

FILM KULTÚRA 80|3

A hetvenes évek filmkritikája

Beszélgetés Illyés Gyulával

Kritikák: Fábrián Bálint találkozása Istennel,

Békeidő, Korkedvezmény, Utolsó előtti ítélet,

Apokalipszis most, Kígyótojás

Pályakép Elek Juditról

Meg kell-e védeni Walt Disney-t?

A dokumentumfilm élete és halála

FILM
KULTŪRA
80|3

Szerkesztőség

Kőháti Zsolt főszerkesztő

Sallay Gergely olvasószerkesztő

Ember Marianne belső munkatárs

Erdélyi Z. Ágnes 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. május — június

XVI. évfolyam 3. szám

TARTALOM

- 5 *A magyar filmművészet a hetvenes években*
Bányai Gábor: A hetvenes évek magyar filmkritikájáról
- 12 *Film, szórakoztatás, tömegsiker*
Müller Péter: Hogyan csaljuk vissza a nézőket a moziba?
- Kritikák**
- 20 Mátrai-Betegh Béla: Temetőre épült falu
Fábrí Zoltán: Fábrián Bálint találkozása Istennel
- 27 Csák Gyula: A mai falu drámája
- 31 Palotai János: A békeidő harcmódora
Vitézy László: Békeidő
- 35 Erdélyi Z. Ágnes: Jelenetek egy tsz-elnök életéből
Magyar József: Korkedvezmény
- 40 Csetneki Gábor: Bújócska – álomidőben
Grunwalsky Ferenc: Utolsó előtti ítélet
- 44 Hirsch Tibor: Egy műfaj határsértései
Nemere László: Prolifilm
Hajdúfy Miklós: Részeg eső
Makk Károly: Drága kisfiam
- 49 Dobai Péter: Németország menetrend nélkül
Ingmar Bergman: Kigyótojás
- 53 Báron György: Amerikai turmix
Hal Ashby: Hazatérés
- 56 Ipper Pál: Jövendöléseket elhomályosítva...
- 58 Szabó György: Hollywoodtól Kambodzsaig
Francis Coppola: Apokalipszis most
- Film és társadalom**
- 65 Egy halandó műfaj bűvkörében.
Beszélgetés Illyés Gyulával (Kőhátí Zsolt)
- Pályakép**
- 73 Ember Marianne: Tárlatvezetés Elek Judit filmjeiről
- Kitekintés**
- 82 Változatok dokumentarizmusra és stilizációra
Rotterdam 1980. (Lányi András)
- 85 Üzenet a finnektől
Finn filmnapok a Filmmúzeumban (Biró Gyula)
- Könyvekről, folyóiratokból**
- 89 Meg kell-e védeni Walt Disney-t?
Féjja Sándor könyvéről (Hirsch Tibor)
- 91 Németek Hollywoodban
- 94 A dokumentumfilm élete és halála
- 97 Kardos István: Köszönöm, megvagyunk... (Forgatókönyv. Rendező: Lugossy László)

E számunk munkatársai

Bányai Gábor kritikus
Báron György kritikus
Bíró Gyula, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Csák Gyula író
Csetneki Gábor kritikus
Hirsch Tibor kritikus
Illyés Gyula író
Ipper Pál újságíró
Lányi András filmrendező
Mátrai-Betegh Béla kritikus
Müller Péter író
Palotai János adjunktus
Szabó György, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa

Következő számaink tartalmából

A jancsói forma változásai
Találkozás Christian Metzcel
Napjaink lengyel filmművészete
Kritikák: Magyar kaland- és krimifilmek, A téglafal mögött, Szergij atya, Krisztus megállt Ebolinál
Talán az ördög
Kitekintés: Oberhausen, Cannes, Taskent
Pályakép: Woody Allen, Gazdag Gyula
Híradó – dokumentumfilm – dokumentarizmus
Vizuális kultúránk és a magyar film

Kéziratokat nem őrünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015 — 1580

Index: 25 306

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

A hetvenes évek magyar filmkritikájáról

Objektív beszámolót, tárgyilagos áttekintést írni a megjelent kritikákról lehetetlen. Nemcsak a mennyiség miatt, bár az sem lebecsülendő: az elmúlt hetekben mintegy 150 magyar filmről frott és elmondott 2000 kritikát olvastam át, memóriafrisstésül, és akkor még nem számoltam a tanulmányokat, a rádió- és tévéműsorokat stb. De már e dolgozat terjedelme miatt is lehetetlen volna a pozitívista megközelítés. Egy ilyen jellegű feldolgozás monográfiát kívánna, s hasznáról akkor sem volnék meggyőződve.

Azonban a feladat – a hetvenes évek magyar filmkritikájának áttekintése – mégsem elodázható. Az MSZMP XII. kongresszusán a Központi Bizottság beszámolója – egyes korábbi dokumentumok megfogalmazásaihoz képest – nyomatékosabban hívott föl a valós értékek támogatására. „Szakítanunk kell azzal a gyakorlattal – szögezte le Kádár János –, hogy egyformán eltartjuk a jót, a közepeset és a gyengét, mert ez a kultúra fejlődését is akadályozza.” S ennek nyomán jelölte ki a műbírálat legfőbb teendőjét: „A marxista kritika támogassa egyértelműen a színvonalas, szocialista eszmiségű alkotásokat, és segítse a szocialista kultúra, s minden más humánus érték széles körű terjesztését.”

Nem kell hosszabban magyarázni, hogy a filmgyártás jelen – s még inkább: jövőbeli – gazdasági helyzetében milyen mértékben növekszik a kritika szerepe, magának az alkotó folyamatnak az előkészítésében, az alkotás folyamán, az elkészült mű megítélésében. E megnőtt szerep fejeződik ki abban is, hogy a kongresszus határozata a kulturális területen dolgozó *valamennyi kommunista* feladatként szabja meg annak a biztosítását, „hogy az irodalom és a művészetek a maguk sajátos eszközeivel fokozottabban támogassák és szolgálják szocialista céljaink megvalósítását.”

Igazából ez a terület feldolgozatlan. Szabó György egy 1977-es írásában ugyan megpróbálta

elemezni filmkritikánk helyzetét, de őt a napi szituáció érdekelte inkább, s ehhez a filmtörténet volt bizonyító anyaga. A cikkében fölvetett problémák gyakorlatilag ma is megoldatlanok a filmkritikában – s úgy érzem, az egész elmúlt tíz évben azok voltak. Nemcsak azért, mert a hatvanas évek végén felbomlott a kánaáni állapot, magyar film és magyar kritika idilli együttélése – melyről egyébként az említett cikkben épp Szabó mondja ki, hogy látszategység volt csupán –, nemcsak azért, mert oly gyakoriak a nyílt vagy – gyakrabban – burkolt viták, összecsapások. Hanem elsősorban azért, mert a kritika alapvető funkcióit illetően alig tisztázódott valami az évtizednyi időben. Beszélhetünk tehát alkotók és kritikusok változó egységéről, jó- és rosszindulatról, hozzáértésről és dilettantizmusról, kritikus nemzedékváltásról – csak épp a legfontosabbról nem beszéltünk: a különbségeket valóban megmutató funkcionális egység hiányáról.

Azért kell hangsúlyozni ezt a funkcionális egységet, mert ez a záloga annak, hogy a szükségképpen individuális vélemények összessége mégiscsak orientáló hatóerő lehessen. Nem az elvi egység a legkényesebb kérdés. Éppen fordítva: egyfajta formalizmus lép az ideologizáló magatartás helyébe. De ne szaladjunk előre. A funkcionális egység ugyanis ennél szélesebb megközelítési alap. Az 1972-es Kriitikai Állástoglalás igen sokoldalúan közelíti meg a művészetkritika helyzetét és feladatait. Felsorolt paraméterei épp a funkcionális egység kialakításának alapfeltételei. Ha tehát a kritika közéleti szerepét, kifejezési módját, gondolati, ideológiai és tudományos jellegét vizsgáljuk meg – az állásfoglalás elveit és tíz év gyakorlatát összevetve –, akkor talán közelebb jutunk kitűzött célunkhoz: az elmúlt évtized kritikai tevékenységének folyamatszerű értelmezéséhez, s e folyamat mai, hasznosítható tanulságaihoz.

A kritika közéleti szerepe

Kettős magatartásról van itt szó. Egyrészt a kritikának alakítania, befolyásolnia kell a közvéleményt, másrészt a marxista szemlélettel az alkotói folyamatot és tevékenységet is mérlegelnie, sőt alakítania kell.

Köznapira fordítva: máris ott vagyunk a „kinek

szóljon a kritika” örök kérdésénél. És továbbá: hogy vajon kiknek szól, odafigyelnek-e rá, tehát a szándékon túl valóban társadalmi hatótényezővé tud-e válni a kritika? A hatvanas évek sokat emlegetett művészeti fellendülése egy ideig azt a látszatot keltette, hogy az alkotók és a kritika viszonya

kiegyensúlyozott és rendezett. A kritika a magyar filmek oldalán állt teljes mellszélességgel – a közvéleménynek is ezt a magatartást sugallva. És itt meg is rekedt a vizsgálódás. Hogy a közvélemény valóban orientálta-e a kritika, vagy csupán a mozi akkori prosperálása miatt voltak látogatottabbak a magyar filmek – ezt a kérdést ma már nehéz eldönteni. Tény azonban, hogy e felfelé ívelő folyamat után, a hetvenes évek elején, egyszerre következik be a szakadás film és kritika, film és közönség, sőt, közönség és kritika között.

A kritikákat olvasva feltűnő, hogy a hetvenes éveknek ez a sokat emlegetett cezúrája nem érzékelhető bennük. Nagyjából úgy a hetvenes évek közepéig a kritikák hangvétele nem változik: türelműk nincs még fogyóban, kritériumaik szinte változatlanok. Az aranykor ezüstbe hajlik: a recenzensek azonban nem változnak. Ha tehát mégis most érzékeljük az előbb említett hármasszakadást a film-közönség-kritika viszonyban, akkor annak okait nem a kritikában kell keresnünk. Legalábbis ekkor még nem. Itt még csak arról van szó, hogy megtörik egy ív: a filmek által magasra tetéztett kritikai mércét egyre többször verik le a filmek, s ezt a kritika regisztrálja is. A baj akkor következik be, amikor a filmesek egyre sértődötten reagálnak a szerintük méltatlan kritikai visszhangra. (Ennek egyik korai jelzése például a Filmkultúra egy 1968-as vitája a kritika szerepéről, melyben már fölsejtettek mindazok a tévutak, melyeket a kritika az elmúlt tíz évben bejárt.)

A hetvenes évek elején vagyunk. A kritika, hogy bizonyítsa, igaztalan vádakkal illetik, s igenis elkötelezettje a magyar filmnek, mind nagyobb intenzitással fordul a magyar film alkotói felé. Ennek a szerzőközpontú, szerzőszemléletű kritikának a legfőbb jellemzője, hogy pozitívista hevülettel veszi számba egy-egy filmalkotó addigi pályáját, kiszakítja a magyar film fejlődésének szövetéből, s látszat-öntörvényűséget biztosít számára. Ezek az alkotóknak elkötelezett kritikák sajátos paradoxont is hoztak: szinte minden kritikus szinte minden alkotó esetében ezt a módszert követte. Ily módon a szükségszerű különbségek is egybeimosódtak, arról nem is beszélve, hogy az 1971–1975 között megjelent kritikákból többnyire egyáltalán nem derül ki a szerző véleménye. (Hacsak nem kerül sor olyan parázs vitára, mint például a *Sipoló macskakő* esetében – erre azonban még visszatérek.) A megkülönböztetett figyelem tehát végül is nivelláláshoz vezetett – a kritika így az alkotói tevékenység befolyásolását illető funkciójából jelentősen veszített.

És amit veszített a kritika a réven, azt tovább vesztegette a vámon. Hiszen a közönség, a közvé-

lemény ebből a játékból kimaradt, így addig sem fölfokozott kritikai érdeklődése tovább lanyhult. A legjobb esetben is csak passzív, kívülrékedt szemlélője lehetett a belső vitának, melyben képtelen volt eligazodni. A kritika így a magyar filmért vívott szép harcában elvesztette közéleti funkciójának másik összetevőjét, a közvélemény-formáló szerepet is.

E helyzet kialakulásának háttérében bonyolult tényezők állnak. Egyrészt nyilvánvaló, hogy a kritika-film-közönség egység – még ha ez az egység csak viszonylagos lehet is – akkor jön létre, amikor a film, általánosabban, a művészet prosperáló szakaszában van. Másrészt az sem kétséges, hogy egy ilyen fellendülés meghatározott társadalmi-gazdasági feltételrendszerben alakul ki, nem véletlen összejátszások eredménye. A kritika aránytvesztése miatt így sok tekintetben maga a film a felelős; a film „visszaesése”, de legalábbis problematikusabbá válása viszont a hetvenes évek elejének bonyolódó gazdasági-társadalmi kérdéseirez köthető.

Ami a hetvenes évek elején még csak sejtető volt, mára – sajnos – nyilvánvalóvá lett: a magyar film nem hódított újabb közönséget magának. Ennek okait nem dolgom kutatni e dolgozat keretében. Mégis hadd hivatkozzam Bódy Gábornak egy nyilatkozatára, mely szerint nálunk a rendezők mind több referencia-filmet alkotnak. Olyan filmeket tehát, melyek sok-sok, lehetőleg valamennyi elvárásnak igyekeznek megfelelni: ily módon kipipálható a közönség, a cselekmény, az ideológia, az elvszerűség stb. Mindenből egy kicsike. Nos, ennek mintájára – hadd fűzzem tovább Bódy gondolatát – kialakult nálunk a referencia-kritika gyakorlata. Ez hasonló elvek szerint működik és épül – mutatis mutandis. Végül is ugyanabba a szakutcába jut: sokat markolva épp csak az alkotót és a nézőt nem képes megfogni.

Az évtized elejének szerzőszemléletű kritikája attól került egy idő után légüres térbe, hogy egy szemléleti elemet tudatosan kívül rekesztett, s közben nem végezte el azt a társadalmi analízist, melylyel választ kaphatott volna a magyar film hetvenes évekbeli visszaesésére, illetve a hatvanas évek sikereire. Az évtized második felének referencia-kritikája viszont túl sok szemléleti elemet vet föl és kíván megválaszolni, miközben továbbra sem végzi el azt a háttér-analízist, mely a magyar film mai helyzetét megmagyarázhatná.

A hetvenes évek elejének filmkritikája tehát nem ütött meg más hangot, mint a hatvanas éveké: látszólag hatástalanabbá attól vált, hogy nem reagálta le igazán a közben bekövetkezett művészi visszaesést, s ami ennél is fontosabb: nem vette észre,

hogy a társadalmi igény miképp változott. Az évtized második felére a kritika felébred ugyan Cspikerózsika-álmából, lázasan kutatni kezd a valóság adekvátabb nézőpontjai után. De a magyar film most is nehéz helyzetbe hozza, különösen ami a közönség-orientálást illeti. Mert ha a

A kritika kifejezési módja

A műfaj kettős kötöttségéből – közvéleményalakító és alkotást befolyásoló funkciójából – következően megjelenési formáját tekintve sincs egyértelmű és könnyű helyzetben. Hiszen két olyan közeget kellene – elvileg – egyszerre céloznia, melyek sem összetételüket, sem felkészültségüket, sem műveltségüket tekintve nem vehetők egy kalap alá. Az eltérő paraméterek következtében általában ami az egyik félhez mondanivalóként jut el, az a másik fél számára érdektelenné válik. Mondom: általában. De nem feltétlenül és szükségszerűen.

Mert... Az elmúlt évtizedből egy név mindenképp kiugrik, B. Nagy László. Az ő filmkritikái sajátos módon oldották föl az ellentmondást. Nem a közönség elvárásai, s nem is az alkotói szándék felismerése felől igyekezett megközelíteni a tárgyat választott – mert éppen bemutatásra kerülő – filmet. Ő mindig a saját maga megélt valóságának feszítő problémáiban vergődött, s erre rímeltette, rezonáltatta egy-egy film gondolatait. Szubjektív módszer? Az. De mert B. Nagy marxista gondolkodóként élte át a valóság helyzeteit, élményei egy közösség élményeivel csengtek egybe. S mert a filmet képi-hangi szuverenitásnak élte át, s nem fűzték hozzá irodalmi-politikai preconcepciók, jó esély volt arra, hogy a megfelelő hűron szólaljon meg a rezonancia. Ott, ahova általában az alkotók szánták. Önpusztítóan hiteles módszer volt.

Szükségképpen kell igazságtalannak lennem, ezért emeltem ki csak egy nevet. De B. Nagy László példája mégis általánosítható. Nevezetesen: ő hozza mérten a kritikákat olvasva feltűnő, hogy milyen kevés a valóban kritika közöttük. B. Nagy ereje, hitele többek közt abból fakad, hogy állást foglalni, ítélni akar, ezért „bántani” is mer; a film által elindított folyamatban hajlandó részt venni, nem kívülről szemléli azt. Ez utóbbi magatartástattitűdöt hívják recenzióknak. Ha tehát az előzőekben azt igyekeztem bizonyítani, hogy a társadalmi-gazdasági fejlődés és helyzet függvényeként hogyan vált dominánssá a hetvenes évek filmkritikájában előbb a szerzőszemléletű, majd a referenciakritika, most tovább kell finomítanom-súlyosbítanom az érveléleést. Azt kellene ugyanis pontosabban mondanom, hogy a „fejlődés” útja e tíz év alatt a szerzőszempontú recenziótól a referenciá-

magyar film nem elég érdekes, akkor a kritika se tudja érdekesebbé, fogyaszthatóbbá tenni. Ugyanakkor a magyar filmtől a kritika – ez is elvárás! – nem tagadja meg támogatását, tehát nem akar lebeszélni róla. Nem folytatom: a helyzet megoldhatatlan.

recenzióig vezetett. És ez nem terjedelmi kérdés. Lehet a napilapok hasábjain is kritikusi hevülettel megszólalni, s lehet egy tanulmánykötet vértetében is recenzióként megbújni.

Nem a szellemidézés a feladatom, én itt csak jellemzem a tíz évnyi anyag olvasatának tanulságait. Úgy tűnik, a filmkritika szinte öntudatlanul, de lassan ráébredt önnön diszfunkcionalitására. Ha ugyanis a kritika nem tud alkotó módon beleszólni a közvélemény formálásába, és ugyanakkor az alkotói tevékenység befolyásoló mérlegelése sem jellemzője – ennek részben objektív okairól, történeti fejlődéséről fentebb már szóltunk –, akkor végül is diszfunkcionálissá válik. Ennek manifesztálódása aztán, hogy már megjelenési formájában is változás történik: az akár erőszakosan véleményt mondó és formáló, személyes meggyőződésű és közösségi hitű kritikából marxista terminológiával takarózó szubjektív lábjegyzetté, szürke recenzióvá lesz. De amint ez a változás megtörténik, a hatás tovább csökken, hiszen a recenzió még kevésbé szólhat bele a folyamatba.

Félreértés ne essék: ez a helyzet nem általában érvényes a kritikára, csupán – meggyőződésem szerint – egy körülbelül tíz éves folyamat eredményeként a mai helyzetet jellemzi. E tíz év azonban pozitív példákön azt is igazolni látszik, hogy ebbe az általánossá vált helyzetbe nem kell feltétlenül belenyugodnunk. Az egyik kiút: a kritikai műhelymunka. Divatos fogalom a műhelymunka, bár inkább csak az alkotó folyamatok esetében használják. Ám a kritika szerepének kiteljesedésében is jelentőséggel bírhat. Talán elég, ha a Filmkultúra első korszakára, majd egy hosszabb csönd után az utóbbi egy-két évben megpezsdülő szellemére utalok. A régi és az átalakított Filmvilág kísérleteit is e helyütt kell említeni.

Ha tapasztalásom szerint a már érintett tartalmi problémák mellett a hetvenes évek filmkritikájának egyik legfőbb jellemzője a kritikai elem háttérbe szorulása a lábjegyzettel, a recenzióval szemben, akkor másfelől az újságírás és a publicisztika kiszorulását is regisztrálnom kell.

A se szakmai, se bulvárlapként nem funkcionáló hetilapok kritikai rovata az egész lap és műfaj tisztázatlanságát tükrözi. Általában nem sikerül el-

dönteni: a közönség orientálása, avagy az aktív, beleszóló kritika legyen-e az áhított cél? (Épp az is jelzi e sajtóorgánumok műfaji tisztázatlanságát, hogy ez a kérdés épp így, az együvé tartozó elemek szétválasztásával, vagylagos eldönteni akarásával vetődik föl.) Pedig e lapok színessége, s így olvasottsága révén a felelősség is nagyobb. De mondom, itt először el kellene fogadnunk, hogy ha egy lap olvasott, jólértesült, uram bocsá' kicsit pletykálkodó és intim, s épp ezen információkon keresztül orientál, attól még nem kerül összeütközésbe a szocialista sajtó alapeszméivel! És ez nemcsak kritikái: sajtószemléleti kérdés is. Sőt, elsősorban az!

Tíz év napilapkritikái, egymás után olvasva: groteszk torzó. Sem valamiféle következetes vélemény, sem politikus állásfoglalás, sem szubjektív meggyőződés, sem egyéni stílus nem ismerik meg tehát belőlük. Kis túlzással: összekeverhetők és felcserélhetők. És ez a helyzet egyáltalán nem megmosolyogtató. Mert így azt nem tudom meg, hogy mit mozgatott meg a film valójában, milyen indulatokat ébresztett a kritikusokban, csak azt tudom, hogy a Magyar Nemzet, a Népszava, a Magyar Hírlap vagy a Népszabadság kritikája ugyanazokkal a sztereotípiákkal minősít. És ennek folyamán lassan nemcsak a recenzensek, de a filmek is összekeverhetők lesznek. Mert Kovács Andrásról is jobbra azt tudjuk meg, amit Bacsó Péterről, hogy filmjeik publicisztikusak, Fábri Zoltánban és Makk Károlyban egyaránt a diadalmaskodó nagy formátumot üdvözlük, és Huszárik vagy Gaál szimbólumait is le akarják fordítani. Mindennek oka a személyes hangú publicisztika kiszorulása. Iskolai dolgozatok jelennek meg, szabályos felépítéssel, csak épp az író szubjektuma marad ki belőlük. Ha valamire, erre különösen oda kellene figyelnünk tíz év tapasztalatait hasznosítva.

A publicisztika kiszorulása mint ok, végül is: okozat. Hiszen ha a kritikai elem kiszorulása a „szak”-írásokból a diszfunkcionális helyzet következménye, akkor a publicisztika iskolai fogalmazásba hajlása is ebből eredeztethető. És itt kell egy pillanatra visszacsatolnom egyik nyitó kérdésünkhöz: kihez is szól a kritika? A hetvenes évek ma-

gyar filmkritikája csak azokban a ritka pillanatokban volt képes funkcionálissá válni, amikor a kritika egészen belül kialakult a funkció szerinti munkamegosztás. Vagyis a szakkritikák az alkotói folyamatba való beleszólást, illetve beleszóló vélemény-nyilvánítást szorgalmazták, míg az aktuális sajtó a publicisztika magas szintű eszközeivel a megszületett értéket vagy épp vitás „árut” közelebb vitte a közvéleményhez, fölkeltve érdeklődését, befolyásolva várható ítéletét. (Az elmúlt évekből nem túl sok példa kínálkozik ennek a funkcionális egységnek az érzékeltetésére: talán még leginkább a *Filmregény*, a *Veri az ördög a feleségét*, az *Angi Vera* és *Az ötödik pecsét* kritikái fogadtatását emelhetnénk ki. Itt most nem arról van szó, hogy vajon a kritika helyesen ítélte-e meg egy-egy film értékeit: ennek eldöntéséhez amúgy is kicsiny még a rálátás. Inkább az a lényeg, hogy e filmek fogadtatásakor minden fórum érdeme, lehetősége és sajátossága szerint kapcsolódott a nyílt eszmecserébe, ezzel egy olyan folyamatot elindítva, melynek hasznát az egész szocialista magyar kultúra láthatja. Hogy ez a ritkán kialakuló funkcionális egység milyen hatással van azután a közönségre, a filmek látogatottságára, tehát hogy a funkcionális társadalmi felhívásra érkezik-e arányos visszhang – ez nem derül ki a kritikából. És hatáselemzések is sajnálatosan kis számban készülnek nálunk.)

Vegyük számba az eddig észlelni vélt hetvenes évekbeli filmkritika-jelenségeket: egy társadalmi változást nem érvényesítő paraméterrendszer alkalmazása, ebből következően szerzőszempontú kritika; a hirtelen észlelt társadalmi-gazdasági-művészeti változásoknak eleget tenni kívánó, időben az előző típust követő referencia-kritika; a sajtóból és tanulmánykötetektől a kritikus elem háttérbe szorulása a recenzió javára, a napilapokból, tömegkommunikációs megnyilvánulásokból a publicisztika kiszorulása az egyénítetlen szürkeség „javára”.

Ennyi a diagnózis, melyhez okozati összefüggéseket is igyekeztem kiolvasni tíz év kritikáiból. Melyek azonban még árulkodnak...

A kritika gondolati jellege

Akármely oldalról közelítsük is a kritika fogalmát és műfaját, akármely szempontból helyezzük is görcső alá tíz év kritikatermését, valamely módon mégiscsak a kritika funkcióját célozzuk. A művészeti alkotások még elemezhetők immanens esztétikai kategóriaként, a vizsgálódások a mű szövegétől belül maradván is eredményesek lehetnek.

A strukturalista megoldás persze végletes. Ám ha egy művészeti alkotást kor- és esztétörténeti összefüggéseiben elemzünk, ha a mű mögé odalátjuk a létrejöttében ilyen vagy olyan módon szerepet játszó általánosabb tényezőket, azzal még mindig nem léptük át a mű esztétikai egységének kategóriáit. Mégpedig azért, hogy gyakorlatilag a mű-

vet lezártnak tekintjük, értékhordozónak, mely mondjuk, a remekművek esetében – minden kor számára kibontható esztétikumával és gondolati anyagával hat. A hatást tehát a mű szövetéből olvassuk ki, a reális hatás elemzését pedig a múltól függetlennek, nem esztétikailag döntő kategóriaként értelmezzük.

A kritika nem tekinthető immanens esztétikai értékhordozónak. A műalkotás mellett betöltött szerepe szerint e műfajhoz nagyon is hozzátartozik a hatása. Kritikát nem lehet az íróasztalnak írni, a kritika igazában nem lehet a jövőbe átmenthető műfaj. Vagy itt és most hat, vagy a legjobb esetben is történeti adalékként vehető elő – majd egyszer. A kritika funkció- és hatáselemzése tehát végül is: maga a kritika leírása.

Mindezt azért kellett leszögezni, mert a hetvenes évek filmkritikája egy lényeges tekintetben, gondolati jellegében igen komoly eredményeket mondhat magáénak. Ez azonban nem változtat azon az alapvető – és már jelezni-elemezni próbált – funkcióhasadáson, melytől a mai napig szenved a magyar filmtől nemigen „támogatott” hazai filmsajtó. Ennek oka feltétlenül abban keresendő, hogy a már említett referencia-kritikákban a gondolati anyag mindig sajátos és meghatározott helyet tölt be. Az 1968-as Filmkultúra-vita résztvevői az értelmezés terrorjáról beszéltek, azt vetve a hatvanas évek végén a kritikusok szemére, hogy vagy a rajongás, vagy az elutasítás egyértelmű kategóriáit használják, s ezzel valótlan képet közvetítenek például a közvélemény felé – bár az érintett alkotó sem tud mihez kezdeni vele. A hetvenes években – erről tanuskodik a már említett Kritikai Állásfoglalás is – még mindig kísért a dogmatikus kritikus képe. Igaz, legtöbbször már nem a kritikában, hanem az alkotók tudatában. Ennek is oka kell hogy legyen. Az Állásfoglalás ezt az okot abban látja, hogy a művészeti életben rendkívül erős az előítéletszerű kritika- és elméletellenesség. (Az ok és okozat viszonya majdnem felcserélhető!) A referencia-kritikában ennek megfelelően a gondolati anyag egyszerre akarja szolgálni az elméleti okfejtés szerepét, ugyanakkor pedig fő célja is válik mint értelmezés. Értékitélet és bizonyítás akar egyszerre lenni. Így bármennyire izgalmas legyen is, lehetetlen feladatra vállalkozik.

Többek között ezért is alakult ki az a helyzet, hogy a filmkritikákat olvasva csak az nem derül ki, hogy filmről van szó. A gondolati értelmezés olyan terrorisztikus szerepet tölt be, amely végül is a műfajnak megfelelő elemzés rovására megy. Leginkább az irodalomkritikákra hasonlítanak: megtudható belőlük a mű cselekménye és tartalma, ennek a kritikus által vélt és lefordított jelentése,

– és nincs tovább. (Színészi és alkotói névsorolvasás van: de ezek az egy-két mondatos megjegyzések csak a kipipáláshoz elegendők, az elemzéshez vajmi kevés közülük van.) Éppen a filmi sajátosságok maradnak ki a kritika észrevételeiből. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy bár a hetvenes évek filmkritikájában mind árnyaltabb lesz az egyes művek gondolati anyagának kifejezése, s ezáltal a mindent átható értelmezési-megfejtési vágy is finomodik – épp e gondolati jelleg eluralkodása akadályozza a műfajjal adekvát filmkritika kibontakozását. A filmet csupán gondolati anyaggá egyszerűsítő kritika a legfontosabbról feledkezik meg: a gondolatot hordozó sajátos esztétikai közegről. Ezzel a közvéleményformáló hatásából is tovább veszít. Hiszen azt is szeretnénk megtudni – persze a jelzés szintjén – egy-egy kritikai megnyilvánulásból, hogy milyen képi világú filmről van szó: a csupasz gondolati anyag önmagában még nem feltétlenül izgalmas és vonzó.

A hetvenes évek kritikái többnyire nem a képek gondolatiságát, jelképiségét közvetítik, hanem az „irodalmi” alapanyag mondandóját fejtegetik. (Elképesztő példa erre a Jancsó-filmek „elemzése”. Jancsó senkivel össze nem cserélhető képi világot alakított ki, s ebben éppen a képiség hordozza a gondolati-ideológiai mondandót. Ám filmjeinek elemzését elég összevetni a Hernádi-írások irodalomkritikáival, hogy észrevegyük: nem tesznek különbséget köztük. Más. Ember – alkotó vagy néző – legyen a talpán, aki különbséget tud tenni például Bacsó és Kovács András filmjei között, ha a kritikákból csak arról értesül, hogy mindkét alkotó publicista hevülettel, szociografikus igényvel közeledik a valósághoz, szeretik az amatőr szereplőket, a fikciót gyakran mellőzik stb. Vagy. Ha Sándor Pál és – mondjuk – Gaál István filmjeiről egyaránt azt tudjuk meg, hogy a valóságot hiteles, szociografikus alapokból táplálkozó költői modellekben ábrázolják, s ezzel sajátos úton járnak – akkor végül is semmit sem tudunk meg.)

Másrészt ez az egyoldalúság a magyar film mint folyamat értelmezését is gyengíti. Időnként születnek ugyan összefoglaló szándékú áttekintések, ám éppen a napi kritika partikularitása miatti előzménynélküliségük következtében félsikerrel csak. Azzal ugyanis, hogy a fentebb idézett módon a kritika csak az adott film értelmezéséhez szükséges gondolati anyagot – azt is közege nélkül! – emeli rendező elvévé, elveszti az összefüggések láttatásának lehetőségét. Nem arról van szó, mintha minden kritikáról a teljes történeti anyagismeret felvonultatását várnók: inkább arról, hogy ennek a szemléletnek a jelei, ismérvei nem hatják át a különféle megnyilvánulásokat. Ha Rózsa János film-

jeiben először a gyermekkorhoz való kötődést regisztrálják, majd ugyanezt bírálják; később üdvözlük a rendező történelmi érdeklődését, majd bírálják egyoldalúságáért; aztán ismét a pedagógiai érdeklődését üdvözlük; mondom, ha ezt a sort végignézzük, feltűnik egy dolog hiánya. Hogy vajon

miért kötődik a gyerekkor világához ilyen következetesen a rendező, hogy ez a sajátos menekülés milyen világképet indukál, miképp függ ez össze a történelemhez fordulással, s hogy vajon magányos törekvésről van-e szó, vagy filmtörténeti tendenciáról.

A kritika tudományos és ideológiai jellege

És ezzel ismét egy igen érdekes kérdéshez jutottunk a hetvenes évek magyar filmkritikájában. Arról van szó ugyanis, hogy ebben az évtizedben a kritika egyik legnagyobb belső harca épp a regisztrálás és a bizonyító-ideologizáló magatartás között folyik. Az eredmény váltakozó: többnyire azonban – sajnos – a regisztrálás kerül ki győztesen.

Ennek több oka is lehet. Szabó György már említett tanulmányában szintén érzékeli – ha másként fogalmazza is – ezt a kritikai szemléletet. Úgy érzi, hogy a kritika és az esztétika valóságismeretének lassú feltöltődése áll a háttérben. Az 1972-es Állásfoglalás is felhívja a figyelmet a dezideologizáló magatartás és szemlélet veszélyeire, hangsúlyozván, hogy ez a kezdetben módszertani hiányosságoknak tűnő lépésvesztés végül is az álláspontnélküliség és a semlegesség magatartását igazolja és ösztönzi. Ezzel összefüggésben pedig – a bizonyító apparátusban – csökkent az orientáló esztétikai fogalmak alkalmazása.

Ragadjunk ki ismét néhány példát tíz év problematikájából. A magyar film egyik vissza-visszatérő jelzője: humortalan. Másképpen és egyszerűbben: nem születnek jó magyar vígjátékok. A hetvenes évek kritikája becsülendő ügybuzgalommal találja újra meg újra a kérdést. Vádaskodik, szól, igényel, köveivel. Ám nem következetes, nincs kialakult koncepciója. Ha vígjátékot lát, számon kéri rajta a szatíra mélységét; ha szatírárt, a sodró lendületű bohózatot igényli. Hangsúlyozom: nem az egyes értéktételekkel van csak a baj! Hanem főképpen azzal, hogy a társadalmi állásánál fogva marxistának elkönyvelt kritika sem érlelte ki azokat az esztétikai-ideológiai ismérveket, melyekkel megítélni, netán befolyásolni tudhatná például a magyar filmvígjáték termést. Egyaránt következetlenek és kidolgozatlanok az elvárások, az igények és a bírálati szempontok. Nem azt mondom, hogy a magyar filmkritika tehet arról, hogy nincsenek jó vígjátékaink: de hogy a kritika kapkodása nem jelenthetett biztosabb kapaszkodót az alkotók számára, mint a „nevetni, kikapcsolódni akarok” megfoghatatlan közönségigénye – erről tíz év kritikai meggyőztek.

