studiózás” rovására. Jól tükrözi az alábbi beszélgetés a Stúdió mai helyzetét, azaz inkább: tagjainak – alapvetően egészséges, termékeny türelmetlenségtől áthatott, de némely vonatkozásban a realitástól elszakadó, vitatható – helyzettudatát.

A kétéves elszámolási rendszerben dolgozó Balázs Béla Stúdió új vezetősége csak nemrégiben lépett hivatalába. Tekintettel arra, hogy ők is most kezdik megfogalmazni programjukat, kézenfekvőnek látszott, hogy közvetlenül szólaljanak meg. A vezetőség tagjai: Matkócsik András, Sólyom András, Xantus János, Fábry Péter és Surányi András. A régi tagok közül a Gulyás testvérek, valamint Bódis János gyártásvezető véleményét kérdeztem meg.

Jelenleg 49 tagja van a BBS-nek és évente kb. 15 munkát kellene készíteniük. Most 26 produkció van folyamatban, közöttük több, évek óta húzódó film is, amelyek befejezésére csekély remény van. (Ez azt jelenti, hogy a jelen gazdasági szakaszra eső 11 millió forint helyett, körülbelül 18 millió kellene ahhoz, hogy a most végzett két osztály tagjai „tisztá lappal” kezdhesék balázsbélás éveiket.

A főiskolai diploma megszerzését követő hat esztendeig lehet valaki a Balázs Béla Stúdió tagja, de filmeket nemcsak a stúdiótagok készíthetnek, sőt még a filmes diploma sem feltétel.

A filmtervek elfogadása alapvetően más rendszerben történik, mint a többi stúdióban: a forgatókönyveket nem kell elfogadtatni a Filmfőigazgatósággal, annak illetékesei csak a kész filmek forgalmazhatóságáról döntenek. A filmtervek dolgában és a keretösszegekről a tagság határoz, demokratikus úton. A tagságnak ugyanis arra is lehetősége van, hogy húszezer forintos keretösszegeket szavazzon meg filmes előtanulmányokhoz.

A BBS egyetlen munkatársának sem biztosít önálló megélhetést, gyártási és ügyintéző alkalmazottai MAFILM-státuszban dolgoznak. Hasonló a helyzet a gépparkkal is, amit szintén a MAFILM szolgáltat a Stúdiónak. A Balázs Béla Stúdió a Filmfőigazgatóság irányítása és a Film-

művész Szövetség felügyelete alatt, a Szövetség tagozataként működik.

A BBS jelenlegi szerepéről

Surányi András:

– A BBS heterogén stúdió a szónak jó és rossz értelmében. Ez egyben azt is jelenti, hogy az az öt ember, akik most a vezetőséget alkotják, különbözőképpen gondolkozik, mind a saját, mind pedig a Stúdió tevékenységére vonatkozóan. De abban egyet szoktunk érteni, hogy nem filmműfajokban kell gondolkodnunk. Én tehát semmiképpen sem szeretnék olyan helyzetbe kerülni, hogy m g kelljen határoznom, melyik legyen a Stúdió filmkészítésének fő és üdvös iránya. Különböző filmkészítési módok és különböző szemléletek léteznek a BBS-ben. Most annyival jobb a helyzet, mint 3–4 évvel ezelőtt, hogy nincsenek erőszakolt, hisztérikus összeütközések, és annyival drámaibb, hogy a pénzünk sem elegendő...

– Arról van ugyanis szó, hogy aki a Főiskola elvégzése után hivatalos jogosítványt kap arról, hogy filmeket készíthet, még nem biztos, hogy filmkészítő. Valamennyiünknek, akik elvégeztük a Főiskolát, szembe kell néznünk azzal a körülménnyel, hogy a felvételi, kiválasztási és a képzési rendszer nem mindig a legtehetségesebbeknek kedvez. Ez a stúdió alapvetően azért született, hogy a megkövesedett, tulajdonképpen önmaga mobilitását egyre kevésbé képviselni tudó filmgyártással szemben – és emellett – helyet adjon olyan próbálkozásoknak, amelyek kivitelezése másutt fel sem merülhetne, mert olyan struktúrákkal kell az alkotóknak számolniuk, amelyek ezt nem tennék lehetővé.

– Tehát ami a Stúdió általános szerepét illeti a magyar filmkultúrán – és nemcsak a filmkultú-

rán – belül, az – szándékaink szerint – semmit sem változik majd a korábbiakhoz képest. Szeretnénk megőrizni a Stúdió tagjaiban azt a fajta nyitottságot és progresszivitást, ami itt már hagyománnyá vált. Ha kategóriákban gondolkozna az ember, meg lehetne határozni, hogy mikor volt a kisjátékfilmek korszaka, mikor a dokumentumfilmeké, a szociófilmeké és így tovább... Ez a kép még így visszafelé szemlélve is csalóka, mert soha nem csupán egyetlen átfogó törekvés jellemezte a Stúdiót. Ezt mi összetettebb módon képzeljük el, inkább a minden értelemben vett nyitottságot tekintjük a BBS legfőbb hagyományának.

Fábry Péter:

– Nálunk a hetvenes évek időszaka a dokumentarizmus és az „avantgarde” szélsőséges ellentétében csúcsosodott ki, amikor mindenki úgy tette fel a kérdést: dokumentumfilm vagy fikciófilm? Szerintem ezzel a vitával alapvetően hamis problémakörbe zárult a Stúdió.

– Másrészt úgy látom, hogy a megváltozott gazdasági körülmények hatására a kulturális termékekkel kapcsolatban is erősödnek a kereskedelmi szempontok. A BBS-nek azonban a megváltozott körülmények között is a valódi emberi értékek, társadalmi igazságok kifejezését, új művészi szemléletmódok, alkotói módszerek kidolgozását kell célul tűznie maga elé, s ezt kulturális irányító szerveinknek is helyeselniük kell, hiszen amennyiben a BBS nem tudja képviselni a minőség érdekeit, erősödhet a kultúra kommercializálódásának folyamata.

Gulyás Gyula:

– Nem reális az a módszer, amellyel filmjeinket összemérik a többi magyar filmmel. A mi termésünket két évente érdemes értékelni. Ha ilyen időközönként odahelyezi valaki filmjeinket bármelyik másik hazai stúdió termése mellé, nem hiszem, hogy szégyenkeznünk kell. Pedig szegényesebbek a többi stúdióénál. A Stúdió filmjeinek erejét bizonyítja lelkes külföldi fogadtatásuk is, hiszen például a magyar filmgyártás négy mannheimi fődjia közül hármát a mi filmjeinkért adtak.

A belső demokráciáról

Surányi András:

– Mi megpróbálunk demokratikus módon tevékenykedni. Ez azt jelenti hogy a vezetőség választott testület, a tagság választja meg többségi alapon. Másrészt a vezetőség képviseleti szerv. Döntési joga és kötelezettsége van, a tagság által bármikor felülbírálható, visszahívható és leoszavazható. Ez a filmtervekre is vonatkozik. Külön-

féle keretösszegekkel rendelkezünk, hogy a vállalkozó könnyebben eldönthesse, milyen filmet képes vagy akar csinálni.

Fábry Péter:

– Egy olyan helyzetben, amikor szélesebbé válnak a lehetőségek a kultúra befogadására és gyarapítására, természetes módon kerülnek bizonyos áramlatok uralkodó pozícióba. Ez a szituáció akkor válik veszélyessé és antidemokratikussá, amikor saját helyzettudatuk azonossá válik önvédelmi tudatukkal.

– Pedig a valóság rendkívül összetett és sokrétűen ragadható meg úgy, hogy még mindig az igazság szférájában maradunk. Számomra egy Bergman- vagy egy Jancsó-film, Fellini *Satyriconja*, Wajda *Menyegzője* – vagy Jeles András *Kis Valentinó*-ja olyan értékek, amelyek önmagukban hordozzák a világ nagyon pontos szemlélését és szemléleti összefüggéseit, de ha bármelyikük csak önmagában állna, akkor nem lehetne teljes képem a világról. Ezeket a különböző művészi szemléletmódokat tehát nem ideologikus és kizáró vitákban kell összevetni, amelyek során sokszor teljesen közömbös kategóriákkal lehet valakit ki-rekeszteni vagy bekapcsolni. Szerintem az a helyes, ha minden művet az adott vállalás, az adott szerveződés, az adott eszközrendszer, az adott szemléletrendszer tiszteletben tartásával próbálók megközelíteni, ha megpróbálók belehelyezkedni az alkotó világába, és úgy próbálom segíteni őt. A segítség azonban nem jelentheti azt, hogy ötleteket mondok, különböző helyzeteket vagy filmes eszközöket sugallok neki, hanem kritizálok a mű gyenge, és felismerem az értékes pontjait, de a szerző által választott struktúrában.

Sólyom András:

– Régebben is dívott, de most határozottabban és tudatosabban szeretnénk folytatni azt a gyakorlatot, hogy megbeszéljük az itt készült filmeket. Természetesen ezeknek a beszélgetéseknek sem az elkészült, sem a félkész filmekkel kapcsolatban nem lenne számonkérő jellegük.

Xantus János:

– Azt látom a legfontosabb feladatunknak a BBS-ben, hogy ki lehessen alakítani egy olyan szituációt, amelyben mindenki mindenről tájékoztatva van. Vitathatatlan, hogy a BBS nagyon demokratikus intézmény, de meg kellene értenünk végre, hogy a Stúdió már túljutott a demokrácia feletti eufórián. Szerintem, ma már a demokráciának elsősorban nyilvánosságot kell jelentenie a BBS-ben. Tehát olyan légkört kell teremtenünk, amelyben egyszerűen hozzáférhető minden, ami körülvesz, és amihez közöm van, és azt át tudom tekinteni, és amit mondok vagy csinálók, az nyilvánossá

is válik rögtön. Szeretnénk minden filmnél az alkotókat és a gyártást egymáshoz közelíteni. Egyrészt megkíséréljük megoldani a fennálló ellentéteket, másrészt szeretnénk, ha a kész és félkész filmek gyártási ügyei is nyilvánosak, áttekinthetők és tudottak lennének. Hasonló a helyzet az alkotókkal is, rendszeresen le akarjuk vetíteni a félkész anyagokat, hogy megnézhessük, hol tart a produkció, jó lenne beszélni is róla stb... Ha ilyen széttagoltan dolgoznak a stúdió munkatársai, mint most, akkor eleve ki van zárva, hogy igazi stúdiószellem alakulhasson ki, anélkül pedig nincs értelme a BBS-nek.