De ha a valóság szociológikus feldolgozásának, a dokumentumfilm elem térhódításának kérdé-

sét nézzük, akkor is ilyen ellentmondásokra találunk. Kétségtelen tény, hogy a magyar kritikáirás idejekorán felismerte ennek a filmes tendenciának a jelentőségét, művészeti-ideológiai formáló szerepét. Az is kiderül a visszapillantás nyomán, hogy támogatta ezt a tendenciát, igyekezett értékeit felmutatni a közvélemény előtt is, sarkallva az alkotókat e nehéz út folytatására. Még az sem kétséges, hogy az újtónak kijáró bizalmatlanság is kisebb arányú volt, mint közgondolkodásunkban általánosan megszokott. De az összefüggések felismerésével, az okok kutatásával, az ideológikus állásfoglalással ezúttal is adós maradt a kritika. Tanulságos összevetni a hetvenes évek két nagy kritikai mozgásának dokumentumait. Gazdag Gyula reveláló hatású *Sipoló macskakő* és Dárday István nem kisebb földindulást okozó *Filmregény* című alkotásának visszhangjára gondolok. Gazdag filmje olyan indulatokat váltott ki, melyek még ma is vérpezsdítőek (egészen a személyes hangú, néha már sértegető vitáig). Mindenki észrevette a film újszerűségét, tendenciát jósoló hangütését: ezt aztán ízlése szerint vagy elvetette – hibáztatva a kiagyalt modellszituációt –, vagy dicsérte – kiemelve az általános felé is utat nyitó modellálás jelentőségét. Arról senki nem irt, hogy miért született éppen 1972-ben ilyen film, hogy politikailag milyen következtetésekre ad lehetőséget, hogy a magyar társadalmi valóságot miért éppen ezzel a kérdésfeltevéssel volt időszerű faggatni. Aztán hat évvel később megszületik a *Filmregény*: érdekes módon most nem kérdőjeleződik meg a Gazdagénál sokkal kiagyaltabb modellszituáció, a filmet egy új törekvés első, nagyszabású állomásaként üdvözlük, nincs vita, zeng a hozsánna. Nem akarok én most filmértékelésbe bonyolódni, nem ez a feladatom (bár nem hallgathatom el, hogy a *Sipoló macskakő* ma, jó hét évnyi távlatból is korszerűbb film számomra). Az azonban mindenképp feltűnő, hogy nagyjából ugyanazok a kritikusok miért foglaltak kétféleképp állást – és most nem is csak a filmről mint művészi produktrumról, hanem a filmproblémáról mint politikumról van szó. Ne kerülgessük tovább a forró kását: a kritika vélt elvárásokhoz ragaszkodó következetlenségéről van szó. Ami 1972-ben még művészi előrejelzés volt, 1978-

ra magas szinten támogatott követelménnyé lett. A kritika az előbbitől megijedt – tisztelet a kivételnek! –, az utóbbit kiszolgálta. És ezzel végső soron a filmnek tett rosszat.

Sorolhatók még hosszan a példák a történelem- szemlélet tisztázatlanságától kezdve egészen a dokumentum- vagy dokumentumjátékfilmek fogad- tatásáig (ez utóbbiak esetében egyébként üdvöz- lendő az utóbbi évek kritikai tendenciája, mellyel egyenrangú teljesítményként méltatják Schiffer, Elek vagy épp Ember filmjeit). De akárhogyan is szar- porítom a példákat, a kiolvasható tendencia ugyan- az marad. Az összefüggések láttatásával és a nyílt ideológiai állásfoglalással adós maradt a hetvenes évek magyar filmkritikája.

Igazi kritikai vitáink is csökkenő tendenciát mu- tatnak. Éppen ezért. Hiszen ütköztetni csak nyíltan megfogalmazott nézeteket lehet. Nem oldalpillan- tásokat. Amíg a filmkritika nem áll két lábón – tehát a művészetesztétika és a valóságélemezés ta- laján egyszerre –, addig a hetvenes évek problémái továbbra is megoldatlanok maradnak. A jelensé- gek gyökereinek, összetevőinek átfogó vizsgálata és elemzése csakis a pártosság szemlélete alapján képzelhető el. A hetvenes évek filmkritikája ten- denciájában a pártosság helyébe is a referenciát iktatta: súlyos tévedés, ha sokáig nem tűnik is föl. És ez már nemcsak a kritikai gyakorlat kérdése. Legalább ennyire az elméleti módszertan és a tör- téneti kutatások összefüggésrendszerébe való bele- tartozás függvénye is.

Milyen hát a hetvenes évek filmkritikája?

Visszajutottam a kiinduló kérdéshez, s egyszer- smind kiinduló bizonytalanságomhoz. Hiszen kibic- módjára kívülről véleményt, sommás ítéletet mon- dani könnyűnek tetszik. Résztevéőként bizonyos- sággal nehezebb megoldást találni.

Mégis. Az elmúlt tíz év magyar filmjeinek, a kö- zönségviszhang(talanság)nak, a társadalmi funk- ciónak egyik kitűnő mércéje a kritika állásfoga- lása. Nem az, hogy melyik filmet hogyan értékel- ték megjelenése pillanatában: ehhez kicsiny még a rálátás, és itt mindig nehéz az objektivitás köve- telményének megfelelni. Nem is az, hogy a kritika távoiról sem egységes erő, individuumok szubjek- tív megnyilvánulásainak eredője. Hanem az az állásfoglalás lehet mérce, ami tendenciaként ennyi idő alapján már kiolvasható.

Könnyű lenne így minősíteni: a magyar film nem szuggesztív, a kritika sem az; a film nem él- vezetes, a kritika sem az; a film gondolatilag elég kusza, a kritika is; a filmek sokszor összekeverhe-

Az esztétikailag hiteles, politikailag felelőség- teljes, két irányban is ható kritikai minősítés mint eszmei mérce természetesen csalóka. Hiszen ezek a jogos követelmények is egy adott gazdasági-tár- sadalmi közegben érvényesülhetnek csak. A hetve- nes évek filmkritikája a magyar filmek útítársául szegődött: igyekezett fölvetni annak érdekes prob- lémaíát, a realizmus alakváltozásaitól kezdve a for- malista törekvéseken át a politikai tisztulásig. Egy feladatot azonban bizonyosan nem végzett el. Nem szembesítette a társadalmi valóságot a művészi áb- rázolás valóságával. Vagy csak a film gondolati- ságának a megfejtésére vállalkozott – ez az esetek túlnyomó többsége, s még ilyenkor is azzal a mód- szertani hibával, mely a műfaji sajátosságokat fi- gyelmen kívül hagyta, s így még élményközvetítő sem lehetett; vagy csak a valóság kérdéseire kon- centrált – ez jóval kisebb arányú. A legkevesebb azonban az olyan kritikai megnyilvánulás, mely ütköztet, mely a művészeti alkotást egy összefüg- gésrendszer részének, önmagát pedig az ebben eligazodni segítő, orientáló iránytűnek tekinti.

És itt kapcsolódnék vissza ahhoz a korábban említett funkcióvesztéshez, mely a magyar film- kritikát némiképp légiures térbe helyezte. Ez a disz- funkcionális nem változtatható meg a kritikán belül. De még a magyar film újabb aranykora sem segíthet. Ez gazdasági-társadalmi-ideológiai kér- dés.

tők, a kritikák is azok. Ennek is lenne talán igaz- sága. Részlegesen.

Talán valósabb, ha a kritika konfrontáló szere- pét alapul véve így fogalmazok: a hetvenes évek magyar filmkritikája útítárs recenziésévé vált a magyar filmgyártásnak. Ami a továbbiakban azt is jelenti, hogy ugyanazon elvárashalmaznak igyek- szik egyszerre megfelelni. Ál-objektív ez a kritika, nélküli az egyéni stílust és az ideológiai alapo- zottságú szubjektivitást egyaránt. Fokozatosan vi- taképtelen is lett ettől. S ezzel végső soron sem az alkotói folyamatra, sem a közvéleményre nem tud igazán hatni.

Sommás a kép. Talán túlzó, igaztalan is. De hangsúlyozom: nem egyéniségekről, hanem ten- denciákról igyekezett számot adni ez az áttekintés. S így – ha fajó is – tán nem igaztalan az olvasat. Minden sora mögött százsoros idézetek állnak. Ki- mondatlanul. S így: tetemre hívás nélkül is. Közös érekből.

Bányai Gábor

Hogyan csaljuk vissza a nézőket a moziba?

Ezt a látszólag a *Pinocchio kalandjai*-ből idézett címet szó szerint vettem át komoly elmefuttatásokból. Számos érv, javaslat és jótanács lát mostanában napvilágot annak érdekében, hogy a magyar film megtalálja közönségét. A mű és a befogadó között levő szerves kapcsolat hiányát mi sem jelzi jobban, mint hogy e válság leküzdésének lehetőségét sokan bizonyos dramaturgiai patentok és „csalétek” alkalmazásában látják.

A tanácsok között szinte állandó „bezzeg”-ként szerepel a sikeres amerikai filmek példája.

Dobbantóként hadd kezdjem hát ezzel.

Huzamosabb ideje dolgozom filmíróként az Egyesült Államokban. A kinti őserdő légkörét és törvényeit bizonyos fokig megélve bátran állíthatom: sehol sem uralkodik nagyobb bizonytalanság a várható siker megítélésének tekintetében, mint éppen Amerikában. Producerek buknek, emelkednek, biztosnak hitt vállalkozások csődbe mennek, a patentok alkalmazása nem vezet sikerre, jó érzékű szakemberek vakon mennek el egy-egy későbbi, csillogokat verő kasszasiker mellett; egységesen esküsznek a kortárs történetre – beüt a *Csillagok háború*-ja; esküsznek a sci-fire, a horrorra – megbukik a *King-Kong*, beüt a *Rocky*. Az ember nem győz csodálkozni, hogy hazai szakembereink milyen biztos tippet tudnak a sikerre, miközben a világ legprofesszionálisabban működő filmüzemében, ahol a kassza

és nézőszám mindig is létkérdés volt, állandóan azt mondogatják: *hit is a mystery*, a siker rejtélyes dolog.

Miloš Forman évekig házalt a *Száll a kakukk fészkére* forgatókönyvével. Számos jó szimatú producer utasította el, azon ésszerű érvek alapján, hogy egy film, amely bolondok között játszódik, egy gusztustalan diliházban, ahol az egyetlen nő egy kíméletlen kápó, s végül a hős agyát kioperálják: nem lehet siker. Ha Jack Nicholson nem lát benne tantáziát: a film sohasem készül el. Így a filmtörténet egyik legnagyobb sikere lett. Másfél évvel a bemutató után túllépte a 100 millió dolláros hasznot.

A példákat végtelenségig lehetne sorolni.

Elnézést barátaimtól, ha tanácsaikat (izgalom, feszes dramaturgia, látványosság, érzelmesség stb.) nem tekintem a közönségsiker tényleges alapjának. Messzebbre kell kanyarodni. Erre éppen kinti tapasztalataim tanítottak meg.

Mik azok a tényezők, melyek ha bizonyosat nem is, de legalább valami reményt nyújtanak a sikerhez?

1. A színész

Sztárral viszonylag nehezebb bukni. Egy sztár mindig képes olyan attrakcióra, mely behozza a közönséget.

Ilyen sztárral mi nem rendelkezünk.

Vannak jó színészeink, kivételesen nagy színészeink is, de olyanok, akiknek nevére jegyet vált a néző, nincsenek. Régóta tapasztalom a színházakban, hogy a közönség milyen egykedvűen fogadja a másodszerosztást. A romlás folyamatát végigkísértem. 1955-ben kerültem a Madách Színházhoz. Ha egy-egy neves színészünkkel végigmentem az utcán, bementem a Közértbe, ha egy Darvas Ivánnal eltöltöttem a Pipacsban egy éjszakát: felborzolt és kíváncsi tekintetek kereszttüzebe kerültünk. Ma jóformán ügyet sem vetnek ránk. Elnézést a triviális példáért: író nem statisztikából ítél, hanem a bőrével lát. Számomra ez lényeges tapasztalat. A színész elvesztette légkörét, szakmája elszürkült, ünnepi emberből hétköznapi robotossá vált. A mítoszától megfosztott színész szükségképpen hozta magával a tudatosan vállalt vagy következményként kapott sikertelenséget. A folyamat olyan bonyolult és elvileg sokszor még igaznak is tűnő kerülő utakon jutott idáig, hogy ma már senkinek sem jut eszébe filmjeink sikertelenségének egyik fő okát éppen itt keresni. Pedig mindenhol, ahol a film tömeghatása döntő szempont, a színész csillaga magasan áll, megköveteli és meg is kapja a legmagasabb anyagi és erkölcsi elismerést, mert köztudott, hogy ő a siker záloga. A néző miatta vesz jegyet a moziba.

Az ötvenes évek végén új igények léptek fel. A cél – sommásan – a valóság élethű ábrázolása, a hitelesség volt. A színész szépsége, varázsa, tömegvonzó képessége devalvált millipengővé fajult. A modorosnak tartott csillagok elhalványultak. Ez volt az a korszak, amikor minden idők talán legsikeresebb magyar filmkomédiása már főleg csak hahnizott, vagy odahaza üldögélt, és csillogó monokliján át keserűen olvasgatta a napilapokat.

Hasonló változás történt Hollywoodban is. Lee Strasberg, Elia Kazan és Arthur Miller néhány évvel ezt megelőzően adoptálták a Sztanyiszlavszkij-rendszert. Fantasztikus méretű munkával megteremtették az új színész és új színjátszás (method-acting) típusát. A föld-

csuszamlást egyéni tragédiák sora jelezte. A szépfíukat, a mindig természetesen játszó, de egysíkúnak tartott Cary Coopereket, Humphrey Bogart-okat fokozatosan felváltották a megjelenésükben talán kevésbé vonzó átélésakrobaták: a vidéki James Dean, a tenyeres-talpas Hackman, a csúnya Dustin Hoffman, az apró Al Pacino, a gülüszemű Minelli, a kopaszodó Jack Nicholson, a jelentéktelen külsejű De Niro stb. stb. Néhány esztendő alatt ez lett a sztár mércéje: az elképesztően hiteles és árnyalt színészi játék.

Nálunk az új színjátszás megteremtésére kísérlet sem történt.

Filmrendezőink megelégteltek ugyan a magyar színjátszás illusztratív hagyományait, de igényeikhez nem neveltek új művészeket. Megelégedtek a motyogó amatőrökkel, a szürkébb egyéniségekkel, akik egy árnyalattal valóban hitelesebbek voltak – de sokkal unalmasabbak. A nem lebecsülendő részeredményért vállalni kellett az unalmat. És a közönség eltávolodását a mozitól. Mindkét tényre születtek bőséges igazolások. A magyar film forradalma megtörtént ugyan, de nem teljes frontszélességben. Magános rendezői törekvések nem tudták feledtetni – vagy csak igen ritka csillagállás alatt – ennek a forradalomnak a részlegességét.

Bekövetkezett az a sehol sem tapasztalható jelenség, hogy szétszakadt a színpadi és filmjáték stílusa. Erre is születtek elméletek, hogy ez két különféle dolog; ez azonban nem igaz. Amikor erről faggattam Strasberget, már a kérdésre is éppoly nagyott nézett, mint a hazánkban meginterjúvolt Szmoktunovszkij. Egyforma választ adtak: csakis egyfajta, hiteles átélés létezik. Egy képzett színésznek teljesen mindegy, hogy amfiteátrumban, zsebszínházban vagy a felvevőgép előtt játszik. Az a színész, akit a kamera hazugságon csíp, a színpadon is hazudik.

Legfeljebb nehezebb észrevenni.

Külön tanulmányt érdemelne, hogy a Sztanyiszlavszkij-rendszer, mely az egész világ színjátszását forradalmasította, miért nem tu-

dott éppen hazánkban gyökereket verni. Miért történt meg az a sajátos magyar baj, hogy amikor átvételére kísérletet tettünk, nem a szellemét, hanem az üres dogmáit vettük át olyan drákói szigorral, hogy mindenki megcsömörlött tőle. (A fáklyának sosem a lángját – a nyelét, mindig a holt nyelét! Miért?)

Kevés, hogy néhány színésziünk és rendezőnk tudja a titkot, az is, hogy néhány filmrendezőnk kitűnően instruál. Tapasztalataim szerint ehhez a lélek titkos rétegeit felszabadító, extatikus csapatmunkához profiknak egy év, kezdőknek legalább két-három év kemény gyakorlat és műhelymunka kell.

Itt csak annyit: ha valóban őszinte szándékunk, hogy a közönséget visszacsaljuk a mozikba: a színészek nevelésénél, anyagi és erkölcsi rangjuk visszaadásánál kell kezdeni. (Az anyagiakon kettős hangsúly van. Először: az ún. method-acting a jelenlegi, minden feladatot elvállalni kényszerülő pénzhajzában lélektanilag lehetetlen. Másodsor: a hétfőn Dzsingisz kán, szerdán Miki egér, pénteken Posa márki színművész eleve devalválódik a közönség szemében.)

Sztár nélkül egy film lehet korszerű, mély, zseniális, igaz, – csak sikeres nem lehet.

Az ellenpéldák két kézen megszámolhatók.

Ez egyébként minden, a film tömeghatásával foglalkozó tudományos vagy ösztönös gondolkodás alapaxiómája.

A sztárt nem a kapitalizmus termelte ki. A sztár a mozival született, mely fölnagyította, és a közösség fölé vetítette egy Ember arcát.

2. Mese és attrakció

Mielőtt e két szó jelentését kibontanám, szükséges nyíltan beszélni bizonyos kérdésekről. Hazai kritikánk egy-egy bukás okát elemezve gyakran írja le ezt a tetszetős fedőmondatot: „a film azért nem aratott sikert, mert nem nyúlt társadalmi életünk valóságos problémáihoz.” Egy mű értékét lehet, hogy ez szabja meg, hatását azonban már korántsem. Nem mondható el a *Bob herceg-ről*, a *Csárdáski-*

rályñ-ról, *Piedoné-ról* vagy a *Fekete gyémántok-ról*, hogy életünk valóságos problémáival foglalkozik. Hacsak nem tartozik e problémák közé a nézők kielégítetlen meseszomja. Mivel őszinte hatáselemzés nem történt, és a giccs természetrajzával csakis pejorative és nem analitikusan foglalkoztunk, ide kívánczok néhány alapvető megállapítás. A polgári kultúra hanyatlásával, és napjainkig egyre fokozódó erővel devalválódnak olyan fogalmak, mint: ábránd, remény, szeretet, szerelem, hit, csoda, isten, vágy, hűség, kaland, beteljesülés, boldogság, érzélem, érzelmesség, lélek, hősiesség, könny, alkony, hajnal, lila, rózsaszín, szép, nemes stb. stb.

Mindezek a művészetben a giccs partjára szorultak, a tömegben pedig a tudat alá. A selejtezés egyre fokozódó ütemében szinte alig vettük észre – és nem elégséges riadalommal –, hogy a pamutot gombolyító cicával, a holdfényes Jézuskával és a Beteljesült Szerelemmel együtt életünk legfontosabb szavai is az ószeres zsákjába kerültek.

Bizonyára a reneszánszban is volt giccs. Shakespeare azonban nem engedte át e fontos fogalmakat a kalmároknak, hanem bevonta saját erőkörébe és tükrözte azokat. Sokan azt állítják: engedményeket tett. Én úgy hiszem, öröme telt benne. Ofélia lila halála, Polónius széplelkűsége, a szerelem pátosza, az érzelmi-leg fölkavart férfiak és nők nagy szavai, bombasztikus esküvései, a brutalitás, a vér, a kirúgott szemgolyók, a moralizáló gyilkosok, a párbaj, a csodaerő, a tündérek, szellemek és boszorkányok, az építkezés szívlükte-tés-ütemű (western) dramaturgiája, a jó és a rossz harca: a néző megragadásának teljes egységét szolgálja.

Nem dőlt be annak a már akkor is jól ismert felosztásnak, hogy van testi ember (és érzéki színvonal), lelki ember (és érzelmi szint), szellemi ember (és intellektuális szint), következésképpen egy műnek valamelyik szinthez kell szólnia – lehetőleg a legmagasabbhoz –, hanem az embert mint totális lényt látta másokban és önmagában, ahol e szintek szerves össze-

szefonódásban lüktetnek egymásban, szétválaszthatatlanul. A három terület közös pontja pedig: az imagináció. Ezt a közös pontot célozta meg műveivel, szinte minden sorával oly húrokat pendítve meg, melyre mindhárom szféránk egyszerre rezonál. Természetesen mindannyiunknál az a szint legerősebben, mely konstitúciónknál fogva uralkodó bennünk. Így érte el, hogy a legműveltebb és legrimitívőbb nézőjét is ugyanúgy lebilincseli. Férfit, nőt, fiataalt, öreget.

Az, hogy valaki ember: elégséges rang ahhoz, hogy az ő nézője lehessen.

Mai napig nemcsak a legnagyobb író – de a legsikeresebb bestseller is.

A rétegek szétszakítása pedig azóta is folyamatosan tartó világlélenség. Mintha az ember arca darabokra törött volna oly módon, hogy többé az egység már meg sem építhető: a romantika érzelmi monomániája után az intellektus hierarchiája következett, melyben az érdemben megszólítható közeg csupán a művelt, ideákban és elvi konstrukciókban gondolkodó szellemi réteg maradt. Ebben a féloldalas helyzetben a giccs nemcsak azt jelenti, hogy a kultúráról lesüllyedt, „szánandó” tömegek pótszerekhez menekültek, hanem azt is, hogy a művészet föladta bizonyos állásait, elengedte a közönség nagy részének kezét, hagyta, hogy érzéki és lelki éhségét az olcsó piacon, butikokban elégítse ki.

Az ún. szórakoztató filmipar nem tett egyebet, mint hogy – a kereskedő remek ösztönével – elfoglalta ezeket az elhagyott állásokat, és ráállt az igények kielégítésére. Tette ezt pedig nagyipari módon és megszenvedetlen kézzel. Ez a hollywoodi álmogyár leggusztustalanabb oldala, és az amerikai filmművész számára a legnagyobb kihívás.

De épp a legjobbak – és ebben már követhető példát látok – nem tekintik e szétszakítotttságot helyrehozhatatlannak. Nem dőlnek be annak a természetlen vitának, mely a szórakoztató és művészfilm olcsó alternatívái között zajlik, s főleg: nem igazolják magukat a meg nem értett szellem magános, hősies pózá-

ban, hanem harcot indítanak az állások visszafoglalásáért. Meggyőződésük, hogy a valódi művészet mágiája meg tudja szólítani a tömegeket. Ebből az eltökéltségből született az Actor's Studio, nagy hatású rendezők és színészek sora, és azok az egyre gyakoribb eredmények, amelyek sorában a legnagyobb sikert a legmélyebb film aratja.

A helyzetre mi sem jellemzőbb, mint hogy Elia Kazan egyik legszebb filmjét, az *Amerika, Ameriká-t* maga is bukásnak ítéli, csupán a viszonylag alacsony nézőszáma miatt. Úgy véli, hiányzott filmjének mágikus hófoka. Megelégedett egy félamatőr színész főszereplésével, aki képtelen volt olyan telítetten sugározni üzenetét, hogy a közönség szélesebb rétegeit megragadhassa volna.

James Dean hiányzott a filmből.

E rövid kitérő után visszatérhetünk a mesére.

A hatásos filmmese – a variációk, részhangsúlyok számtalan lehetőségével élve – shakespeare-i szabályokat követ. Ennek lényege nem a fordulatosság, nem is a sebesen pergő ritmus, hanem az, hogy az életet mindjárt a történet elején válságba viszi, polarizált feszültséget alakít ki a hős és környezete között; innen kezdve minden mondat egy sajátosan elektrizált légkörben hangzik el, minden gesztus támadás vagy védekezés, minden meditáció és filozofikus aktus menekülési kísérlet, ahol a hős megpróbál rálátni önmagára és helyzetére, megpróbálja a hajánál fogva kiemelni magát a szorongató légkörből, újra és újra visszahull; a szerelmi jelenetekben a nemek játékos, kegyetlen és megoldhatatlan küzdelme zajlik, s ha egy pillanatra békét kötnek egymással, a világ nem köt békét velük; minden harmónia vészterhes felhők alatt születik és pusztul el, happy endet csak az írói könyörület, vagy a citrom ízű komédia kínál, egyébként a hős nem tudja megmenteni magát az életcsódtól; amit megmenthet, az az üdve, semmi egyéb. A mese realizmusa nem áll meg a káposzta áránál (Marquez használja ezt a kifejezést a szürke kisrealizmusra), hanem a hős rendszerint valami nagy ügyet próbál menteni a kor-

rupciótól: méltóságot, szerelmet, igazságot, szabadságot, szellemet, emberséget, önmagát stb. stb.

A nagy tömeghatás példájaként említhető amerikai filmek lehet, hogy részleteikben kis-realisták. De alapütemeikben a „shakespeare-i” dramaturgiát követik. Gondoljunk a *Száll a kakukk fészkére* című filmre, a *Rocky*-ra, a *Serpico*-ra, a *Keselyű három napja*-ra, és sorolhatnám a példákat a végtelenségig, a *Pokoli torony*-ig, a legolcsóbb westernekig.

Az attrakcióról nincs értelme hosszabban beszélni. A szónak számtalan jelentése van, mindig valami többletet jelent. Valami olyan elvárást a mozivászonról, hogy ott többet lásson az ember, mint ha az ablakán kinéz. A cirkuszi attrakciónak is hasonló a jelentése. Soha nem jön össze egy cirkuszban ezer ember csak azért, mert valaki kiáll a porond közepére, szürke, kétsoros öltönyben, és elszív egy Szimfóniát. Pedig a látvány nagyon valóságos. De ha ugyanezt egy Csontos Gyula tenné, egy Szmoktunovszkij, egy Marlon Brando, vagy még inkább: egy Latinovits Zoltán, minden szaltó, akár egyetlen szó nélkül! Mondjuk, csak állna a fényben, lassan körbe hordozná tekintetét, és belenézne a szemekbe. Micsoda cigarettázás volna az!

Így lehet attrakció a csend, a gondolat, de mindenképp fölött: a nagy színész.

Minél belterjesebb egy könyv, annál inkább ragaszkodik a producer a nagy színészi személyiségek jelenlétéhez. Az ő lényük és tehetségük mágiája hordozza azt a többletet, mely a nézőt becsalja a moziba.

Látvány is lehet attrakció. Erről azért nem érdemes szólni, mert a korszerű filmzés színvonalán ez roppant pénzigényes dolog. Megítélésem szerint látomásaiból egy magyar film teljes költségvetési összegéből Federico Fellini két jelenetet sem tudna leforgatni. Ezen a ponton versenyképtelenek vagyunk. Azok a vélemények, melyek eljövendő filmjeink sikereit a nagyobb látványosságtól várják, figyelmen kívül hagyják azt a tényt, hogy hazai filmrendezőink legnagyobb attrakciója az, hogy az adott

összegeből egyáltalán le tudják forgatni a leg-szerényebb helyszínekre, díszlet-, statiszta- és jelmezigenyre írt műveiket.

Az út befelé, a kisvilág varázslata felé vezet.

3. A downer

Most érkezünk a válsághoz.

Filmproducereknek kiadott tájékoztató szerint egyetlen amerikai TV-társaság sem vesz át olyan filmet, mely öngyilkossággal végződik. A hőst megölhetik, széttrancsírozhatják, vérét szívhatják, családját kiirthatják – de hogy maga vessen véget életének, az nem bemutatható.

Nem a happy end kötelező.

A reménytelenség bemutatása tilos.

A downer.

A lesújtó, leverő, reménytelen befejezés.

Ez az a pont, ahol – alapos okkal – nemcsak a magyar, de számos európai filmművész korszerűtlennek ítéli az amerikai filmet. És természetesen a „shakespeare-i” dramaturgiát.

Ez már egy – jórészt menekültekből össze-tevődő – fiatal állam és a sok csalódáson át-égett, több ezer év történelmi tapasztalatait hurcoló európai civilizáció vitája, ahol a vallás, a reneszánsz, a felvilágosodás ígéretei nem teljesültek, a forradalmak patetikus, nagy táv-latai előbb-utóbb a hétköznapok kemény, kő-törő munkájává váltak.

Ennek az életérzésnek máig is legmervadóbb képét Csehov teremtette meg. Amíg a régi dramaturgiák benső törvényeit az a meggyőződés formálta ki, hogy az élet csődbe kerülhet, sőt, el is veszhet, de az üdv megmenthető, Csehov úgy látja, hogy az élet még úgy ahogy menthető, de az üdv elveszett.

Ez benne a lesújtó.

Az ironia.

Az abszurditás.

Üdvön értendő többek között Én-em, hi-tem, vágyam, eszmém, tevékenységem reali-zálhatósága.

Innen kezdve magam is kétségek, égő kérdő-jelek között járok.

Ennek jelzésére legyen elég annyi, hogy a

K. O.-t ebben a formájában egyetlen amerikai producer nem engedte volna legyártani. Egy-szerű üzleti okból: downer. Amit megcsináltak az amerikaiak, és jó összehasonlítást kínál, az a *Rocky*, aki elveszti ugyan a meccset, nem is igazságtalanul, de elnyeri szerelmét, a száz-ezer dollárt, és fölmutatja a világnak a kisem-ber rejtett heroizmusát, mellyel egy világ baj-nok sem merhet gúnyosan packázni.

1977 februárjában láttam a filmet. Az em-berek a vetítés végén hangosan dübörögtek a lábukkal a New York-i moziban.

A hazugságot éltették?

Vagy a sivár talajból mégis feltörő életet?

Partszakadás történt. A tömeg a csehovi íté-letbe nem nyugodott bele. Tudattalanul nyúl olyan – vélt vagy valódi? – tükrök után, me-lyek őt nemcsak békának, hanem elvarázsolt királyfinak is mutatják. Hogy ebben mennyi az öncsalás, a menekülés, a tudatlanság, a mű-veletlenség, az igazság tudomásulvételéhez szükséges bátorság hiánya, ez csak akkor fog kiderülni, ha végérvényesen bebizonyosodik, hogy az emberben semmi királyi vér nem volt.

A csehovi világkép és emberlátás érvényét tagadni egyszerűen nem lehet.

De elfogadni sem.

4. Hazai helyzetünk

Azért élek nagy példákkal, mert a válság mé-lyebb gyökerű.

Minden forma összefügg a tartalommal, minden dramaturgiai szerkezet egy bizonyos ember- és életlátás következménye. Minden a belső optikán múlik. Az üdvétől megfosztott ember szürkébb, unalmasabb, csakis „kisvilá-ga” van, az is kalandszegény, aritmias, sorsa mítosztalan, önismétlő, életének döntő szavait nem ő mondja ki, hanem a környezete, nem ő csinálja a történelmet, hanem a történelem csinálja őt, ezért arctalan, ha kell, fölcserélhető, leváltható, nem hős, de áldozat, az sem ön-szántából, inkább körülményei teszik azzá, ezért inkább szánalmas, mint megrendítő; éle-tét nem sarkítja ki, ezért igazi ellenfele sincsen,

akivel csatáját megvívhatná; amivel szembe kerül, az arctalan, irracionális, megszólítha-tatlan stb. stb.

Ennek az emberképnek a kritikájával már csak azért is óvatosan kell bánni, mert a ma-gyar film nagykorúságát többek között éppen az adta, hogy az 50-es évek kötelező, kincstári optimizmusával szemben végre megteremthet-tük ennek a nagyon is korszerű és egyetemes típusnak a filmi (és irodalmi) arculatát. Ered-ményeink méltán vívták ki a világ – ha nem is közönségének, de számos fesztiváljának és esz-tétikai közegének – elismerését. A lakkozatlan valóságra való ráközelítés szükségképpen hoz-ta magával a dokumentarizmus kifejlődését. Érdekes módon a valódi életnek a föltárása ha feszesen komponálni nem is, de hősöket terem-teni tudott, mint pl. Kósa, Gyöngyössy, Schiffer és Gyarmathy esetében, részint persze az alkotói szándék, de főképp amiatt, mert ezek a hősök köztünk élnek, eddig is köztünk éltek, csak nem vettük észre őket. Pedig íme itt van az anyai szeretet heroizmusa, a küldet-éshez, a benső morális törvényhez való hű-ség... íme, a nagy szavak, a köztünk élő „shakespeare-i” figurák nem mint egyedi, de nagyon is tipikus jelenségek, és máris fölmerül a kérdés: miért nem merjük ezeket a modelle-ket játékfilmben is ábrázolni?

A szemléletbeli megújulásnak számos gya-korlati (pontosabban: gyakorlattá vált elvi) akadálya van.

Nálunk egy film értékelése a merő esztéti-kum és politikai fontosság elvei alapján törté-nik, mely elvekből sajnos kimaradt, hogy a mű milyen erővel tudja megszólítani a közönséget. Sohasem a film határfokának gyengeségével, hanem a nézők debilis elmaradottságával okol-juk a sikertelenséget.

A közönség primitívségével mint – kimon-datlan – tényrel számolunk. A siker gyanús, pejoratív fogalommá vált. Valami nincs rend-ben egy olyan művel, mely szót tudott érteni ilyen lesüllyedt közeggel. „Sikeríró, sikerfil-mek rendezője” kifejezések a mai zsargonban azt jelentik, hogy az alkotó a kor uralkodó esz-

méiben és színvonalában járatlan, ügyeskedő, vagy egyszerűen: szellemi prostituált. Vészhelyzetekben a dramaturgiák fölkérik ugyan az író, rendezőt, akiben az esetleges siker lehetőségét látják – de ebben a fölkérésben nem egy osztálytársadalmi igény nyilatkozik meg, csupán az a fajta udvariasság, mellyel az urak fordulnak Maupassant Gömböcéhez: feküdjön le a katonatisztnak, hogy tovább mehessen a kocsira.

Hogy a tömeghatás a mozi esetében mennyire harmadlagossá vált, semmi sem fejezi ki jobban, mint az érvényben levő gázsirendelet: egy prózaíró, a példányszám után fizetnek, egy drámaíró, az előadások száma után (esténként 14%), egy forgatókönyv-író, a filmjének sikere vagy bukása anyagilag szinte egyáltalán nem érinti.

A helyzet nem ok nélkül romlott idáig.

Kulturális életünk művelői és irányítói pontosan tudnak a szellem és közízlés szétszakított voltáról. Emlékeznek Bartók, József Attila, Vajda, Csontváry magánosságára, arra, hogy ha széles közönségnek szólt a Boldog ember írója, a Sári bírót, és a Nem élhetek muzikaszó nélkül-t írta; tudnak olyan keserű mondatokról, hogy „itt a fülek csak a cigányprímások számára vannak nyitva.”

Ez fájdalmasan igaz.

A baj csak ott van, hogy a könyv, a zene vagy a képírás etoszáját nem lehet a filmre alkalmazni. Írott műben az ember elvermelheti a gondolatot későbbi korok számára. Példák özönét lehetne felsorakoztatni, hogy éppen az az alkotó állt korának szellemi csúcán, aki a maga idejében egyáltalán nem találkozott a közönséggel, vagy csak igen kis körben hatott. Sőt, még a maguk idejében fölsimított művekre is az a jellemző – ha valóban jelentősek voltak –, hogy igazi hatásukat csak később fejtették ki, amikor az efemer rétegek lehullottak róluk. Egy dolog lényege a gyökereinél figyelhető meg legjobban. Az írásbeliség azért jött létre, mert az ember konzerválni akarta a gondolatot. A papírustól, kópustól a kódexen át a nyomtatott könyvig igaz, hogy írjuk az idő-

nek dolgozik. Irodalomban a sikert nem szabad összetéveszteni a jelentőséggel. József Attila elmondhatta, hogy „egész népemet fogom taní-tani”, mert igazat mondott.

Ugyanezt filmes nem mondhatja el.

Filmes nem használhat jövő időt.

A film jelenidejű művészet. Ezt hetven év empiriája bizonyítja. A jelenben lobban s amekkora fényt vet, annyit is ér.

A film küldetése: a jelenhez szólni.

Ebben a színházhoz hasonlatos.

Ezért hivatkoztam színházi példákra.

A színház feladata, hogy itt és most bizonyítson. Ez benne a legszebb és a legkeservebb. Megőrizni a legmagasabb szellemet – és megszólítani a legszeleesebb publikumot. Fából vaskarika, de aki nem képes erre az alchimista műveletre: elveszett.

Közönség nélkül a színház meghal. Nemcsak gazdaságilag – ezt még különféle állami támogatással odázni lehet –, de biológiailag is. Halála gyorsabb mint a filmszínházé, mert az üres nézőtér botrányát nem lehet elviselni. Az igazgató fekélyt kap, a rendező félni kezd, nem mer bemenni az épületbe, a színész pedig ki sem áll az üres nézőtér elé, mert tudja, hogy erőfeszítése teljesen értelmetlen volna. A filmszínész is levonná bajuszát, és hagyná az előadást a fenébe – szerencsére csak vetítve van, s így nem látja, hogy a senkihez beszél.

5. Az öröm

A nézők azért maradtak távol a mozitól, mert megérezték, hogy filmjeink nem nekik, hanem esztétáknak, barátoknak és különféle testületeknek szólnak. Homogén tömeg természetesen nem létezik, s hátra volna még két fontos kérdésnek, a mozinézők rétegeinek és a propaganda kérdéseinek vizsgálata. Ezt azonban másokra hagyom. Én azokról a gondokról igyekeztem beszélni, melyek manapság egy filmíró vagy könyvkiadóban jelentkeznek. Helyzetemet – mint elkövetkezendő, esetleg bukott filmek szerzőjét – inkább nehezítve, mint könnyítve ezzel. Korunkban minden ars poetica

viszonylagos értékű, testre szabott. Talán vannak olyanok, akikhez hasonlóan gondolkozom. De sem cikkektől, sem ülésektől és vitáktól, sem magasröptű elemzésektől fordulat nem várható. (Erre a legjobb példa az elmúlt esztendőben lezajlott hosszadalmas vitasorozat arról a kérdésről, hogy miképpen lehet becsalni a fiatal nézőket a színházba. Cikkezünk, érveltünk, elemeztünk és vitatkoztunk mindaddig, míg a Vígszínház meghívta Presser Gábort, aki a balkezének kisujjával többet tudott a helyzetről, mint könyvtárnyi szakcikk és jegyzőkönyv; összedugta fejét alkotótársaival – és a fiatalok taposták egymást a jegypénztár előtt.)

A didaktikus elemzések különben is ráfeküdtek a film művészeire, és érezhetően nyomasztják őket. Évek teltek el, míg Szinetár Miklós a *Csillagosok, katonák*, de főként a *Szegénylegények* után újra fölfedezte, hogy

Hernádi nemcsak „mély” író, de roppant érdekes és bizarr krimiszerző is.

Az elvi megközelítések, a filozófiai és politikai analízisek ollói könnyen megfosztják a művészt színesebb, „olcsóbb” tollaitól, ha nem vigyáz, s főként ha ezen elveket állandó benső kontrollal kezdi önmagára alkalmazni, könnyen válik kövér, de megkopasztott tyúkká. E külső-belső ollóktól valamennyien szenvedünk, oly régóta, hogy még Goethe is panaszkodik erről Eckermann-nak. Azt mondja, hogy huzamosabb ideje minden erejét arra fordítja, hogy megtalálja önmagában a játszó ember szabadságát és örömét.

Azt hiszem, számunkra is ez a feladat.

Mivel a film nemcsak művészet, de ipar is, s így rendezőinknek nemcsak elvi, de komoly gazdasági gondokkal is meg kell birkózniuk a közeljövőben, hozzátehetem: nem lesz könnyű feladat.

Müller Péter



Temetőre épült falu

Fábri Zoltán: Fábián Bálint találkozása Istennel

1. Ember és történelem viszonya mindig drámai. Oly ritka pillanatokban is, amikor a történelem szórakozottnak, s tétlennek látszik, mintha nem hederítene a világra; s akkor is, ha akadna – akadhatna – olyan burokban született ember, akinek élete hosszán nincs dolga a történelemmel és sose gyúlt volna meg vele a baja. Folyamatosan drámai viszonyuk kettejüknek állandó és korrigálhatatlan aránytalanságában lappang, állig konfliktus-készültségben. Mivelhogy összeegyeztethetetlen erők és dimenziók vannak itt együvé kényszerülve és egymásra utalva: egyén és társadalom, ember és világ. Hogy pedig a szó ne maradjon ilyen elvontan fogalmi és fellengző, megszemélyesíthető akár Fábián Bálintban, néven nevezhető akár Magyarországon.

Fábián Bálint, Kraszna menti pásztoember életében is beállt olyan idő, mikor juhái mellől az Isonzo mellé kényszerült menetelni, ismerős rétjeiről ismeretlen lápvidékekre. Egymáshoz nem hasonlítható, összeilleszthetetlen tájak ezek. Aránytalanságuk mértéke éppoly kevéssé viszonyítható, mint egy pogácsával takarosán terített paraszti asztal nem mérhető egy történelemmel roskadásig rakott tárgyalóasztalhoz a világ valamely versailles-i palotájában, vagy mint egy juhlegelő nem arányítható hadszínterekhez.

Így hát Fábián Bálint életén akkor is végigdúlt volna ember és történelem aránytalan-

ságának drámája, ha ő az idegen ingoványok közül jövet visszatál a meghitt mezőkön a régi nyájához, visszaül a szokott vacsoraasztalához, asszonyához fekszik s minden úgy megy tovább, mintha mi sem történt volna. Fiai rendjén növegetnek, udvarán a szilvafa megtermi a magáét idején, a szoba falán nemzeti-szín zászlók közt, kivont karddal a régi-nyalván lovát ugratja egy színes huszár, arca kivágásába ragasztva Fábián Bálint pedrett fotográfijával, a kép körül cifra betűkoszorúval: Szolgálati időm emlékére.

Csakhogy szolgálati emléke Fábián Bálintnak nem ilyen piros-pozsgás. Hanem halálra vált, eltorzult arca egy ismeretlen olasz katonának, akit az Isonzo-menti mocsarakban ő nyársalt föl. Fábián Bálint ha sértetlenül is, de bevérzett tudattal tért haza a Pó-innenről a Tiszántúlra, emlékezetében egy lappangó drámával, melyre álmából fel-felriad, melyet el-elvzionál, mely őt észrevétlen kicseréli. Fábián Bálint nem annak jön vissza, mint aminek elment, viszonya a világgal akkor is drámaibb lenne, mint volt azelőtt, ha közben idehaza mi sem történt volna a történelem szórakozottsága folytán.

De idehaza is történtek és egyre történnek dolgok, a történelemnek van gondja az itthoni világra. Hogy mi gondja, erről szól – erről szólna – a *Fábián Bálint találkozása Istennel*, Fábri Zoltán filmje.

2. Kicszerélődőben van Magyarország, benne ez a kis nyírségi falu, kicszerélődőben akárcsak Fábián Bálint, de nem olyan észrevétlenül, mint ő.

1918 van, őszirózsák évada. A főutcán peckesen lép végig ifjú Balla Károly, őszirózsás kedvében teliszórva a falut biztatással: más világ lesz itt, meglátjátok! Örömét nem mindenki érti, nem is mindenki meri megérteni. Túl soká, egy egész történelem hosszán ülte meg ezeknek a falvaknak a népét az örömtelenség, semhogy az őszirózsák biztatásának hinni tudjon, hinni merjen. Kivált Fábián Bálintnak van kétszeres, sőt háromszoros oka nem résztvenni ebben az őszi kivirágzásban. Ősztöneiben ködlik osztályos társainak, népének történelmi megfélemlíttessége és reménytelensége, közelmúlt emlékeiben kísértének a harctéri öldöklés jelenetei, legközvetlenebb élményében pedig egy rejtély emészti: a felesége átváltozása. Együtt a három ok elég Fábián Bálintnak ahhoz, hogy elhatározásában és tetteiben kivonja magát a közös cselekvésekből – mondjuk így: a történelem folyamatából –, sőt azzal, hogy éppen a szolgaság megszűntét ígérő, kirózsállott pillanatban ő maga beáll cifra szolganak, parádéskocsisnak a falu báró-földesurához, voltaképp szembemegy a történelem menetével. Tevőlegesen is kimarad hát az ország, a világa fordulatából, érzelmileg pedig kiváltképp beszűkül a saját gondjaiba: lidérces harctéri emlékeibe és a portáján talált családi rejtélybe. A film főhősének egész további magatartását a cselekményben ez a két utóbbi, belső motívum látszik a legdöntőbben meghatározni.

Ezen a motiváltságon dől el Fábri Zoltán filmjének – de az alapjául szolgáló regénynek, Balázs József könyvének is – a sorsa. Itt billen át a történelmi szándékú mű, ha némely részletében a történelmiséget igyekszik is bizonyítani, visszafordíthatatlanul lélektani drámává, mely bizonyos módosulásokkal bárhol, bárkivel végigélhető lenne, s nemcsak itt, nemcsak magyarokkal, nemcsak Fábián Bálinttal és nemcsak abban a meghatározott magyarországi pillanatban, e film történéseinek egy-másfél

esztendejében. Lélekyötrő okokból bárki bárhol bármily körülmények között öngyilkos lehet, s szólhat érte a harang olyan megrendítően szép hatással, ahogyan Fábián Bálint szegény, rajongó, istenkereső, felakasztott testének súlya alatt megszólal a film végén. A kálvária-út eddig az öngyilkosságig, ha a félrevert harangkongás betölti is a falut, be az országot, nem történelmi út, hanem a lélek útja, egy megtébolyult férfi legbelső életének útja. A történelem gyilkolhat, szokott is, de öngyilkos nem lesz.

3. Lelkiismereti drámává minősíti a *Fábián Bálint*-ot, hogy cselekménye főútján nem is egy ember belső válsága fut végig tépetten, kibomlott hajjal, hanem kettőé: Fábián asszonyáé is. (*Minősíti* áll itt a szó kiemelt hangsúllyal, nem pedig az, hogy csökkenti vagy mélyíti lelkiismereti drámává. Nézői igény dolga, hogy e filmben lélektani indítékokat kíván-e nyomozni és sokallja benne a politikai atmoszférát, vagy egy éles történelmi időszakot akar-e benne átélni és sokallja benne a tépelődést és öntépést. Mivel azonban a *Fábián Bálint* mégiscsak egy meghatározott, kiélezett magyar történelmi fordulópont idején játszódik, minden bizonnyal az utóbbi nézői igénynek van igaza. Hogy a kétféle igény a műben nem kapcsolódik össze, nem egészíti ki s nem erősíti egymást, strukturális hibája a regénynek is, a filmnek is.)

Kettős lélektani, már-már rikoltóan zsurnalisztikai szóval: kettős családi drámává minősül át e történelmi indíttatású film, s hogy mégis mélyebb, finomabb és többet mondó, mint egy szenzációvadász napihír, az Fábri Zoltán filmköltészetének, gondolatársításokat ébresztő művészetének köszönhető.

A film hosszán igen gyakran érintik szíven a nézőt sokértelmű és szépséges értelmű rendezői kifejezések és megfogalmazások, olyan sugallatos erejű képi megoldásai Illés Györgynek, amelyek egy szegényes paraszti szobában az egyszerű használati tárgyakkól – dézsából, pogácsás tányérból, tükörből, borotvából –

tragikusan komor pompájú életérzések és előérzetek légkörét tudják előhívni. Egy csöpp nyírségi falu egére össze tudják gyűjteni az ország minden sugárzásait, nehéz felhőjárásait, a falu embereinek arcára egy egész nép reményeit és gyűrt aggodalmait, egy balsejtelmek-től ködlő, hajnali frontszakaszra tudják sűriteni egy világháború teljes iszonyatát. Fábri Zoltán rendezői gondolatainak oly jellegzetes és oly egyedülálló refrén-ritmikája ebben a filmben is lüktet, olyan apróságokban is, hogy hősével mindig azonos hangulati mélyponton és drámai csúcsponton használhatja szinte fétisként ugyanazt a kést, amellyel a fronton ölt, és azt a rongyot, mellyel utána elsápadt homlokát törölte. A filmben ez a két tárgy, már-már kegytárgy, valósággal szakrális használatban vissza-visszatér s összefűz egymástól időben távoleső eseményeket és hírt ad Fábrián Bálint mind dúltabb lelkiállapotairól.

A két tárgy ismételt s egyre jelképszerűbb alkalmazásánál azonban Fábri Zoltán bensőségesebben fordul vissza-vissza két áttételesebb, többet mondó motívumhoz, mely az egész filmben mindvégig valósággal belső rímként, a szemérmesebb, érzékenyebb, átszellemltebb poézis e rejtettebb hangjaként csendül össze. Párhuzamosan fűzi végig a filmben két ember, Fábrián Bálint és a felesége, Anna, önvádjának, lelkiismeretfurdalásának kifejezéseit. Mert az asszonynak is van oka rá, jószerivel indokoltabb is, mint az urának. Míg az ura három esztendeig a fronton volt, éjszakánként bejárt hozzá a falu fiatal katolikus papja, akit aztán a két Fábrián-fiu mint apjuk becsületének, anyjuk tisztaságának meggyalázóját, beleölt a Kraszna örvényeibe. Tud-e erről a gyilkosságról az anya, nem-e, az kideríthetetlen, Anna megfagyott arcából, kialudt szeméből ki nem olvasható. Büntudatának, megfojtott érzelmeinek, félelmének, már-már freudi önutálatának egyetlen eszelős jelét adja: tornácon, udvaron egyre gereblyézi a homokot, ágnesszonyi, balladás tébolyban gereblyézi a homokon hagyott, nyomtalan lábnyomokat: holt szeretőjéét-e, gyilkos fiaét-e, ki tudja...? Nos,

a rossz emlék, a „bűnös emlék” eltörlésének, elgereblyezésének ugyanez a motívuma cseng föl és fejeződik ki Fábrián Bálint cselekvéseiben és vízióiban mindannyiszor, amikor az az olasz katona-arc fölremlik benne, s ő megpróbálja a nyomát a homlokáról, s homloka mögött a sápadt gondolatairól letörölni.

Fábri Zoltán egységes, következetes, megszerkesztett rendezői látásmódjának, cselekményszervező filmlátásának és látomásokat teremtő, költői megihletettségének jele a *Fábrián Bálint*-nak ez a gyönyörű, belső csengése, a két motívumnak ez a kivételesen finom rím-párja. Igaz, hogy ez is a film lélektani s nem történelmi árnyaltságát-minőségét erősíti, de van a filmnek egy olyan döbbenetes erejű részlete, amely összegezve-sűrítve jeleníti meg a történelem bűnét, a megkínzást, melyben a magyarságnak történelmi hosszon osztályrésze volt. Ez a képsor majdhogynem eldönti a kérdést, hogy milyen drámai minőségbe tartozik is tehát a *Fábrián Bálint találkozása Istennel*?

4. A szolgaság rövid szünidejében, 1918 őszétől, Fábrián Bálint cifra szolgája a falu bárójának, és parádés kocsisa még a következő őszelőn is, mikor végső, kemény leckét ad a szolgaságból a magyar népnek a történelem. Parádésan kiöltözve, pántlikáktól lobogó, körülujjongott pörge kocsis-kalpagban kénytelen elhajtani a báró parádés hintáját, parádés lovait Fábrián Bálint a bitófák alatt, melyek szörnyű termést hoztak: a levert Tanácsköztársaság vértanúit. És parádében kénytelen végigvonszolni végtelen nyírségi kilométereken át, mint elgyötört testekből szőtt, iszonyú gyászuszályt, a hintó mögé kötözött osztályos társait, faluja férfinépét, iskolapajtásait, kortársait, sorstársait, azokat, akiknek legalább a pusztá életét sikerült visszakönyörögni a bárói, a feudális kegytől.

Ezek a nyírségi kilométerek, ezek a kálvária-stációk a porban-pocsolyában-letikkadtságban-megalázottságban-kiszolgáltatottságban – ez a képsora a filmnek: történelmi út, néhány kilométerbe sűrítve ezer év magyar történel-



mének egésze. Kevés megrázóbb, kevés meggyőzőbb, kevés lázítóbb képsora van a filmművészet történetének, mint Fábri Zoltánnak ez a rettentő remeklése. Remeklés nemcsak a jelenet egésze – minden részlete is műremek: az unott bárói arc a hintó hátsó ülésében, az arc, amelyen váltakozva fut át a részvét a türelmetlenséggel, a gőg a szánalommal, az önelégültség a lelki-furdalással; a gyászszegély, mely ezt a halálos menetet keretezi: a falvak bámész asszonynépe, néma jajveszékélésükben rettegés, gyűlölet, égrekiáltó fájdalom, istenfélelem, átkozódás.

Ám ez a mesteri képsor nemcsak a filmmesterség magasrendű hatás eszközeinek biztos és fölényes alkalmazását-kezelését bizonyítja. Drámai effektusai között Fábri Zoltán a saját lírai megrendültségéről is vall, mintegy maga is kikerülhetetlen hatása alá kerülve a maga-te-

remtette effektusoknak. A történelmi kálvária-út során fölréved benne a krisztusi kálvária-út, s nem állhatja meg, hogy megilletődötten csöndes, távoli és mégis megérthető, átélhető célzást ne tegyen egy szépséges újszövetségi jelenetre. Fábrián Bálint egy faluban, bármennyire sürgeti is a báró türelmetlensége, megállítja a lovakat, lehúzza a vonszolódástól elrongyolt bakancsokat a szétrongyolt talpakról, kioldja a megkínzott lábakat a szorításból, véres latyakból, szolgatársai mellé térdelve a porba, szolgál nekik ahogyan tud, ahogyan lehet, ahogyan szabad. A bibliai lábmosás gyönyörű alázata ez, közösség-vállaló mozdulata a film főhősének, és mélységes főhajtása a film alkotójának az emberi szenvedés előtt.

Istenem, ha ennek a történelmi szabású képsornak valamely mozzanata: a hintó mögött kötélre kötve loholtatott férfiakkal lihegő,



bukdácsló futása, egy megrogyó térd, egy halálravált arc, egy jajszó, egy elkínzott tekintet a továbbiakban olyan refrénként visszatérő víziókban rémlene föl Fábián Bálint nehéz emlékképei közt, mint föl-fölrémlik az a harctéri jelenet, az az idegen, halálravált katona-arc! Mennyivel több köze lehetne akkor Fábián Bálintnak a magyar történelemhez, a magyar történelem 1918–19-es időszakához, mint a maga kis történetéhez, a családjához, fiaihoz, asszonyához, megcsalattatásához, saját lelke nyomorúságaihoz! Sorsa nem maradna ki tovább népe sorsából, cselekvései nem maradnának ki tovább hazája sorsfordulataiból. Fölfölsejlő büntudata nem lenne többé ilyen szétmosódó, szinte misztikusan alakatlan, hanem testet öltő és tettet vállaló. Ez a büntudat nem Istennel keresné a találkozást, nem a maga tükrében nézné önmagát, hanem a történelem-

mel találkozónék. S ha azzal, ez a fölismert büntudat talán nem is céltalan öngyilkosságra vezetne a kötélben, mely félreveri a falu harangját, hanem egy meghatározott célú, a nép lelkiismeretét figyelmeztető gyilkosságra, bosszúra, egy úr ellen, valamelyik úr ellen az urak közül.

Dehát akkor ez már egy másik film lenne, magyarok történelméről keményebben szóló, s benne ember és történelem viszonya erősebb konfliktus-felszereltségű, tragikusabbra élezzeten drámai, katarzis-készebb lehetne.

5. A *Fábián Bálint találkozása Istennel* azonban e döbbenetes erejű képsor után is, mely kivihetné a filmet az ország tágasabb társadalmi-történelmi térségeire, megmarad a lélekjárta és egyre szűkülő ösvényen, s viszi hősét a tétova, a bizonytalan hitű,

elreménytelenedő istenkeresés felé, a magány tudatzavarai és balsejtelmei közé.

Mert hiába illeszkednek a további jelenetek közé olyan kemény-kegyetlenek, lázadás-pótlón önpusztítóak, kimondható, hogy akár naturalisak is, mint például a cefre-vedelés vályúkörüli pokol-percei, kevésbé az országos nekikeseredés, inkább Fábíán Bálint egyéni felzaklatottsága állapotához illeszkednek. (Érdekes megfigyelni különben, hogy valahányszor Fábri Zoltán ellágyulni érzi a filmjét – nemcsak ebbe, hanem életműve úgyszólván minden darabjába – beilleszt ilyen túlerősített, túlkeményített jeleneteket, mintha nem bíznék eléggé a valóság és a saját művészi realizmusa hatóerejében, hanem kipótlendő a pótlásra nem szoruló, idegen és jövevény naturalista eszközkhöz folyamodik.) Nos, Fábíán Bálint a sárgaföld és a balcsillagzatok közti vergődés és lebegés állapotába kerül, minél inkább föl váltja tépelődéseiben a gyanakvást a bizonyosság, hogy az asszonya hűtlen lett hozzá. Mindinkább úrrá lesz rajta egy sejtelmes-babonás-misztikus érzület, igehirdetői megszállottság, mely családi szerencsétlenségét történelmi tágulásban láttatja vele. Ami az ő hajlékában történt, az történt, történik és fog történni végzetyszerűen a falujával, egész országával, megmásíthatatlanul, örökkön örökké. „Átok alatt vagyunk – mondja – temetőre épült az egész falu.”

Ettől a rögeszmétől nem tud szabadulni sem ő, sem a róla szóló történet. Ez átoksúly alól szabadulni nem tud! „Felépítjük a házakat, fölneveljük a gyerekeket, learatjuk a búzát, háborúskodunk, öljük egymást... Mivégre?” – kérdi, firtatja mindegyre Fábíán Bálint. Mivégre? – az igazságot akarja megtudni s egyenesen az Istentől, őtöle magától. Felel ugyan egy hang rá, ifjú Balla Károlyé, a nemrégien még olyan őszirózsás kedvű legényé: „Dehissen az igazságot itt kellene keresni, az emberek között. Mert az igazságtalanság itt van miközöttünk, és így hát azon nekünk magunknak volna illő változtatni!...” – de ezt a választ nem hallja a főhős, és alig veszi tudomá-

sul a róla szóló történet. Elnyomja kisvártatva a harangszó, megkondulva Fábíán Bálint elnehezült lelkének súlya alatt. S mert a film-történet főhőse ő, az ő beteljesíthetetlen sorsának, az őérette szóló lélekharangnak a hangja kíséri el a megszorodott szívű nézőt.

6. Valójában a lélektani dráma és a történelmi dráma kettőssége – felemássága? eldöntetlensége? kétféle mondandójának elkevertsége? – óhatatlanul tükröződik a címszerepet játszó Koncz Gábor alakításán. Jobban mondva, nem is az alakításán, a játékán, mert az minden egyes részletében teljes. Hanem a színész alkata, lényének, megjelenésének érdes és nyers, egyértelmű ereje ellenáll, hogy ennek a többértelmű, helyenkint túlszellemített, helyenkint meg durván megfaragott figurának az egészét következtetéssé és egyöntetűvé tehesse. Valószínű, hogy ezt a figurát egységessé mintázni nem is lehet, mivelhogy sokféle s tán egymást nem is tűrő materiából hegesztetett. Nehéz azt a bajlódást megértetni, megfogalmazni, s egy kicsit érzékletessé tenni, ahogyan Fábíán Bálint alakjáért Koncz Gábornak megküzdnie kellett. Talán így: Koncz Gábor arra kényszerült, hogy a maga színjátzó művészetének vadkani, dúvadi mázsáit patikamérlegben, milligrammonként adagolja, malomhajtó szélerejével egyhelyben el-elringasson tollpelyheket. Ennek az aprómunkának, finommunkának, kézimunkának bármilyen kidolgozott részletei mégsem adják ki egy szöttes jellem-egészét, s a szerep következtelenségeinek elkerülhetetlen nyomai vannak az alakításán. A figura lélektani összeegyeztethetlenségei főként pedig kétségben hagyják a nézőt afelől, milyen ember is hát ez a Fábíán Bálint?

Sokkal egyöntetűbben oldható meg és egyszerűbben játszható el az Anna-szerep. Venczel Vera az, aki Anna: törekeny, és szerelmében-hűtlenségében még törekenyebbé lett, végül is testileg-lelkileg cserepekre hullott nő-alak. Az ő színészi lénye, alakításának finom csöndje még azt is kétségtelessé teszi, hogy itt nem egy

agyagkorsó, hanem nemes porcelán tört apróra. Hogy a báró oly közkeletűen is életre keltethető alakja nem a szokott feudális színekben és sallangokkal száll le az ősi családi képtár falvédőiről, hanem saját érzelmi-indulati világa van, melyben kegyetlenség és szánság, gőg és együttérzés, báróság is, emberség is él, az Benkő Gyula igen differenciált játéknak köszönhető, Apor Noémi alakításának pedig az az árnyaltság a díszje, amely egybe tudja játszani az önkéntelen asszonyi jóságot a baronesszi jótékonykodással, azt az öntetszergést, ahogyan egy dáma el-eljár bondbont kiosztani sebesült katonáknak, azzal a szolgálattal, ahogyan egy irgalmas nővér bekötöz egy amputált csonkot.

7. Temetőre épült falu hát Fábrián Bálint Kraszna menti faluja. Ha itt kutatásnak, mindenféle csontok kerülnek elő a földből. „Nem lehet azt elmondani, hányféle nép élt erre felé” – mondja Fábrián Bálint. S mondja tovább a magáét: „És hány temető volt már a világban mindenfelé... Temető után házak, aztán elpusztultak, s újra temető... Mennyi sok ezer éven át... ahogy a Bibliában is le van írva...” Mondja, mondja, halálig. De nem teszi hozzá, elvégre nem az ő szegény, szétzaklatott eszének a járása, hanem lenne dolga a filmnek hozzátenni, hogy ebben a nyírségi földben, hazai földben nemcsak csontok porlanak, nemcsak kihűlt temetők hoznak átkot az élőkre. Patakszanak itt a mélyben, élnek és izzanak dübörgő láva-ércek is.

Mátrai-Betegh Béla



FÁBIÁN BÁLINT TALÁLKOZÁSA ISTENNEL színes, magyar, Dialóg Játékfilmstúdió 1980.

R: Fábri Zoltán, F: Balázs József regényéből Fábri Z.; O: Illés György; Z: Vukán György; Sz: Koncz Gábor, Venczel Vera, Iványi József, Bánhidi László

A mai falu drámája

Vitézy László: Békeidő

Szokássá, vagy inkább divattá lett azt mondani, hogy a mi valóságunk nagyon bonyolult. Ez persze igaz, de azért nem lehet ok arra, hogy lemondjunk az áttekintésről, az analízisről. Mégis ez történik, elég hosszú idők óta. S főképpen a mai paraszti-falusi viszonylatok vizsgálata iránt petyhüdt el a művészi érdeklődés.

A *Békeidő* alkotói bebizonyították, hogy aki látó szemmel néz széjjel, az roppant drámákra bukkanhat. S ez – vagyis a téma, a dráma fölélése és még inkább fölállítása a film egyik nagy erénye. Ez már nemcsak az alkotók valóságismeretének, hanem művészi bátorságának is hiteles bizonyítéka. Megvalljuk-e nyíltan, vagy csak suttyomban vesszük tudomásul, de olyan légkörben élünk, amelyben inkább óvja magát a művészet attól, hogy aktualitásokba avatkozzon, mert megannyi tapasztalás bizonyossága szerint az ilyesmi nem sok jóval kecsegtet. Ezt a légkört jellemzendő: ide idézem egyik kritikus ismerősöm jókedvű nyilatkozatát, amely szerint, ha ő mostanában „le akar vágni” egy szerzőt a művével együtt, akkor úgy kezdi a kritikáját, hogy az a szerző elkötelezetten realista művet írt, optimista kicsengéssel és pozitív hőssel. Garantáltan hátat fordít mindenki egy így jellemzett műnek –, állította kritikus ismerősöm.

Ezzel szemben őszintén hiszem, hogy nem ártok a *Békeidő*-nek és alkotóinak, ha megállapítom, hogy elkötelezetten realista művet

hoztak létre, optimista kicsengéssel és pozitív hőssel. Filmjük másik nagyon fontos erénye ugyanis, hogy a művészi megvalósítás tekintetében nemcsak színvonalasak, de újszerűek, hitelesen modernnek is. – miáltal minden pejoratív mellézköngye nélkül kapcsolhatók össze a hajdan lejáratott esztétikai jelzőkkel, mert ezek itt új fényt és értelmet kapnak.

Mottóként a *Talpalatnyi föld* zárójelenetét választották a *Békeidő* alkotói. Jogosan tették, noha mind az ábrázolt életdarab, mind az alkalmazott filmesztétikai eszköztár tekintetében teljesen különböznek a *Talpalatnyi föld*-től. Ámde abban hasonlatosak, hogy a paraszti világ legsúlyosabb, leginkább feszítő erejű és időszerű gondjaival birkóznak. A természetes különbség abból a változásból adódik, ami a valóságban zajlott az elmúlt évtizedek alatt, s amit a film alkotói kiválóan érzékelnek és érzékeltetnek. Hozzásegítenek, hogy megértsük: mennyire hatalmas ez a változás!

A *Talpalatnyi föld*-ben a feudalizmus századai által megmerevedett társadalmi képet látjuk. Minden szörnyű, de minden roppant egyszerű és világos. Itt a mezítlábás szegény ember, itt az igazság, de elbukik, mert a másik oldal, a jegyzők, intézők, csendőrök világa kegyetlen és erős. Mindennek megvan a helye a társadalmi szerkezetben, és mindennek a helyén kell maradni!

Manapság ellenben az a jellemző, hogy min-

den mozgásba lendült, és még távolról sem minden találta meg a helyét.

Veres Péter panaszolta egyszer nekem, hogy azért érez kényszert olykor a bőbeszédűsége, mert azt, ami most van, sokkal több szóval kell leírni, hogy érthető legyen. Móricznak elég volt egy zöldkalapos, kockászakós, csokornyakkendős, sárgacsizmás intézőt felmutatni – és mindenki számára megjelent a magyar feudalizmus, összes jól ismert tartozékaival. Ellenben milyen látható és közös ismertetőjegyeket fedezhetünk fel – mondjuk – a mai tévészelnökökben? Egyaránt lehet bőrdzsekis, farmeros ifjú szakember, lehet jólszituált javokarabeli ügyvéd, hagyományosra emlékeztető paraszt, hogy csak a külsőségek lehetséges változatainak egy töredékét említsük, és kísérletet se tegyünk belső, közös ismertetőjegyek felfedezésére. Vagy ha egymáshoz nem hasonlíthatók, miképpen különböztethetők meg másoktól? Mi a helyük a mai társadalmi szerkezetben? És mi a helye a tanácselnöknek, párttitkárnak, egyszerű tévészagnak? Milyen viszonyrendszerben vannak egymással? És mivel a viszonyrendszer még nem szilárdult meg vagy nem fontos hogy ebben a formájában megszilárduljon, – miképpen tud élni, vagy visszaélni a lehetőségeivel valaki?

Csupa nehezen áttekinthetőség; valóban agyon kell magyaráznia valamit egy ábrázolóművésznek ahhoz, hogy egyértelmű legyen. Ráadásul olyan időszakban, amikor bizonyos esztétikai igények éppen a szűkszavúságot követelik. Logikus következménye ennek, hogy minden művészeti ágban elszaporodtak a nagyon szűkszavú és nagyon érthetetlen művek. Röviden ugyanis csak az beszélhet valamiről, aki nagyon sokat tud arról a valamiről.

A *Békeidő* alkotói nagyon sokat tudnak a mai falusi életről, ezért nincs szükségük terjesztősségre, amit viszont ki akarnak mondani, azt homály és zagyvaság nélkül, tömören és pontosan mondják. Ennek eredményeként aztán egyszerűsödik a bonyolultság, és világosan kirajzolódnak a filmdráma erővonalai. Kiderül, hogy a felszíni látszat ellenére mindennek

megvan a helye, megvan a rendje, illetve: megvan a lehetősége annak, hogy mindennek helye és rendje legyen. Ezért azonban küzdeni kell. S ezt a küzdelmet vállalja fel a főhős, a tévészelnök a falu drámája keretében.

Több száz író-olvasó találkozón szerzett tapasztalásaim szerint az olvasók és általában a művészetek befogadói, így például a filmnézők is, elég nagy százalékban hamis képet formáltak és őriznek magukban az úgynevezett pozitív hősről. Rendszerint romantikus hőst értenek rajta, olyan angyalt, aki ördögökkel küzd és mindig győzedelmeskedik. És általában ilyen hősokeket követelnek.

A *Békeidő*-ben korunk igazi, reális hőséval találkozhatunk, akit olykor nem-szeretni is szabad, máskor egyenesen ingert érzünk, hogy rákiáltunk: állj meg, ember! – de akit értelmünk, józan megítélésünk szerint mégis nagyra kell értékelnünk. Jó lenne persze, ha tökéletesebb lenne, de akkor már nem lenne igaz. Csak olyan lehet, amilyené az adott történelmi-társadalmi helyzetben formálódhatott, s kár lenne tagadnunk, hogy történelmi-társadalmi életünk légköre nem mindenben kedvez a nagy jellemek kiformalódásának. Az életünkre jellemző érdekviszonyok kusza szövevényében szinte valamennyien besároozódnak többé-kevésbé, és valamennyien megvallhatjuk magunknak legőszintébb pillanatainkban, hogy magunk is gyakran alatta maradunk annak a morális igénynek, amit másokkal szemben támasztunk. Ámde éppen ezért nagyra becsülendő, ha akadnak akik túrhetetlennek tartják ezt, és változni, megváltoztatni akarnak.

Csak küzdelemben tehetik, mert az emberiség nem nagyon szereti, ha megzavarják álmában, és rendszerint szembefordul az erőszakoskodással. Amint ugyanis valaki okvetetlenkedni kezd, mert – mondjuk – a megszokottól eltérően cselekszik, menten kiderül, hogy az a társadalmi kép, ami messziről áttekinthetetlennek tűnik, valójában mikro-szabályok özőnével szabályozott, mint – mondjuk – egy őserdő, ami a külső szemlélő számára csupa rendezetlenség, a benne élők azonban ponto-



san ismerik a maguk érdekszféráit, a maguk jogait és lehetőségeit, s ha valaki megsérti érdek-határaikat, azonnal ellenszegülnek.

S a *Békeidő* azért igazi dráma és nem mese például, mert az ellenszegülők nem csupa ördögök és anyjuktól öröklötten gazemberek, hanem emberek, általában a jó iránt fogékony

emberek, akiknek néha bizony igazuk is van, ha berzenkednek a túlon túl konok tévész-elnök tettei ellen. Igazuk van, mert a tévész-elnök gesztusrendszere, küzdő-modora bőven kínál lehetőséget a bírálatra.

Ő ugyanis valóban nem csodalény, hanem ugyanannak az iskolának a neveltje, ugyan-



annak a társadalomnak a terméke, mint alkalmi ellenfelei. A különbség közöttük csupán annyi, hogy a téesz-elnök bátrabban gondolkodik és cselekszik a jó ügy érdekében, noha tudja, hogy ez kockázattal jár. Ámde éppen ezért vele kell tartanunk, neki kell drukkolnunk akkor is, ha apró részletekben külön véleményen vagyunk, mert ez a kis különbség, – hogy ő bátrabb, elszántabb, kockázatokra is hajlamosabb másoknál – ez teszi őt a mai békeidő hétköznapjainak forradalmi alakjává, ez teszi őt reálisan pozitív hőssé. S a teljes igazság kedvéért azt is meg kell jegyeznünk, hogy olykor azért hibázik a téesz-elnök, mert az adott helyzetben nem tehet mást. Életünk sajátosságai közé tartozik ugyanis, hogy a nagy jöttetekhez néha csak apró vétkeken át vezet reális út, mert még sok mindennek kell változnia a mai társadalmi szerkezetünkben ahhoz,

hogy zöld utat kapjon minden értelmes gondolat és cselekedet.

S azért mondható, hogy optimista kicsengésű a *Békeidő* című film, mert megmutatja, hogy győzelmi esélye van nálunk a jóért való küzdelemnek.