Az elfogadási rendszerről

Sólyom András:

– Ilyenfajta filmbeindítás nincs más stúdióknál. Ti itt a szerző kaphat egy keretet, amiből leforgathatja a filmjének a vázlatát vagy valami kis részt belőle. Az így felvett anyag alapján könnyebben dönthetünk afelől, hogy finanszírozzuk-e a vállalkozást vagy sem. Persze, mindez akkor érdekes, ha van pénzünk – most, sajnos, nincs.

– Ez a szomorú helyzet azért állt elő, mert a kétéves elszámolási rendszer lehetővé tette a hosszú dokumentumfilmek beindítását. Elindult egy sor olyan film, amely több éves készülése miatt annyi költséget emészt föl, hogy a stúdió „eladósodott”. Tehát nagyon valószínű, hogy ha megkapjuk a jövő évi dotációt, akkor annak csak egy részét fordíthatjuk majd filmekre. A filmbeindítás demokratizmusa egyébként a BBS egyik leghaladóbb hagyománya; nem akarunk változtatni rajta a jövőben sem.

Bódis János:

– A hat- és húszezer forintos tanulmányi, illetve előkészítési keret abból az összegből adódik, amit máshol a dramaturgiai költségekre fordítanak (a BBS-ben ugyanis nincsenek dramaturgok). A vezetőség az előtanulmányok alapján dönti el, hogy megszavaz-e egy további 200 ezer forintos keretet. Ez a keretösszeg szintén nem változott hat év óta, inqokolt lenne megtoldani. Ebből a keretből történik a kétszalagos átadás – bemutatási kötelezettséggel –, illetve az így készített anyag alapján dől el, hogy kap-e az alkotó további pénz, pótforgatásra. Gyártási szempontból különösen érdekes munkánk volt a *Családi tűzfészek*, ami szintén ilyen húszezres kerettel indult, és öt nap alatt készült el, 600 ezer forintból.

– Sajnos, gyártási szempontból parttalan a BBS demokráciája, ugyanis a tagság, az írásbeli anyagok alapján, nem láthatja tisztán a filmtervek anyagi következményeit. Jó lenne, ha a gyártás,

a szavazás előtt, véleményezhetné a tagság elé kerülő anyagokat.

Surányi András:

– Az lenne jó, ha a stúdióban úgy lenne valamiféle „csapat”, hogy mindenki tiszteletben tartaná a másik személyiségét, gondolkozásmódját, azt a művészi módszert, ahogyan kifejezni próbálja magát. Azok az emberek, akik velem együtt a jelenlegi vezetőség tagjai, meg akiket többekévéb a barátainknak vagy pályatársainknak mondhatok, már túl vannak azon, hogy töríkszakad ún. játékfilmet akarjanak készíteni. Fontosabb az, hogy „igazi” film készüljön, ami vállalja a közlés, a gondolkodás kockázatát.

Sólyom András:

– Ma már nem igaz, hogy a BBS csak átmeneti állapot a szakma és a Főiskola között, szükséges jó vagy rossz, amin jobb lehetőségek híján mindenkinek át kell esnie, aki a pályára lép.

– Többször is elhangzott a beszélgetés folyamán, hogy bizonyos típusú filmeket csak itt lehet elkészíteni a jelenlegi gyártási struktúrában, és én ezt érzem a stúdió legfontosabb sajátosságának, és a jövőben ez szerintem még sokkal inkább így lesz. Valószínűnek tartom, hogy tíz-húsz év múlva már nemcsak Tóth János és Erdély Miklós képviseli majd az idősebb nemzedéket a stúdióban.

Xantus János:

– Vitathatatlan, hogy az utóbbi években leszűkült a stúdió arculata a dokumentum- és a kísérleti filmekre. Én ugyan az utóbbi kategórián belül megkülönböztetném a filmi-esztétikai kísérletezést – például Tóth János vagy Szirtes János filmjeiben –, és egészen más csoportba helyezném a képzőművészeti vagy nyelvi jellegű kísérleteket. Mindenesetre még így is csak három, elég vérszegény ága van a filmkészítésnek a BBS-ben és furcsa módon ez annak tudható be, hogy mindenki „fél”. Eleve félnek attól, hogy nem fogják megkapni a pénzt, nem fogják tudni megcsinálni a filmet, a gyártással nem tudják majd megértetni magukat, nincs elegendő tapasztalatuk stb....

– Ezek a problémák szerintem részben maguktól megoldódnak majd, hiszen sokan kerültünk most be a Főiskoláról, akik jól ismerjük egymást. Spontán módon fog szélesedni a műfajstruktúra is, hiszen tudjuk magunkról, hogy elsősorban játékfilmet akarunk csinálni, és ehhez próbáljuk megteremteni a feltételeket. Persze ez a változás számos pénzügyi problémát is felvet majd, hiszen a játékfilmek sokkal költségesebbek, mint a dokumentumfilmek. Ezért szeretnénk bővíteni koprodukciós lehetőségeinket is.

A stúdió nyitottságáról

Surányi András:

— Az, hogy valaki csak hat évig tag a BBS-ben, szerintem teljesen formális kérdés. Itt van például Tóth János esete, aki a magyar filmgyártás egyik legjelentősebb egyénisége, és mégis rendszeresen dolgozik nálunk, mert meg tudott magából valami olyasmit őrizni, amit más gyártási csatornákon nem tudna mozgósítani. Vagy vegyük az Erdély Miklós esetét, akinek filmesként „nincs jogosítványa”, de több érzékenységet őrzött meg, mint korosztályának sok profi filmese. Ezért örülünk annak, hogy filmeket csinálnak nálunk.

Xantus János:

— Az egészséges szellemi közeg megteremtésének szempontjából nagyon jó, hogy szakmán kívüli emberek is dolgozhatnak a stúdióban. Tükröt, állandó viszonyítási alapot jelentenek azok számára, akik a szakma meglehetősen belterjes életét élik. Sajnos, az az igazság, hogy ezek a találkozások az elmúlt időszakban elég viharosak voltak — sok esetben konkurrenciaharcot eredményeztek, de meggyőződésem, hogy ennek nem kell feltétlenül így lennie.

Matkócsik András:

— Nagyon kétarcú dolog a BBS „nyitottsága”. Sajnos, mi is azzal kezdtük most a tevékenységünket, hogy hat év mérhetetlen mennyiségű, befejezetlen filmkigyóját néztük végig, és sok film esetében sajnós még reményünk sincs arra, hogy be lehessen fejezni őket. Ugyanis, amikor híre ment annak, hogy könnyen lehet a BBS-ben forgatáshoz jutni, mindenki ide seregett, és majdnem mindenki meg is kapta a lehetőséget, hogy elindítson egy filmet, valamilyen, nem jelentéktelen tétellel. A filmkészítési lehetőség mellett azonban nem biztosította a Stúdió ezeknek az embereknek, hogy eligazodjanak a filmkészítés útvesztőiben. Nem kaptak olyan operatőrt vagy gazdasági tanácsadót, aki a bonyolult filmgyártási és szervezési tudnivalókról felvilágosította volna őket. Nem beszélve arról, hogy bár sok „outsidernek” valóban örülnünk kellett, mert sajátos színt hoztak a stúdió filmjeibe, azért nagyon sok „hétvégi filmes” is volt közöttük. Ezért kellett nekünk 30–40 órányi anyagban végignézni félközelpben beszélő embereket, és részben ezért vált a stúdió ennyire egyarcúvá.

Az anyagi feltételekről

Bódis János:

— Szerintem, a megváltozott körülmények mellett is növelni kellene anyagi támogatásunkat. A

stúdió munkatársainak többsége MAFILM-státuszban van. Még egy szórólapot sem tudunk kiadni a MAFILM engedélyezése nélkül, propagandaanyagunk is MAFILM-költségből készül.

— A BBS az utolsó helyen áll a filmgyártás kapcsán (lévén nem tevékeny stúdió) és a labornál is, bár az utóbbi időben mintha javult volna valamit a helyzet. A legnagyobb probléma, hogy a 16 mm-es technika — amivel a stúdió filmjei általában készülnek — nem áll a MAFILM-nál olyan fejlettségi fokon, mint a 35 mm-es. Összesen négy 16 mm-es kamerájuk van, de ezek közül az egyik gyakorlatilag használhatatlan. Lehetetlen nem beszélni tárolási és archiválási nehézségeinkről. A kópiák felújítására nincs pénzünk, ha elkerülhetlenné válik, a gyártásban levő produkciók terhére újítatunk fel kópiát. Tárolási lehetőségeink is rosszabbodtak.

Xantus János:

Szükségesnek tartom, hogy egy kísérleti műhelynek legyen video berendezése. Igaz, hogy a hazai szakma még mindig nem tartja „profi eszköznek” a videót — ami szerintem korszerűtlen álláspont —, de egy olyan műhelynek, mint a BBS, művészi és gazdasági szempontból ez egyaránt létező lenne. Bizonyos előtanulmányokat például sokkal egyszerűbben és olcsóbban lehetne videón elkészíteni.

Forgalmazási kérdések

Surányi András:

— A megoldás egyszerű. Ha a forgalmazásra intézményesült szervek nem a vélt néző érdekei felől döntenének, akkor filmjeink és a közönség hatékonyabban tudnának találkozni. Ezt bizonyítja a társadalmi forgalmazás nagyon ellentmondásos gyakorlata is. A magam részéről szeretném, ha bármelyikünk kitehetné a filmjét annak a „tördőfésnek”, amikor szembeisítheti művét a nézőkkel — és természetesen a nézőket is önmagukkal.

Fábry Péter:

— A társadalmi forgalmazás mögött, kimondottan vagy kimondatlanul, egy nem kereskedelmi jellegű moziforgalmazás elképzelése áll. A magam részéről nem helyeslem az olyan forgalmazási rendszert, amely kizárólag egy típusú, azonos minőséget képviselő filmeknek kíván a gazdája lenni. Ezen a körülményen mit sem változtat az a tény, hogy ezek a filmek amúgy jó filmek, van helyük, funkciójuk; szükség van rájuk. A valódi izlésnevelés a minőség szélesebb skáláját, kínálatát feltételezné, nem kampányszerűen, egy hullámban, hanem folyamatosan és rendszeresen.