Mint általában az igazi művészet, a *Békeidő* is úgy konkrét, hogy egyben általános igazságokat hordoz. A konkrét cselekmény szerint egy téesz-elnököt látunk, aki a több termelés, a jobb élet érdekében küzdve konfliktus-helyzetbe kerül környezetével lent is, oldalt is, fent is, ámde ugyanezt a küzdelmet, ugyanezzel az emberi viszonylat rendszerrel éppen úgy föllelhetjük egy kutatóintézetben vagy ipari üzemben, mint a termelőségvetkezetek úgyszólván bármelyikében, vagy akár egy családban.

Jó tükröt tartottak az ország elé a *Békeidő* alkotói; – kalap-emelést érdemelnek érte.

Csák Gyula

A békeidő harcmodora

A filmforgalmazás véletlenje, hogy két hasonló témájú és feldolgozású magyar filmet egyidőben mutatnak be a mozikban, akaratlanul is hozzásegíti a nézőt gondolattársításokhoz. Ha a forgalmazás tudatosan vállalná ezt, akkor a *Harcmodor*-ral egyidőben nem a *Békeidő*-t vetítené, hanem a *Részvénytársaság*-ot és a *Küldöttértekezlet*-et, vagy az *Egyedi eset természetrajzá*-t, azaz Dárdayék korábbi dokumentumfilmjeit, amelyekben már megjelennek a játékfilméhez hasonló problémák.

A *Békeidő* geneziséhez Vitézy Mai *telepesek*-je szolgálhatna adalékul. A hasonlóságok és különbségek így egyértelművé tennék, hogy a filmek alkotói ezekre a problémákra már korábban ráéreztek, s azon is elgondolkodtatnának, hogy mi indokolta az ismételt megfogalmazást, továbbá, hogy az újabb filmek mit merítettek a dokumentum lehetőségeiből és mennyiben merítették ki őket. Ehhez pedig tisztáznunk kell, mit és hogyan dokumentáltak az alkotók korábbi filmjei és a jelenlegiek.

Előző filmjeikben Dárday István, Szalai Györgyi és Vitézy László a társadalom átrétegződésében kulcsszerepet betöltő mobilitás-csatornák (oktatás-szakmai képzettség, társadalmi, politikai intézmények, szervezetek) működését vizsgálták, azzal összefüggésben, hogy mennyiben segítik elő a résztvevők: csoportok, egyének társadalmi státuszának megváltozását, az egyenlőtlenségek csökkenését, a demokrácia növekedését.

Figyelmük kiterjedt az urbanizációval járó következményekre; a város és falu közötti különbségre mint az egyenlőtlenséget tartósító tényezőre; az életforma-változásnak, illetve megőrzésnek a személyiségre gyakorolt hatásaira. E folyamat ellentmondásos jellegének felismerése „elvezette” a filmek készítőit olyan következtetésekhez, amelyek szoros összefüggésben vannak a mobilitás lelassulásával.

Az ipari, társadalmi fejlődés érezteti hatását a politikai rendszerben is. A gazdasági és

társadalmi tervezés megnövekedett szerepe felerősíti a centralizációs törekvéseket a szervezeti megoldásokban, a koncepciók kialakításában. Ezzel egyidejűleg növekszik – a fejlettségi különbségektől függően – az egyes régiók súlya, erősödik törekvésük érdekeik érvényesítésére.

A két tendencia bizonyos fokig ellentétesen alakítja a politikai részvétel társadalmi feltételeit, s ennek figyelmen kívül hagyása megalapozatlan törekvésekhez, igényekhez vezet.

Ezt fedezték fel az utóbbi évek alkotásai, amikor a szociografikus filmek terepéről olyan területeket választottak, ahol megjelentek az említett ellentétekből adódó konfliktusok. Gazdag Gyula *Határozat*-a elsőként (1972-ben) tárta fel ezt a szférát, ahol az újszakasz új konfliktusai lezajlanak.

Tsz-elnöke rokonítható a *Mai telepesek*, s az ennek alapján készült *Békeidő* elnökével is. Mindhármójukat a vállalkozói készség, az újtás jellemzi, amire bizonyos mértékig rá is kényszerülnek.

Mit tehet a *Mai telepesek* tsz-elnöke, ha az egyébként ésszerű településhálózat fejlesztési koncepciójának végrehajtása veszélyeztetni faluja sorsát; veszni látszik a munkaerő, a szövetkezet – s vele az elnökség is? Természetesen harcol ez ellen, felhasználva érdekérvényesítési esélyeit.

Faluja – egy a sok közül – a mobilitás áldozata. „Nem a nyomor vitte el az embereket, hanem a jólét, hogy volt pénzük” – fogalmazza meg tömören a folyamat lényegét. Szükségleteikhez az alapfokú szolgáltatások (villany, bolt, kocsmá, orvos, alsótagozatos iskola) nem elegendőek, azokat ott tudják kielégíteni, ahol az infrastrukturális szolgáltatások (áruház, kórház, középiskola, közművesítés), valamint a differenciáltabb munkalehetőségek koncentrálnak.

Az elvándorlás érvül szolgál az összevonáshoz, ez utóbbi megszüntette a község önállósá-



gát, lehetővé tette a szolgáltatások elvonását. A dokumentumfilmben látott eset azonban nemcsak azt mutatja, hogy a koncentráció az elvonásra épül, hanem ennek olyan összefüggését is felfedi, hogy az ésszerű koncepciót a köz-igazgatás pazarló módon valósítja meg; a „leírt” falu értékei (nemrég épített házak, a jó minőségű föld) még nem amortizálódhattak természetes úton.

Ezt ismerte fel a szövetkezet elnöke, s a telepítésben látott olyan lehetőséget, amellyel az „elkopási” folyamatot meghosszabbíthatja, esetleg meg is állíthatja. A járási pártvezetőség beleegyezésével betelepítési akcióba kezdett; az itt kihasználatlanul heverő értékek (ház, föld) is jelenthetnek vonzóerőt azok számára, akik kedvezőtlenebb körülmények között élnek, s megélhetési kényszer űzi el őket otthonról. Mobilitáskészségüket, hajlandóságukat azonban – a kényszerűség mellett – érdekeltségük is meghatározta. A tsz-elnök érdeme „csupán” annyi volt, hogy felismerte e két tényező összefüggését, s ezt fogalmazta meg abban az

újsághirdetésben, amelyben nagycsaládosoknak lakást ígért.

A film készítőinek érdeme pedig e „felismerés felismerése”; hogy ebben az „apró” hirdetésben felfedezték a társadalom mozgásának egy újabb „mélytengeri áramlását”. A *Mai telepések* azt a regionális munkaerő-mozgást jelezte, amely nem központi irányításra történt, s amely csak ritkán eredményezte a résztvevők társadalmi helyzetének megváltozását, felemelkedésüket.

A *Békeidő* – már – arra utal, hogy ha a munkaerő-mozgás vízszintes is, kiindulópontja lehet olyan folyamatoknak, amelyek később megváltoztatják az ember helyét a társadalomban. Ez elsősorban attól függ, hogy a korábban vizsgált intézményes mobilitáscsatornák hogyan fogadják magukba a spontán áramlásokat, s nyilvánvalóvá válik, hogy a készséget az érdekeltséggel (s nem kényszerrel) kell kialakítani.

A mozgáskényszer, amely a *Mai telepések*-ben jobban kirajzolódott, ebben az újabb film-

ben háttérbe szorul, csak időnként, jelzésszerűen tűnik fel. Így az elnök ismerkedő-toborzó látogatásánál, vagy a Nyírségből érkező család epizódjában, ahol a szerződéskötés jelenete talán a legtöbbet őrizte meg a dokumentumfilm hitelességéből: a kettős gyanakvásból, a kockázatvállalásból és a befogadót és bevándorlót egyaránt jellemző kiszolgáltatottságból.

A *Békeidő* azt vizsgálja, hogyan használja fel Bencsik, az elnök, érdekérvényesítési lehetőségeit, hogyan próbál érdekazonosságot teremteni a különböző törekvések között, megoldani olyan konfliktusokat, amelyeket a „népvándorlás” váltott ki, s hogyan mozgósít olyan rejtett, helyi tartalékokat, amelyekre az országos politikának is szüksége van.

A dokumentumfilmhez képest itt más módon jelenik meg a betelepedés konfliktusa: nem az „őslakosok” ellenállása miatt feszült a helyzet, hanem az intézményesült (tanács, rendőrség, iskola) tiltakozás jelenti a nagyobb problémát. A falu jövőjét féltve támadják a falu jövőjét építő tsz-elnököt; valójában azért, mert megnehezíti annak a határozatnak a végrehajtását, ami a falu felszámolásához vezet. Így (akarva-akaratlanul) szembekerülnek potenciális partnerükkel, az elnökkel, s hivatalnok magatartásukkal más „lokalpatrióták” helyzetét erősítik, akiknek így még nagyobb lehetőségük nyílik arra, hogy érdekeiket a vonzáskörzetükben levő más települések rovására érvényesítsék. Például az infrastrukturális szolgáltatások egyenlőtlen elosztása során az újraelosztásban előnyösebb részvételt biztosítva – hivatkozva az országos érdekre, koncepcióra. Mindez oda vezet, hogy város és falu különbségei, ellátásuk egyenlőtlenségei nemhogy csökkennének, hanem inkább növekszenek.

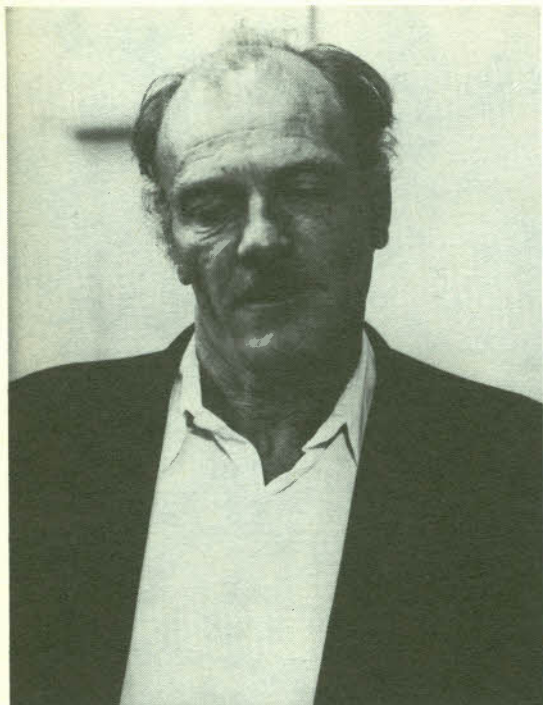
A tsz-elnök akcióját nem terjesztik ki a járás területére, a járási párttitkár elvi jóváhagyása nem védi meg a járási székhely ellentétes érdeken alapuló támadásaitól, így elképzelése megvalósításában magára marad. Magára utaltsága rákényszeríti a „szükszavúságra”, taktikázásra, a gyors – és főleg: egyéni! – döntésekre, a (fél)kész tényekkel való érvelésre.



A tájékozottság, amellyel partnereit meggyőzi vagy ellenfeleit meglepheti, nélkülözhetetlen a gyors döntésekhez; ez ebben a „harcmodor”-ban ugyanolyan jelentőségű, mint volt a hőskor idején a jobb felfogás, a gyorsabb reflex, vagy az, hogy kinek a kezében dörög el előbb a fegyver, ha egyformán pontosan céloz mindkét fél.

Akik partnerei lehetnének, mivel szintén érdekelték a fejlődésben, azok vagy meg nem értésből, vagy érdekük különbözőzéséből adódóan a haladás nevében, a demokráciára, az egyenesvonalú fejlődésre hivatkozva akadályozzák kezdeményezéseit. Így pozícióját felfelé csak az átlagosnál nagyobb teljesítménnyel, lefelé a hatékonyságból következő jobb elosztással tudja elfogadtatni.

A tsz-elnök mint alsó szintű vezető jól látja – talán ő legjobban – a különböző egyenlőtlenségeket, a tagság elemi szükségleteit (lakás- és élelemgondokat), s ezek megoldását tekinti elsődleges feladatának. Ehhez viszont szükségesnek és indokoltnak tartja hatalmi helyzeté-



nek fenntartását és erősítését, azt, hogy egymaga hozhassa meg a legjobbnak vélt döntéseket, s ellenvetések nélkül kezdhesen megvalósításukba.

A hierarchiából adódó kétirányú nyomást csak felfokozott energiával, informális kapcsolatokkal (a szervezeti lépcsők megkerülésével, a formális hivatali folyamatok megelőzésével) lehet ellensúlyozni, „lefelé” pedig gyors, energikus mozgással, döntésekkel, az állandó személyes jelenléttel, ellenőrzéssel.

Igaz, az elnök vállalkozása szinte nyilvánvalóvá teszi az érdekezésséget a tagság, a felsőbb szervek és egyéni ambíciói között, a

valóságban azonban előítéletek, bonyolultan összefonódó személyes kapcsolatok, érdekek akadályozzák az igazi partneri viszony kialakulását.

Az érdekezésséget látszólag leggyorsabban a betelepülőkben tudatosulhatna. Ők lehetnének az elnök szövetségesei. Ez azonban megghamisítaná a való képet, mivel Bencsiknek nem célja szembeállítani őket az őslakosokkal, hanem kiegyenlítődést akar, – hogy azonos szintre felemelve az eddig perifériára szorult embereket, a jobb életlehetőséggel „társadalmi termelő erővé” alakítsa őket.

Ennek nehézségei nemcsak a környezetben keresendők és találhatóak, hiszen a befogadók kezdenek rájönni arra, hogy ha életüket ebben a faluban akarják leélni, s ha szükség van a friss, új munkaerőre, akkor ehhez nekik is alkalmazkodniuk kell. Ugyanígy a „bevándorlónak” is, akik magukkal hozták perifériális helyzetük szokásait, beidegződéseit, az alacsonyabb szintű munkákra jellemző szervezetlenséget, fegyelmetlenséget, – amit az ésszerűségre törekvő gazdaság nem tűr meg.

Ezek a jelzésszerű utalások a felnőttkori, második szocializáció nehézségeit hivatottak kiemelni. Láthatjuk, a pszichológiai tényezőket háttérbe szorítják a gazdasági meghatározók, azok általános hatásai. A „mai telepesek” ha nehezen is, berendezkednek, a faluból talán ismét község lesz. De ahhoz, hogy község is legyen, hogy a „berendezkedés népe” eljusson a „nép berendezkedéséig,” ahhoz a filmbelini hosszabb utakat kell építeni.

Palotai János

BÉKEIDŐ színes, magyar, Budapest Játékfilmstúdió 1980.

R: Vitézy László; F: Szalai Györgyi; O: Pap Ferenc; Sz: Czink Béla, Fekete András, Bödő Lajos, Kiss Lajos

Jelenetek egy tsz-elnök életéből

Magyar József: Korkedvezmény

Sokat próbált dokumentumfilmeseink szerint csaknem minden emberről lehetne dokumentumfilmet készíteni. Egyre kevesebbet tudunk egymásról: egy-egy érdekes emberi arc, sajátos gondolkodásmód, nem megszokott életpálya – s az őszinte kitérő – katartikus élményt adhat. Már csak azért is, mert *megismertet* valakivel, tudósít értékes emberi tartalmakról, felfedezetlen vagy elkótyavetyélt szellemi, erkölcsi tartalékokról, lehetőséget ad arra, hogy a szereplők jellegzetesen mindennapi problémáiban saját konfliktusainkat is jelenvalónak érezzük – hogy tehát elgondoljuk saját életünkről.

A sikerültebb alkotások még többet tesznek: valóságos emberi sorsokon keresztül általános emberi és társadalmi érvényű igazságokat közvetítenek. A dokumentumfilm már eljutott arra a fokra, hogy nemcsak bemutat embereket, de *hősöket teremt*. (Elég, ha csak a *Nehéz emberek* feltalálói, vagy a *Nevelésügyi sorozat* pedagógus házaspárjára gondolunk.)

Az utóbbi évek magyar filmtermése világosan mutatta, hogy a dokumentumfilm egyre többre képes, s hogy mindinkább saját – pontosan soha nem rögzített, soha meg nem határozott – műfaji határait ostromolja. Maga az ún. dokumentumfilm is többfajta módszerrel próbálkozott a megrendezetség, a valóságba való beavatkozás fokozatai, a valósághoz fű-

ződő viszony minősége szerint. A dokumentarizmus, a játékfilmbe épített dokumentum további gazdagodást tett lehetővé: olyan magán- és közéleti rétegek ábrázolását, amire a dokumentumfilm etikai okokból már nem vállalkozhatott. Másfelől, megkomponált szerkezetével kiejthette a dokumentumfilm esetlegeségeit. Széles skálája alakult ki a dokumentarista törekvéseknek: játékfilm, amelyben civil emberek a szereplők, akik körülbelül ugyanazt csinálják az életben is, mint amit a filmen kell megjeleníteniük (*Filmregény, Harcmódon, Csalládi tűzfészek, Békeidő*), játékfilm, amelyben színészek rögtönöznek előre meg nem írt szövegeket (*B. U. É. K.*), játékfilm, amelyben színészek játszanak el megírt szerepeket, de hangulatai, megoldásai dokumentumfilm tapasztalatokból merítenek (*Pókfoci, Ékezet, Fogjuk meg és vigyétek*), játékfilm, amely – távolságtartással – a dokumentarizmust „imitálja”. (*A kis Valentino*).

Most Magyar József is olyan új filmmel – a *Korkedvezmény*-nyel – jelentkezett, amely egyfelől épít a dokumentumfilm és a dokumentarizmus új tapasztalataira, másfelől viszont sajátos, eltérő úton indul el.

Magyar József – bár játékfilmeket is készített – elsősorban dokumentumfilmesként van jelen a köztudatban, a hazai dokumentumfilm „idősebb generációjához” tartozik. Ahhoz a generációhoz, amely tevékenysége legjavát a

hatvanas években és a hetvenes évek elején fejtette ki a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban, nem minden szempontból kedvező körülmények között.

A filmgyártás szerkezete (külön stúdiók a játékfilmeknek, külön stúdió a dokumentumfilmeknek), a forgalmazás érdektelensége, a kritika hiánya mind közrejátszottak abban, hogy a dokumentumfilm egyre inkább hátrányos helyzetbe került a játékfilmmel szemben. „Játékfilmes” rendezők játékfilmeket, „dokumentumfilmes” rendezők pedig dokumentumfilmeket készítettek, s hiába próbálkoztak egyszerűen egymás területén, a „besorolás” mégis maradt a régi. A játékfilm és a dokumentumfilm nem tartoztak azonos súlycsoportba. Gyarmathy Livia, Zolnay Pál, Elek Judit értékes dokumentumfilmjeit ritkán lehetett látni, s ha róluk esett szó, leginkább játékfilmjeiket emlegették.

Így aztán e két filmműfaj egymástól viszonylag elzártan, egymástól függetlenül fejlődött. S míg a játékfilm már a hatvanas évek elején komoly művészi eredményeket hozott, s míg ugyanakkor a Balázs Béla Stúdióban Sára Sándor *Cigányok*-jával a dokumentumfilm is új úton indult el, addig a kötelező 17 perces időtartamba beszorított, „kísérőműsorként” készített és vetített filmek – a Híradó- és Dokumentumfilmstúdió filmjei – alaposan elmaradtak a szemléleti és művészi fejlődésben. Jellegetes ábrázolásbeli sablonjaik alakultak ki, didaktikusan, ellentmondások nélkül ábrázolták a valóságot. Elemzés helyett előzetes elképzeléseiket, preconcepciójukat illusztrálták a felvett képanyaggal. Patetikus hangvételük propagandacélokat szolgált, de nélkülözötte a propagandához is szükséges művészi erőt és hatásosságot.

Magyar József „kisfilmjei” – bár első látásra más úton járnak – szintén magukon viselik ezeket a vonásokat. Sohasem patetikusak – ellenkezőleg, inkább a szatirikus hangvétel felé hajlanak. Általában valamilyen ellentmondást, pontosabban: emberi vagy társadalmi *furcsaságot* pécéznak ki, s dolgozzák fel mu-

latságos formában: a munkaerővándorlást (*Vándormadár*), a patópálos magatartást (*Fj, ráériünk arra még!*), az idegnyűző, ok nélküli pereskedést (*Per*), az emberek sportrajongása és a tömegsport hiánya közti ellentmondást (*Csak az aréna*), a közelekedési morált (*Végtelen, szürke csatatér*), értelmetlen jogszabályokat (*Kérdőjelek*). Filmjei ötletesek és figyelemkeltők – ám a hatásosság érdekében az ötlet időnként eluralkodik a filmen, s sablonos, leegyszerűsített megállapításokat, „tanulságokat” eredményez. A humorosságra való törekvés gyakran mindenáron való szellemeskedésbe fordul, a bírálat csipkelődéssé válik, a felfedett ellentmondás pedig nem lesz elemzés tárgya: a film végén is megmarad a *furcsaság* szintjén. A *Vándormadár*-ban pl. lexikális meghatározás hangzik el a vizsgált „madárfaj”-ról: „Felismerhető a munkakönyvéről; rendeletekkel vadásszák” stb. A *Végtelen, szürke csatatér* a közlekedés napról napra megújuló „harcát” gépfegyverropogás, légitámadás zajával „festi alá”, az elrémisztően naturális baleseti felvételek alatt pedig mi mást is hallhatnánk, mint: szívdobogást. Egy-egy erőltetett megoldás láttán időnként az az érzésünk támad, mintha Magyar József nem bízna eléggé a tények erejében, abban, hogy a valóság eseményei önmagukban is elég érdekfeszítőek, s ezért választja a „színesítés”, a hatáskeltés, a humor – nem feltétlenül sikeres – változatait.

Ilyen típusú filmjeiről jelentősen eltér a *Milyen a világ?*, amely azt vizsgálja, miféle szemléletet sugároznak általános iskolai tankönyveink. Kiderül, hogy a lehető legkonzervatívabbat, s hogy világmépük éles ellentétben áll mindazzal, amit a gyerekek maguk körül tapasztalnak. Ebben a filmben a szellemesség helyénvaló – mert a valóság tényei, a tankönyvek olvasmányai és rajzai önmagukért beszélnek –, az illusztrációk nem nyakatekertek, s nem utolsósorban: a témához hozzászólók többsége az elemzés igényével lép fel; – a humor a probléma iránt érzett felelősséggel és komolysággal társul.



A felelősségteljes megközelítés ezután már Magyar József további filmjeire, a *Kérdőjelek*-re, s most a *Korkedvezmény*-re is jellemző marad.

A *Korkedvezmény* Nagy Sándor tsz-elnökről szól, aki juhászból lett több termelészövetkezet eredményes vezetője. Az ő életével (és vele magával) akar megismertetni Magyar József, oly módon, hogy sorsán keresztül bemutasson valamit a magyar falu 35 év alatti fejlődéséből. Szándéka egyben az is, hogy érzékeltesse: hogyan történhetett, hogy Nagy Sándor 54 éves korára sorozatos betegségei és (pontosan fel nem tárt) konfliktusai miatt nyugdíjba kényszerült.

A vásznon mindez úgy jelenik meg, hogy a Nagy Sándorral folytatott „dokumentumfilmszerű” beszélgetéseket időnként – élete lényeges pontjaihoz érkezve – játékfilm-betétek szakitják meg, amelyeket – Nagy Sándor vissza-

emlékezései alapján – színészek játszanak el, elevenítenek meg. A főszereplő e jelenetekbe beleszól, hozzátesz, helyreigazít, a színészek és a rendező pedig kérdéseket tesznek föl neki, az eljátszott jelenetekkel kapcsolatosan, élete egy-egy epizódjáról, egy-egy cselekedetéről, amit nem értenek, vagy amit szeretnének jobban megérteni – s mindez közvetlen beszélgetések formájában, tiszteletteljes baráti légkörben történik.

Az első jelenettel mindjárt a társadalmi és emberi drámák kellős közepébe jutunk: az ötvenes évek, a beszolgáltatási rendszer, a feljelentések, a félelem és gyanakvás légkörébe. A fiatal tsz-elnöknek, Nagy Sándornak kell kivizsgálnia, rejteget-e két parasztasszony krumplit a pincében. Természetesen rejtegetnek, hogy legyen mit enniük. Nagy Sándor, megértve a két asszony drámáját, de utasításnak engedelmeskedve – elviszi az ételmet.



Ebben a jelenetben a film rendezője is szembenéz múltjával: részleteket láthatunk a kor-szak híradóiból, amelyek a beszolgáltatást mint általános örömmámort ábrázolják.

Ezután hirtelen ugrással a mába érkezünk. A második jelenetben Nagy Sándor elutasítja az együttműködést egy borkombinát létesítése ügyében: nem akarja feleslegesen kockáztatni a tagság pénzét. A harmadik jelenetben szakít szerelmével, mert választania kellene öközötte és a munkája között. A negyedikben meglátogatja azt a tsz-elnököt, akit miatta váltott le a tagság – s próbálja megértetni vele, hogy kisebb-nagyobb „ajándékok”, csúszópénzek nélkül is lehet és kell eredményesen vezetni egy tsz-t. A következőből megtudjuk, hogy sok fáradtsággal felépített családi házát luxusvillaként kezelik, s eredetét is rosszízű gyanakvás-sal firtatják. Majd végül nagy kudarcáról, a sertésnevelő ügyéről kapunk képet: sorozatos mulasztások következtében a több millióért felépült létesítményt nem lehet rendeltetésének megfelelően használni.

Bármilyen változatos e jelenetek tematikája

– amiben egyébként felfedezhető a „kisfilmekből” már ismert „színesítésre” való törekvés is –, Nagy Sándor emberi vonásait mégsem sikerül elének állítaniuk. Hiába a „dokumentumérték”, hiába mondják a színészek akár szóról-szóra ugyanazt, mint az esetek valóságos szereplői, a jelenetek mégsem többek egy-egy tétel illusztrációjánál: – Nagy Sándor tud nemet is mondani; – Nagy Sándor a szerelmét is feláldozza; – Nagy Sándor feddhetetlen, karakán vezető. De nem ismerjük meg őt igazán a vele folytatott beszélgetésekből sem: nincs elég idő arra, hogy gondolatait kifejtse.

Így aztán nemegyszer bizonytalanná válunk: egyfelől tettei megítélésében, másfelől pedig abban, hogy vajon valóban ő volt-e egy korszakfeltáró igényű film legalkalmasabb főszereplője? Elvben ugyanis mindenkiről készíthető dokumentumfilm, vagy akár dokumentumfilmbe oltott játékfilm, ám az alkotónak nem szabad megfélekednie arról, hogy filmje csak akkor lesz több pusztá közlésnél, ha választott szereplője nemcsak kitűnő ember – mint Nagy Sándor – de jó szereplő is: vagyis igazát, meggyőződését szuggesztíven, átütő elhithető erővel tudja képviselni, ha mintegy meg tudja eleveníteni maga körül a történeteket. Így bontakozhat ki „hétköznapi” hősiessége. Nagy Sándor erre nem kap alkalmat a film-ben – a „betét”-jelenetek pedig nem pótolják azt, amit tőle magától nem tudunk meg. Holott e jelenetek méltó ábrázolási közegei lehetnek volna Nagy Sándor életének, ha nemcsak illusztrálnának, de drámává tennék azt, ami a valóságban is drámai volt. Ha az első jelenet például érzékeltetni tudta volna a meggyőződéssel cselekvő ember lappangó kételkedését, az elkeseredettséget a vele szemben álló környezet politikai nézetei, ugyanakkor szemmel látható, húsba vágó igazuk láttán; ha elemezni tudta volna a film az ötvenes éveknek azt a kollektív lelkiállapotát, amely a különböző területen dolgozókat egyaránt jellemezte, többet árult volna el Nagy Sándorról, a korról, múltunkról is. Az elemzésre ugyan kísérletet tesz; a színészek kérdéseket szegeznek szembe Nagy

Sándorral: hogyan történhetett, ami történt? Csakhogy az ilyenfajta kérdezősködés átlátszó: nem azért van rá szükség, mert a színészek tényleg nem ismerik az eseményeket, hanem hogy Nagy Sándor válaszai indoklást adjanak tetteire. Ennek azonban így „magyarázkodás” színezete van, s ereje elvész. Pedig nincs szükség magyarázkodásra, ha a drámai helyzet megjelenik a vásznon. Nem kell magyarázkodnia senkinek (a rendezőnek sem, hogy az idézett híradófilmnek csak operatőrje volt), ha a tettek tragikus szükségszerűségét érezzük magából a jelenetből.

Magyar József becsülettel végig akarta járni azokat a stációkat, amelyek egy küzdelmes,

munkás életnek korántsem a végén, a korai nyugdíjba vonuláshoz vezettek. Ebbe valóban beletartozik a többi jelenet témája is: az elvételt szerelem, a nehéz munkával összehozott többszintes ház körüli viszontagságok. E valószínűsítélet önmagában azonban még nem biztosítja, hogy általános képet kapjunk Nagy Sándorról, a falusi vezető életéről, a magyar falu 35 év alatt megtett útjáról. A dokumentumfilmnek – ahogy a játékfilmnek és kettejük minden rendű és rangú keveredésének is – nemcsak bemutatnia kell a valóságot, de megjelenítő erővel *ábrázolni* hősei és az alkotó *művészi igazságát* is.

Erdélyi Z. Ágnes



KORKEDVEZMÉNY színes, magyar, 1980. MAFILM Híradó és Dokumentumfilm Stúdió
R: Magyar József; O: Banok Tibor; Sz.: Nagy Sándor, Polgár Géza, Péva Ibolya, Dobos Ildikó, Göndör Klára, Kovács János



Bújócska – álomidőben

Grunwalsky Ferenc: Utolsó előtti ítélet

És újra felfedezzük az álmot, az álomidőt. Az ön- és korértelmezés, a mélyebb közelítés és értelmezés vágyától hajtva visszanyúlunk a romantika vívmányához, hogy a kimondhatatlan valahogy mégis formát öltjön. Mindez a személyiség korunkban aggasztóan megrendült státuszával, az egyes ember által realizálható szabadságfok minőségével és körével, a társadalmi szerepelvárások konformitás-kényszerével áll meglehetősen szoros összefüggésben. „az élet ez az élet ez az álom?/ kesztyűként kifordítva ugyanaz” – írja a rácsodálkozás gesztusával az évtized elején a filmben is szereplő Petri György. Cseh Tamás Álomfejtés című

dala lemezről szól, Calderón Élet-álmát az ősszel mutatták be Szegeden. A magyar filmben hosszú ideig nem jutott szerephez ez a motívum, egészen Fábri Péter *Térmetszés*-éig, ahol viszont radikális fordulattal az álom, a vízió lesz az ábrázolás döntő közege.

E tendencia mögött – ha egyáltalán annak nevezhető – megítélésem szerint az a felismerés munkál, hogy a történelem, a politika, a társadalom grandiózus változásai végül is az egyénben érnek célt, s válnak értelmezhetővé, ott nyernek igazolást, kapnak – ha kapnak – valamiféle mértéket. Egy doktrinér társadalmiszemlélet számára mindez tán ma is szent-

ségtörésként hat, mégis, ha tetszik, ha nem, tudomást kell vennünk arról, hogy a mi valóságunk is lehet álomszerű, a mi valóságainkhoz is lehet – sőt szükséges – az álom vizein közelíteni, hiszen az egyén, a személyiség olyan rejtett vágyai és törekvései hozhatók itt felszínre, ami jelenleg sehol másutt, csak az álomban kaphat formát. Ennek társadalmi vonatkozásai nem ellentmondás-mentesek; a művészi hozadék azonban vitán felül áll, ám az eredmény megítélésében indokolt a mértéktartás. A téma tehát a levegőben van; s a *Térmetszés* után most Grunwalsky Ferenc második játékfilmjében, az *Utolsó előtti ítélet*-ben is ez képezi az ábrázolás keretét.

Míg előző munkájában, a *Vörös rekviem*-ben az igazságosztó hatalom s egy másféle igazság hitének ereje szembesült, az új filmben az önmagunk feletti ítélkezés belső folyamatainak ábrázolására tesz kísérletet. E mindig és újra aktuális tárgy, az élet álomszerűsége, az álom életszerűsége a szemlélet, az ábrázolás kiindulópontja. A realitás elveszíti realitás-mivoltát, az álom pedig magába szívja a realitás jellemzőit. E film esetében azonban az említett tendencia jelentkezése csak formai-felületi; különböző okok folytán az álom köré nem szerveződött művészi univerzum.

Az új film mind első munkájához, mind az esetleges várakozásokhoz mérve csalódás. Műfaja meghatározatlan és meghatározhatatlan, lélekelemző, bűnügyi és szociográfikus elemek nem szervesülő egyvelege. A film magán-, és közéleti problémák tömkelegét zúdítja ránk (identitásvesztés, szociális környezet és egyéni szándék ellentéte, a kapcsolatok problémája, öngyilkosság stb.) a rendezői értelmezés leghalványabb jele nélkül. Kivehető, hogy Grunwalskyt talán mégis szerep és személyiség, külső és belső, álom és valóság viszonya foglalkoztatta leginkább. S ez önmagában méltányolható is, azonban a rendező képtelennek bizonyult anyagának összefüggéseit a közhelyek szintjén túlemelni. A film végül is egyetlen soványka ötletre hegyeztetett ki, s ez bonyolult csiki-csukijátékra készíti az alkotót.

Az alapképlet nagyjából így summázható: olyan hős (a továbbiakban Hős 2.) világát látjuk, aki nem azonos önmagával; sem tudatalatti, sem pedig tudatos világa nem nyújt számára kapaszkodót léte értelmes berendezéséhez.

Az első nyolcvan percben Hős 2., egy jobb sorsra érdemes (filmes, rádiós?) fiatalember története pereg. Az alkotók különb s különb konfliktusokkal látták el őt, úgymint: munkahelyi (karrier, főnök, beilleszkedés, jutalom, ki kapja a megbízást játék stb.), család (érzelmi és megértési problémák a hitvessel), és végezetül lelki (kissé tán introvertáltabb a kelleténél) konfliktusokkal. A versengő konfliktusok közül rövid bevezető képsorok után a két utóbbi kerül ki győztesen. A fényűzően berendezett, elegáns szuperkégliben a technika legújabb vívmányait sem nélkülöző, intenzív lelki élet zajlik Hős 2. és Feleség 2. között. Végnélküli lelki onániájukat látjuk; Hős 2. videófelvételen szemléli nejét, meghallgatásért eseng, Feleség 2. kiborul, majd pofonok is csattannak. Kiderül, hogy Hős 2. legfőbb – önmaga előtt is titkolt – vágya az, hogy feleségét, lehetőleg fullasztásos módszerrel, jobblétre szenderítse. Az alkalmas percben ez be is következik, ám kissé meglepődünk, mikor a frissiben megfojtott nej – igaz, fekete sállal a nyakán – újra elibénk toppan. De mint az már ilyen alkalmak után lenni szokott, szakítás következik, a nő vonatra száll, s már csak összeroncsolt fejjel látjuk viszont. Öngyilkosság – véljük. A történet itt fordul át krimibe; érdekes mellékszereplők jelennek meg, (nyomozó, részeges barát); a nyomozati processzus során, melyet a többi konfliktusmótvum is ötvöz, kiderül, hogy Hős 2. jelen volt az öngyilkoságnál, s galádul hagyta, hogy hitvese a szakadékba ugorva vessen véget kilátástalan kapcsolatuknak, s életének. Mint látjuk, nem is olyan könnyű mai, gazdag, human, befutó értelmiséginek lenni. Az első nyolcvan perc a jobb sorsra érdemes Hős 2. precízen végrehajtott öngyilkosságával zárul.

Lapos, unalmas, a giccs-határon evező szépelgés folyt eddig, Hősünk lelki és családi

zsákutcájáról. Most következnek az előzményeket nem feledtető *salto vitale*, a váratlan fordulat. Fiatalemberünk, Hős 1. ugyanis felébred, s kiderül, hogy amit eddig láttunk – rossz álom volt csupán. Hősünk nem filmes-rádiós, hanem sikeres tervezőmérnök, nem olyan puhány, mint az álmidőben, sőt viselkedése felettébb határozott, olyannyira, hogy a jutalomosztás után azon nyomban megerőszkol egy kis kolleganót a liftben. Majd megáll a sokemeletes színház tetején, s egy előzőleg már hallott mondattal búcsúzik: „Én nem vagyok ilyen” – mondja, s azzal püff, le. Ami a földre érkezik, az már szimbólum – egy felöltötött hungarocell bábu, öltönyben, nyakkendővel. Az utolsó öt perc álomszerűsége megoldott, az ünnepélynek van atmoszférája, a közlekedés bensőségesek – az egész azonban mégis hatástalan, mivel a megelőző nyolcvan perc történéssora nem hitelesíti.

A film csődje véleményem szerint több okra vezethető vissza. Az álmábrázolás megoldatlan, s emögött sajátos kényszerpálya körvonalai bontakoznak ki. Az ötlet – álom és valóság felcserélése, egymásba való átcsúztatása – önmagában sovány, a nézőt nem avathatják be, s ezzel végeredményben nem befogadói, hanem rejtvényfejtői helyzetbe kényszerítik. A kelepceből csak a sztori felé kínákozott kijárat, így aztán kellően szétszórt történetet kaptunk, amiből hiányzik az álom sodrása és átütő ereje (emlékezzünk vissza a *Szenvedély*, a *Szemtől szembe*, vagy akár a *Térmetszés* álmábrázolására). Az álomra, pontosabban az elalvás folyamatára történnek ugyan utalások (a film bevezető képsora, a zene vagy a történet egyes fordulópontjai) mindez azonban részint elégtelen, részint pedig nem enyhíti unalmunkat. Az előadásmód mindvégig tempótlan; a színek szépek, a zene kellemes; a történet bakugrásai egyre kevésbé keltenek érdeklődést, s a két főszereplő terjedős lelki élete nem segíti elő a tartós figyelem-koncentrációt.

Másodsorban Hős 2. kiválasztása merő félreértés. Pipogya. tutyimutyi, sótlan fráter, szemernyi esélye sincs arra, hogy a mozinéz

figyelmét lekösse, vagy akár pillanatokra is meggyőzzön önrágcsálásának, bizonytalanságának jogosságáról. Súlytalan és hiteltelen ez a figura, s ekképp alkalmatlan arra is, hogy a ráosztott esztétikai funkciót, a film megszervezését betöltsse. Tulajdonképpen még azt sem tudtuk meg, hogy mily bú férge rágja őt; azt persze látjuk, hogy valami hibádzik a közérzete körül, hogy morgolódik, hogy valami nem tesz néki; de még ezt is oly illendő hálószojai környezetben adja elő, ahol bizton számíthat arra, hogy még Feleség 2. sem érti meg körbenforgását.

E ködös és feneketlen lélek valami okból fontos a rendező számára. Ám legyen – lelke rajta. Fiatalemberünk a film végére mindkét másolatában elveszíti önmagát, s ennyiben egy jellegzetes közérzettípus lenyomataként is értelmezhető. A kikövetkeztethető alkotói szándék rokonszenves. „Én nem vagyok ilyen” – hangzik el több ízben is, s így a film éle vélhetően egy olyan társadalmi állapot ellen irányul, melyben az egyén által vágyott tragikusan különbözik a megélttől, melyben a felkínált szereplehetőségek szűkösségéért egyéni tragédiákkal fizetünk. A film azonban képtelen mélyen motiválni hősünk rossz közérzetét, s e rossz közérzet és a közállapotok összefüggését. A motivációt szolgáló munkahelyi és családi konfliktussor jelzészzerű, kimódolt, az egyéni sors külső illusztrációja, felesleges ballaszt a szimbolikussá stilizált papírmásé-figura nyakában. Hős 1.-ről viszont – Hős 2. álmodójáról – vajmi keveset tudtunk csak meg. Mindössze annyit, hogy álmában – mint azt egy jólnevelt álomtól elvárhatjuk – valóságos problémáit élte végig. Persze senkitől sem kérhetjük számon, hogy álmai laposak és közhelyesek – a művészi alakoktól azonban igen. Így a hős pszichológiája: elnagyolt, sablonos nyafogás; társadalmi státusza érthetetlenül elmosódott, kódolhatatlan, gondolatai sematikusak, egyszóval a film csődje a figura megválasztásában kereshető.

A problémásor: ki – vagyok – én; mihez – kezdjek – rossz – közérzettel; mit – tegyek –



ha – csődbe – ment – a – házasságom – stb. stb. – alapproblémaként nagyon is ismert környezetünkben. Azt azonban nem tudtuk meg, hogy a rendezőnek mi a véleménye minderről; mi a véleménye az irány és cél nélküli nyavalygásról, a szuperjólét falai közti lelki tengődésről, a nyavalygókról: – mivel hiányzott a biztos ítélethez szükséges távolságtartás. Rendkívül jellemző, hogy emlékezetünkben azok az epizódfigurák maradnak életben, akik a főszereplőnél egyértelműbb viszonyt alakítottak ki létükhöz, környezetükhöz. Ezekhez az alakokhoz a rendező is könnyebben találta meg a maga ábrázolásbeli útját. (Így emlékezetes a film elején rövid időre feltűnő pszichológusnő, a nyomozótiszt figurája, a részeg barát, a liftben elkapott kolléganő, a gyerekcsoport stb.) Arcuk, mimikájuk, tekintetük, vonásaik változásai s ezek jelentése – a film elsikkadó részértéke. Hiszen hiába jelenik meg az arcok gazdagsága, s az idő ítélete az arcokon – jelenlétük csak pillanatokra feledteti a konstrukció

egészének hiányait. Ugyanakkor e közelképek technikai tudásról és kiváló operatőri munkáról tanúskodnak.

Mindezen túl az alkotók sem pszichológiai folyamatok iránti vonzódásukat, sem társadalmi problémák iránti érdeklődésüket nem vállalták következetesen. A külön-külön ugyan izgalmas, ám csak elnagyoltan ábrázolt témasorozatot nem köti össze művészi eszme, illetve a film végül is az identitásvesztés problémakörének elégtelen, képi illusztrációja lesz. Úgy tűnik, az alkotók nem tisztázták a legfontosabb kérdéseket, hogy *miről, miért, s hogy ki-nek* csinálnak filmet.

Csalódásunkat csak fokozza, hogy a filmben exponált problémák mind a társadalom, mind a személyiség oldaláról aktuálisabbak mint valaha. Az *Utolsó előtti ítélet* azonban, mivel egészében kiérleletlen, következetlen, felületes munka, aligha járul hozzá a mindnyájunkat foglalkoztató kérdéskör érdemi artikulálásához.

Csetneki Gábor

UTOLSÓ ELŐTTI ÍTÉLET színes, magyar, Hunnia Játékfilmstúdió, 1980.

R: Grunwalsky Ferenc; F: Hernádi Gyula, Bereményi Géza, Grunwalsky F.; O: Ragályi Elemér; Sz: Bácsági Ildikó, Andorai Péter

Egy műfaj határsértései

Nemere László: Prolifilm — Hajdúfy Miklós: Részeg eső — Makk Károly: Drága kisfiam

Az irodalomról gondolkodók évszázadok, a regény megszületése óta hitetlenkedve és sokszor ingerülten figyelik, hogy ez a képtelen epikai forma hányféle irodalmi és irodalmon kívüli műfajból keveri ki meghatározhatatlan önmagát, és nemcsak huszadik századi formabontó változatait, hanem többszázéves őspéldányait és száz éves klasszikus mintáit is. A játékfilm ugyancsak sokféle keveredésre bizonyult képesnek rövid története során, de a szépprózához képest lehetőségei mégis szerénynek látszanak: legújabbban például, ha a sokféle kísérletet tendenciákba tömörítjük, legfeljebb „dokumentalizálódhat” vagy „lirizálódhat”.

Ide kapcsolódik a sejtés: a tévéfilm lehetőségei a mozifilmhez képest nem a „közönséges”, „filmszerű” formabontásokban vannak, hanem a teljességgel mozi-összeférhetetlen elemek alkotta értékes keverékek létrehozásában.

Egy ilyen elméleti kijelentés természetesen felelőtlen, mert egy még majdnem meg sem született jelenségre vonatkozik. Ugyanakkor azonban talán éppen ezért lehet elnézni. Hiszen a televíziós műfajok még magukat sem határozták meg, azaz esetleges külső meghatározgatásaikra – második lépésként – még nagyon soká fognak rációlni.

Az elmúlt hónapokban láthattunk három olyan televíziós alkotást, melyek nem az említett dokumentalizálódás, és nem, vagy nem

csak a lirizálódás közönségesebb példái voltak, hanem „valódi” anakronizmusként *esszéizálódott filmek*, azaz olyan egymást taszító elemek vegyületei, amelyek – és ebből a szempontból egyértékű alkotásokról beszélhetünk – nem estek szét alkotórészeikre.

Ilyesmi sikerült a *Prolifilm* írójának és rendezőjének, Kapás Dezsőnek és Nemere Lászlónak. A *Prolifilm* lírai esszé. Szokatlan formája ellenére van benne valami patinásan magyar: az esszé-novella, és éppen az az anekdotázó-fajta, hazai irodalmi hagyomány, melynek tiszta változatai vélt vagy valódi elavultságuk miatt az irodalomból már réges-rég kiirtattak. Ezért a *Prolifilm* formavállalása merész kegyeletet is jelent. Nem lenne tisztességes tehát azokat a kritikusi érveket előkeresni, melyek még egy irodalmi majdnem-műfajt semmisítettek meg, vagyis ideológiátlan kedélyeskedést és kedélyes formátlanságot emlegetni. A Mikszáth-epigon-ság lehetséges ideje annyira távol van, hogy tűntető újrafelfedezése már például egy Termelési regényben, tehát az irodalmon belül is lehetséges, hát még dupla áttétellel, azaz a film közegében.

A *Prolifilm* anekdota-füzére az anyáról és három remek fiúgyerekéről szól. Életük egy szakaszát szilánknyi epizódokban vagy igazi csattanós történetecskékben mutatja be. Ezek az epizódok és történetecskék már attól is szépek lennének, hogy a három remek fiúgyereket



Nemere László: *Prolifilm*

három remek fiúgyerek alakítja. Játékuk tökéletessége szinte gyanús: bizonyos, hogy nemcsak a egyszerű gyermekszíneszeket dicséri, de közvetlenül a rendező színész- vagyis gyermekvezető tehetségét is. Az anekdoták és anekdota-törédek frissek, mert hitelesek, árnyaltságukat bizarr kis „dipólusok” szavatolják. A szentéletű barát erőgyakorlatokkal szórakoztatja a proligyereket, a szoba-konyhához szokott család sokszobás lakásban lakik bútor nélkül, az anya a pap engedélyével lesz pártnag, és templomba jár a párttitkár engedélyével, a párt elnéző a templommal, a templom a párttal szemben. Majd új, másfajta dipólusok jelzik derűsen, minden drámaiság nélkül, hogy a kor alap-szimmetriái lassan szétszűsznek: a templom még mindig elnéző, a párt egyre kevésbé. A legkisebb gyerek nem fél megtartani a Szent Antalnak szánt adományt, de a Rákosi-kép alól fél kilopni a kiállított repülőgépmoellt. Az anekdota-füzér mégis egy „optimistán ellenpontozott” epizóddal fejeződik be. A mama a pártház kiselejtezett vörös drapériáiból nadrágot varr a gyerekeknek, és a gyerekek segítségével, akik szemtelen de-

monstrációként meztelenül jelennek meg, derűs diadalt arat a felháborodott (bár lelke mélyén megértő) titkár felett; de az epizódok sora mintha nem véletlenül zárulna ebben a történelmi pillanatban, amikor még – hosszú időre utoljára –, a mama egészséges „én is proli, te is proli” igazsága durva konfliktusok nélkül, azaz „anekdota-szinten” győzedelmeskedett.

Az anekdotákat keret-történet kapcsolja össze. Nem egyszerű, merev emlékező-keret, hanem igazi esszé-keret, mely hol itt, hol ott belemosódik a történetekbe. A legkisebb fiú autójában ülve nemcsak meséli az emlékeket, de láthatatlan édesanyjával az emlékezés jelenének hétköznapijairól is beszélget, sőt kiszól a filmből: a nézőhöz fordul, magyarázza a történetek összefüggéseit, fényképeket, régi filmfelvételeket „mutogat”. Az így elért esszé-hatás a legigazibb tévés produkcióvá teszi a teljesértékű játékfilmet, azaz nemes értelemben vett „műsorrá” változtatja, mely illő szerénységében maga engedélyezi a nézőnek, hogy egy kicsit lekéssen róla, vagy egy-egy pillanatra megossa figyelmét.

Jellemző módon a *Prolifilm* gyengébb pilla-



Hajdúfy Miklós: Részeg eső

natai azok, amikor a cseppfolyós esszé-közeg visszamerevedik éles határú keret-történetté, egy biztosabb, de primitívebb formába, vagyis amikor hiányzik az újítás teljes következetessége. Érezzük ezt a film kezdetekor, az emlékező epizódok sorát közvetlenül bevezető mondatokban, és főleg a befejezésben: a fiú és láthatatlan édesanyja a Balaton helyett a temetőhöz érkeznek motoros rendőrök díszkíséretében. Míg az anekdoták csattanói – ahol vannak ilyenek – igazi mikszáthi csattanók, a keretnek ez a külön csattanója Edgar Poe hollójának homályos „soha már”-jából, és a kegyelet valamilyen érzelmes-szürrealisztikus fináléjából keveredik ki – ügyetlenül, mivel meglepetésnek várható volt, és nem vártunk rá mint olyan csattanóra, mely úgysem lephet meg. A „műsorszerű” tévéfilm másik, más irányból közelítő kísérlete Darvas József *Részeg eső*-jének televíziós változata. Ismét csak az esszé az, mely beszívárog a tőle idegen film-közegbe, de a *Prolifilm*-hez viszonyítva más csatornán.

Hajdúfy Miklós újra valami megtisztítani, visszanyesni valót látott az eredeti dráma indulat- és érzelm-dzsungelében. Ezúttal valószínűleg igaza volt – nemcsak a színház és film feszültség-lehetőségeinek ismert különbségei miatt, hanem mert Darvas műve – és ez a tény klasszikus értékét némileg megkérdőjelezi – éppen drámaiságában kor-függő, azaz egy átélő-túlélő közönség aktuális politikai „beleérzéseire”, indulataira épít. Ami a drámából most is, vagy most megint időszerű: az a jó és rossz cselekvések és nem-cselekvések, a súlyos és kevésbé súlyos tévedések rezignált nyugalommal tanulmányozható modell-szerkezete. Valahonnan innen, vagyis az adaptált műből magából vezethető le az ok, amiért Hajdúfy rendezői koncepciójának szükségszerűen hasadást kell szenvednie: a drámai anyag helyébe esszé-anyag, a cselekmény helyébe beszélgetések és emlékezések megkomponált rendszere lép; azonban a film kínálta különleges élményt, az esszé-hatás létrejöttét éppen az akadályozza, ami létrehozná: a modellsze-

rúség megkövetelte távolságtartás. Ugyanis ez a távolságtartás nemcsak érzelmi természetű, amire szükség van, hanem kikerülhetetlenül időbeli is, amire éppen hogy nincs szükség. A megfilmesített intellektuális esszé mint kivételesen merész vállalkozás valószínűleg csak akkor lehet igazán érdekes, ha földhözragadt közvetlenséggel, és nem parabolisztikus áttételességgel kötődik a jelenhez. Ebben azonban, a rendező, a modellszerűség érdekében nemcsak az idejétmúlta gondolati konkrétumokat kénytelen nyesegetni: a faluváros ellentétet, a lelki válságokat magyarázó, hatvanas évek eleji egzisztencializmus-töredékeket, bizonyos, ma már vitaképtelen keménységű ítéleteket, melyeket a dráma szereplői még premisszaként fogadtak el, hanem következetesen ki kell hagynia a filmből mindent, amivel a színdarab mint meg nem valósult jóslat-félével sikertelenül igyekezett egy tágabb értelemben vett jelenbe kapaszkodni. Ilyen például Kisági figurája, aki a darabban még a jövő nemzedéket volt hivatott képviselni, de akit a jövőt múltként ismerő rendező már visszamenőleg sem tarthatott hitelesnek, ezért szerepét jelentősen csökkentette.

Hajdúfy Miklós egy társadalmi drámából történelmi filmet készített, a drámát esszévé, a hajdan volt aktualitást időtlen modellé finomítva. A két eljárás mintha feltételeznék egymást, különös ellentmondás, hogy a film, a fentiek értelmében, együtt-alkalmazásuk lehetetlenségét látszik bizonyítani.

A Makk Károly rendezte *Drága kisfiam*-ban az emlegetett esszé-hatás a másik két filmhez képest csak nyomokban mutatható ki, mindenké előtt a „leíró-történetben”, a kétszálú, de mondat-szintig egyszerűsíthető cselekményben, és annak építőelemeiben, a helyzetrögzítő levelekben és beszélgetésekben.

Ezt a produkciót már az is érdekessé teszi, hogy igazi tengerentúli színhelyeket láthatunk benne; ez a takarékosra szorított magyar filmben annyira szokatlan, hogy egy enyhébb vizuális sok erejével hat. Ez önmagában persze még nem elégséges, csakhogy ezzel összefüggés-

ben alapvető tartalmi értékek is következnek abból, hogy a film kanadai koprodukcióban készült.

Mindjárt felfedezhetünk egy rendkívüli „koprodukciós” trükköt: a film olyan, mint azok a játékos rajzok, melyekben egyszerre két kép is el van rejtve, az egyik irányból az egyiket, másik irányból a másikat látjuk.

Végignézhetjük egy negyvenéves észak-amerikai férfi sorsa elleni lázadásait, egy olyan ember kudarcra ítélt kitérés kísérleteit, aki sikertelen maradt egy alapvetően jószándékú és biztonságos, de kegyetlenül siker-centrikus világban. A férfi, számos sorstársához hasonlóan, valamilyen hobby belterjességébe menekül: azt választja rögeszmének, amiről úgy érzi, hogy megkülönböztetheti őt a sikertelen férfiak tömegében – és ez magyarországi származása. Úgy rendez be például külön szobát magyarsága relikviáinak, mint a vasútmodellező a terepasztala számára, és úgy is emlegeti ezt a helyiséget, ahogy játékos kedvű középkorú családapák hívják szabadidejük szentélyét: „az én birodalmam”. Ennek a negyvenéves férfinak a története igazi amerikai kudarc-történet, és annyi változata született már, hogy abból az irányból nézve a képet – még az európai egzotikummal együtt is –: majdnem közhely.

Sokkal többet, érdekesebbet kaptak a magyar nézők. A film egy Kanadában élő disszidensről szól, de ha ezzel a disszidens-filmek egy elképzelt sorát nyitná meg, máris kivételnek számítana. Ez ugyanis egy ál-disszidens-történet, mely vagy tudomást sem vesz az idegenbe szakadt magyarhoz kapcsolódó sztereotípiákról, vagy mint egy hamis-tudat képzeteit, egy disszidens-játék gondolati kellékeit ábrázolja azokat. Először úgy tűnik, hogy a negyvenéves férfi mérhetetlen honvágyában megszépítő illúziókat táplál otthona, édesanyja, elhagyott menyasszonya iránt, aztán kiderül, hogy nem egyszerűen az illúziók hamisságát kell észrevennünk, hanem azt, hogy ezek az illúziók nem az elhagyott házára, a honvágy tárgyára vonatkoznak, hanem magára a honvágyra. A fér-



Makk Károly: Drága kisfiam

fi hinni szeretné, hogy honvágyat érez, vagyis olyan igazi külföldre szakadt magyar, aki, mint a többiek, levelet ír, csomagot küld, hazalátogat. Azonban valójában már rég nem rendelkezik a külföldön élő magyarok „nemesebb boldogtalanságával”, meglehet, lelki kiüresedése valamikor valami hasonlóval kezdődött, de a hiányhoz már csak a fásulhatatlan öncsalás keresi a tárgyat.

Erényt kovácsolni a külső körülmények megosztotta rendezői koncepcióból: ez megintcsak a televíziós műfajok elnézhető nyílt-struktúráival lehetséges. Márpedig Makk Károly filmjében éppen ez történik. Ahol éreznénk is az egység hiányát, ott valamilyen nagyértékű árnyaltság kárpótol, mely nem kikevert-kidekázott tárgyilagosságból, hanem a kettős nézőpont teremtette hasznos térlátásból származik.

Hirsch Tibor

PROLIFILM magyar, 1980. Magyar Televízió

R.: Nemere László; I.: Kapás Dezső; O.: Zádori Ferenc; Sz.: Monori Lili, Győry Emil, Beke Péter
Kobolák László, Schir Szilárd

RÉSZEG ESŐ színes, Magyar Televízió 1980.

R.: Hajdúfy Miklós, Darvas József művéből; O.: Nagy József; Sz.: Avar István, Őze Lajos, Csomós
Mari

DRÁGA KISFIAM! színes, kanadai CBC és Magyar Televízió 1980.

R.: Makk Károly; F: Mavis Gallant novellája alapján Kardos G. György és Suzanne Grossman; O.:
Tóth János és Vámos Tamás; Z.: Tamássy Zdenko; Sz.: Gondon Pinsent, Tolnay Klári, Iréna Mayeska,
Töröcsik Mari

Németország menetrend nélkül

Ingmar Bergman: Kígyótojás

A címnek vett mondat a filmben hangzik el, Bauer felügyelő mondja rezignáltan, aki szeretné meglátogatni anyját Stettinben, de menetrend hiányában ez képtelenség, mint ahogy képtelenség számára a titokzatos gyilkosságok tettesekre bukkanni, mintegy *erkölcsi és eszmei* menetrend hiányában. A Bergman-filmek reprezentatív sorában új terep a *Kígyótojás* történelmi-politikai terepe, bár bizonyos bergmani „alaprajzok” itt is érvényesülnek: mint a kabaré-helyszín, törpék, artisták (a *Rítus* hősei élesített szituációban, nyers politikai alvilágban) az emberi test klinikai senkiföldjén, vagy mint a gyónás aktusa, ugyancsak a *Rítus* illetve az *Úrvacsora* hasonló célzatú jeleneteire emlékeztetően. Ingmar Bergman, jóllehet filmjei a XX. századi mindennapi és nyilvántartott élet és létezés válságközegében „játszódnak”, (helyesebben: játszattatnak, szenvedő igealakban), konceptjük, bázisuk, ideálformájuk szerint nem, vagy alig lépik túl a skandináv okkult-misztikus fogalomkört, amelynek olyan titkos fényforrásai világítanak a bergmani képsorokban, mint Emanuel Swedenborg: Az álmok könyve, Lelki napló, A mennyről és csodálatos dolgairól és a poklóról, mint Sören Kierkegaard: Vagy-vagy, mint August Strindberg: Házasodjunk!, Álomjáték, Haláltánc és különösen az Egy lélek fejlődése, és mint Henrik Ibsen. A *Kígyótojás* túljut ezen a sötét körön: egy még sötétebb körbe. Az egyes

egyén bábu-léte a történelemben, ez a kiindulópont, ez a film morális indítéka. A történelem „kígyótojása” az – és benne a létrejövő hulló kiszámítható perspektívája –, amit a valóságos dr. Mengele (és Dürrenmatt A bíró és a hóhér című regénye doktor Samuel Hungertobelének) figuráját megidéző filmbeli dr. Vergéus emleget, kezében tükörrel, nagyító-lencsével, és szájában a náci szertartásos cián-ampullájával, az események végén, vagyis az öngyilkosságot elkövető orvos szerint: az igazi események kezdetén. 1923, Németország. Infláció. „Egy csomag cigaretta ára tizenhárommillió márka, az egyszerű emberek már minden reményüket elveszítették, nem hisznek már sem a jelenben, sem a jövőben.” A társadalmi lét – benne a közbiztonság, a közerkölcs – fokokkal a nulla alatt. A mélyben és a felszínen: az erőszak. Demagógia. Sör. És sör mellől: az új eszmék, és ezekhez: néhány millió pár csizma és rohamsisak. A kispolgárok: csak az újsághíreket olvassák, nem a történelmet. Azt csak azok a kiváltságosok olvassák, akik az újsághíreket szerkesztik meg – a legmagasabb szinten – a kispolgároknak. Tehát a rejtett történelem működése és az általa nevétségessé váló történelmi statisztika-egyén. Az irodalomban Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz, Heinrich Mann Nehéz élet című regénye, Márai Sándor korabeli naplói a maga sivár-sűrűségében jól jellemzik e kritikus-kaotikus korszakot,

amelyet – már a bajonetek és fáklyák visszfényével – Visconti *Elátkozottak* című filmjéből is ismerhet a magyar közönség. A bergmani lélektani szimbolizmus – a főhős: Ábel, a miliő: kupleráj, kihallgatószoza, boncterem, ebéd egy cirkuszigazgatóval, templom, sekrestye stb. – a már megszokott nyomasztó mechanizmusával indul el: néma emberek menete előre; előre? ahogy a tömeg halad, a súlya szerint. És aztán kiválik egy férfi, egy zsidónak tekintett alkoholista trapéz-artista, akinek az lesz a sorsa, hogy halottkémként sorra viszontlátja holtukban: testvérét, ismerőseit, sógornőjét, elvált és halott öccsének menyasszonyát. (Később kiderül, hogy ún. orvosi emberkísérletek áldozatai mind.) A félelem mechanizmusa ez, mely szinte az összes Bergman-film félelem-magány-agresszió „erőátvitelével” működik. A film története konkrét német történelmi eseményekbe ágyazódik – pl. az SA-csapatok akciói, élő embereken végzett kísérletezés stb. –, de az 1923-as és a későbbi tényeken túl, a maga fatalista morális pátozával, megjelenik a bergmani általánosítás, filmjeinek mindenkori zsinórmértéke: az egyetemes érvény, illetve annak igénye. A *Kígyótojás* egyik jelenetében egy nő utcán lemészárolt lóból kivágott húst kínál megvételre Ábelnek; vagy a hatalmas rendőrségi épület végtelen folyosórendszere, amelyben rács rácsot takar: a mára érvényes jelképként fogható fel, akárcsak a Szent Anna kórház alagsorának ijesztő méretű archívuma, a dossziék, a nyilvántartási kartotékok víziója, mintegy Franz Kafka Kastély-ának bergmani kiegészítése. A dossziék ma is ugyanazt a célt szolgálják az egész világon, mint a *Kígyótojás* Szent Anna kórházának archívumában: az egyén megfosztása tulajdon identitásától, és ezen keresztül, megfosztása történelmi identitásától is, más szóval: az egyén kismimizése elemi politikai létezéséből. Ábel, az alkoholizáló trapéz-artista, aki jószerivel egy szót sem tud németül, lévén amerikai, a Szent Anna kórház alagsori archívumába kerül: levéltárosnak. Szimbolikus státusz. Ismét egy karkai vonatkozási pont. És jele annak is – ahogy a *Kígyótojás*

című film a maga baljós egészében –, hogy Ingmar Bergman svéd filmrendező Skandináviából átjött Európába. Ez az átjövétel és a velejáró első megszólalási „voks”, bizonyos mértékben terhe is a filmnek: Ingmar Bergman olyan dolgokat „fedez fel”, amelyek a középkelet-európai néző számára a „gyermekkor, serdülőkor, ifjúság” címszavak alatt, életrajzi tények inkább, mintsem a morális fejlődés szimbolikus fehér foltjai. Innen adódik, hogy a *Kígyótojás* Kafkára, Hermann Brochra (A kísértő), Heinrich Mannra és másokra visszautaló szimbolikája nem revelálja számunkra saját történelmi és egyéni múltunkat, annak ellenére sem, hogy ebben a filmben is hatása teljében van a bergmani mélylélektani dramaturgia, és ennek külső eszköztárából a horror-effektusok épp úgy, mint a Bergmanra egyedülállóan jellemző *utolsó ítéleti arc-felmutatás* és a jelenetek expresszív – a *Kígyótojás*-ban stílusosan és korhűen: expresszionista – kidolgozottsága. Úgy látszik, hogy első lépésben nem sikerült a bergmani Egyén és a Történelem párbeszédét megvalósítani. Olykor úgy érezzük, hogy Ábel – miközben a kígyótojás dr. Vergérus által kifejtett értelmének felfogása és annak tagadása felé halad – a Forman alkotta *Száll a kakukk fészkére* című film triviális „paraboláján” és prototipikus jelképein belül maradván, azért lesz áldozat, mert a terrornak mindenkor szüksége van áldozatokra, különben egyenlő lenne a Nemzetközi Vöröskereszttel vagy az Űdvhadsereggel. Vagyis nem azt a bonyolultabb összefüggést ragadja meg, hogy miképpen van jelen a terror az egyes egyének életében, és hogyan élnek az egyes egyének a belőlük felszabadított terrorban, hanem azt az egyszerűbbet, hogy hogyan lesz valakiből, aki különben elég cinikus, mégis áldozat, anélkül, hogy kérdeznék erről a véleményét. Ezzel annak a véleményünknek adunk kifejezést, hogy a *Kígyótojás* nem hibátlan film, azonkívül, hogy nem is törőlmetszetten bergmani film. Nincs meg benne a *Ritus*, a *Szenvedély*, a *Persona*, a *Csend* szélsőséges individualizmusból a társ felé kitörő, a társ



elől menekülő, intimitást és nyilvánosságot egyszerre kívánó hőseinek magával ragadó végtelensége. Nincs meg benne a felsorolt bergmani filmdrámák olykor teljes, olykor részleges azonosulást-kiváltó szuggesztivitása; didaktikus hatású humanizmusa – a nyilvánvaló gonosznak: dr. Vergérusnak zavart, céltudatlan tagadása – önmagában még nem válthat ki azonosulást a mai nézőkből, azokból, akik a mai világtörténelmet élik és sokszorosán be- és átsomagolt információkból ugyan – vagyis információtlantul –, de valamit mégiscsak tudnak „saját”, azzal együtt önidegen világtörténelmükről, Bauer, a *Kígyótojás* vilmoscsászárkori, békebeli rendőrnymozója, – ez a kései, brutális Seneca – miután képtelen a tettesek előállítására és ezért az egyik áldozat testvérét próbálja gyanúsítani, összefoglalja Ábel Rosenberg számára a tényállást, vagyis a tények széthullását: „Mindenki retteg. Én is – éjszaka nem jön álom a szememre a félelem-

től. Semmi sem funkcionál már, csak a félelem... Mit csinál az ember egy lidércnyomásos álomban, amely történetesen nem is álom, hanem maga a valóság? Bauer felügyelő a munkájára figyel. A megállíthatatlanul közeledő vég és széthullás káoszában megpróbál egy kis zugot teremteni, ahol a rend és a józan ész uralkodik... Maga mindennap leissza magát. Ez is nagyon tiszteletre méltó álláspont, Rosenberg...” Ezek után Ábel Rosenberg megpróbál (mint annyian) erőszakosan kitörni a rendőrség jól megtervezett és jól megépített épületéből. AJultra verik a szökési kísérlet közben. Hatásos célzás arra, hogyan viselkedjen az egyén, akit egyelőre még nincs mivel gyanúsítani, de ettől függetlenül, igenis gyanús. Bauer felügyelő alakja távolról emlékeztet a *Rítus* rendőrbírójára, aki egy közlekedési kihágást próbál főbenjáró bűnként le-tárgyalni. Ugyanúgy, ahogy maga a trapéz-művész Ábel Rosenberg is emlékeztet a *Rítus*



azon artistájára, aki oly nehezen tudja magát kifejezni a neki csapdát állító rendőrbíró előtt. Ebből a szemszögből nézve, a *Kígyótojás* mégiscsak a bergmani filmtragédiák súlyos láncolatához tartozik, sőt, teljesértékű láncszeme annak, csupán azzal kelt bizonyos hiányérzetet, hogy egyfelől a már korábbi filmjeiben (különösen a Trilógiában) a nagytelence fókuszába helyezett egyéni egzisztenciát a „kígyótojás” körüli táncában itt a valóságos politikai történelem ugródeszkáiról buktatja a mélyvízbe, másfelől ezt a viszonyt – egyén és történelem (és éppen a fasiszta történelem) viszonyát – egy éppen általa, Bergman által kimerített jelképrendszer fogalmain keresztül ábrázolja. Ábel Rosenberg – a 12. órában – elhagyhatná a közvetlenül Hitler-előtti Németországot. Kieszközli ezt számára a régi, jó Bauer felügyelő. Nyitva az út Svájcba. (De hátha ott is vannak archívumok, dossziék, személyi kartotékok.) Ábel Rosenberg marad, megszökik a kérdéses életből a választeljes halálba. Miért? Mert őt is érdekli, ő is kíváncsi rá, hogy miért üldözött? Hogy kik üldözik őt? És, hogy azok miért nem üldözöttek szintén, akik őt üldözik? Kíváncsi, konok áldozat – ennyiben tipikusan bergmani hős –, szóltan sorsával kérdez, az utolsó trapézlevegőig. Szövetség nélkül, egyedül. Ez a magatartás – választás – egyike azon „idézőjeleknek”, amelyeket Ingmar Bergman filmjeivel a szabadság különbözőképpen gyakorolható, de egyetlen fogalma elé és után tesz.

Dobai Péter

KÍGYÓTOJÁS (The Serpent's Egg) színes, NSZK-amerikai, 1976.

Í. és R: Ingmar Bergman; O: Sven Nykvist; Z: Rolf Wilhelm; Sz: Liv Ullmann, David Carradine, Gert Froebe, Heinz Bennent

Amerikai turmix

Hal Ashby: Hazatérés

Hal Ashby sokszoros Oscar-díjas filmje tanulmányos katalógusát nyújtja mindazoknak a félkész, kis fáradsággal felmelegíthető és könnyen fogyasztható mozi-sémáknak, amelyeknek az újraéledt hollywoodi álomgyár a jelenlegi káprázatos kasszasikereit köszönheti. A *Hazatérés* már nem is film, hanem oktatási célú sablon-breviárium, pályakezdő giccsöröknek.

A történet banális szerelmi háromszög. A még vonzó negyvenes asszony (Jane Fonda), férje távollétében, beleszeret egy rokonszenves „harmadik”-ba (Jon Voight). Később a férj hazaérkezik, a hősnő válaszut elé kerül. Jó színészekkel ez már fél siker.

Luke, a „harmadik”, tolókcocsis, mozgás-képtelen nyomorék. Súlyosan beteg, esetleg halál előtt álló emberek szerelme kedvelt lektűr- és giccs-séma. (*Szerelmi történet, Griffin és Phoenix*) A tolókcocsi mintha a *Tombol a hold-ból* gördült volna át, ezúttal Los Angeles-be.

Luke a vietnami háború veteránja, Sally – a hősnő – férje pedig történetesen Vietnamban harcol. A Vietnam-szindrómának keresztelhető mozi-pattern mostanában igen divatos a tengerentúlon, általában a következő formában: a hős hazatér a háborúból, ahol olyasmiket élt át, amelyek gyökeresen megváltoztatják eddigi gondolkodását, békés polgári életét. Többnyire megtébolyodik (*Apokalipszis, Szarvasvadász*), néha megedződik, (szintén *Szarvasvadász*), esetleg háborúellenes aktivista lesz. A *Hazatérés*-ben mindkét verziót végigjátsszák: a férj megtébolyodik, Luke egyszemélyes kormányellenes demonstrációt

hajt végre. A hősnő akkor szeret bele, amikor a tévében meglátja, hogy épp egy katonai kiképző központ kapujához kötözi a tolókcocsiját.