(Antal István)

Számítógép a filmszociológiai és filmtörténeti kutatásokban

Az elektronikus számítógép funkcióját felfedezése és elterjedése előtt más eszközök töltötték be. Az első számú ilyen „eszköz” a „rabszolga” adminisztrátor és az önmaga rabszolgája könyvmoly filosz volt. A technika fejlődése azonban nem pusztán a rabszolgaság alól szabadította fel a szociológust és a statisztikust, a történészt és az orvostudományi kutatót. Nem pusztán mennyiségi, hanem egyúttal minőségi ugrást is jelentett a társadalomtudományos kutatásban és más területeken. A film területén hazánkban a számítógépet idáig főként a film és közönség kapcsolatának empirikus vizsgálatában alkalmazták.

A filmszociológiai kutatások terén Magyarországon az elmúlt két évtized alatt jelentős empirikus adatgyűjtés és részleges adatfeldolgozás történt. Sajnos, e több intézményben, de elsősorban a Filmtudományi Intézetben folytatott vizsgálódás anyaga nagyrészt pincébe, padlásra s polcokra került. Az esetleges, olykor kampányszerű kutatások eredményei (ha egyáltalán megszülettek!) elszigetelt és legtöbbször még csak nem is publikált, holt anyaggá váltak. Mindez főleg a számítógép hiányára vezethető vissza. Elmulasztottuk a lehetőséget, hogy film és közönség kapcsolatának mozaikszerű adatait megőrizzük, integráljuk és a magyar filmkultúra objektív tanulmányozása eszközeként alkalmazzuk.¹

A hazai példából ugorjunk át nyugat-európai és amerikai területre. A filmszociológiai elméleti munkák² egyik fő fogyatékosága itt az, hogy gyakran adatok hiányában, vagy az adatok szerteágazó és mély elemzése hiányában – amely pedig a számítógép segítségével megoldható lenne – nem lépnek túl a „filmszurnalisztika” jó érzéken alapuló megállapításain. A tudományos kutatás a mi területünkön általában nem azzal tűnik ki, hogy sok újat mondana a jó érzékkel megáldott művész és a hasonlóképp érzékeny, gazdag ismeretekkel bíró filmszurnaliszta megállapításaihoz képest, hanem azzal, hogy segíti a bizonyosságot, vagy legalábbis arra törekszik: a filmszociológus kutató számára a jó érzéken alapuló kijelentések pusztán hipotézisek, amelyeknek igaz vagy téves voltát a lehető legteljesebb adatállománnyal és a lehető legobjektívabb, rendszeres elemzéssel igyekszik igazolni. Ezt az adatgyűjtést, kódolást és a filmtörténeti vagy kortársi adatok ilyen, számítógépet is igénylő elemzését azonban a filmtörténészek és filmszociológusok általában nem végezhetik el, mivel a modern társadalomtudomány magas költségeit inkább csak intézmények, mint – bármennyire is lelkes és kitartó – magános értelmiségiek képesek fedezni. A legtöbb filmszociológiai mű magános, a területet szinte „hobbyként” művelő kutatók munkájának az eredménye.

Vegyük például Huaco *A filmművészet szociológiája* című munkáját. Ez a legismertebb kísérlet arra, hogy általános társadalmi körülményeknek a filmművészetre (a stilisztikailag homogén áramlatokra) gyakorolt hatását szisztematikusan elemezze. Huaco megkülönböztette a szükséges és a kedvező feltételeket, és a maga módján, „kvázi-marxista” modellje alapján bizonyította, hogy ezek megléte, illetve hiánya hogyan járult hozzá három, stílusbelileg homogén filmművészeti áramlat (a német expresszionista némafilm, a szovjet forradalmi némafilm és az olasz neorealizmus) kialakulásához, kibontakozásához és hanyatlásához. Sajnálatosan mind a tanulmányozott filmek, alkotók, mind a javasolt tényezők száma túlságosan csekély ahhoz, hogy eredményeit általánosíthassuk. Így Huaco kísérlete hasonlít a hazai kísérletekhez: mintegy felveti a számítógép szükségességét: ő ugyanis nem bővíthette ki anyagát, és nem volt képes a sokféle tényező sokféle kölcsönhatását megfelelő empiriával és elemzési módszerrel megalapozottan kimutatni.

Az adatállomány bővítése, a feldolgozás gyorsítása

A hagyományos adatfeldolgozás módszeréből a hangyamunka, a látástól vakulásig rovatkólók szorgalma továbbra is nélkülözhetetlen ugyan – akármilyen csodálatos is a számítógépünk –, de csak egyszer: amikor az adatok gépre kerülnek – és soha többé. Az összeszámolás és a legegyszerűbb adatelemzési lépések, akármilyen sokmillió nagyságrendű adatállománnyal dolgozunk, szinte percek alatt lefolytathatók, míg hagyományos módszerrel még több tucatnyi kutató is ennek az időnek sokezerszeresét fordíthatná erre. Rendkívül megnő az adatfeldolgozás sebessége és rendkívül lecsökken hibalehetősége. E segítség folytán a kutató szabadon engedheti át magát asszociációinak, intuícióinak, és immár nem „szépen hangzó kijelentéseket” tesz, hanem adatokkal, illetve azok elemzésével megalapo-

zott tényeket tár fel a film és a társadalom kölcsönhatásáról. Ez már magában is minőségi változást eredményez: a művészetszociológus a kérdések özönét teheti fel és törheti a fejét a sokféle tényező dialektikus kölcsönhatásán, és mindegyre választ is kap.

Az adatállomány kibővítése és a feldolgozás megkönnyítése volt a fő szempont, amikor a kiemelkedő filmművészeti alkotások szelekciójával kapcsolatos kutatásokat számítógépre vittük át. Nagyszámú filmlista, fesztiváldíj, „minden idők nagy filmjei” összeállítás, kritikuskoszorúak, filmesztétikai és történeti könyv, művészmozi- és filmklub-program és egyéb források filmválasztásait kezdtük el összesíteni azzal a céllal, hogy megállapítsuk: körülbelül mely filmeket tekintenek az európai és az északamerikai kultúrkörökben a legkiemelkedőbb klasszikus és kortársi filmalkotásoknak. A filmművészet intézményei nagymértékben meghatározzák a közönség filmválasztását, filmi értékrendjét s filmmel kapcsolatos információját.

Amennyiben sok film sok „kiválasztását” (több ezer film és több tízezer választás) elemezzük, akkor visszakövetkeztethetünk a választásokat meghatározó gazdasági-politikai-társadalmi (látens és manifeszt) tendenciákra, gazdasági-politikai-esztétikai értékekre, korlátokra, koncepciókra, ideológiákra – túl azon, hogy nyelv- és kultúrkörönként, politikai-gazdasági rendszerenként egyáltalán megismerjük a filmkultúra különböző koncepcióit.

A filmművészet intézményei részben összekapcsolódnak a filmpiacca, de részben el is válnak attól, hasonlóan más művészeti intézményekhez. Amikor egy értékes film megbukik a kommersziális forgalmazásban, vagy kora miatt (például, mert némafilm) nem kerül a moziba, akkor a filmművészet intézményei – akár jelentős anyagi ráfordítások révén is – azt szorgalmazzák, hogy ezek a filmek kis számú közönség elé kerüljenek és a filmbarátok olvashassanak ezekről a filmekről. A filmművészet intézményei tehát ápolják a klasszikusokat, és évente „választanak” az újabb

filmek közül is. Nem kétséges, hogy a filmszociológia egyik fontos vizsgálódási területe a kiemelkedő filmművészeti alkotások konglomerátuma, feladata az azokkal kapcsolatos információk konstatálása, majd ennek a választási folyamatnak az elemzése. A számítógép segítségével lehetőségünk nyílt arra, hogy nemzetközi méretekben kielégítő adatmennyiség alapján tanulmányozzuk mind a filmeket, mind az intézményeket, illetve a kiválasztási folyamat társadalmi meghatározottságát.

Minden idők nemzetközileg elismert, kiemelkedő filmjeinek a listája olyan fordított piramist alkot, melynek csúcsán az a néhány tucat filmalkotás áll, amelynek klasszikus és remekmű voltát a filmművészeti intézmények világsszerte elismerik és hangsúlyozzák. Ezután néhány száz olyan alkotás következik, amelyek esetében a filmek kiemelkedő szintjéhez nem férhet kétség, azonban kultúrkörönként, politikai-gazdasági szféránként eltérések vannak, s ezek az eltérések jelzik, hogy milyen mértékben és milyen formában meghatározott a filmművészeti érték és értékelési folyamat a gazdasági, politikai és egyéb tényezők által: azaz az „univerzális” esztétikai érték egyetlen társadalomban sem létezik a szociológiai körülményektől függetlenül. Végül sok ezer olyan filmalkotás következik, amelyek nagyobbik része átlagon felüli mű, azonban az eltérések még az előző csoportoknál is nyilvánvalóbban mutatják, hogy milyen nagymértékben társadalmilag meghatározott a filmművészeti alkotások értékelése, kiválasztása és terjesztése. Ahhoz, hogy a filmek és a választások ilyen integrációját elvégezhessek, természetesen szükség volt egy komplikált, mennyiségi és minőségi jegyeket egyaránt magába foglaló „súlyozási programra”, majd ezt követően a filmek és az intézmények különböző csoportosításaira. Ez a munka meghaladta néhány kutató vagy egy kis csoport teljesítőképességét – maga a gép néhány perc alatt végezte el.

Az eképpen elért „kritikák kritikája” vagy „választások választása” azonban csupán az

első lépése volt a vizsgálatnak. Miután mind a filmek, mind a választások (illetve azok eredete) információi számítógépen voltak, egészen egyszerű programlépésekkel tártuk fel a nyugati filmkultúra bizonyos indikátorait, mint például a következőket:

1. A nyugati filmkultúra túlságosan szűk, azt meglehetősen uralja Hollywood, s elzárkózik a kelet-európai, ázsiai, dél-amerikai és más kultúrkörök vagy más politikai rendszerek filmművészete elől.

2. Mindez kevésbé jellemző a svéd, s különösen jellemző az amerikai intézményekre.

3. Hollywood még a filmművészet specifikus intézményeit is uralja.

4. Az amerikai filmművészeti intézmények számos amerikai filmet (különösen avantgarde-, néma- s dokumentumfilmeket) elhanyagoltak: ezek gyakran úgy kerültek filmlistánkra, hogy azokat európai intézmények választották.