Miközben dúl a szerelmi csata és lelepleződik a szennyes háború, új szereplő lép a játékba: az FBI. Lehallgat mindent; amikor mi látjuk, akkor történetesen ágyjeleneteket. Ez az egyik legmegbízhatóbb hollywoodi patron; az utóbbi néhány évben legalább tucatnyi filmben felhasználták. (*A keselyű három napja, Az elnök emberei, Magánbeszélgetés* stb.) A Vietnam-szindrómához itt egy másik, régebbi keletű filmdivat, a Watergate-szindróma társul, az előzőhöz hasonlóan felszínesen és jelzészzerűen.

A film hősnője, középosztálybeli fiatalasszony, unalmas, örömtelen házasságban él. A történet elején látjuk, amint a plafont bámulva, hidegen szeretkezik Vietnamba induló férjével. A gyönyört a Luke-kal való találkozás hozza meg számára. Luke nemcsak öntudatos gondolkodó, hanem jó szerető is, ellentétben a férjjel, aki mindkét téren kudarcot vall. Nem tudni, végül is melyik fiaskó – a házastársi vagy a háborús – készíti arra, hogy a film végén meztelenül nekiinduljon a végtelen óceánra. A történetet mindenesetre enyhe vulgárfreudizmusba oltott szalonfeminizmus lengi be; ez is nagy divat manapság.

Hal Ashby mindezeket a mozivásznonról csömöriig ismerős ínycségeket turmixgépbe helyezte, s megpróbálta élvezhető koktéllá keverni. A végeredmény: ízetlen, jellegtelen kotyvalék. A sok émylítően erős íz kölcsönösen kioltotta egymást. Ebben persze Ashbynek



is része van, aki mértéktartó fűszerezés és ízletes tálalás helyett épp hogy csak egybegyúrta a történetet, és széles mozdulattal elénk öntötte.

Ashby filmje elsősorban nem a mozi-sémák precíz katalogizálása miatt érdemli ki figyelmünket, hanem azért, mert – a tengerentúli díjeső ellenére – ez az egyik legunalmasabb, szakmai szempontból leggyengébb új-hollywoodi alkotás. A rendező olyan nyíltsággal rángatja elő az ösöreg, szentimentális mozi-patterneket, vágja szemünkbe a falvédő-bölcsességeket, hogy a sztereotíp gondolkodásra hajlamos néző könnyárban úszva feledkezik meg a rendező és operatőrje, Haskell Wexler filmkészítői ügyetlenségéről. A *Hazatérés* nem azért gyöngébb az olyan sikerfilmeknél, mint a *Hair*, a *Csillagok háborúja*, a *Rocky* vagy az *Apokalipszis*, mert felszínesebb, netán még ezeknél is kevesebb úgynevezett „művészi értékkel” bír, hanem azért, mert *unalmas, suta, rossz mozi*. A *Csillagok háborúja* vagy a *Rocky* nagyvonalúan pergő képsorai elbűvöltek, akár egy gyermekmese; az *Apokalipszis* szüzséjének gyermetegségéért pedig a szemkápráztató technikai virtuozitás kárpótolt.

A *Hazatérés* ezeknél a mesedramaturgiára épülő filmeknél jóval többet akar mondani. Lehetőleg mindent – háborúról, szerelemről, halálról, politikáról, férfiről és nőről, egyszóval az Életről, csupa nagybetűvel. De mindenről csak közhelyek jutnak az eszébe. Ebből még tisztes kommerszfilm is kerekedhetne. Hal Ashbynek azonban – szemben Formannal, Coppolával vagy Lucas-szal – kifejezetten szegényes a képi fantáziája, nincs egy szemernyi humora sem, ritmusérzéke is alig. Egyszóval – összehasonlítva pályatársaival – igen gyöngé filmiparos, ráadásul túl komolyan veszi önmagát. Az Oscar-díjak – a páratlan közhelyhalmozás mellett, – vélhetően a Hollywoodban manapság uralkodó Vietnam-szindrómának köszönhetőek. (A másik díjazott ugyancsak Vietnam-film, Cimino *Szarvasvadász-a* volt.) Mert a *Hazatérés* természetesen a vietnami háborúról is megmondja a magáét. Keményen, bátran, szívfacsarón.

A rendező lenyűgöző érzéketlenségére jellemző, hogy kísérezzenének a hatvanas évek ismert Beatles-, Rolling Stones-, Dylan-slágereit játszsa be, a legkevésbé odaillo helyzetekben éspillantokban. Mintha egy mostanában divatos nosztalgia-diszkót hallanánk. Nem emlékszem, hogy valaha moziban ilyen zavaróan diszfunkcionális kísérezzenét hallottam volna. „Mintha Ashby borzasztóan unná a filmjét, és inkább arra figyelne, milyen hangok szűrődnek át a szomszéd szobából.” – írta erről epésen a New Yorker bírálója, Pauline Kael.

Az operatőr, Haskell Wexler képei jellegtelenek, és nélkülözik a legcsekélyebb dinamizmust is. Úgy fotografál – korszerű, szuperérzékeny színes anyagra –, mintha a harmincas években forgatna. Kedvelt módszere, hogy megáll a műterem sarkában, olyan széles plánt nyitva, amelybe a jelenet minden mozzanata belefér. Kényelmesen ott marad a következő snittig, amikor is egy hasonlóan komfortos állóhelyzetbe rakja le a gépét. Ha nagynéha mégis meg kell mozdulnia, láthatóan elbizonytalanodik, majd gyorsan újabb biztos támaszpontot keres.



Jane Fonda és Jon Voight mindent megtesznek, hogy mentsek a menthetlent. Mindketten enyhén modorosak, de ez a legkevésbé zavaró ebben a filmben. Ráadásul, minden mesterkélségükkel együtt üdítően természetesnek hatnak a férj-et alakító Bruce Dern mellett. Dernnek nem kevesebbet kellene hihetően eljátszania, mint a háború okozta sokkot, melynek következtében megzavarodik, kivetkőzik önmagából. Dern ehelyett egyetlen görcscsomó a filmvásznon, az első perctől az utolsóig. Változásról így szó sincs, inkább úgy viselkedik, mintha még a film forgatása előtt érte volna valamilyen ismeretlen eredetű, bénító hatású sokk.

A *Hazatérés*-t Hal Ashby egyébként négy hónapon át forgatta és utána nyolc hónapig vágta. Ehhez képest a film két és negyed óra hosszú, és ebből legalább egy óra teljesen fölösleges. Kész rejtély, mit vágott nyolc hónapig a rendező, ha ennyi semmitmondó, önismétlő

epizód bennmaradt. A film bántóan szerkesztetlennek tűnik. Többször is véget ér például, a szálakat elvarrják, a feszültség leesik, majd váratlanul, új motívummal vagy anélkül, újrameződik az egész. Végül, két és negyed óra elteltével, mikor senki nem várná, hirtelen megjelenik a Vége felirat. Kétségtelen: a filmművészetben elképzelhető és elfogadható ilyenfajta játszadozás a néző beidegződéseivel. De ebben a cukormázos, erkölcsprédikátori szellemű sikermoziban ez kizárólag a szerkesztetlenség jele. Két bő óra alatt sem tudunk meg többet a szereplőkről, a szerelemről, a háborúról, Amerikáról, a világról, mint az első órában. A filmet bárhol el lehet kezdeni és be lehet fejezni. A legbölcsebb persze bele sem kezdeni. Mint John Schlesinger tette, akinek elsőnek ajánlották fel a forgatókönyvet, ő azonban többszöri átiratás után sem látott benne fantáziát. Neki volt igaza.

Báron György

HAZATÉRÉS (Coming Home) színes, amerikai, United Artists, 1978.

R: Hal Ashby; F: Waldo Salt, Robert C. Jones, Nancy Dond; O: Haskell Wexler; Sz.: Jane Fonda, Jon Voight, Robert Carradine

Jövendöléseket elhomályosítva...

Coppola: Apokalipszis most

„Mene Tekel”

Mene: számba vette Isten a te országodat és véget vet annak.

Tekel: megmérettél a mérlegen és hijával találtattál.
(Ószövetség, Dániel próféta könyve 5. fejezet)

„... és lön jégeső és tűz, vérrel elegy, és vetteték a földre; és a földnek harmadrésze megége...

... és a tengernek harmadrésze vérré lön;

... és a hajóknak harmadrésze elveszett ...

... változék azért a folyóvizek harmadrésze ürömmé; és sok ember meghala a vizektől, mivel keserűkké lőnek.

... és meghomályosodék a nap és a levegő ég...”
(Újszövetség, János Jelenésekről 8. rész)

Az ószövetségi Dániel Mene Tekel-je sokkal szigorúbb ítéletet mond, mint amennyi fantáziával az újszövetségi János az apokalipszist jósolja. Coppola filmje nem ítél, de úgy tűnik, fantáziája meghaladja Jánosét. Persze, mert János csak az égiektől várja a világvége-szörnyűségeket, sosem látott angyaloktól, s túlvilági erőktől, Coppola pedig filmjének megalkotásakor már jól ismerte a haditechnika égi-ekeket felülmúló pusztító képességeit. Dániel és János csakis és kizárólag a fantáziájára támaszkodhat, Coppola mindennapos televíziós riportokra, újság-beszámolókra, háborús veteránok élményeire. Ami Coppola filmjének első kétharmadában a vásznon látható, abban egyetlen percnyi fantázia-szülte ötlet sincs.

A vietnami háborúnak ezt a szakaszát, amelyikről az *Apokalipszis most* c. film szól, tudósítóként az Egyesült Államokban éltem végig. Kétszáz millió amerikaival együtt az én living room-omba is bejött minden áldott este az apokalipszis. Három országos televí-

ziós hálózat sokszáz embere a helyszínen és dollármilliárdokat fölemésztő technikája út közben, azon dolgozott, hogy mi, „otthon”-nézők lehetőleg még aznap este színesben láthassuk lényegében ugyanazokat a jeleneteket, amelyeket Coppola nagyszerű hozzáértéssel és újabb sokmillióért ismét megrendezett.

Megítélésem szerint a film első kétharmadának három olyan jelenete van, amelyből valószínűleg filmtörténelem lesz. Coppola filmjét csak egyszer láttam, de ezeket a jeleneteket többször is. Híradó riportként. Nem volt olyan tökéletes a világítás, a kamera valószínűleg jobban mozgott, néha – nem is ritkán – ki is esett a halott operatőr kezéből, de az élet tulajdonképpen semmivel sem rendezte meg a jeleneteket rosszabbul, mint Coppola.

Arra a három jelenetre gondolok, amely bizonyára minden nézőnek fel fog tűnni: a vietnami falu ellen intézett helikopter-támadásra, a legénység részére rendezett show-ra és a gyanútlanul árut szállító vietnami csónak át-

kutatására. Már nem tudom pontosan megmondani, hogy híradóban láttam-e, vagy valamilyen háborúellenes kiadványban olvastam-e a Wagner-zenét bömböltetve támadó helikopter-rajról, de most a jelenet ismerős volt. Mint ahogy ismertem – nem személyesen persze – a legkeményebb texasi erőszakszervezet, a Ranger öltözkéiben csípőből tüzelős, sarkantyús csizmát viselő, semmitől meg nem rettenő helikopteregység-parancsnokot is.

A háború második, már egyáltalában nem lelkes szakaszában szinte naponta olvastam a „body count”-ról, vagyis arról a vitáról, hogy helyes-e a hadijelentésekben naponta megjelölni, hogy hány vietkongot semmisítettek meg, hiszen „azok az átkozott liberálisok” azt állították, hogy a parancsnokok minden meggyilkolt vietnami gyereket, asszonyt, öreget „megsemmisített ellenséges testként” számolnak el.

Megszámlálhatatlan alkalommal olvastam, láttam, hallottam a vérlázítóan primitív tábori színházakról, előadásaik véres botrányba fulladásáról, mint ahogy nagyon sok veterán beszámolót hallottam arról is, hogy a dzsungelba vezényelt amerikai katonák gyakran rettegésükben, cél nélkül, mindenre lőttek, még arra is, ami nem is mozgott.

Talán nem is kellene hozzá sok kutatás saját-archívumokban, hogy az ember megtalálja azokat a riportokat, amelyek pontosan vagy majdnem pontosan így számolnak be tökéletesen ártatlan, sőt, gyakran még az amerikaiakkal szimpatizálni vagy együttműködni is hajlandó vietnami családok értelmetlen felkoncolásáról, mint ahogy az Coppola filmjében, abban a bizonyos csónak-átkutatási jelenetben látható.

A vietnami háború ilyen intenzitással 10–12 éven keresztül tartott. Coppola filmjének ez a része, amelyben felülmúlja Dániel próféta ítéletét és János jelenéseit, mintegy másfél óra hosszát. Ebben a részben, ahol a megírt, megfilmezett, elmesélt realitásokat koncentrálna, miként a valóság, azonképpen Coppola is felülmúlja Ó- és Újszövetségi elődeit.

Vitám, vagy talán inkább kiábrándultságom csak az utolsó harmaddal van. Coppola itt megpróbált elszakadni a valóságtól, megpróbálta felülmúlni azt, megpróbált még borzalmasabb lenni, és ennek következtében majdnem olyan hihetetlenül földöntúlvá, vagyis kevésbé ijesztővé tette az apokalipszist. Innen kezdve számomra már csak lefejezett, felfűjt gumibabák, sűrű paradicsomlé van a megkínzott, meggyilkolt vérző emberek helyett.

Próbálom megérteni őt, hallottam egyet s mást azokról a filozófiákról, amelyek azt vallják, hogy a dzsungel – akár a nagyvárosi dzsungel – mélyére visszavonulók, ezek szabályainak magukat alávetők óhatatlanul, elkerülhetetlenül a modern kor apokalipszisének végrehajtóivá, ítélethozóivá válnak.

E filozófiával nem tudok vitába szállni, de azt őszintén érzem, hogy sem a Biblia jövődőlő, sem Coppola nem tud szörnyebb apokalipszist teremteni, mint maga az ember, maga a realitás. Sem Dániel, sem János, sem Coppola kambodzsai dzsungel-apokalipszise nem tud elrettentőbb lenni, mint maga a vietnami háború volt.

Az *Apokalipszis most* volt a harmadik olyan általam látott amerikai film, amely a vietnami háború tanulságait akarja a világ elé tárni. A *Hazatérés-re*, a *Szarvasvadász-ra* és most erre a filmre gondolok. Nem szándékozom értékelni a többi, csak az Amerikában, a helyszínen szerzett tapasztalatok alapján vonom le magamnak azt a következtetést, hogy ezek közül Coppola filmje a legtisztességesebb szándékú és talán a legnagyobb hatású. Ugyanis úgy érzem, nem egyszerűen múltba tekintő helyzetrajzot ad, hanem mint Dániel próféta és János az ő Jelenései-ben, előre tekintve akarja figyelmeztetni az emberiséget a lehetséges Apokalipszis szörnyűségeire. Ezt írja János a Jelenések-ben: „Boldogok, akik megtartják az ő parancsolatait, hogy joguk legyen az életnek fájához, és bemehessenek a kapukon a városba.” S mi Coppola parancsolata? A béke.

Hollywoodtól Kambodzsaig

Két film van – meglehetősen lazán összefűzve – Francis Ford Coppola száznegyven perces új, cannes-i Arany Pálmával kitüntetett alkotásában. Az első (majdnem a mű négyötöde) a vetítés után még napokig nyugtalanít helikoptereinek rettentő kattogásával; a második meg talányosságával teszi ugyanezt. Nem mondható hát jámbor élménynek a találkozás ezzel a *mai Apokalipszissal*: mindvégig fogva tart s esetenként lenyűgöz a nézőtérén, de tovább kísér a magány óráiba, ahová nemcsak a borzalom képei térnek vissza, hanem a befejező rész tépelődő szimbolizmusának gondolatai is. Két hatás keveredik így a nézőben, aki összefüggést próbál keresni közöttük, annak reményében, hogy a vietnami háború mesterfokon rendezett epizódjai a szemlátomást filozófiai igényvel komponált végjelenet fényében nyernek valami mélyebb jelentést. S nemcsak annak lesznek figyelmeztető dokumentumai, ami akkor és ott (kritikusan amerikai szemszögből nézve) történt, hanem – immár művészi töltettel fölerősítve – valamit megsejtetnek a cím által sugallt Egyetemes Ítélet komor költészetéből is.

Ez a befejezés azonban, melynek *annyi minimum* kellene – visszafelé is – megmagyaráznia, bizonytalanságban hagy, és *irodalmi* (tehát külső) magyarázat nélkül nem nagyon érthető. Felzaklató hatása ennél fogva, éppen a legfontosabbnak szánt drámai pillanatban, inkább ködösségének, mintsem az addig bemutatott epizódok hatásos általánosításának, s a tanulságok elmélyítésének a következménye. Érzésünk szerint a film kurtán-furcsán ér véget, szándéka ellenére „nyitott mű” marad, reánk hagyja a summázás műveletét; ám ehhez kellő segítséget adni nem tud. Talán nem is akar.

Az a gyanú is felmerülhet, hogy a rendező egyszerűen nem volt képes befejezni a művet; s nem anyagi okokból (hiszen, mint hírlík, a filmhez négyféle vég készült), hanem szelle-

miek miatt. Ezért támad olyan benyomása az embernek, hogy a „mitikus” variáció kellős közepén a film szinte *abbamarad*; és igaz, hogy ezáltal az amerikai filmeknél oly megszokott *happy ending* hiányzik, a publikum nem lélegezhet fel, nem teheti „ad acta” az egészet, de nincs katarzis sem, nincs megrendítő, felkavaró s végső fokon nemesítő *pillanat*, legfeljebb keserűség, s némi káosz. A majdnem két órán át hollywoodi szuperprodukcióval elkápráztatott néző káosza, aki az utolsó fél órában mind nyugtalanítóbban arra tud figyelni csupán, vajon miféle mondandó kerekedik ki a dramaturgiailag túl sokáig előkészített végjelenetből; és rossz-érzete csak növekszik, amikor (saját maga rejtvényfejtői fogatékosságának kellő kritikája után) arra kezd gyanakodni, mégiscsak a műben lehet a hiba. És hogy a mondandó – legalábbis itt, az oly fontos utolsó percekben – bizony szegényes, túlságosan absztrakt, kiábrándult, erőtlenséggel; vagyis közhelyes.

Fáj mindezt rögtön az elején ideírni, hiszen egy jószándékú, s néhány részletében fellelhető filmmel van dolgunk, időnként mestermunkával, melyben csakugyan ott rejtőzött az egységesebb, sodróbb és nagy alkotás lehetősége.

Csakhogy ez – *kétféle* ihletés kiérleletlen összevegyítéséből – létre nem jöhetett.

A zárórész ugyanis lényegében Joseph Conrad egyik kisregényének szerencsétlenül átírt, jelképes talányosság felé erőltetett romantikájára (vagy inkább szecessziójára) épül, aktualizálva, s misztikus színezetet ölt; míg a bevezető (ismélem, majdnem kétórás) jelenetsor egy amerikai riporter, Michael Herr 1967–1968-as tudósításait veszi alapul. (Ezek az *Esquire*-nek Szaigonból küldött beszámolóik a forogás megkezdése után – *Dispatches* címmel – 1977-ben könyvben is megjelentek.) Ez a rész tehát, a nagyobbik, egy kortárs-szemtanút hív segítségül a forgatókönyvhöz (Coppola nem járt



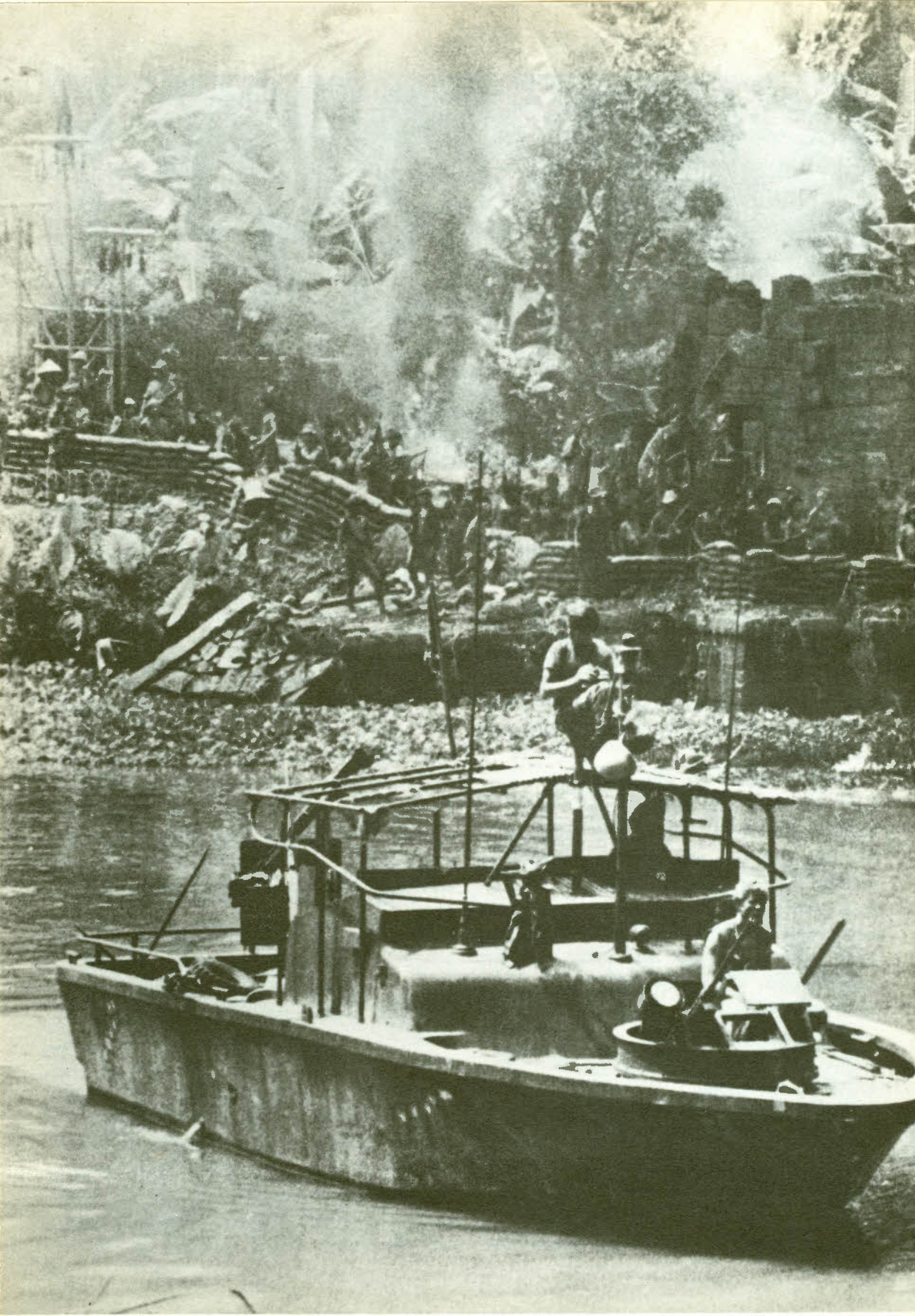
Vietnamban), és ez a választás sikeresnek mondható. A munkálatok megkezdése (1976. március 20. a Fülöp-szigeteken) egyébként sem volt messze időben a szégyenletes dzsungel-háború befejezésétől; és – noha az amerikai hadsereg megtagadott minden szakmai támogatást a stábtól – valószínűleg a legapróbb részletekig sikerült pontosan rekonstruálni az intervenció csapatok hadi módszereit, lelkiállapotát, de még életvitelük mozzanatait és felszerelésük tárgyait is.

E tekintetben a film egyedülálló, és – meglehet – a több mint harminc millió dollár jó része éppen erre a rekonstruáló hitelre ment rá. Nem ismerünk még egy olyan *információ-gazdag* filmet a vietnami háborúról, mint ez; és e gazdagság tüstént dokumentum-értékűvé emelkedhet szemünkben, ha hozzávesszük, hogy ilyen tárgyilagos, nem propaganda-célzattal készült háború-rekonstrukció az amerikai gépezetről korábban sem született, s valószínűleg ezután sem fog születni. Francis Coppola áldozatossága, egész vagyonának kockáztatása, de mondhatjuk így is: személyes *elkötelezettsége* kellett az illúzióktól mentes körkép elkészítéséhez, a csakugyan apokaliptikus rombolás technicizmusának felidézéséhez, az embertelenítő momentumok megragadásához és elítéléséhez. Kellő anyagi és személyi feltételek birtokában így bontakozha-

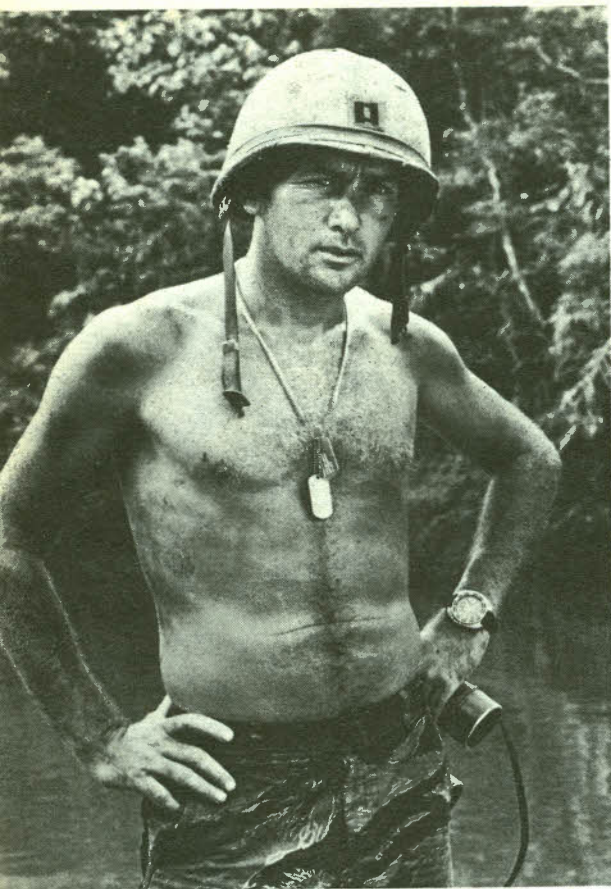
tott ki – ezúttal nem az amerikai felsőbbrendűség eszméi felé fordulva, mint a rossz emlékkü *Deer Hunter* (Szarvasvadász) tette volt, hanem a hűséges, tény-anyagával felháborító riportázs igényével – mindaz, amit a Hollywoodban kifejlett pontos dramaturgia, lenyűgöző szerkesztés, hatásos képalkotás feszültség-teremtésben, kivált a csataképeknél, magáénak mondhat.

A film nagy, képletesen szólva Hollywoodból indított periódusában egy sor ilyen csataképet láthatunk; ezeket fűzi fel egyetlen szálla a film főhősének, Willard kapitánynak (Martin Sheen) az utazása, aki Szaigontól hajózik fel egészen Kambodzsáig, hogy ott a dzsungelbe visszahúzódott és feltehetően elmeháborodott amerikai Kurtz ezredest (Marlon Brando) megölje.

Maga a folyón való felhajózás ötlete, mint ahogy a különös ezredes alakja, sőt neve is, azonban már nem egy korabeli dokumentumkötetből, hanem Joseph Conrad *Heart of Darkness* (magyarul: *A sötétség mélyén*) című, 1920-as kisregényéből került a filmbe. És, sajnós, nemcsak mint dramaturgiai ötlet, mondhatni világirodalmi ötlet (hiszen az efféle, tájakon és kalandokon át való utazás Csicsikové óta igen jó keresztmetszet-lehetőséget nyújtó elképzelésnek mutatkozik), hanem egyre inkább mint alakot, helyzetet, miliőt és gondolatot, sőt stílust kínáló *példázat* is, melyet







Coppola igyekszik ugyan (e Kambodzsa-epizódban) az egyediből – különössége révén – általánossá emelni, a gyilkos háborodottság jelképéül felmagasítani, átírói igyekezetének azonban ellene mond maga az eredeti anyag.

A lengyel származású angol író által annak idején megteremtett különös eset és figura ugyanis (egy elefántcsont-rabló nyugati társaság legtávolabbra küldött felügyelőjének megőrülése, majd halála) az ősi természet és a gyarmatosítás eszmerendjével személyiségét összeroppantó *fehér ember* konfliktusát sejteti meg, s jellegzetesen századeleji történet, a *kimenekülés – belefulladás drámája*, mintegy groteszk és kicsinyes történelmi paródiája immár annak, ami Rimbaud és Gauguin idején még keserű lázadó gesztusnak mutatkozhatott.

Ezt a képletet viszont, több mint fél századdal később, nem lehet mechanikusan úgy hasz-

nálni, hogy a szituációba aktuálisabb mondanót helyezünk, Kurtzot pedig amerikai kitüntetésekkel látjuk el, s egy-az-egyben az emberi jó és rossz dilemmájának *erkölcsi* megoldását szeretnénk tőle remélni. A vietnami háború végül is sokkal konkrétabb *társadalmi* eredőjű konfliktus volt annál, hogy ezzel az egyszerűsítő módszerrel a lényegéhez közelebb kerüljünk; és ha az úgynevezett „általános emberi” vonatkozások terén éppen ennek *elemzését* hanyagoljuk el, az örület vizeire sodródott személyiség elszigetelt s titokzatos tragédiájának kedvéért, akkor maga ez a *képlet* bizony, néhány generálián túl, nem tud újat (vagyis érdekeset) mondani, s mint eset, a különösségből a *különc* kategóriájába fog aláhullani. A filmben mindenesetre ez történik; s ezen nem segít sem a talányos atmoszféra megteremtésének itt már túlfűtött igyekezete, sem a fényképezés erőltetett hatásvadászata.

Ráadásul a film szinte e végpontra van „kihagyozva”, hiszen a kapitány az egész út alatt a meggyilkolandó ezredes dossziéját tanulmányozza, mindegyre Kurtz választásának magyarázatát keresi, még ha ez a magyarázat végül, mint kitetszik, nem több annál a szimpla örületnél, mely a borzalmak tűrőképességének határán túl bárkiben bekövetkezhet. Dramaturgiaiailag logikusnak látszik, s ezért a film szempontjából okos igyekezet, hogy a sokféle realiztikus harci epizód után most már, végül, magának a Borzalomnak az arcát is meglássuk, vele szembenézzünk; de mire a kis hajóval Kurtz ezredeshez jutunk, kiderül, e *szándék* realizálódni igazából nem tudott.

Ennek következménye, hogy (bizonyára az eredeti elképzeléssel ellentétben) nem a műnek ez a – Coppola szerint – „operai” végjeleneke, még csak nem is az egyes epizódokat fel-fűző *szál* teszi ránk a legnagyobb hatást, hanem az, ami ezekben *az epizódokban* történik. Hiába alakítja hát a rendező úgy a történetet, hogy figyelmünket a „külsőről” mindinkább a „belsőre” fordítsa; mert amit ő – finom amerikai distinkcióval *movie*-nak (vagyis „mozinak”) mond s mint hollywoodit lenéz, hatáso-

san bontakozik ki; ami viszont, továbbra is szóhasználatával élve, *film* szeretne lenni (a mi fogalmazásunkban talán: „filmművészet”), erőtlén és mesterkéltn marad.

Kurtz ezredes végül is színpadias módon jelenik meg a dzsungel romtemplomában, majd nem minden ágon egy akasztott ember lóg a vízparton, gomolyog a köd és a borzadály, akárcsak a guyana-i halál-kultusz Jones tisztelésénél; a Halál Angyalának vonásait mégis inkább annak a remek epizód-szereplőnek az arcán fedezhetjük fel, aki – mint a Légi Lovasság Első Egységének parancsnoka (Robert Duvall) – trombitaszóra indul hajnali támadásra Wagner-zenét harsogó helikoptereivel, és miután halál-kártyáit a vietnami hullákra kiosztotta, már csak a vízi-sielés rejtelmeiről tud beszélni, ennek fortélyai tudják izgatni.

Itt, ebben az epizódban a legnagyobb Coppola, itt éri tetten a kiegészített lelkű, gépies gyilkost; s itt mondja el (a csata előtti *party*-ban például, a sülték, sörök és gitár idilljében) a legkegyetlenebb s egyben – mint amerikaiaknak – a legfájdalmasabb kritikát is ide keveredett honfitársairól s mentalitásukról. Erre erősít rá, erre a vidámnak és sebezhetetlennek mutató, ám rég a halál árnyékában nevetgélő életformának a képtelenségére majd a Playboy-nyuszik jelenete, ahol az ellátó-örmmester alakjában mintha *A 22-es csapdája*-nak egyik kései figurája is megvillanna.

Az *ironikus* Coppola mesterinek mutatkozik ezekben a jelenetekben; s mint mindig, az ironia ezúttal sem képes letagadni a mélyén meghúzódó érzelmességet. Pontosabban az *érzelmi* reagálást, melyet alkalmasint egy-egy szentimentális túlzás sem tud lerontani. Ezért hat ránk úgyszintén megrázó erővel az a jelenet, amelyben a hadihajó legénysége az útjukba került kis dzsunkát átkutatja, mégpedig olyan idegi túlfeszítettségben, hogy a lélekvesztőn végül csak egy kiskutya maradhat életben. (Ez a tudatosan My Laira utaló epizód a fokozás, a gyors ritmus, a tökéletes vágás iskolapéldája.) De az a Disneylandet idéző ironikus pillanat is megrendültséggel telítődik,

amikor a hazulról kapott magnetofonszalagon a haldokló fiú anyja változatlan lelkesedéssel számol be az otthon maradtak meseország-beli kirándulásáról, holott ez az ágyúval, nehézeppuskával, páncélzattal felszerelt hajó már mint Kháron ladikja úszik felfelé a folyón, épp a címzett hullájával.

Rajta hagyjuk el a háború és a keserű ironia színterét mi is. Utolsó állomásunk *ebből* az Apokalipszisből egy fantom-híd, ahol sorsukra hagyott (s jobbra színes-bőrű) katonák tartanak egy értelmetlen „pozíciót”, de ahová a posta azért rendben megérkezik; de innét már végleg Joseph Conrad világa kezdődik, a kifürkészhetetlen, ősi fenyegetésekkel teli buja dzsungel, ahonnét nyílvezők röppennek a hajóra, s a kormányost (egyébként ez a jelenet már szóról szóra követi Conradot) váratlanul egy dárda üti át. Ez már a film Kambodzsája, a vörös khmer és Pol Pot történetének ismeretében nyugodtan írhatjuk idézőjel nélkül; a romlás, a puha halál, az alattomos kínzások és macskaléptű gyilkosok tereuma, ha úgy tetszik (századeleji hasonlattal élve) a baljósan mosolygó Enigmáé, ahol egyetemessé válik a pusztulás, és okai immár kideríthetetlenek.

Nem meglepő hát, hogy ettől fogva mi is csak sejtésekre hagyatkozhatunk. És minél több a misztikumra való utalás, minél erőszakosabbak az erre vonatkozó rendezői s operatőri fogások, annál több kétellyel – vagyis „hidegen” – nézzük Kurtz ezredes gomolygó birodalmát, s lassan előtűnő őt magát, aki hol verset olvas, hol fejeket vágat le, hol pedig talányos üzeneteket küld az éterbe. Igen, értjük megháborodásának okait, s hogy miért cserélte fel ragyogónak ígérkező katonai karrierjét erre a kiskirályságra, értjük tragédiáját, kiégettségét, teljes szétesését, szomorúságát, agresszivitását, mindent értünk, kivéve azt az egyet, végtére is miért kellett főhősünknek, valamint az amerikai vezérkarnak, s végül most a nézőnek annyi energiát fordítania felkutatására. Kurtz már élőhalott, jelentéktelen, mondhatni – a történet és a történelem szempontjára

ból – mellékes; és ha Willard kapitány végül is lekaszabolja, egy mindennel leszámolt szellemi-fizikai roncsnak majdnemhogy megváltásból nyújtja át a halált.