5. Számos, feltételezetten kiemelkedő filmművészeti alkotás háttérbe szorult a nagy kaszszasikert elért filmek mögött.

6. A klasszikus és kortársi filmművészetből kiemelkedőnek ítélt filmek ilyen szisztematikusan nyert (tehát a valóságos helyzetről minden eddigi vizsgálatnál teljesebb és hitelesebb képet nyújtó) listáit is megkérdőjelezhetjük, s azt mondhatjuk, hogy – az egyetemesség és a történetiség helyett – azokat partikuláris, főképpen amerikai monopolkapitalista érdekek és értékek dominálják az Egyesült Államokon kívül is.

Az adatok integrálása, magasabb absztrahálási szint

Két olyan filmszociológiai kutatási tervet vázolok fel most, amelyek esetében a számítógép alkalmazása nemcsak szükséges, hanem egyúttal megteremti az elemzés olyan szintjét is, amelyet enélkül nem érhetnénk el. Az egyik nemzetközi és történeti vonatkozású és félig valósult meg, a másik pedig egy hazai és ugyancsak történeti vizsgálat-terv.

a) *A filmművészet társadalmi meghatározottsága*
 A művészeti ágazatok közül a film magas gyártási, forgalmazási költségei és széleskörű társadalmi hatása következtében (különösen a televízió elterjedése előtt) talán minden más művészeti formánál jobban volt függvénye a konkrét társadalmi-gazdasági-politikai tényezőknek. Ezért mind a filmtörténetnek, mind a filmszociológiának fontos területe a társadalom és a filmművészet kölcsönhatásának rendszeres tanulmányozása. Többé-kevésbé minden filmtörténeti mű érinti is ezt a kérdést. Ha megkíséreljük, hogy számos gazdasági-történelmi-művészeti, a filmterülethez tartozó és azon kívül álló tényezőt szisztematikusan elemezzünk, térben és időben eltérő egységekben, akkor lehetséges lesz a társadalomnak (a szó legtagabb értelmében) a filmművészetre való hatását valamilyen módon megragadnunk, s ezzel kapcsolatos hipotéziseinket inter-kulturális és történelmi szinten megerősíteni vagy cáfolni.

Ez lényegileg a huacó-i vonal továbbfejlesztése. A hangsúly az elképzeléseknek empirikus adatokkal, szisztematikusan elemzésen alapuló megerősítésén és cáfolásán van: hiszen mindenkinek, aki jártas a filmterületen, számos elképzelése van a film és társadalom kölcsönhatásával kapcsolatban. És éppen ehhez a bizonyítási eljáráshoz szükséges a számítógép. Az adatelemzés módszere ez esetben az volt, hogy az előző kutatás eredményeképpen, a nemzetközi konvencióknak megfelelően, néhány száz alkotót és néhány ezer filmet kiválasztva fél évszázad kiemelkedő filmművészei, illetve alkotásai közül, egyszersmind több tucat, sőt száz meg száz társadalmi tényezőt elemeztünk valamennyi alkotó és valamennyi film esetében. Így lyukkártyára kerültek az életrajzi adatok, a filmek gyártási körülményei, filmográfiai adatok, a filmgyártás egyes adatai, s ezekkel együtt a makrotársadalom fontos mutatói is.

Néhány példa kérdések formájában (a kérdéseket tekinthetjük alternatív hipotéziseknek is): a forgatás során a szerepkörök összeolva-

dása és megoszlása; mennyire állandó az alkotócsoportok együttes munkája; milyen képzése volt az alkotóknak; ki adja a pénzt a filmekre, kisvállalat vagy monopolisztikus nagyvállalat; forradalmi változások háború előtt és után; konszolidált korszakok; kompetitív media (például televízió), kommerciális rendszer vagy más rendszer; nyelvterület; kulturális szféra; politikai rendszer; pénzügyi változások; az egyes alkotó hányadik filmje lett sikeres stb. A felsorolt tényezők természetesen nem ilyen összevisszaságban jelennek meg a kutatás folyamán. E kutatás eredményeképpen lehetőségünk nyílik egy olyan általános filmtörténet-filmszociológia kialakítására, amely a film és társadalom kölcsönhatását nemzetközi és történeti szintű empirikus adatok szisztematikusan elemzése alapján mutatja be. Mivel a sokféle tényező kölcsönhatása igen összetett, csak a számítógép oldhatja meg a nagyszámú adat megbízható elemzését.

b) *A magyar filmkultúra feltérképezése*

A hatvanas években Taródi-Nagy Béla, Kálmán-Peregi, a hetvenes években pedig Tárnok János munkái³ tettek kísérletet arra, hogy átfogó képet nyerjünk a hazai filmkultúráról. Az új magyar filmek tartomelemzésének értékes kísérlete volt Szilágyi Gábor könyve; film és közönség kapcsolatát számos elszigetelt filmhatásvizsgálat kutatta.⁴ Mindent egybevetve azonban egyáltalán nem használtuk ki azt a lehetőséget, hogy a meglévő vagy elérhető adatok integrálása révén a magyar filmkultúra általánosabb mutatóinak kielégítően absztrakt, s megfelelően alátámasztott rendszerét alakítsuk ki. Mivel itt sokféle és nagymennyiségű adat feldolgozásáról van szó, a számítógép alkalmazása elkerülhetetlen.

Amennyiben a hazai filmkultúrát totalitásban (geográfiai, történelmi, gazdasági, intézményi stb. vonatkozásaiban) akarjuk megragadni, akkor annak legalább három fő tényezőjét kell kielégítő szélességű és mélységű adatállománnyal megalapozni és szisztematikusan elemezni: 1. maguk a filmek, illetve a filmekkel kapcsolatos információk; 2. az

intézményrendszer, 3. ami filmmel kapcsolatban a fejekben van. E három tényező közül az első és a harmadikat számítógépre vitt nagyszámú adat elemzése révén ismerhetjük meg legjobban. Természetesen csak törekedhetünk a teljességre, azt soha el nem érhetjük.

Amikor olyan – gyakran használt, de ritkán definiált – kategóriákra gondolunk, mint „filmízlés” vagy „filmkultúra”, akkor tisztába kell lennünk azzal, hogy ezek szerteágazó, eltérő és nagyszámú információt foglalnak magukba. Amennyiben tehát e kategóriákkal bármilyen módon mérni kívánjuk a társadalmi valóság idevonatkozó darabját, akkor rendkívüli mennyiségű és igen bonyolult információval van dolgunk. A filmízlés például tapasztalati úton nehezen ragadható meg (az egyetlen mércéje mind ez ideig a filmek nézőszáma, amely azonban nem sokat mond arról, hogy milyen ízléssel bír a néző, vagy a nézők csoportja.)

A sokféle adat nem mechanikus integrációját és absztrakt kategóriák szerinti elrendezését a számítógép könnyen elvégzi, illetve az adatok feldolgozása során segít a kategóriák kialakításában. Ezeket így nevezhetjük: „filmkulturális indikátorok”. Milyen adatokról van szó? Valamennyi bemutatott film, valamennyi kiadott filmes könyv bizonyos adatai (például filmlistái), a reklám és a filmsajtó, a filmesztétikai oktatás bizonyos adatai, filmek hatásvizsgálata, filmpreferencia és filmválasztás, filmértékelési empirikus közönségvizsgálatok adatai stb., stb. – tehát sok és sokféle adatra támaszkodhatunk.

Amikor tehát a filmkultúra vagy a közönség filmízlésének feltérképezéséről van szó, akkor mindenekelőtt a meglevő, elérhető adatok összegyűjtését, majd azok feldolgozását kell elvégeznünk.⁵ Majd a filmkultúra indikátorait kell összevetnünk általános demográfiai és életviteli-kulturális tényezőkkel (követve azt, ahogyan ezek az életben is összefonódnak), mert csak így nyerhetünk reális képet a mai valóság szóban forgó darabjáról. Jelenleg

csupán számítógépes feldolgozásra még elő nem készített adatbankkal rendelkezünk. Ahhoz, hogy megfelelő módon absztrakt és empirikusan megalapozott képet adjunk például a hazai filmkultúráról, először az adatbankot kellene kialakítani. Ennek elemzése már a könnyebbik feladat.

Szekeres Péter

Irodalom

1. Taródi-Nagy Béla a hatvanas években. részben a KSH kutatásaihoz kapcsolódó számos vizsgálatot végzett. Ennek dokumentumai a Filmtudományi Intézet könyvtárában érhetők el. A MOKÉP kereteiben is folyt filmszociológiai adatgyűjtő és elemző munka. A hetvenes években Tárnok János két kötetén kívül néhány filmhatásvizsgálata is megjelent, valamint a MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontban is végeztek filmközönség-vizsgálatokat. A Filmtudományi Intézetben végzett kutatások nagy része nem került publikálásra, sőt egyes esetekben az adatok is elvesztek.
2. Elsősorban a következő szerzők munkáira gondolok: Jarvie, Huaco, Lovell, Tudor, Prokop.
3. Lásd: *A Film és Közönség* című kiadványsorozatot a MOKÉP és a Filmtudományi Intézet közös kiadásában, az egykori *Filmtechnikai és Gazdasági Tájékoztatót*, valamint a *Filmkultúrában* megjelent egyes tanulmányokat.
4. Szilágyi Gábor: A mai magyar társadalom filmén. Filmművészeti Könyvtár, 1978, Budapest; Fájja Sándor számos filmhatásvizsgálata; (1969–79 között); Helmich-Gereben: Film, ízlés, befogadás (A Szerelem című film befogadásának vizsgálata), Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadványa 1976; Szekeres Péter: *Az Ékezet*, valamint a *Kinek a törvénye* c. film közönségvizsgálatai stb.
5. Az első ilyen kisebb kísérletet a MAFILM Számítástechnikai Osztályán Gajdos László és Barna Tamás végzik.

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOKBÓL

A felelősség értékrendje

A. Trosin könyve Kovács Andrásról

A hazai kritikának is felettébb hasznos, ha szembe-sülhet azzal, miképp értékeli és helyezi el egy-egy művészt valamely külföldi esztéta. Újabban örvendetesen szaporodni látszanak az efféle lehetőségek. Nemrégben egy kanadai szerző összefoglaló tanulmányát olvashattuk a magyar filmről, most egy vékony kis kötet *Kovács András* portréját rajzolja meg. Elsősorban a szovjet filmesek és filmnézők számára. De épp a fentebb felsorolt okok következtében *A. Trosin* kis könyvecskéje számunkra sem tanulság nélkül való. Mert Kovács Andrásról legalább annyira tudósít, mint a mi talán még föl sem tett kérdéseinkről.

Trosin Kovács András társadalmi és filmes útját, kérdéssorozatát – kissé leegyszerűsítve most a könyvecske tényeit – három okból eredezteti.

Elsőként a szociológus érdeklődést emeli ki. Kovács alapvető, szemléletét formáló hatásként a felszabadulás előtt megjelent *Magyarország felfedezése* című szépirodai-szociológiai sorozat köteteit vehette a kezébe. Ezekben a könyvekben a kor igényeinek megfelelően sajátosan keveredett a riport és az esszé, a tiszta szociológia és az elbeszélés, a dokumentum és a művészi próza. A műfajok nem különültek el egymástól, könnyed átmenettel simultak egymásba, hiszen egyazon célt szolgáltak: feltárni a magunk számára egy ország bajait és értékeit. Trosin a leginkább ható szerzők közül Kovács Imre, Illyés Gyula, Remenyik Zsigmond és Veres Péter nevét emeli ki magára Kovács Andrásra hivatkozva. (Rokonszenves a szerzőnek az a módszere, ahogy saját megfigyeléseit az állandó kontroll igényével újra meg újra összeveti a rendező nyilatkozataival, vallomásaival. Ezzel olyan hatást ér el, mintha az önéletrajzi tények és az általa fontosnak vélt művészetalkotó tények összefüggésének feltárása lenne csupán a célja, nem pedig egy szuverén pályarajz. Holott a leírás szándéka nyilvánvalóan ez utóbbi.)

Ezzel szoros összefüggésben Trosin szerint Kovács pályáját alapvetően határozta meg az a tény, hogy filmrendezőként csak viszonylag későn

debütált, s addig főként dramaturgi munkát végzett a filmstúdióban. Úgy érzi tehát, hogy a rendező társadalmi érdeklődését a szociológus irodalom, filmes kiindulását pedig a filmes irodalmi munka determinálta. Leegyszerűsítve: az írásbeliség és az irodalmiság, mely csápjait az objektív szemlélet felé nyújtogatja. Rendkívül fontos észrevételek ezek, s a hazai kritikában máig is feldolgozatlanok. Hiszen Kovács filmes nyelve állandóan magán hordozza az írásbeli indítást, dramaturgiáját és képi világát egyaránt a tényfeltárási irodalom és publicisztika tartja ígézetében. Nagy kár, hogy a szerző a továbbiak folyamán maga sem fordít kellő gondot a saját megfigyeléseinek kibontására. Ezért kerülhet némiképp zavarba, amikor az egyes filmek jelentéstartalmának kibontásán túl a képi megfogalmazást akarja nemcsak leírni, de megfejteni is egyben. Trosin szerint itt az a lényeges, hogy Kovács filmjeiben a dialógus egyenértékű a cselekménnyel és a cselekvéssel, a filmek dinamizmusát tehát nem a cselekmény leképezése, hanem a dialógusok dokumentumfilmes megmutatása biztosítja. Ez így önmagában igaznak, csak kevésnek tűnik: hiszen a francia új hullám és a cinéma-vérité képviselői közül is sokra elmondható ugyanez. Kovács filmnyelvéből inkább azokat a specifikus jegyeket kellene kiemelni, melyek nyilvánvalóvá teszik, hogy Kovács számára a dialógus nem a cselekményt helyettesíti, hanem önmaga válik cselekménnyé. És egy lépéssel tovább: hogy Kovács filmjeiben a kamera csak látszatra követi hidegen és objektíven az önállósult dialógusokat, valójában kevés szubjektívebb megközelítés van az övénel. A dialógus ugyanis nemcsak a hagyományos cselekmény helyébe lép be. Önmaga válik cselekvéssé és képpé. Képirás: e kedves, régies ízű kifejezés számomra valóságosabban fejezi ki Kovács filmjeinek lényegét. Egy nyelvtani, logikai sorrendre épülő írás leképezését. Pontosabban: egy anyanyelv-tani, történelem- és felelősség-faggató logikai írását.

És ha már a filmes nyelvnél tartunk: Trosin úgy

látja, hogy filmes hatásként Kovácsot elsősorban a cinéma-vérité érintette meg. Trosin szerint ezekből a filmekből – s ezért érzi az irodalmi hatás mellett a második fontos tényezőnek a rendező pályáján – Kovács azt láthatta, miként képes egy rendező kezében a felvételgép riporterré, publicistává, s ha kell, elbeszélővé is válni. Talán éppen ez a hatás erősítette meg Kovácsban az irodalmi élményű indíttatást – vélekedik a szerző –, így jutott annak a felismerésnek a birtokába, hogy a filmen is lehetséges a valóságnak egyfajta objektív, leíróan elemző megközelítése. A kezdeti kísérletek – melyeket sem Kovács, sem Trosin nem érez a rendezőre jellemzőnek –, tehát a *Pesti házetők* vagy az *Isten őszi csillaga* után éppen e tanulással megtámogatva juthatott el Kovács a *Nehéz emberek* megalkotásáig, az első szuverén műig.

Harmadik elindító hatásként és szemléletformáló erőként Kovács pályáján Trosin Lukács Györgyöt említi. Szerencsés fogalmazása szerint a rendező Lukácsban is a saját szája íze szerinti nehéz embert látott, aki egész életútjával és gondolkodásmódjával e magatartás – vagy csak egyszerűen: tartás – igazát volt képes bizonyítani. Mit tanult Kovács a filozófustól, az esztétától? Elsősorban következetes világnézetet. A múltnak és a jelennek olyan együttes, dialektikus szemléletét, mely az adott valóság feltárásában igyekszik megelenni a feleleteket a történelem kérdéseire is. (Sajátságos, hogy mind Trosin, mind a magyar kritika elemzéseiből hiányzik viszont e Lukács-hatás egy más jellegű, szorosabban művészeti tárgyú kibontása. S ez összefügg az előbbieken már jelzett fenntartásaimmal, melyek Kovács képi dramaturgiájának elégtelen elemzésére utaltak. Nevezetesen arra gondolok, hogy a lukácsi realizmus-elmélet és a művészi tükrözés problematikája e vonatkozásban tárgyalatlanul marad. Nem lenne tanulság nélkül való, ha egyszer Lukács hatását e téren is igyekeznénk tetten érni Kovács publicisztikus vagy történelemfaggató elbeszéléseiben. Meggyőződésem ugyanis, hogy Kovács nehéz embereinek közvetlen előképei épp a Lukács értelmezte nagyrealizmus hősei között találhatnánk. Csak éppen – változtatva a változtatandót – a kor dialektikájának megfelelően változott köntösben.)

E három hatás, illetve indíttatás világos kifejtése után érthető, ha Trosin Kovács filmjeit három részre csoportosítva tárgyalja. Először a *Nehéz emberek* címét választja összefoglalóul: s a címadó filmen túl ide sorolja az *Extázis*, a *Két portré*, a *Ma vagy holnap* és a *Találkozás Lukács Györgygel* című filmeket. Amolyan második fejezetként a történelmi tárgyú filmeket veszi számba – *A tör-*

ténelem tükrében címmel –, majd a harmadik csoportot tulajdonképpen a *Falak*, a *Staféta* és a *Labirintus* alkotják – találó fejezetcímmel: Cselekvés után, a cselekvés küszöbén. (A két legutóbbi Kovács-filmről, *A ménészgazdáról* és az *Októberi vasárnapról* is történik említés egy végső kis fejezetben, de itt a nyomdai átfutás így is figyelemreméltó frissége ellenére a szerzőnek már nincs módja arra, hogy ezeket néhány általánoságon túl igazán értéke szerint elhelyezze.)

Csak látszólag mechanikus Trosin csoportosítása. Mert valójában e felosztás ellenére a közös jegyeket igyekszik föltárni valamennyi filmben. Trosin úgy látja, hogy Kovácsot minden időben és minden korban a nehéz emberek problematikája izgatja. Általánosabban szólva: a cselekvés lehetősége, a felelősség és annak vállalása, egy kor logikájának föltárása a mai ember értékítéletével párosítva. A meggyőződés és a hit embereit keresi Kovács – szinte mániákusan. Az emberi személyiségjegyek megőrzése a legnehezebb szituációkban – ez az, aminek kedvéért a rendező-író a legkielégettebb választási kényszerben ábrázolja történelmi vagy korunkbeli hőseit.

A *Falak* problematikája és a *Hideg napok* háttorzongató szituációja így válik Trosin interpretálásában egyazon kérdés eltérő helyszínű, eltérő stílusú, de lényegében mégis azonos hitű válaszává. Trosin kitűnő megfigyelő: jól látja, hogy a történelmi ihletésű filmek csakúgy egy mai zsákutca elkerülésére biztatnak, mint a *Labirintus* néhol önéletrajzi ihletésű gondolatmenete. Valamennyi filmet éppen ezért a dialógusok diktálta gondolati-logikai szinten igyekszik leírni. Nem annyira az egyes filmek specifikuma érdekli, mint inkább a közös gondolati eredő. Olyannyira, hogy ezek feltárásának kedvéért arról is lemond, amit a filmek kor-ábrázolása sugallna.

És itt ismét kell egy kis kitérőt tennünk. Elgondolkodtató, hogy a magyar filmművészetet és Kovács pályáját oly kitűnően ismerő Trosin miért csak a jelenség szintjén foglalkozik olyan történelmi kérdésekkel, mint a magyar fasizmus, a fényes szelek időszaka, az új gazdasági mechanizmus kora. És ez nem csak, sőt nem elsősorban ennek a könyvecskének a hiányossága.

Nekem úgy tűnik, hogy hazai kritikánk is hajlamos Kovács filmjeiből csak az általánosítható gondolatokat kihüvelyezni. Utoljára talán a *Hideg napok* esetében történt meg az emberi tartalom túl a történelmi felelősség kérdésének elemzése. Épp legutóbb, *A ménészgazda* esetében volt feltűnő, hogy mennyire hiányzott a Kovácsval azonos korismeretű és felelősségű kortársak helyzetelemzése. Kovács ugyanis – épp publicisz-

tikus, szociologikus és elbeszélői hajlamának párhuzamossága következtében – soha nem az alkalmas történetet szemeli csak ki rokonszenvesen állandó témájának újabb variációjára, hanem valóban az ábrázolt korról is van mondandója.