Hiába vannak hát az ezredes rajzában személyes motívumok, hiába tudjuk, hogy Kurtz meghasonlása akkor következett be, amikor rájött, hogy a „Vietcong” erkölce és akarata erősebb, s ezért úgy akar erőt venni rajta, hogy magával a borzalommal kíván barátságot kötni, érzelem, szenvedés nélkül, bírálat (vagyis bárminemű értelmi kontroll) nélkül akar ölni, s ezáltal magamagát züllesztí le az emberi létből az állatiba (amennyiben ez az összehasonlítás az állatvilágra nem sértő). Tulajdonképpen közömbösen nézzük tehát a rajta végrehajtott ítéletet, nem szorítunk sem neki, sem a titkos megbízatással érkezett kapitánynak; aminthogy legfeljebb elborzaszt, de nem kavar föl a Kurtz megölésével erőltetett párhuzamba hozott rituális élőmarha-feldarabolás sem, ugyanabban a pillanatban, a romtemplom előtti téren.

Kurtznak ugyanis egyszerűen – nincs arca. Ahogy az őt körülvevő tömegnek sem, ezen a furcsa menedékhelyen, ahol még az sem derül ki, voltaképpen miféle alternatívát kínál az amerikai főtiszt a köréje sereglett katonáknak az igazából sehol sem látható ellenféllel szemben. (Ez az egyoldalúság egyébként az amerikai Vietnam-filmek leginkább szembeötlő fogyatékosága.) Más magyarázat nem lévén, ezt az elnagyolt és hihetetlen summázást a filmben eleinte oly bátran felvetett problematika *megkerülésének* kell tekintenünk, művészi engedménynek, mely ezért és így hagyatkozik aztán, jobb híján, Joseph Conradra.

Ha valaki előveszi az Európa kiadásában most megjelent A haladás előőrse című kötetet, s megkeresi benne a már említett kisregényt, pontról pontra kiélheti filológiai hajlamait. Nemcsak Kurtz, de a táborában ragadt

(s ezúttal amerikai fotóriporterré alakított) csodálója (Dennis Hopper) alakját, sőt dialógusait is könnyűszerrel megtalálja. Igaz, Coppola mindjárt a cannes-i bemutató sajtótájékoztatóján becsülettel megvallotta: minél inkább „szellemi utazás” lett a filmben (mely „szinte magát forgatta”) a fizikaiból, annál jobban Conrad vonzásába került, s építette az ő hazugság-gyűlölő, jó és rossz közötti folyamatos választásra készítő regényére a művet (Millimeter, 1979. október). Más esetre és alkatra, helyzetre készült szentenciák töltik fel tehát az *Apokalipszis most* utolsó félóráját.

A záró jelenet csak Coppoláé megint, az a koreográfusként komponált pillanat, amikor Willard kapitány véres kézzel megjelenik a romtemplom kapujában, földre veti gyilkvasát, s erre a néma tömeg is jámborul elejti a géppisztolyokat. De ez már valóban opera-finálé. Igaz, félreérthetetlen benne a célzás az áhított békére, és mindenféle vérengzés elítéltetik ekkor, vagyis – mondjuk így: – eszmeileg a befejezés nyilván humánusabb és himnikusabb, mintha az elkészített variációk valamelyikét használva beállna Willard is Kurtz táborába, netán ő venné át az uralkodást, vagy (másik megoldás) rádió bombázókat kérne maga fölé, és megsemmisítené az egész telepet. „Mint tudják, sokat bajlódtam a film végével – mondta már említett nyilatkozatában a rendező. – Más befejezéseket írtam, mindegyik legalább olyan jó volt, mint a *Keresztapa I-nél*. De végül is azt csináltam meg, amelyben egy gyilkos megöli a királyt, és a nép tudja, hogy meg kell ölni őt. Mert új királyra van szüksége, hogy legyen rizs és legyen élet. Talán ez a legrégebbi mítosz a világon.”

Csak hát a mítosz „gyilkosának”, „királyának” és „népének” ősi hármasa ezúttal nem ott van, ahol a film keresi. Képletesen szólva, nem Kurtz volt ott a király, ahol Willard valóban gyilkos; és – főleg – másfelé volt a nép.

Szabó György

APOKALIPSZIS MOST (Apocalypse Now) színes, amerikai, 1979.

R: Francis Coppola; F: Denis Tavoularis; Z: Carmine Coppola; F: Coppola; O: Vittorio Storaro; Sz: Robert Duvall, Marlon Brando, Martin Sheen, Frederic Forrest, Albert Hall, Dennis Hopper

Egy halandó műfaj bűvkörében

Beszélgetés Illyés Gyulával

– Kosztolányi írta 1927-ben (*Londoni levelek*): „*Untig ismerjük a világot, barátom, legalább külső arányait, színeit, könyvekből, képekből, moziból, rádióból, vagy hallomásból.*” – Tehát a mozi itt már mint elfogadott, „szalonképes” megismerési forma szerepel. Ám mégis, Kosztolányinál ez a megállapítás is helyet kap: „*Utazni: színház*”. S másutt is kimarad a mozi, a film mint külföldi élmények forrása, épp egy szintén 1927-es írásában, ezúttal versben (*Hetedhétország*): „*Tornyokra is másztam, múzeum és képtár anyagát / habzsoltam, áruházak őrült / mozgólépcsőin zakatoltam.*” – Mi erről az Ön véleménye; az Ön nemzedéke hogyan volt, hogyan találkozott a mozi-élménnyel?

– Pontosan emlékszem rá, mert az a különös dolog történt, hogy rögtön beszélő mozit láttam, első gimnazista koromban. Ez Dombóváron játszódtott le. Akkor még a diákokat, az egész osztályt csoportban vitték el különösebb látnivalókhöz. Így jött a szemfényvesztők, a tudományos előadók sorában ez a mozi is. Zsinór ment a mennyezeten, mialatt a film előttünk vetítődött, mint ahogyan már addig is volt ilyen mozi. De ez hangzott is: kovácsok kalapáltak vasat, és ezt hallani lehetett. Ezen elámultam nagyon. Volt már egy korábbi mozi-élményem, Simontornyán, azt hiszem, 8 éves lehettem. De az nem darab volt, hanem megjátszották egy bünténynek a fölfedezését.

Elmondták, hogy valaki hogy ölte meg én nem tudom, kijét, s akkor látni lehetett, hogy egy ember bemegy a patakba, keres, tapogat, és végre kiveszi azt a baltát, amivel megölték az illetőt. Nyilvánvaló, ezt utólag csinálták



meg. Ez után jó ideig nem láttam mozit, inter-
nátusban laktam, ez már Bonyhádön történt.
De amikor Pestre följöttem, 14 éves korom-
ban, ismét megismerkedtem ezzel.

– *A Kora tavasz az őszirózsás forradalom ha-
tását egy gimnáziumi osztály életében a követ-
kezőképpen érzékelteti: „Tudományos filmen
láttam egyszer egy virágzást: a láthatatlanul
bebocsátott sugarak és ózon hatására egy perc
leforgása alatt tágult meg a kehely, hajoltak
szét a szirmok, ágaskodott fel a porzó, hogy
finom tartalmát szétszórva, már konyuljon is.
Ilyen virágágyások voltunk mi is.” – Hogyan
emlékszik e filmes hasonlat eredetére, hátteré-
re?*

– Erre tökéletesen jól emlékszem. Nyilván
diákkoromban láthattam ezt a filmet. Rop-
pant lassú felvétellel csinálhatták, a film kilé-
pett a naturalista ábrázolás világából, tudomá-
nyossá vált. Ezt a műfajt igen nagyra be-
csülöm: már ebben is érzem azt, hogy amennyi-
re halandó a film, a tudományos ábrázolás
maradandó lehet. Bevallom, ma is, a tele-
vízióban – vacsora közben szoktuk kinyitni
a televíziót – Kudlik Juliának a műsora, a
Delta fog meg bennünket a legjobban. Az ilyen
film még száz év múlva is érdekes lehet, meg-
mutatja: a mi korunkban mit magyaráztak
meg reálisan az emberiségnek.

– *A mozi szerepéről, művelődéspolitikai jelen-
tőségéről – úgy fest – Ön a Tanácsköztársaság
idején hallott először. A Kora tavasz idegen szó-
noka hirdeti ezt a programot: „Az üzemekben
mozi lesz, kórház, nyolcórái munkaidő, akár a
gyárakban. Gépek öntik el a földeket, az ember
végre felszabadul.”*

– Ebben valóban hittünk. Majakovszkijnak
a párizsi Notre Dame-hoz írt ódájában is volt
még egy rész: milyen gyönyörű mozit lehetne
csinálni belőle. Hittünk abban, hogy a technika
rögtön, radikálisan meg tudja változtatni az
emberiséget, és hogy erre még az idealisták,

messianisztikus elmék is nagy reménnyel te-
kinthetnek. Jól tudjuk, hogy Lenin a jövőendő
művészetének mondta a mozit, azért, mert
egyetlen műfajnak sincs olyan azonnali hatása
a széles tömegekre. Az egész marxizmusnak az
alaptétele, hogy először az anyagi föltételeket
kell megváltoztatni, s akkor bekövetkezik
mindaz az erkölcsi változás is, amiért rengete-
gen lettek – köztük magam is – forradalmárrá.
Az anyagi föltételek, a technikai vívmányok
közé beletartozott tehát a mozi is.

– *A fehérterror idejének pesti emléksorában,
a Beatrice apródjai lapjain fontos szerep jut a
mozi föl-fölbukkanó motívumának: „A magunk
lakásával ráadás szerencsénk volt. A szoba ab-
laka a Lőportár utcára szolgált, s az utca túlsó
házsorában egy kis zugmozi működött. Regge-
lente ébredési öröm volt kitekinteni a nagy,
színes betűs, néha képes falragaszra. A műsor
hetente változott, volt, hogy kétszer. Oda bár-
mikor lemehettem”. S lejárt Önnel az édes-
anyja is. – Aztán a pesti mozik elszaporodásá-
ról is dokumentum értékű képet fest: a Szondy
utca „proli-részén” működő két mozit s a Gel-
lérthegy utcához legközelebb eső, Krisztina
körútit is bemutatja. Itt szívtak Ön, itt szívtak
a társai „egy kis elfeledkezést, ópium módjára
némi nyugati szellemet, vadnyugati életerőt”.
Nemegyszer végződött – olykor „öröm tetőzé-
sével” – a nap „a Krisztina moziban”. – Mire,
milyen filmekre emlékszik vissza ebből az idő-
szakból, cím, a rendező vagy színészek szerint?*

– Akkoriban rengeteg ilyen mozi volt. Üzlet-
helyiséget bérelt valaki, betettek 30 faragott fá-
ból való padot, s már berregett a gép, valaki
zongorázott, vagy hegedült. Rossz háborús né-
met filmeket játszottak, s mivel én sehova nem
jártam Pesten, anyám délutánonként leenge-
dett a moziba, hogy művelődjek mégis. Meg-
döbbsentett az emberek kegyetlensége. Hábo-
rús filmekre emlékszem; ábrázolták, nem való-
ságosan, hanem megjátszva, hogy a francia ka-
tonák bejönnek a lövészárokba, miközben les-
be áll egy német, s az egyenként – mert azok

nem tudják, hogy csapdába esnek – lelövi őket. Azután pedig olyanokat is láttam, amit ma dokumentumfilmnek vagy híradónak mondanánk. Így láttam Ferenc József temetését. Emlékszem a meglepetésre, hogy a kocsik kereke mindig visszafelé forgott. Ezt nem értettem. Volt a környékünkön egy Winkler-mozi, a Lehel téren, azután amikor a Bajza utcába átköltöztünk, volt a Szív utcában, az Aradi utcában, és a banda – akkor már 15–16 éves voltam – együtt járt Harry Piel filmjeinek és hasonlóknak a megnézésére. Ezek semmi különösebb élményt nem adtak nekem, nem érdekelt nagyon ez a kalandosság. Vonat tetején szaladtak, inkább akrobatamutatvány volt mindez, mint művészi. Azért egy-kettő ezek közt is volt: a *Doktor Caligari* vagy hasonló, amit még valami művészetnek éreztem. Voltak ünnepekt moziszínészek, a Valentino, olyan nagy színésznők is, akik valóban óriási művészetet tudtak megvalósítani. Greta Garbo – nem kell a többiek bemutatni – ideális asszonya volt annak a korszaknak, szép és boldogtalan, és akármilyen öröm éri, szomorú. Olyan mélyen tudta kifejezni, hogy majdnem csehovi élményt adott. Lehetnek óriási művészek a filmen, meg tudnak valósítani rendkívüli lelkiállapotokat, de magát az alkotást féltem. Kétellyel mernék megnézni ma jó egy pár Greta Garbo-filmet, nem csak azért, hogy milyen cipőben tipeg, milyen kocsira száll vagy milyen kalapot visel, hanem a mozdulatai miatt; ahogy azt a korszakot ábrázolni tudja.

– *A Hunok Párisban lapjain is szerepel a mozi, a film – utalásszerűen. Bár itt a „photogénique” szó nem a filmre vonatkozik elsősorban. – Milyen filmekre emlékszik a párizsi időkből? Milyen filmről beszélhetett Miller, a könyv egyik szereplője? Milyenek voltak azok a bizonyos „korabeli szürrealista” filmek? „Előadhatnám a filmjátszás elméletét! A legérdekesebb téma, s titkait alig tudják! Ez a legújabb kor művészete, a mimikára írt dráma” – lelkendezik Trencsényi, a Hunok Párisban egyik alakja. Miféle elmélet volt ez? Ön hogyan vélekedett róla?*

– Párizsban – 1922-től kezdve – ahogy a diákok a Sorbonne után, elmentünk együtt a Saint-Michel bulvárnak a Szajna felé eső részére; volt ott egy roppant egyszerű, olcsó mozi. Néztünk filmeket az Odéon moziban, a Danton-szobornál is. Akkoriban folytatásos filmek voltak, 8–10 folytatásból is állt egy. És ottan – eltérően a magyar szokástól – lehetett cigarettázni a moziban, beszélgetni, enni, tehát majdnem olyan volt, mintha egy baráti társaságnak a szobában vetítenének valami filmet. Érdekes volt, de ez sem adott nekem különösebb élményt. Abban az időben láttam néhány olyan filmet, amelyeket később – tíz év múlva – is megnéztem, megdöbbenve: ez bíz halandó műfaj. Ezzel nem vetettek eléggé számot, akik csinálták. Ahogy az irodalom, a zene megmarad, és a művészetek legtöbbje az időt átvészeli, a filmek nem így maradnak meg. Akkoriban ébredtem rá arra a – mondjuk így – tragikusságra, hogy a filmek milyen tömege van halálra ítélve, úgy, mintha romlandó anyagból készülne a szobor.

– Később szürrealista filmeket láttam Párizsban, Bunuelnek a filmjét a *Chien Andalou*-t... Természetesen óriásikat neveltünk, nagyon élveztük. Tehát én annyit fogadtam el a filmből, ami benne művészi élmény volt: ahogy az akkori avantgarde tudott már bejátszani a filmbe. Mindezt teljesen a humoros oldaláról néztük: a provokációt méltányoltuk benne. Ekkor villant föl bennem, hogy a film mégis külön művészet lehet, akármennyire mulandó is. Ezt az előbbi véleményemet később – éppen a napokban – más is megerősítette. Láttam annak idején a *Grande Illusion* című filmet, óriási hatással volt rám. Remek volt. Gabin a merészségével, hogy a németek jól bánnak a francia hadifoglyokkal; eszmei emelkedettséget is láttam ebben. Legutóbb a televízió közvetítette. Elámultam, milyen rossz. Az idő bizony ezt is megette. Talán mert tévéfilmre szorították, de nem mennék el még egyszer megnézni a moziban. Tehát nincs meg a filmben az az élmény, ami – mondjuk – a színházban; ha egy színdarab hatással van rám,

arra vágyom, hogy minél többször lássam. Nem lehet annyifajta rendezése és fölfogása a darabnak, hogy ne kapjak külön élményt ebből is. A filmet végzetesen fenyegeti az idő. Valószínűleg a termékenység is az oka; annyi filmet csinálnak, hogy az egyik film máris eszi a másikat.

– Akkoriban még Párizsban is élt az a hiedelem, hogy mivel Valentino és a többiek mind szép férfiak voltak, markáns arcúak, a testi szépség is a filmalkotás tartozéka. Baráti körünkben épp ez a Trencsényi – majdnem a nyelvemen volt az igazi neve –, kitűnő képességű magyar fiú, aki később sikeres francia ügyvéd is lett, tehát nagy karriert futott be. Mivel érdekes arca volt, ettől úgy megmámorosodott, hogy azt tartotta, sikeres moziszínész is lehetne. Közneveltség tárgya volt köztünk, mert állandóan úgy is viselkedett – a photogénique, sőt filmphotogénique kifejezés szellemében –, mint aki feláldozta magát, hogy ilyen, művészetre teremtett arccal más foglalkozást vállal az életben. Ez is jellemzi, mennyi a romlandó ebben a műfajban. Nagyon is a szemnek készül. Mikor Valentino meghalt, átjött valami barátnője Amerikából, és kiválasztott Valentinóhoz hasonló arcú embereket, avval a föltételezéssel, hogy azok éppolyan szerepet fognak tudni majd játszani, mint maga Valentino. Bizonyítékául, hogy a filmművészethez veszélyes külsőség tartozik.

– Ön az első „forgatókönyvét” a Hunok Párisban című alkotásában adta közre. Íme: „Néhány pillanattal az elalvás előtt, amidőn a lélek valóban leveti ’napi gondját’, a feladat nélkül maradt elme (amelyben azonban a szívhez hasonlóan mégis tovább jár és örül) mindnyájunknak bemutat egy-két kedves bukfcenet, néha egész sornyi rögtönzést, a legcsodálatosabb képekből. Én ezt külön magánmozimnak szoktam nevezni. Nemegetszer – egy kis láz esetén például – színes vetítéssel, sőt hanggal is megörvendeztet, s tapasztalatom szerint annál szebben működik (mintha csak jutalmazni akarna), minél többet fáradt napközben a fej. A költői

ihletre a szellemileg kimerült – a mintegy felosztott – elme a legfogékonyabb; a legtöbb író az álom idején éjszaka, mondhatni az álom fennhatósága alatt alkot. A belépő olcsó ebbe a moziba; az ilyen órában az álom ajtajának nyílását sem kell megvárni.” (. . .)

„Ragyogó sárga hatalmas búzamező jelentkezik (egyenesen, egy tömbben, mint Breughel ’Aratás’-án) rajta – anélkül, hogy a búzázarak összeroppannának – aránytalanul nagy pejparipa hasal, két első lábával úszik. Honnan való ez a mező, ez a ló? A búza mintha azon a szép külső-sári pusztai fennsíkon sárgállna, ahova épp most tíz napja F.-val Ozoráról kísértáltunk. De hisz azon sose láttam búzát! Míg ezen gondolkodom, a ló kidüllesztí szügyét, öblös bárkává alakul – már vitorlája is van, széleseben repül a fennsík sárga búzatabláján, egyenesen a Siónak! A vitorla meg is fiadzott, s úgy forog, mint a gyerekek színes papírból szabott szélforgója – már az egész fennsík egy nagy forgó színcorong, olyan, aminőt a festékereskedések kirakatában látni. Felemelem fejem, ízelítőül ennyi is elég. – Bretonék, különösen Soupault és Desnos ilyenfajta látomásaikat foglalták írásba.”

– Fölmerült-e Önben, hogy egyszer meg kellene rendezni egy ilyen „magánmozi”-filmet?

– Meg voltam áldva vagy verve azzal a képességgel már kamaszkoromtól kezdve, hogy mihelyt egyedül voltam, meg tudtam indítani az agyamban vizuális történeteket; össze-vissza, logika nélkül is folytak. Ha hosszan kellett vasúton utaznom, vagy villamoson, máris megindítottam ezt a tekereszt. S peregtek máris a gyermeki történelmi dolgok is (miként folyt volna le a magyarok bejövetele, ha Árpádnak gépfegyvere lett volna, s ehhez hasonló képzelenségek), de komoly dolgok is. Visszaidéztem például még ifjabb koromból sokszor nagyon kínosan: mit nem csináltam jól, hogy kellett volna jól véghez vinnem valami hibás cselekedetemet. Járt a bolond masina a fejemben. Ma is üzemeltetni tudom; ha nem dolgozom íróilag, akkor gyakran működésbe lép.

– A szürrealizmusban volt egy iskola, az écriture automatique, a szabad asszociációs módszer. Azt jelentette, tégy magad elé papírt, csukd be egy időre a szemedet, és írd egymás után, ami eszedbe jut. Ezek az össze nem függő képek adnak „igazi” mély művészi alkotást, ez fedi föl az igazi bensőséget. A freudizmus eretnek félreértése volt ez. Breton abban az időben komolyan vette, annyira, hogy elment Bécsbe, magát Freudot is meglátogatta. Így próbáltam kísérletül én is azt, hogy szürrealista prózát írjak az agyamban működő magán mozi alapján. Lett – s van tán – ennek gyógyászati háttere is; betegekkel íratják le, ami „szabadon” eszükbe jut, és az „eredményt” holmi lelki röntgenképként vélik használni. Érdekes volna, ha azt a mozit, ami mindenkinek így az agyában forog, valóban filmre lehetne venni. De hát ez képtelenség.

– *Önt 1934-es moszkvai útja során Malraux vitte el klasszikus szovjet-orosz filmalkotások (Eizenstein, Pudovkin stb. művei) vetítésére. Naplójában Ön hosszan be is számol a szovjet-orosz mozi hangulatáról; a filmekről azonban – érthető okokból – már kevesebbet ír. Mit jelentettek ezek a művek az Ön számára?*

– Igen sokat! Egészen elfelejtettem, milyen művelt vagyok, már filmtörténet dolgában. Malraux-val ismertük már előzően egymást, Párizsból. Véletlen összeakadásunk után nagyon szívélyesen meghívott magához. Mivel én ismeretlen voltam akkor Moszkvában, ő pedig már másodszer vagy harmadszor járt ott és lelkesen követte az oroszországi fejlődést, ő vitt el például az épülő metróhoz, megmondta, ott is, de másutt is, hogy itt és itt azelőtt mi volt. Rögtönözgetve is valóságos filozófiát épített arra például, milyen hatása lesz annak, ha az ember a magántulajdonnal járó szerzési ösztöntől megszabadul. Akkoriban ő azért volt kint Moszkvában, hogy a Condition humaine című regényéből filmet csináljanak. Rengeteg orosz filmet mutattak meg neki, és ezekhez el-elvitt engem is. Előfordult, hogy be-

ültünk reggel 9-kor a moziba, és 3-ig ott ültünk. Zene nélkül, egymás után pörgették le a korabeli s még előző orosz filmeket. Mind ezt Malraux kommentálásával kaptam, mégpedig úgy, hogy ő már akkor élesen vitázott a körülötte lévő orosz filmesekkel, bírált egyes filmeket. Volt, amiben azok egyetértettek velem, volt, amiben nem. Így hát áttekinthettem akaratlanul magam is – most emlékszem rá – az orosz film akkori fejlődését. Kezdetben, amikor még a polgárháborúban a filmoperatőr majdnem közvetlenül ott volt a küzdő csapatoknál, mint ahogy Babel a Lovashadseregben, közvetlenül vettek föl képeket. Azután pedig a nagyon kezdetleges propagandafilmeket is láttam: a jó vöröskatonáról, a rossz vöröskatonáról, bemutatták a szovjet hadsereg hőseit, akiket majdnem legendássá elsősorban a film emelt.

– *A Rend a romokban (1937) idején, az Este című versben is megjelenik a mozi mint a pusztai élet hiányzó, ám jogos tartozéka:*

Ilyen az élet, most, a pusztai.

Őcséimnek hiányzik a mozi.

*A háztetőre egy kereplő
golya zörög le, mint egy repülő.*

*Egy rádió van, este, hogyha szól
a számadóék ablakából,
élvezni a távol szörny-híreit
a fél pusztá a küszöbön eszik.*

*Egy lány új nótát kérdez untalan,
a bognár meg a moszkvai utam.*

– Erre valóban két dolgot tudok mondani arról, hogy a vidék hogy ismerkedik meg – még nem a mozival, csak a mozi föltételével – a vilányárammal. A sógoromnak volt rádiója, de telepes. A pusztában sehol másnak. Ő udvariasságból, játékból szinte úgy csinálta, hogy a rádiót az ablakba állította, és a pusztaiak odagyültek, „tisztos” távolságban, hogy mégis halljanak valamit.

– A másik pedig, ami ehhez tartozik, az már Rácegresen esett meg. Akkor még azon a puszt-

tán sem volt villany. Ez már, azt hiszem, hatvanadik születésnapom környékén lehetett, valami ünnepélyt rendeztek a rácegresi iskolában. Tiszteletemre, de főleg azért, hogy járjam ki a pesti híremmel: vezessék be Pálfáról a villanyt, mert akkor mi minden lehet, villanyvilágítás – de mozi is. A közóhajt versben írtam meg Hasznos akarat címmel, hivatkozásképpen Szabó Lőrinc költeményére („Legyen a költő hasznos akarat”), s erre Szekszárdon valami valóban megindult, és Rácegres végül is kapott villanyt, és par conséquence – következőképpen – mozit is.

– *A Puszták népe is tartalmaz filmes utalást: „A pusztaiak valóban lusták. Vagy helyesebben szólva, lassú mozgásúak. De ez a kimért lassúság szinte kísérteties; az átlagos munkáütemhez szokott emberre, ha huzamosabban nézi, úgy hat, mintha különös gépeket látna, vagy lassított mozgófényképet.” – Nem merült-e föl, hogy mozgófényképen is meg kellene örökíteni a puszták népét? Csatlakoztatva az irodalmi szociográfia nagy jelentőségű mozgalmához egy filmes szociográfiát?*

– Ez fölmerült már. Az imént – a fölvétel előtt – beszélgettünk Kovács Andrásról. Neki volt annak idején az a gondolata, hogy én beszéljek gyerekkori emlékeimről, a pusztai helyzetről, és ő ehhez életképeket vesz föl, fényképeket, s ebből kialakul egy egész estét betöltő kettős dokumentumfilm, tehát az én szavam hitelével megjelenik a történelmi múlt, és ő ugyanakkor bemutatja a tárgyakat, az épületeket, ami még megmaradt, és a típusokat is. Engem ez csábított is egy ideig, mert – filmre-e vagy magnetofonra – Kovács András a gyerekkori barátaimról is vett föl beszédet. Ezek ott maradtak a pusztán, velem jártak iskolába. Hallgattam a fölvételt, olyan magyarsággal beszéltek, amit én már nem mernék használni, csinálmányoknak érezném. Éppen – azt hiszem – Bor János nevű padoszomszédom mondta a filmesnek: „akkor bementünk az udvarba, és láttuk volt, hogy valaki még ott van.” Ezt a

plus-quam-perfectumot használják még Rácegresen. Az erdélyiek is használják, a Dunántúlon is megvan. Pontosan egy olyan pusztában, amely messze van, újságot nem olvasnak. Számomra igen érdekes lett volna, ez kísértett meg Kovács Andrásnál, hogy tán a nyelvből is lehetne valamit megmutatni. De aztán nem volt hozzá kedvem. Nem szeretek filmen szerepelni, és így abbamaradt a dolog.

– *A Magyarország felfedezése idején, a harmincas évek második felében tehát nem merült föl, hogy dokumentumfilm-sorozatot csinálnak a könyvsorozat mintájára?*

– Volt akkoriban egy kitűnő fotográfus gárda is, amelyik – ismered ezeket a Boldizsár Iván előszavával megjelent köteteket, Móricz lelkesedett értük – könyveket és fotóalbumokat adott ki arcokról, helyzetekről, konyhákról. Nyilván így merült föl ez is, milyen jó volna mozgófényképen is megörökíteni az akkori tények világát. De hát nem volt rá eszköz és nem volt érdeklődés. Sokat veszítettünk azzal, hogy nem készült ilyen. Sárközi György óriási tudással és lelkesedéssel föl akarta valóban fedezni Magyarországot, írók írása által. Ha ebbe bekapcsolódhatott volna már akkor a mozigép, az halhatatlant alkotott volna.

– *Mi a véleménye a dokumentumfilm általában vett s különösen mai lehetőségeiről? Mintha a Beatrice apródjai-ban kételyét nyilvánítaná a „fotográfushűség” iránt, másfelől azonban szép levelet írt nemrég a Gulyás-fivérekhez, Vannak változások című filmjük kapcsán.*

– A színész játéka elavulhat. Nem csak – ismétlem – a kosztüm, a kulissza, a megcsinált külsőség, hanem a játék módja miatt, az arcmozdulatok változása miatt. De ami tényleges megmaradható valóság, ha azt tudják ábrázolni, az örökbecsű. Az ér annyit, mint a földből kiásott templom vagy római kancsó, az hitelesen beszél. Ha a film ilyeneket csinál, ezekért lelkesedhetünk, ezeket óriásinak tarthatjuk.

Ezzel a lehetőséggel kellene a művészi filmnek is megküzdenie. Ahogy a római kancsón rajta van a kor művészete, rajta legyen a játékfilmen is a mai kornak az elpusztíthatatlan művészete.

– *A bő filmes vonatkozások ellenére – tudtommal – máig a Két férfi, s a nyomán készült Föltámadott a tenger az egyetlen filmalkotás, mely az Ön nevéhez is fűződik (nem számítva most a televízió néhány műsorát – Nyitott könyv stb.).*
– *Hogyan határozta el, hogy Petőfiről és Bemről filmforgatókönyvet ír? Hogyan emlékezik erre a feladatra, munkájának – s a közös filmkészítés – eredményére?*

– Nem én határoztam el. Centenárium következett, a kormány hivatalos szervei ezt a vállalkozást is be akarták kapcsolni. Azután Révai maga szorgalmazta, és olyan baráti kör alakult ki akkor, ami sokat ígért; kitűnő, értelmes koponyát kaptam magam mellé Nádasdy Kálmánnal. Lehetőséget láttunk arra, hogy valami jót csináljunk. Bele is kezdtem ennek a munkájába, de úgy, hogy a mű fölöleli az egész szabadságharcot. Ebből azonban körülbelül az lett, hogy Bem bemegy Kolozsvárra, és – győzelemmel, harsonával fejeződik be az egész. Petőfi alakja majdnem mennybe szállt s nem a tömegsírba ebben a filmben: kimaradt belőle a tragédia, és ez visszajütött az egész alkotásra. Nem voltam, nem vagyok büszke rá. Nagyra becsültem Görbe Jánost és Nádasdyt s a többieket; magát a filmet nem sorolnám művészi alkotásaim közé. El fog múlni. Egy dokumentumfilm többet ért volna erről a korszakról.

– *Pedig még Ítélet előtt című könyvének írását is félbeszakította a film kedvéért, és úgy nyilatkozott, hogy: „Valósággal ’elkapott a gépszíj’. Már-már azon a ponton voltam, hogy kizárólag filmmel szeretnék foglalkozni.” Aztán megváltozott ez az eufória?*

– Ezt én mondtam, vagy a szájamba adták ilyen riporterek, mint Te vagy?

– *Nem egészen így volt tehát?*

– El tudom képzelni, hogy így volt. Mert ahogyan akkor beszélünk erről az egész tervről, hogy mit lehetne csinálni, az ilyesféleképp hangozhatott. Ez 1948-ban volt, akkor minden eszköz jó volt arra, hogy a művészi szabadságot és – ami nekem épp olyan fontos – a magyar szabadságeszmenyt kifejezze. Akkor még – tudjuk – a magyar nép „Hitler utolsó csatlósa” volt, mi voltunk „az első fasiszta ország”; aki rosszat tudott mondani erről a népről, az elképzelt minden műfajban megmondta. Tehát – azt hittük –, alkalunk nyílt megmutatni: ez a nép is értett a szabadsághoz, nekünk is voltak olyan pillanataink, amelyekért még járna ma is koszorú ennek a népnek, ez lelkesíthetett föl.

– *Költészetében máig nem ritkák a filmes versmózzanatok. Méghozzá a pozitív és negatív megítélés szélső értékeit tükrözik ezek. A Dőlt vitorla (1965) egyik versében (Kirándulás) „betű, film, zene, kép” nikitinként „butító mérge” részesült elmarasztalásban. A Fekete-fehér című kötet (1968) egyik költeménye, az Ady estéje teljes egészében a film mély hatásáról tanúskodik, úgyszintén a Sötét című költeménynek e részlete:*

*Dobhártyáink vásznain
rajzolódik ki kép-
módjára a vidék,
folyva, akár a film.*

– *Kérem, fűzzön néhány megjegyzést ezekhez a példákhoz!*

– Természetes, óriási hatással volt rám – mindnyájunkra – ez az új eszköz, a világnak a retinába való fogadása. Ezt legnagyobb sikerrel az első művelte, aki ehhez hozzányúlt, Babits. Babitsnak a filmmel kapcsolatos verse többet ért – maradandóbb mű –, mint a korabeli filmek.

– Megleپődve látom, hogy az ifjúkori

filmélmény, a filmnek a lehetősége változatlanul az én agyamban is benne van, mint – azt hiszem – mindenkiében, aki ábrázoló művészettel is foglalkozik.

– *Tehát nem belemagyarázás a felsorolt költeményekkel kapcsolatban a filmes vonatkozás?*

– Nem! Nem!

– *Szokott-e moziba járni, hogyan választ ki filmet, vagy csak a televízióban néz? Mire emlékszik az elmúlt néhány hónap élményeiből?*

– Moziban, sajnos, jobbra csak barátaim filmjét néztem meg, Csoóriét, amelytől el voltam ragadtatva; Kósáét, Sáráét; ezeket láttam; soha nem nagy közönség előtt, hanem amikor egy-egy kisebb körnek mutatták be őket. Később Kovács Andrásét, Bacsóét. Fiatal kísérletezőkét. Különben így magunktól, hogy megnézzünk valami filmet, nagyon ritkán fordul elő, a televízióra vagyunk szorulva. Meg kell mondanom, fájdalmasan tapasztalom, milyen rossz, nivótlan külföldi filmeket is megvesznek, és traktálják ezekkel is épp a legfontosabb időben a több milliányi vidéki néző agyát, traktálják szépség-éhségüket. Nagyobb felelősséggel kellene csinálni. Ki bírálja ezeket a filmeket? Ezeket ingyen adják a magyaroknak?

– *Amikor magyar játékfilmet közvetítenek – eléggé ritkán –, meg szokta nézni őket?*

– A konyhába van beállítva a tévékészülék, ottan vacsorázunk, és mivel a vacsora fél nyolc felé kezdődik, meg-megfordítjuk a gombot. Jönnek először a hírek, és vagy lehalkítjuk teljesen, csak az árnyképek mennek, vagy ha valami fontosat mutat, akkor fölerősítjük. És ez körülbelül tízig szokott tartani. Amit ottan látok, arról gyakran nincs jó véleményem. Ezért becsülöm az említetteken kívül még a tornázókat – ami akárhányszor megmosolyogtat: Müller Kati és a gyerekek –, a dokumentumfilmeket, néha a Híradót. Ilyenekből minél többet kellene adni.

– *Kovács Andrásról már többször volt szó. Mi a véleménye Jancsóról?*

– Kitűnő! Ezeket a modern kísérleteket, amelyeket a magyar filmesek csinálnak, a legnagyobb mértékben szeretem, pártolom. Ebben látok egy olyan kitérést, ami – marandó is lehet. És nagyon lényeges, hogy mindez nyugaton – a versenyzés terén – is nagy siker. Tehát a magyar művészetek közül – azt hiszem – a jól sikerült filmalkotások is otthonossá teszik ezt a szót, hogy Magyarország.