Emlékezhetünk, hogy Jancsó *Fényes szelek* című filmjének bemutatásakor a kritika egyik legfőbb vitatémája az volt: lehet-e, szabad-e ilyen közelmúltból választani modellt, indukciós anyagot egy mai problematika feltárásához. Nem az akkori vita felmelegítése a célom. Csupán annak jelzése, hogy Kovács filmjeinek esetében nyilvánvalóan nem a modellálás az elsődleges cél: ő az adott korról igyekszik minden esetben viszonylag teljes képet adni – s ha aztán ezt mi, nézők, modellnek érezzük, akkor ennek újabb élettel való feltöltését már ránk bizza a rendező.

Alapvetően más módszerről van tehát itt szó. Kovács a legközvetlenebb jelenben játszódó filmjeihez is történelmi távlatot igyekszik teremteni. Innen látszólagos hűvössége. Ugyanakkor sohasem véletlen, hogy egy-egy adott pillanatban, alkotói korszakban Kovács éppen mennyi távlattal rendelkezik, milyen kort választ – nem modellnek, hanem valódi tárgynak. Innen valóságos indulata.

Érdekes lenne egyszer azt a kapcsolatot is feltérképezni, mellyel a hatvanas évek előtti, a NÉKOSZ-ból kinőtt rendező a „romantikus” megközelítést választja, az ellenforradalom utáni ocsúdásban hősöket keres és a magyar fasizmust faggatja, a fellendülő mechanizmus idején kortársait vallatja, majd a váratlan visszaesés, pontosabban nem várt stagnálás korában a felelősség és a hit kérdéseit boncolgatja ismét a világháború körüli pokolban, hogy végül egy mai tisztázás reményében akkor vizsgálja a választás körülményeit és kényszerét épp a személyi kultusz, majd ezután ismét a háború állapotában, amikor társadalmunk az extenzív fejlődés lehetőségének újabb választútjához ért.

Talán nem tévedek, ha úgy látom: Kovács nem a modellbeli azonosságokat keresi két kor között; inkább mindig azokat a problémákat veti föl, melyek a saját kora érdeklődésének homlokterébe kerülnek, melyeknek tisztázása egy várható döntés tisztaságát is befolyásolhatja. Ennek az elvi-ideológiai kérdésnek bővebb tisztázása legalább olyan fontos lenne, mint Kovács filmnyelvének alaposabb elemzése.

Talán e kicsit hosszúra nyúlt kitérőből is érzékelhető, hogy Trosin könyvének egyik legfontosabb értéke a pregnáns kérdésfölvetés. Direkt és indirekt módon. Direktén akkor, amikor továbbgondolásra szólít a filmpublicisztika, illetve a dialógus és cselekmény viszonyának kérdésében,

amikor igyekszik áttekinthető rendszerbe állítani Kovács filmjeinek közös problematikáját. És indirekten akkor, amikor bizonyos tényezőket csak jelez, de aztán kikerül. Sajátos, hogy azokat a kérdéseket veti föl ezzel, melyeknek föltevésével a magyar kritika jobbára adós maradt ez ideig. Indirekten azzal is, hogy nem riad meg bizonyos válaszok megfogalmazásától sem.

Határozott képe van a Kovács-filmek jelrendszeréről, kitűnően érti a dialógusok mögöttes jelentéstartalmát, ráismer azokra a hősökre, akiket a nemzeti specifikumon túl egy sajátos történelmi-társadalmi fejlődés határozottabban determinál. És végül indirekten azzal is, hogy nem rejti véka alá: szereti ezeket a filmeket, ezért számára nem az értéktétele a fontos – ez nem kétséges! –, hanem a gondolati-logikai kibontás.

Könyvét nem a kritikusi attitűd jellemzi. Meg sem kísérli, hogy értéksorrendet határozzon meg, bíráló megjegyzések éppúgy nem jellemzik, mint dicsérők. Ebben hasonlít könyve alanyához: a felelősség és a hit értékrendjét kikerülhetetlennek elfogadva, a módozatokat írja le, s nem a mester-ség és a színvonal kérdéseivel bíbelődik.

Éppen ezért Trosin azt is csak a jelzés szintjén teszi meg, hogy Kovács eddigi életművét elhelyezze a modern magyar filmművészetben. Ezen a téren nem a közös gond, csakis a külön út érdekli. „Kovács mindig hű önmagához: akármilyen témához nyúljon is, mindig megmarad óriási társadalmi, közösségi temperamentumú, szociális érdeklődésű művésznek. A múltat is csak a jelen és a jövő érdekében kutatja. Filmjei a teljes világot ábrázolják, annak egész struktúrájával, eredményeivel és eszmei mozgásának logikájával együtt. Sok olyan magyar rendezőt ismerünk, akinek művészi kézjegye alapvetően eltér Kovács stílusától: de ők is hangsúlyozzák fontos küldetését ennek a művésznek, akinek munkássága nagy részben biztosítja a mai magyar filmművészet intenzívítését.” Ez Trosin alapállása.

Nem teljes a tükör, amit a kitűnő szovjet filmsztéta a magyar filmrendező, Kovács András elé tart. A rokonszenves elfogultságtól néha kicsit torzít is. De a tükör hiányosságai figyelmeztetők is egyben. Arra intenek, hogy a magyar kritika is számos kérdést érintetlenül hagyott még Kovács filmjeit illetően. Trosin könyve egy magyar filmrendező népszerűsítésén túl így tehet szolgálatot igazán a magyar filmművészet számára.

A. Trosin: Kinorezsisztor Andras Kovacs (Kovács András, a filmrendező), Ekran mira szocializma, Moszkva, 1979.

Bányai Gábor

Adósságtörlesztés – szakadt bankjegyekkel

Kézikönyv a filmzene esztétikájáról

Ki-ki vonja le a következő számsor tanulságait: Zofia Lissa *A filmzene esztétikája* c. könyvének 1964-es lengyel kiadását 1 év múlva követte az NDK-beli német, 6 év múlva az orosz, és csupán 14 év múlva a magyar kiadás.

Ez a kései adósságtörlesztés (a Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum „kézirát gyanánti” kiadásában, a Filmművészeti Könyvtár 59. köteteként, fordította Réthy Ágnes) mindenhowan megérdemli, hogy legalábbis a „jobb későn, mint soha” formulájával kapjon elismerést. Végül is Zofia Lissa könyve alapkönyv, annak ellenére, hogy a filmzene problémájának vaskos – és részben már magyarul is publikált – szakirodalma van, mint Adorno-Eisler könyve, vagy a Kenedi János szerkesztette válogatás. Alapkönyvvé teszi, hogy a lengyel zenetudomány és zeneesztétika vezető személyiségének írása, akinek a filmekre és filmzenékre vonatkozó tárgyismerete bámulatosan kiterjedt, és akinek szándéka itt, hogy átfogó esztétikai rendszerben helyezze el ezeket az ismereteket.

Igaz, hogy Lissának pontosan az átfogó esztétikai általánosításai keltik a legtöbb hiányérzetet, mert sokszor iskolásak és eklektikusak, kifejtésükben néhol inkább ismételtetést, mintsem gazdagodást nyújtanak. Rendszeralkotási elve inkább az átlagnak, mintsem a jelentős művészi tettek kedvez: nagy művekkel egy sorban szerepeltet tucatjelenségeket, ha egy-egy eszköz, módszer példatárba beleillenek.

Mégis: a kép és zene lehetséges kapcsolódásainak leltárba vétele, különösen ezen a hatalmas anyagon, alkalmas arra, hogy a termékeny megfigyelések egész sorozatát villantsa föl.

Lissa inkább kételkedően, mintsem igenlően fogadja be a szellemileg legjelentékenyebb filmzenei tárgyú munkát, az Adorno-Eisler szerzőpáros írását. (Lissa könyvének megírásakor ez a mű még Eisler nevén szerepelt, mert Adorno annak idején, megrettenve az Amerikaelenes Tevékenység Bizottsága kezdeményezte Eisler elleni hajsztától, visszavonta a nevét, és csak két évtized múlva, a baloldal új divatja idején hozta nyilvánosságra társszerzőségét. De ez Adorno etikájához adalék...)

Ha Eisler és Adorno könyve a kulináris filmparnak szóló hadüzenet volt, Lissa valahol félúton reked meg a két barikád között. Igazából a film fejlődése ellentétes alternatívákat nyújt.

A „kép – mozgókép – hangos mozgókép – színes-hangos mozgókép – színes-hangos-térhatású mozgókép” fejlődésvonal *egyrészt* a valóság *mind naturalisabb* ábrázolását, *másrészt és ezzel ellentétben* a *mind több csatornás művészi általánosítások, sokdimenziós ellentpontok* lehetőségét teremti meg. Az előző verzió szépen kiszínezett-tupírozott kulináris homofóniához, az utóbbi viszont – a szín, hang stb. paramétereinek autonómizálása révén – összetett-reflektált művészi polifóniához vezethet.

Nem mintha Lissa elvben nem ismerné föl az *ellentpontot* mint „egyik lehetőséget”. De ez elvész az egyéb lehetőségek tengerében. Fogékony viszont – lengyel szellemi háttere révén – az avantgarde-ra. A könyv legjobb oldalai azok, ahol – jórészt az experimentális zene-film kapcsolat révén – fölfigyel az akusztikus világ merész bevonásának és sokoldalú átalakításának a lehetőségeire, olyan kísérletekre, amelyek egyszerre tágtíják a zene anyagát és reflexiós-általánosító lehetőségeit – sokoldalú dialektikában a képi világgal. Itt hangsúlyozza azt a fontos gondolatát is, hogy a mai zene legmerészebb eszközei is elfogadhatóvá válnak az ilyesmitől egyébként megrettenő közönségnek, ha a kép és hang kapcsolódása föltárja számára a dolgok értelmét.

Mindent összevetve nélkülözhetetlenül hasznos könyv, ha nem esztétikai rendszernek, hanem a téma kézikönyvének és sokoldalú gondolatébresztés kiindulásának tekintjük.

De pontosan a kézikönyv-értéket devalválja a kiadóknak az a lehetetlen gondolata, hogy kiindulásul az orosz verziót vették, ráadásul kellő filológiai ellenőrzés nélkül. Így nemcsak az adatok, írásmódok, cím-fordítások stb. hemzsegő hibái zavarják össze az olvasót, hanem a kellő bibliográfiai, filmográfiai adatok és mutatók hiánya is. Valaki kézbe vehette volna legalább az 1965-ös NDK-beli kiadást, amely ilyen szempontból mintaszerű.

Az alkalom arra mindenesetre jó, hogy saját munkánkat ösztönözze. Lissa példatára a friss jelenségekre is imponáló tájékozottsággal terjed ki, de magyar filmekről egyáltalán nem szól, noha a téma nemcsak számunkra lenne érdekes – Szabó és Ránki filmzenéjétől *A kis Valentino* akusztikus anyagáig. A „jobb későn, mint soha” elve erre is érvényes.

Maróthy János

Filmzene: tárgy vagy alany?

„Film zene film” összefoglaló címmel a filmzene, jobban mondva a film és a zene kapcsolatainak témája köré csoportosítja 1979. augusztusi számának írásait a Filmcritica című, Rómában megjelenő szaklap, amelynek szerzőgárdája javarészt a lap három alapítójának, Umberto Barbarónak, Galvano della Volpénak és Roberto Rossellini-nek az esztétikai nézeteit tekintti kiindulási pontjának.

A tematikus számot gondozó Enrico Ghezzi bevezetőben leszögezi, hogy az összeállítás korántsem áll elő azzal az igényvel, hogy átfogó képet, még kevésbé hogy egyedül üdvöztető téziseket adjon a problémakör-ről: az egymáshoz lazán, vagy akár semmiképpen sem kapcsolódó írások egy-egy jelenség, tendencia felvázolására törekednek, valamint dokumentációt adnak a téma iránt érdeklődő olvasónak.

Szavak nélkül című írásában Ghezzi abból a tetszetős megállapításból indul ki, hogy „a filmnek elakad a szava. Ez figyelhető meg szinte minden filmben, mindenütt a világon.” S a szó, miután cserben hagyta a filmet, átengedi azt a hang uralmának. „Ha rá kellene mutatnunk napjaink filmjének valamely „konstans” tényezőjére, az talán éppen „a szó szökése” lenne.” A tendencia az, hogy a film a hang révén próbálja elérni a maximális hatást, ám eközben átugorja a film hangvilágának leginkább formalizált és „muzikális” momentumát, vagyis magát a zenét. „Sem a zenének, sem a szónak mint felismerhető és szerkezetileg kijátszott formának nincs igazi helye napjaink filmjében.” Az új Hollywood mítoszának létrehozói (Lucas, Spielberg stb.)

filmjeikben az erőteljes hangvilágon belül homogeneizálják az elemeket, műveik ennek az eljárásnak a diadalát jelentik. A „filmzenéhez” való hagyományos viszonyuk azt mutatja, hogy megértették, mennyivel nagyobb és döntőbb helyet foglal el ma a zene a filmben, mennyire túlmegy a zenén és a filmen is.

Paul Vecchiali rendező Zene: tárgy vagy alany? című rövid írásában a hagyományos filmzene gyártási mechanizmusát és a filmben elfoglalt státuszát mutatja be: „Mikor egy nő azon siránkozik, hogy pusztá tárgyként kezelik, nem azt akarja mondani, hogy a férfi úgy bánik vele, mintha nem volna lelke, hanem azt, hogy a férfi elvárja tőle, hogy az ő szeszélyei szerint változó, „funkcionális” lelke legyen.

Ez a sors a zenének is, amely a filmnek nem „szegény rokona”, hanem „gazdag rabszolgája”... Feladata az, hogy megmutassa, milyen távolságból akar a rendező a történetre tekinteni, vagy az, hogy kicsavarja (abban az értelemben, ahogyan egy gyümölcsöt) a színészek vonalán innen vagy túl elhelyezkedő érzelmeket; a zene, a csurig telítettségnek ez a konjunkturális eleme meghajlik a célszerűség zsarnoksága előtt.

A legjobb esetben az „ihletett” rendező kiegészítőt, harmonikus kommentárt keres benne: a történet visszhangját.

Dialektikának az árnya se bukkán fel. Vagy pedig primitív, csúfondáros, túlélezett lesz. S ebben az esetben a zene válik a film lényegi elemévé: Nino Rota erőteljesebb, mint Fellini – persze az én véleményem szerint.

A zeneszerző nagyon is gyakran a film háziorvosa: csak a

végén hívják, mikor már érzik, hogy a film beteg, sántít.

Egyébként melyik rendező vállalná, hogy forgatni kezd anélkül, hogy színészeit ismerné, legalább egyszer látta volna a díszleteket, lenne valami fogalma a képeit kialakító világításról, s anélkül, hogy ismerné a hangokat, amelyek ezekbe a képekbe eleven vibrálást visznek?

Úgy tűnik helyesnek, hogy a zenét a felvételek előtt írják meg, hogy a megvalósításban számot lehessen vetni a spektákulum minden elemével, méghozzá *szimultán* módon, ahogyan a néző is találkozik majd velük.”

A harmincas-negyvenes évek amerikai filmzenéjének egy-egy aspektusát mutatja be a következő három írás: Roberto Pugliese Max Steinernek az *Elfújta a szél* című filmhez írt zenéjét elemzi s illeszti bele Steiner filmzeneszerzői munkásságába; Carl W. Stalling animációs filmekhez szerzett karakteres zenéket – együttműködött többek közt Walt Disney-vel is –, az ő tevékenységét Marco Giusti vizsgálja; végül pedig Marco Salotti tanulmánya a rádiójáték hangizenei világának nyomait kutatja Orson Welles filmjeiben (különös tekintettel Welles közismert rádiójátékára, „A világok háborúja”-ra).

Michel Fano francia filmes és zeneszerző Zene és film című elméleti írásában leszögezi: „Szervezés, anyag: ezen a két, egymástól kölcsönösen függő szinten kell okvetlenül mozognia a filmalkotó gondolkodásának. S nem pedig, mint gyakran következik, egy „sztori” képekbe és hangokba foglalásának szintjein! (...) A hangosfilm térhódításától kezdve a megszakítás és a konvenció a filmben hall-

ható hangok totalitását alkotó. Egészt három részre osztotta: Szóra, Zőreje és Zenére. A filmek többségében ez a három rész tökéletesen redundáns viszonyban van a képpel és az elbeszéléssel, mivel a szó az, amit a színész elmond, a zőrej a színészt körülvevő tárgyak zőreje, a zene pedig a sztereotíp kommentár, amely a néző megnyugtatójának lényegi eszköze.” Ezt a redundanciát a legékeesebben – Fano szerint – a filmhíradók aláfestő „skatulya-zenei” példázák.

Film és popzene címmel meg lehetőségen változatos területet próbál összefoglalni Salvo Bascone. Mint ő is írja, a film és a popzene kapcsolata nyilvánvalóan igen jelentős, de nehezen megragadható. Leginkább valami féle szimbiózisról és kölcsönös kölcsönzésről beszélhetünk. A rockzene nemcsak sikerének nagy részét köszönheti a filmnek, de legfőképpen a *képet*, a képnek pedig a popkultuszban elsőrendű szerepe van.

A popzene és a film kapcsolatának három fő megnyilvánulási formája van:

1. a popzenei dokumentumfilm, a dokumentum-műfaj egyik leágazása; rendszerint egy-egy jelentős koncert felvétele, a legelterjedtebb, általában a legolcsóbb módszer, egyfajta „cinéma direct” (a példák a *Wood-*

stock-tól *Az utolsó valcer*-ig sorolhatók).

2. a rock-opera, ez a nagyrészt a musicaltől kölcsönző műfaj, amely rendelkezik a fikció valamennyi kellékével: koreográfia, forgatókönyv, librettó, énekes-táncos színészek stb. (klasszikus példái: Norman Jewison *Jézus Krisztus Szupersztár*-ja és Ken Russel *Tommy*-ja, de ennek a Broadway-i származású műfajnak újabb terméke a *Szombat esti láz* meg a *Pomádé* is). A rock-operafilmekben is megfigyelhető a régi filmmusical megoszlása a Warner- és az MGM-stílus szerint: a fenti példák a Warner-stílus jegyeit viselik magukon, míg határozottan MGM-stílusúak (közönséges prózai jeleneteket zeneszámokkal változtatók) Richard Lester Beatles-filmjei, az *Egy nehéz nap éjszakája* és a *Help!*. A Beatles kapcsán meg kell említenünk a rockzene és az animációs film kapcsolatának lehetőségét is (*Sárga tenger alattjáró*).

3. a pop-zenéről, -zenével, -zene körül készített filmek harmadik csoportja sokkal nehezebben körülhatárolható. Gyakorlatilag ebbe tartoznak mindazok a filmek, amelyekben a zenének látszólag nincsen meghatározó szerepe. A rock csupán mint „kísérőzene” van jelen, mégis vitathatatlan, hogy szuggesztív hatása roppant erős, olyan kon-

notációkkal egészíti ki a képet, amelyek hozzájárulnak, hogy a – részben vizuális és akusztikus – mentális predispozícióval a nézőtérre beülő teenager úgy érezze, a film *teljes egészében* az ő világához tartozik. Természetesen ehhez a csoporthoz nagyon sok példát sorolhatunk: *Zab-riskie Point*, *Eper és vér* stb., de a film és a zene összehangolásának három legjobb példája talán a következő: Dennis Hopper és Peter Fonda „klasszikus” filmje, a *Szelíd motorosok*, a Byrds és Roger McGuinn zenéjével; George Lucas *Amerikai Grafitti*-je, benne Bill Haley „Rock Around the Clock”-jával; s végül Robert Altman hatalmas vurstlija, a *Nashville*, Baskin zenéjével.

A popzenének a film népszerűséget és nagyobb bevételeket is köszönhet: az ötvenes években a musicalek és Elvis Presley filmjei húzták ki a válságból a hollywoodi filmipart. Technikai fogásokat is köszönhet a film a popzenének, elsősorban a direkt hangfelvétel terén, de a vágás ritmusában is. A rock azonban legerősebben a színészi játékra volt hatással: alig van olyan filmsztár, aki ne a rock csillagának megjelenését, mozgását, beszédstílusát utánozná – állítja Bascone.

(*Filmcritica*, 1979. aug. – Schéry András)

Godard visszatér

Négy évvel ezelőtt forgatta Godard *A kettes szám* című filmjét, amelyben a maga módján foglalkozott a szerelem, a szex, a szindikalizmus és a tájékoztatás problémájával. Azóta nem hallottunk felőle semmit.

És most visszatér. Új filmet forgat, ismert színészekkel – Jac-

ques Dutronc, Isabelle Huppert – kidolgozott forgatókönyv alapján. A cím sokatmondó: *Mentse (a bőrét)*, *aki tudja*. A pénzt még Godard-nak sem volt könnyű előteremteni. Ékesszólóan keserű levélben fordult a Francia Nemzeti Filmközpont azon illetékes bizottságához, amelyik

az előlegeket megszavazza. „Gyakran vádoltak azzal – írja Godard –, hogy szeretek másoknak leckét adni. Ma, ötven éves koromban, amelyből harmincat filmkészítéssel töltöttem, sokszor az az érzésem támad, hogy mindig véradó voltam, és a vérrel átadtam jót is, rosszat is.

Most újra úgy akarok dolgozni, hogy készülő filmemben összefüggés legyen a jelenetek között, nemcsak térben, hanem időben is.”

Ezek a szavak aligha emlékeztetnek a régi Godard-ra, még kevésbé az a tény, hogy előlegért folyamodik. Godard minden kétséget kizáróan megváltozott. Nyugodt, és arra készül, hogy egy olyan történetet mutasson be nekünk, amilyent kedve van bemutatni.

Ha bensőjében igen, külsejében mitsem változott. Úgy néz ki, mint a régi Godard, valaha, az új hullám születése idején. Szürke nadrágjában, nyitott inggallérral, pulóverben nyugtalanul járkál fel-alá a forgatás színhelyén. Nem messze tőle, a felvevőgép diszkrétan rögzít mindent. Furcsa masina, alig valamivel nagyobb, mint egy cipősdoboz, de rendelkezik a 35 mm-es felvevőgép minden jó tulajdonságával és a szuper 8-as mozgékonyaságával. Godard büszke erre a gépre. A két főszereplő most egy mozi előtt áll sorban. Godard és stábja észrevétlenül dolgozik, szinte felszívódnak a tömegben. Közben a rendező kissé szomorú hangon panaszkodik: „Mikor a *Kifulladásig* című filmet forgattam, a gép berezgett, és az esztéták ezt szememre vetették. Most, hogy olyan géppel dolgozunk, amely nem rezeg be, ez lesz a bajuk.”

A film témája? Nagyon okosnak kellene annak lennie, aki összegezni tudná, félreértések

nélkül. A film titka Godard zakójának belső zsebében, egy kis fekete noteszben rejtőzik, amelyet időről időre felcsap a rendező. A párbeszédeket gondosan megszerkesztette. Itt minden szónak súlya van. A színészeket csak a jelenet forgatása előtt tájékoztatja arról, hogy mit kell mondaniuk. Mindenki a teljes sötétségben tapogatózik, kivéve Godard-t. Valamennyien csak annyit tudnak, hogy a film egy válságban lévő férfi története, aki ugyan kiábrándult a feleségből, de mégsem tud elválni tőle, és aki találkozik egy újabb nővel. A színésznők valódi keresztnevüket használják a filmben. A főhős neve Paul Godard. A film cselekménye három nap alatt játszódik. Ami a részleteket illeti, Godard csak igen szűkszavúan nyilatkozik, és abban a kevésben, amit mond, sokkal inkább a film iránti szenvedélyéről és kiábrándulásáról vall. Beszél volt szereplőiről, ami lehetővé teszi, hogy finom ironiáját csillogtassa: „Legtöbb filmemet úgy barkácsoltam össze, hogy ismeretlen színészekkel dolgoztam, akik később sztárokká váltak, vagy volt sztárokkal, akik az idő tájt, mikor velük dolgoztam, kezdtek a divatból kimenni.” Szünetet tart. Az arcát vakargatja. Majd ismét megcsillan valami a szemében, szemüvege mögött: „A színész is olyanok azonban, mint nagyon sokan a mi mesterségünkben. Vannak, akik eladják lelküket az ördögnek, és túl sokba kerülne visszavásárolni

őket. Itt van például Belmondo. Olyan gázsit kér, hogy én csak negyven másodpercre szerepeltethetném a filmemben. Szó volt egyébként arról, hogy ismét együtt dolgozzunk egy filmen, amely a Mesrine-ügyből kölcsönözte volna alapötletét. Az elképzelés azonban kudarcot vallott. Nem tudom, vajon Mesrine-től vagy tőlem tartott-e jobban.”

Dutronc, Huppert és a harmadik szereplő, Nathalie Baye azonban látszólag nagyon boldog, bár kissé zavart, hogy Godard-ral forgat. Pedig a rendező mindent megtett, hogy magához szoktassa őket. Már néhány hónappal a forgatás előtt találkozott valamennyiükkel, sőt elutazott az egyesült államokbeli Montana-ba, hogy megtekintse Huppert-t, aki Cimino új filmjében szerepelt. Számos alkalommal beszélgetett Dutronccal, és pingpongozott Baye-jal. Közben mindannyiuknak átadott egy videokazettát, amelyen felvázolta és bemutatta elképzeléseit, amely röviden így összegezhető: „A szereplők jelenében mutatni be múltjukat.” Ennyi és semmi több. A dialógusokat Godard utólag írja meg: „Miután láttam, hogy mit vettem fel. A szöveg mindig csak a kép után következik. Nem én vagyok az, aki leülök az íróasztalomhoz – mint Henri Verneuil –, tollat fogok és felírom a papírra: az erdő égni kezd. Egy nő leugrik a biciklijéről.”

(*L'Express*, 1979. november 3–9.
– Szilágyi Gábor)

CONTENTS

The Hungarian cinema in the seventies

- 5 Miklós Györffy: Men with a typewriter, and men with a camera

Hungarian prose and Hungarian films in the seventies

This year we propose to publish a number of articles on the road taken by Hungarian films in the past decade: characteristic trends and basic aspects of message and form will be discussed, as well as problems of reception. The first of the series, by Miklós Györffy, sums up parallel developments in Hungarian prose and the cinema.

Criticism

- 25 Péter Szentmihályi Szabó: Trembling lovers

István Szabó: Confidence

Szabó's new film evokes the atmosphere of the dying months of the Second World War, a time when suspicion that goes with mortal danger poisoned even relationships between those in jeopardy. For that very reason confidence in another born in such circumstances was an experience that could not be erased.

- 29 Ákos Szilágyi: Hooked by nostalgia

Péter Szász: The Greatest Love of Your Life and How to Forget it?

Péter Szász as well reaches back to the fateful years of the last war in his most recent work, approaching them, however, with the help of nostalgia and irony. In Szilágyi's this nostalgia is not the source of really new recognitions or of refreshing experience.

- 34 Attila Deák: What of the future, girly?

János Rózsa: Sunday parents

The films subject are those „parents” who take out, and invite to their home, of a Sunday, girls in state care, though such good deeds do little to help the unfortunate young people who are in need of real support. The film shows the „step”-parents and the girls in the light of their mutual needs. The drama of the situation arises from the fact that not even the most self-sacrificing „Sunday parent” will allow entry into the inner regions of their personal or family life to „lovingly welcomed” girls if this involves any sort of risk.

- 38 László Kelecsényi: A message beyond the grave

Lavrov-Lyubshin: Call into the distance!

The title of the article refers to Shukshin's authorship of the script. The direction successfully evokes the world of Shukshin's fiction, its characteristic heroes and situations, as if those who made this film truly wanted to pass on the last message of the writer-director who had died in the meantime, and before his time.

- 41 János Oláh: The quotation marks of literature and the cinema

Emil Loteanu: Drama on the shoot

This film based on Chekhov unfortunately lacks precisely Chekhov's spirit. Its approach and use of images exemplifies precisely the style and message of the fictional writer whom Chekhov objects to in his story.

- 44 Péter Kuczka: Young days are over

Widerberg: The quarter of ravens

Widerberg made this film in 1963. According to Kuczka it is of a highly literary character and replete with the subjectivism of the young writer director.

- 48 György Báron: A pleasant director

Mazursky: An Unmarried Woman

Báron appreciates Mazursky's mode of presentation which arouses interest in the hero and her problems, while using pleasant images.

- 52 István Sötér: Stoic absolution

Resnais: Providence

According to Sötér Resnais subjects the inner world of his hero, an aging writer, to a relentless analysis in images, presenting the known and secret aspects of his life, finally offering absolution in similarly fascinating images that offer reconciliation.

Creative Workshop

- 56 Kamilló Lendvay: Music for films: quality applied art
The well-known composer who has supplied the music for a number of films, takes a personal look back at his work for the cinema, summing up some of his experience.
- Men with a camera*
- 59 Notes on recent work by Hungarian cameramen
The moving picture: a synthesis of moving parts – János Tóth's cinema poetics (Károly Csala)
The present contribution to this series discusses the pictorial modes of expression of a cameraman second to none in Hungary in the care which he devotes to the artistic aspects of his work. He has both worked with noted Hungarian directors, and has also presented his specific vision in „studies” directed by himself.

Feedback

- 64 Jóska Göllöncsér jumps his horse
Thoughts on an experimental Eastern (Gábor Kronstein)
- 67 Faith in the man in the street
Pál Sándor: Deliver us from evil (János Ambrus)
- 68 Ideas change
Miklós Jancsó: Allegro barbaro (Péter Sneé)
- 69 The drama of shivering with fear and psychology
A contribution to the interpretation of Persona (Gergely Sallay)

Looking out

- 72 Fads, prejudices – saviours of the world
Mannheim notes (László Zöldi)
- 77 Junior victors in an adult field
A GDR film-week and GDR film-days in Budapest (Tibor Hirsch)
- 81 European films about the Third World
A report on the Leipsic festival of Documentaries and Shorts (Gyula Bíró)
- 83 See the world, don't just look at it
Prize-winning amateur films at the 4th International Festival (Zsolt Kőhádi)

Cinema and Society

- 87 A campaign to get a public?
What worker film-days teach us (A. D.)
- 91 On television criticism – keeping one's cool (Gabriella Lócsei)
- 95 *The workshops of Hungarian cinematic culture 3*
The Balázs Béla Studio (István Antal)
The Balázs Béla Studio is the workshop of maiden directors, playing an important role in their self-education. This is true though financial considerations, inner disputes, and differing ideas on what its objectives should be often put a brake on things, handicapping the achievement of optimum results.
- 99 Computers in the service of the sociology and the history of films (Péter Szekeres)

On books, from periodicals

- 104 The scale of values of responsibility
A. Troshin's book on András Kovács (Gábor Bányai)
- 107 Paying one's debts with torn banknotes
A handbook of the aesthetics of film-music (János Maróthy)
- 108 Music for films: subject or object?
- 109 Godard makes a come-back