(A beszélgetés írott változatához alapul szolgáló hangfelvétel 1980. március 8-án készült.)

Kőhádi Zsolt

Tárlatvezetés Elek Judit filmjeiről

A hatvanas évek elején megújult magyar filmről szólva általában a történelmi igazság, a társadalmi cselekvés lehetőségeinek kereséséről beszélünk. Kétségtelen, a szenvedélyes múltidézés és az azzal egybekapcsolódó társadalmi, politikai magatartásformák ütköztetése a magyar film fő témája azóta is. Az alapvető nemzeti kérdések tárgyalása mellett érthetően háttérbe szorultak a kiscsoport interieurök, személyes pszichológiai rajzok. A személyiséglélektani ábrázolás nem vált a magyar filmek speciális erényévé. Minderről pedig egy a középnemzedékhez tartozó rendezőnkéről szólva érdemes beszélni; aki a nagyszabású történelmi tablófestések „divatja” idején, és azóta is interieuröket készít, emberi arcképeket fest. Személyes következetességgel azzal foglalkozik, hogyan alakulnak napjainkban a szűkebb társas kapcsolatok. A téma pedig egyre inkább aktuális, jónéhány most készülõ magyar filmnek is tárgya.

Ha Elek Judit filmjeit egybevetjük közvetlen pályatársaiéval, Szabó István, Rózsa, vagy Kardos Ferenc munkáival – akik különben főiskolás osztálytársai is voltak –, szembeötlő, hogy hozzájuk mérten milyen keveset forgatott: néhány dokumentum- és két egész estét betöltő játékfilm. Ráadásul elég nagy időbeli megszakítások választják el a filmeket egymástól.

A ritkább jelentkezésben azonban elsősorban

annak van szerepe, hogy a magányosságról, a rosszul, vagy nehezen alakuló emberi kapcsolatokról, a küzdelmesebb életekről szóló munkák nem mindig találtak érezhető társadalmi és közönségigénnyel. A rendező elmélyültségére és kitartására vall, hogy nagyobb időbeli megszakításokkal ugyan, de azonos tematikai és érdeklődési körben mozogva mégis elkészültek ezek a filmek.

Változatok a magány témájára

Abban az időben, amikor a magyar film fő témája a közös társadalmi cselekvés, Elek Judit tárgyválasztásai szokatlanak tünnek. A társas kapcsolatok hiányáról, a közösségtől való elzártságról forgatott filmeket, mintegy kiegészítő megjegyzést fűzve egy nagyobb kollektív igényhez.

Az első munkában, az 1963-ban készített *Találkozások*-ban két középkorú átlagos ember, egy férfi és egy nő ül egy elhagyott pesti tér padján, és alig tud szót váltani. Pedig minden igyekezetük arra irányul, hogy kapcsolatot teremtsenek egymással. Randevújuk is úgy jött létre, hogy társat keresve apróhirdetést adtak fel az újságban. Most mégis itt ülnek egymás mellett, magányukban izoláltan, kapcsolatteremtésre képtelenül. Ezt az első, a cinéma direct módszerét hasznosítani kívánó filmet mint néhány vonalas vázlatot éppen csak kör-

vonalazta a rendező, minden szociális vagy a személyiséget illető magyarázat nélkül: hogy vajon mi történhetett, amíg ezek ketten idáig jutottak. A pillanatkép mégis emlékezetes.

A magány témáját a rendező következő filmjében a világtól való elzártság, a térbeli-földrajzi elszigeteltség szemszögéből vizsgálta. A *Kastélyok lakói* (1966) a Kisalföld egykori főúri házait bejárva kereste az emberi életnek anakronizmusának, hermetizmusának okait, és olyan példára is talált, amelyben a világtól való elzártság a nyugalom, az alkotó munka feltételévé válhat. A dokumentumfilm öt tételben öt régi kastélyt mutat be. Elidőz az épületek külső képén, természetből bezárt környezetén, majd a boltívek és oszlopok labirintusában az épületek belső szépségeit mutatja olyan módon, ahogyan azt hosszú beállításaival Resnais tette nagyhatású filmjében a *Tavalay Marienbad*-ban. Bemutatja az idők emlékeztét őrző épületeket, majd bennük a jelentől valamilyen formában elzártan élő embereket. Fényképei és emlékei között az egykor grófi házaspárt ismerjük meg elsőként: a férfi a városba jár dolgozni, felesége háztartásukat vezeti, s bár megbékéltek a világgal, életük mégis óhatatlanul anakronisztikusnak látszik.

A magány harmóniával és szomorúsággal veszi körül a szociális otthonná alakított kastélyt, a világtól ugyancsak elvonult öregeket. Kényszerű összezártságuknak éles ellentéte a gyerekek zsvajjától hangos általános iskola. Harmóniát hordoz a csend és a nyugalom az alkotóházként funkcionáló egykori kastély árnyas kertjében, ahol írók és költők dolgoznak verseiken, műfordításaikon, melyekből felhangzik egy-egy kiragadott sor.

Elek Judit első filmjeiben a magányt mint önmagában való állapotot vizsgálja; alaposan szemügyre véve egy emberpárt vagy kisebb csoportot, leírja, amit lát. A következőkben, érdeklődését kitágítva, egyre szisztematikusabban keresi az izolálódások okait, a magyarázatot arra, miért szigetelődtek el a közösségtől ezek az emberek, mi lehet az oka kontaktus-vesztéseiknek.

A kielégítő választ, a boldogtalan magány egyik alapvető okát következő filmjében, a *Meddig él az ember?*-ben (1967) a munkavégzéssel kapcsolatos emberi viszonylatokban véli felfedezni. A dokumentumfilm bemutatja azt a folyamatot, amelyben egy ember végső búcsút vesz a munkától, a gyártól, ahol ötven esztendőn keresztül dolgozott. Vallovcics bácsitól kitüntetéssel, szeretettel válik meg a brigád baráti kollektívájára. Az elismerés, meghatódás perceit azonban megállíthatatlanul követik a munkátlan tétlenségbe fúló egyedüllét órái és napjai. Az állandó tevékenységhez szokott csepeli munkás számára a tétlenség elviselhetetlenné fokozódik. Az öreg ugyanis, kis házában és otthonában, olyan módon ahogyan azt a gyárban tette, nem tudja elfoglalni magát. Hosszan és mozdulatlan ül felesége mellett a konyhában, kezét tétlenül összefonva, és hallgatja az asszony érdektelen, monoton motyogását. Előveszi kerékpárját, és mint korábban minden reggel, most is kikarikázik rajta az úthoz. A kereszteződésnél megáll, céltalanul néz farkasszemmel a szembe jövő forgalommal. A nyugdíjas lelkiállapot megérző analízise a *Meddig él az ember?* első része.

Pista gyerek, a film másik modellje, ellenkező irányban indul. Ő a családtól, a kisebb közösségtől a társadalom sűrűje felé tart. Faluról kerül Pestre – már ez a váltás is óriási –, ahova ipari tanulóknak iratta be édesanyja. Pista teljes életmódváltásának vagyunk tanúi. Búcsúzik barátaitól, nővérétől, és társaival utoljára még bejárja a falut kerékpárján. A változás ugyanolyan próbatétel a számára, mint az öregnek a búcsú a munkapadtól. Ami vele történik, mégsem szomorúságot, hanem derűt, helyenként humort áraszt. Amikor a pesti diákok otthon szekrényébe beakasztja újonnan vásárolt ruháját, és felmászik az emeletes vaságyra, elfogadja a közösségi szabályok számára eddig ismeretlen rendjét. Igazi fel szabadultságot azonban csak akkor érez, amikor megemeli a kalapácsot, és először üt a keze nyomán formálódó anyagra.

A gyerekkor elmúltát és az öregkor kezdetét,

az emberi élet szociális végpontjait mutatja be a film. Ami pedig e között a két állapot között zajlik, és a film során különös hangsúlyt kap, az a munkában eltöltött *teljes és hasznos emberi élet*. A rendezői gondolat a *Meddig él az ember?*-ben egyértelműen arra utal, hogy a magány: ennek a teljességnek a hiányérzete.

Miként pótolható az emberéletnek elveszített vagy kényszerűen nélkülözött teljessége? A kérdésre keresik a választ a következő filmek. A *Sziget a szárazföldön* találó címével is érzékelteti, hogy a magánynak kettős funkciója van, amikor izolál és közösségtől elszigetel. Szinte korlátlan teret enged a pszichikumban a fantáziának és az emlékezésnek. A múltidézésnek és képzeletnek ez a megnövekedett szerepe egyben elszigeteli a személyiséget környezetétől. Elek Judit első játékfilmjében a tárgyaival, régi bútoraival, szőnyegeivel, képeivel, gramofonjával a múltból ittfelajított öregasszony él egy pesti bérházban. Életében központi helyet foglal el apja falon lógó arcképe, az egyenruhás tengerész alakja. Ismeri a városokat, amelyeket bejárt, a műemlékeket, melyeket egykor felkeresett, a hatalmas tengerreket, melyeket apja behajózott. Az öregasszony az emlékek e közvetett és örökölt terepén hallatlan jártasságra tett szert, ismeri Konstantinápoly titkait – bár ő maga sosem járt ott –, rengeteg történetet tud apja múltjából, és kész arra, hogy hallgatóságra találva bármelyiket előadja. Ilyen helyzet azonban úgyszólván sosem adódik. A fantázia szabadsága feloldhatatlannak tűnő elszigeteltséggel párosul. Lakása elcserélésének váratlanul megszülető, majd álomszerű gyorsasággal megvalósuló terve hatalmas kaland a számára. Lehetőség nyílik a magány erős burkainak áttörésére. Az új lakást kereső emberek szobáikba, és ezzel gondjaikba engedik bepillantani az asszonyt. Társbérletek szövevényes világa tárul fel, lichthofok résnyi ablakaiból konyhák kövére behulló fény engedi láttatni, milyen esendően élnek családok. Széthúzódo ablakfüggönyök és fregolikon száradó fehérneműk lebbednek fel, megmutatva az emberek igazi énjét; keresik



Meddig él az ember?

sorsuk jobbrafordulását. A Kiss Manyi alakította öregasszony együttérez ezekkel a pongyolás-pizsamás hétköznapijait megmutató emberekkel, akiknek otthonába kényszerűen belerát. Eljut egészen odáig, hogy vendégül lássa uzsonnára valamennyiüket. A film csúcspontját adó lakásnéző jelenetben a néni régi bútorai közé frissen megismert vadidegen emberek tódulnak. Ebben a szurrealisztikus álomra emlékeztető képben feloldódni látszik az idős hölgy társtalansága. Végül is a számára legrokonszenvesebbekkel elcseréli a lakást. A pesti bérházból így kerül egy napfényes, budai kertés házba. Paradox módon ezzel az ideálisnak tűnő környezetváltoztatással válik magányossága véglegessé és teljessé. A film utolsó képein a társas kapcsolatok véletlen lehetőségétől is végérvényesen elzárva, egymaga ül a fákkal árnyékolt teraszon.

A *Sziget a szárazföldön*-nek legjobb részeiben, az interieurökbe és tárgyakra oltott emlékek



Sziget a szárazföldön

képekkel, és egy sajátos városi filmes költőiség eszközeivel sikerül megidéznie az irodalmi alapot nyújtó Mándy-írás szürrealisztikus megemeltségét. A bérház kéményekkel és kiugró tűzfalakkal szegélyezett tetőteraszán megrendezett temetés hangulatilag annyira pontos, hogy abszurdításában is természetesnek hat, amikor groteszk ceremóniával az egyik falban elhelyezik annak az öregembernek a hamvait, aki a ház egyik cselédszobájában élte le életét. Cseppet sem melodramatikus azonban ez a kollektív szertartás, ellenkezőleg: a főszereplő számára egyenesen boldog pillanat, amelyben

részese lehet egy közös, kollektív cselekménynek.

Döntési helyzetek és választások

Következő, hosszúra nyúló dokumentumfilmjében, az *Istenmezeje 72/73*-ban, majd annak folytatásában, az *Egyszerű történet*-ben (1976) a téma és a vállalkozás Elek korábbi filmjeitől alapvetően különbözik.

Az *Egyszerű történet*-et a rendező több mint négy esztendeig készítette. A film Istenmezejéről szóló szociográfiának indult azzal a szándékkal, hogy feltérképezze a Heves megye északi csücskében meghúzódó bányászfalu lakóinak életét. Korábban a televízió számára Elek Judit már forgatott *Bányászok* címmel dokumentumfilmet, feltehetően az vezette tárgyválasztásában. De hát nyilvánvalóvá vált, hogy a szociális körülményeknél a rendezőt jobban érdekelték az emberi kapcsolatok. Az első film még hangsúlyozottan az életmódot és a bányászok heroikus munkáját mutatta be, és megszólalt benne a tanácselnök és a tanító is. Végül is a film két istenmezei kislány, Ilonka és Marika életéről készült el, egy másfajta családszociológia vonalát követve.

A rendező ugyanazon a ponton kezdte el figyelni a lányok sorsát, ahol a *Meddig él az ember?* esetében Pistáét: az általános iskola befejezésekor. Azt a választási helyzetet kutatta, amellyel a bányászfaluban az iskolát elhagyók találkozhatnak. Istenmezeje földrajzi és szociális zártságában, konzerválódott tradícióival igen alkalmas terep ennek a döntési helyzetnek a vizsgálatára. A nők itt munkát eddig nagyrészt nem vállaltak, csak otthon dolgoznak, ugyanakkor az asszonyi szónak döntő szerepe van a családban. A két kislány sorsának alakulása önmagában is éles, és a film számára jól követhető helyzeteket produkált, ugyanakkor (miként a *Meddig él az ember?*-ben az öreg és a fiú története) Marika és Ilonka élete sajátosan kiegészítette és ellenpontosította is egymást. Ilonka sorsa – négy év alatt gyerekből terhes asszony lesz – az akaratok, ellentétek



Sziget a szárazföldön

és lehetőségek drámai összeütközését adja, s ennek végeredményeként a falusi Rómeó és Júlia történet harmóniában oldódik. A szülők eltekintenek a vagyoni különbségektől, Ilonka családja megbékél Laciék szegénységével, és a fiatalok összeházasodnak.

Marika választásai a nehezebbek, és nem véletlen, hogy az ő sorsának alakulásával részletesebben foglalkozik a film. Tovább akar tanulni, és elmegy a városba ipari tanulónak. A közösségi normák ellenére élni, vagy azokon túllépni, a velük való szembefordulást is jelenti. Marika életmódja is elüt környezetétől,

autóbuszsal jár a városba, akárcsak a férfiak, és a falubeli suhancok egyik este megtámadják a távolsági buszon. A lány keservesen tapasztalja, hogy milyen nehéz és iszonyú erőfeszítésekbe kerül másként élni, mint a többség. Mindennek átmeneti eredménye pedig pusztán a bizonytalanság és a magányosság érzése.

A rendező Marika sorsát követve rátalált filmjeinek korábbi témájára, s most már dokumentarista precizitással tudja követni az izolálódás szociálpszichológiai állapotát. Az újat kereső vagy lázadó, sorsát határozottan alakítani kívánó ember lelkiállapotára is jellemző



Egyszerű történet

lehet a korábbi filmekben már megvilágított kapcsolathány. Marika már elszakadt édesanyjától, de még nem sikerült gyökeret vernie új környezetében, a városban. Édesanyja pert indít a lányát megtámadó falubeliek ellen, a tárgyalás pedig, bár megbélyegzik a kislány támadóit, istenmezei elszigeteltségét csak fokozza, mi több, véglegessé teszi. Marika öngyilkosságot kísérel meg, majd fizikailag és szellemileg felépülve otthagyja az intézetet és dolgozni kezd: alkalmi munkát vállal egy üzemi étkezdében, hogy erőt és biztonságot gyűjtson a továbbtanuláshoz.

Marika sorsával párhuzamosan követhetjük Ilonkának és családjának életét. Szép nagy házban laknak – ahol két generáció is kényelmesen együtt tud élni. A férfiak tíz-tizenkét órát töltenek naponta a bányában, és az otthon maradó asszonyok őrzik és erősítik a közösség szokásait. Ilonkának sikerül anyjá-

nak és Bori néniének szerelmével szemben támasztott ellenállását megtörnie, ezután pedig önként vállalja a régi típusú családi rendszer kötöttségeit. Otthon marad gyereket szülni, állatokat nevelni; családjá és a ház körüli tevékenységek töltik ki életét. Alkatának megfelelően elfogadja a nagy család előnyöket biztosító és védelmet nyújtó stabilitását. Az örökölt életformába történő beilleszkedéssel egyben le is mond arról, hogy munkába állva korszerűbb, de nehezebben járható utat válasszon magának. A film távolságtartóan ugyan, de egyértelműen mond véleményt Ilonka életmódjának fojtott bezártságáról.

Az *Egyszerű történet* két istenmezei lány sorsát és kapcsolatait követve, alakuló emberi és szociális kapcsolatok analizésére képes. Rajzát adja két különböző szerkezetű család változatlan, illetve átalakuló szerkezetének. Ilonka családjának erősödése és a Marikáé felbomlása

sűrűsödő drámai eseményekből következik, a családtagok közötti folyamatos interakciók eredménye. Már ebben a filmben is megfigyelhető, hogy a család létének korántsem feltétele a családtagok közötti harmonikus viszony. A család konfliktusok közepette is fennmaradhat, sőt dinamikusán funkcionálhat.

Marika nélkülözi mindazt a segíteni akarást, morális nyugalmat és rendet, amelyet Ilonka otthonról egyszerre tehernek és könnyebbségnek örökölt. Őt tragikus körülmények között egyedül maradt édesanyja neveli olyan családban, ahol három asszony – három generáció – él együtt, eltérő morális problémáikkal összezárva. Hiányzik a férfikéz, és a döntéseknek nem csupán joga, terhe is az önmagukat eltartó asszonyokra hárul. A film ábrázolni tudja mindazt, amit Marika édesanyjától örökölt: arcvonásait, hanghordozását, mozdulatait. Örökletes azonban a lázadás szelleme is, amely a kislányt arra készíti, hogy elhagyja a falut, ahol apja halála után anyjával a perifériára szorultak. Neki sikerül az, amire negyven éves anyja önmagában már nem képes: elmegy Istenmezejéről másodszor is, és a városban munkát és élettársat talál magának. Magára maradt anyja már arra sem képes, hogy legalább a nagymamát, – aki halálos ágyán is akaratos matriarchának bizonyul – otthonában tartsa.

Két kiélezett, szorított élethelyzetben lévő, istenmezei lány helyzetét figyelte meg ebben a filmben a kamera. A valóság által produkált egyedi kísérleti helyzetben igazolódott, hogy a film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja. Az *Egyszerű történet*-ből a párválasztás és család témakörét illetően többet lehet megtudni, mint sok okos tankönyvből. Annak példái láthatók, hogy milyen örökölt meghatározottságok, segítségek és leküzdendő morális előítéletek szabják meg az emberi kapcsolatok ifjúkori alakulását. Ezek a meghatározottságok pedig bonyolultabbnak bizonyulnak a vagyoni és pillanatnyi életformabeli igényeknél. Az előítéleteknek szövevényes rendszereén kell Marikának és Ilonkának élet-

kezdésekor átverekednie magát. Nem véletlen talán, hogy mindketten a történet egy-egy drámai pillanatában – úgy érzik, hogy erejük végéhez értek – öngyilkosságot kísérelnek meg. A teljesen különböző családi miliőben ezzel a segélykiáltó gesztussal vívják ki maguknak közvetlen környezetük támogatását.

Döntésképtelenség

A rendező legújabb filmjének, a *Majd holnap*-nak értékeléséhez szükségesnek látszik a korábbi filmek ismerete. Ezeknek a munkáknak tárlatvezető áttekintése arra enged következtetni, hogy a társas kapcsolatok módozatainak filmes kutatása közben a rendező alapvető témájára talált, a család analízisére. Napjaink családjának többféle változata jelenik meg az új filmben. Oszlopai – férj és feleség, akik harminc és negyven év közötti megállapodott emberek, gyermekeik vannak és együtt élnek idősebb hozzátartozóikkal.

A film központi alakjának, Eszternek otthonában a családfői meghatározó szerep a férjé, aki gondoskodik gyermekükről és egy fedél alatt él Eszter édesanyjával. A hagyományos család struktúrájához igazodva az együttélés legfőbb belső kohéziója Eszteréknél is a gazdasági közösségen és a társadalmi szerepvállaláson túl az együvé tartozás ereje. Amely azonban nem túlságosan erős, és nem egyértelműen boldogító. A család összetartó ereje nem tudja pótolni a férfi és nő között ellobbant, kihunyóban lévő szerelmet. Ezt az érzést – erről szól ez az új film – nem helyettesítheti az együvé tartozás és segíteni akaró összekapaszkodás.

Két különböző családhoz tartozó férfi és nő, Eszter és István munkahelyükön megismerkednek, és egymásba szeretnek. A *Majd holnap* azonban nem a szerelem létrejöttét és kibontakozását követi. István és Eszter kapcsolatát olyan formában ábrázolja, amelyben nem a romantikus szimpátiák, az ismeretlen új partnerek vonzó bemutatására, hanem ezen túl, a közös emberi érzékenységen alapuló párkapcsolatra kerül a hangsúly.

A szerelmet már kibontakozott állapotában láthatjuk a film elején. Amikor a kölcsönkért lakásban eltöltött „illegális” együttlét éppoly megszokottá vált, mint a munkából való hazatérés a családhoz. A kapcsolat ugyanis csak formálisan illegális, valójában mindenki – mint kiderül, még a vidéki rokonok is – tud róla, és a két otthon közötti állandó telefon-összeköttetés szentesíti létezését. Ezt a szerelmet azonban – nem úgy, mint például Ilonkát az *Egyszerű történet*-ben – létrejött pillanatától igazán senki sem ellenzi szenvedélyesen. Nincsenek olyan tiltások vagy támadások, amelyek kiélezve a helyzetet, sürgetnének valamilyen irányú döntést vagy választást. A szereplők nem ismernek, és láthatólag nem is kívánnak másmilyen megoldást, mint a kompromisszumot, mely a család és szerelem közötti paradox megosztottságból fakad.

A *Majd holnap* arra vállalkozik, hogy hősei passzivitását – súlyosabban fogalmazva: *tehetetlenségét* – élesen megvilágítsa, érthetővé, épp ezért átélhetővé tegye. Ezért kiélezett helyzetbe vezeti Esztert és Istvánt a cselekmény váratlan fordulata, amikor a férfi vidéki házat örököl. Az új környezetben, a hirtelen rájuk szakadó egyedüllét lehetőségében tehetik próbára kettejük kapcsolatát.

A faluban azonban nem áll módjukban önmagukkal foglalkozniuk. István vidéki rokonai a család sokszálú problémáival belépnek életükbe. A legalkalmatlanabb helyzetekben kopognak be, majd nyitnak rájuk: valósággal betörnek és gondjaikkal elárasztják őket. Jelenlétükkel és kirajzolódó emberi kapcsolataikkal pedig önkéntelen példát és választ nyújtanak arra a kérdésre, amelyet István és Eszter kimondatlanul egymásnak is feltett: mi módon lehet a család keretei között együtt élni.

Civódva, egymást féltve, egymásért aggódva, keservesen élnek ezek az emberek. Naponta egymásnak támadnak, és ugyanakkor igyekeznek közös dolgaikat együttesen segíteni. A kis ház, amelyben együtt élni kényszerülnek, elfojtott, majd minduntalan előtörő szenvedélyekkel tele. Régi, egymástól kapott sérelmek emlé-

kei keverednek hétköznapijaik örömeivel. Közben pedig tudják, hogy úgysem boldogulnak egymás nélkül.

Istvánt is ez a szeretetteljes szemrehányó légkör veszi körül, amikor tudára adják, hogy be fognak költözni örökölt házába. Egyenként, majd közösen is megrohanják terveikkel. Eszterrel együtt befogadják forrongó, nyugthatatlan életükbe. Eközben pedig kirajzolódnak az együttélés önzésen és szereteten alapuló szigorú szabályai, amelyeket, ha itt akarnak élni, el kell fogadniuk.

Eszter tehát beavatást nyer egy másik család életébe. Ez pedig nem csak annyit jelent számára, hogy István élettársaként elfogadják, természetesnek tartják, hogy kitakarít és rendezkedni kezd a régi házban. A család érzelmi életének is részesévé válik. Megtudja a legintimebb titkokat, szeretetek és szemrehányások, követelések fordulnak felé. Leültetik vacsorájukhoz, és Eszter az idegen ételek ízével együtt megérzi mások életének gondjait és fájdalmát. A saját világát vetítheti az újonnan megismert kapcsolatokba, így mérheti meg önmagát és Istvánhoz fűződő érzelmeit.

Mindebből az következne, hogy Eszter döntése megszületik: végleg együtt maradnak majd Istvánnal, vagy képesek eljutni a szakításig. Az alternatívák nyilvánvalóak, a választás azonban egyre késik. Egészen kettőjük döntésképtelenségének végleges megfogalmazásáig halasztódik. A nyomasztó megoldatlanság állapota elől Eszter, mint várható volt, elmenekül a faluból. A film utolsó jelenetei azonban azt igazolják, hogy a közös vidéki élmények – bár Eszter és István kapcsolatát elmélyítették és egymás erősebb megismeréséhez vezettek, – mindkettőjüket megerősítették abban, hogy nem tudnak egymás kizárólagos választása mellett dönteni. Nem képesek sem együtt, sem egymás nélkül élni.

Elek Judit a kiváló színészek, különösen Dobos Ildikó és Székely Béla segítségével disszonáns érzelmi kapcsolatok mélyére tud tekinteni. Az általuk megformált Zsuzsika és Béla például már sokszor el akart válni egy-



Majd holnap

mástól, és most érthetővé válik, hogy miért nem teszik ezt mégsem. A kényszerű alkalmazkodás pedig elfojtott indulatokat halmoz fel, amelyek a könnyen végzetessé is válható összecsapásban – amelyben a férfi rálő feleségére – előbb-utóbb kitörni kényszerülnek. Azután mindenki újra mindent megbocsát a másoknak.

Feltűnő, hogy Elek Judit *Majd holnap*-jának szövevényes emberi kapcsoltaiban a munka milyen hangsúlytalan, úgyszólván szóba sem jövő formáló erő. Ahogyan nem játszott szerepet az *Egyszerű történet* Ilonkájának életében, vagy eltekintett tőle magától értetődően a *Sziget a szárazföldön* témája. A *Majd holnap* hősei számára is majdnem mindegy, hogy mit dolgoznak, sem az értelmes tevékenység hiányától, sem pedig gondjaitól láthatólag különösebben nem szenvednek. Mégis élnünk kell a gyanúval, hogy (bár a filmnek ez nem közvetlen tárgya!) – szociálpszichológiai meghatá-

rozottságukat valamilyen módon az is magyarázza, hogy életük elsődleges és közvetlen élménye nem a célirányos emberi tevékenységből fakad.

Az a rendező, aki korábban a munkába állásnak vagy az attól való búcsúnak sorsformáló jelentőséget tulajdonított, most nem foglalkozik különösebben azzal, hogy ki mikor és mit dolgozik. Csupán Istvánt és Esztert látjuk egy rövid jelenetben a monoton munkát sejtető kerámia gyárban. Dehát nem állítható, hogy ezek az emberek boldogabbak vagy szerencsésebbek lennének egy szociálisan aktívabb állapotban. A filmnek sincs szerencsére semmiféle didaktikus végkicsengése. Ellenkezőleg, az alkotók – Pethő György forgatókönyvíró, Ragályi Elemér operatőr – olyan bensőséggel és szeretettel festik hőseiket, hogy bizonyára csodálkoznának azon az észrevételen, hogy a *Majd holnap*-pal tulajdonképpen egy szomorú történet elbeszélőivé váltak.

Változatok dokumentarizmusra és stilizációra

Rotterdam, 1980.

Az idén kilencedik alkalommal látta vendégül Rotterdam a „nem-kommersz”, „alternatív”, „kísérleti” – vagy minnek is nevezzük? – film újdonságait, melyeket évről évre a világ minden sarkából összegyűjtenek a Film International elnevezést viselő fesztivál szervezői, terjedelmi, műfaji és faji megkötöttségek nélkül. Tíz nap, tíz éjjel folyik a filmorgia: öt veitőben peregnék egyszerre a filmek bábeli nyelvzavarban, miközben egy hatodik helyiségben egyidejűleg a holland nemzeti filmnapok rendezvénysorozata zajlik. És a holland filmbarátok sorba állnak a jegyekért, megtöltik a nézőteret, mi több: az itt bemutatott filmek jelentős hányadát megvásárolják és műsorra tűzik a „független” holland filmvállalkozók, akik a fesztivált létrehozták; mi több, úgy látszik, meg is élnek az effajta filmek kasszabevételeiből (és az állami szubvencióból, amely segítségükre siet, hogy a „művészmozzi” versenyképes maradjon a szórakoztatóipari mozival szemben, ezért az előbbi anyagi támogatásban részesítik, az utóbbit megadóztatják...). Láttam a fesztivált szervező Hubert Bals „cégének” jelenlegi filmkínálatát tartalmazó listát, melyen a kortárs filmművészet mintegy százötven alkotása szerepel, és a készlet állandóan gyarapodik, hogy színvonalas műsort biztosíthasson két-három szját mozija közönségének és mindazoknak a mozisoknak, akik tőle óhajtanak filmeiket kölcsönözni. Hasonló rendszerben, tehát államilag támogatott magánvállalkozásban történik a nem-kommersz, művészi vagy egyéb kulturális célt szolgáló holland filmek gyártása is.

A Film International nem oszt díjakat (kivéve a közönség díját) és nem ad a külsőségre, viszont közel száz filmet tűz műsorra, páratlanul gazdag lehetőséget biztosítva így a meghívott külföldi és hazai filmszakembereknek, hogy megismerkedje-

nek egymással és az „új terméssel”. Egyetlen fesztivál anyagából (melyet teljes egészében végignézni egyébként fizikai lehetetlenség volt) természetesen még így sem lehet messzemenő következtetéseket levonni; megfigyelhettem azonban néhány jellegzetes tünetet, törekvést, láthattam a sok gyöngye film között néhány kitűnő alkotást. Ezekről szeretnék tehát számot adni...

A riport-dokumentumfilmek zömét a nagy történelmi-politikai mozgások iránti érdeklődés és a haladó beállítottság jellemezte. Megfelelő témát többnyire térben vagy időben távolesó területeken kerestek: a korai amerikai munkásmozgalom, az egyetemisták harca a vietnámi háború ellen a hatvanas években, a antifasiszta ellenállás, a harmadik világ politikai konfliktusai szerepeltek a témák között. Ezek a filmek sem tartalmukban, sem módszereikben nem hoztak revelatív eredményeket. Az új amerikai dokumentarizmus jelentősebb műveivel nem találkozhattunk, viszont Amerika szemlémi arculatának felfedezésére indult a *Benzinkút, kultúra és művészet* című szellemes holland riportfilm stábjja és Wim Wenders személyes és költői hangvételű dokumentum-esszéje is (*Villámlás a víz fölött*). Európa víziója a svájci Clemens Klopfenstein filmjében, *Az éjszaka történeté*-ben jelent meg: mintha a nyugati civilizáció alkonyát követő hosszú éjszaka sötétjében fedezné fel a kihalt nagyvárosok szokatlan és riasztó arcát, véglény-lakóik katakombá-vegetálását. Ez is dokumentumfilm abban az értelemben, hogy „készen talált” látványokat és helyzeteket rögzít, és ezekből építi fel sajátos kompozícióját.

A szemlélet, valamint a téma- és módszerválasztás közti szoros összefüggés jól érzékelhetően jelentkezett a különféle filmtípusoknál. Így a dokumentarista játékfilmek, melyeknek hősei saját élet-

helyzetüknek megfelelő szituációkban élnek és reprodukálják önmagukat az elbeszélte történet keretei között, rendszerint a társadalomba való beilleszkedés vagy az abból való elmenekülés, kívülrekedés konfliktusairól szólnak, s valamilyen módon marginális helyzetben levő hősöket választanak.

Thees Klahn (NSZK) filmjének, a *Cigányok*-nak hősei kommunát építenek, Amerikába akarnak kivándorolni, miközben kívülálló (ha nem is túl eredeti) nézőpontjukból szemlélhetjük sodródásukat és a társadalom értékrendjét, amellyel nem tudnak és nem akarnak mit kezdeni. Ifjabb francia kamasztársaik keresik – és nem találják – a helyüket Maurice Pialat filmjének „egyszerű történetében”, a vidéki francia társadalomban. A *Fordits hátat* szereplői ugyan tizenéves színészek, a film erőnyei – pontos, érzékeny és konkrét ábrázolásmódja, a legapróbb részletekig hitelesen reprodukált élethelyzetek és viselkedésmódok minden irodalmiasságtól távolálló bemutatása – mégis dokumentarizmussal rokonítják.

Ugyanezek a sodródó kamaszok mint a glasgow-i munkanélküliek Bill Forsythe filmjében (*That sinking feeling* – szójátékot tartalmaz, ezért nem fordítható) ugyanezzel a módszerrel egy egyszerű komédia hőseiként jelennek meg. Bár a szereplők itt is egy független színházi csoport tagjai, lényegében önmagukat játsszák, és saját életmódjuk, szemléletük elemeiből alakul ki a történet, amelyben a komikum forrása a rendező nyilatkozata szerint „az a különbség, ami a között van, ami a fejedben történik, és a között, amit a világ csinál belőled.” Több mint valószínű, hogy az ilyen fél-amatőr, mindenesetre nem kommersz színházi kollektívák léte és az ezekben kialakuló színészi játék és munkastilus teszi lehetővé, hogy az effajta filmekben ne civileket szerepeltessenek, mint minálunk szokás; hogy minden szubkultúrának meglegyenek a saját színészei, akiket az alapos felkészültség alkalmassá tesz arra, hogy nagyobb rugalmassággal, több tudatossággal és invencióval, de saját személyiségük, reflexeik, kultúrájuk „vállalásán” alapuló hitellel vegyenek részt a „magukfajta” emberekről szóló filmek elkészítésében.

Ennek legszebb példája – és valószínűleg a fesztivál egyik legjobb filmje – volt a „Het Werktheater” színészeinek műhelymunkáját gyümölcsöztető, *Kezelés* című holland film, amely finom mérték tartással és hihetetlen érzékenységgel ábrázolja egy tudtán kívül halálos beteg ember köznapi sors-tragédiáját, azt a folyamatot, ahogy addigi élete, kapcsolatai leválnak róla, és a kikerülhetetlen vég lassan tudatosuló bizonyossága fényében emberek és dolgok átértékelődnek számára, miközben a „halállal szemben való lét” kórházi mikrokozmosz-

zetében új és valahogy autentikusabbnak tűnő költődei keletkeznek, amelyekben embersége és az embert életben tartó abszurd életerő újra és újra megnyilvánulhat (együtt a kórház, a gyógyító-meghalató társadalmi gépezet kíméletlen, higiénikus és tehetetlen működésével).

Nem tudom, akad-e még olyan csálhatatlan izlésű rendező, mint Eric van Zuylen, aki képes lemondani arról a könnyefakasztó grand guignol-ról, amit a „kimenős halott” apa megjelenése kínált volna leánya lakodalmán – ezt itt csupán elbeszéli, híven ahhoz a formakoncepcióhoz, amelyben csak azok az események létezhetnek, amelyek a kórházi betegszoba „theatrum mundi”-vá táguló színterén játszódnak. Zuylen megkíméli könnyzacskóinkat, miközben aktivizálja bennünk a részvét és emberi szolidaritás rejtett tartalékait, bölcs biztonsággal egensúlyozva komikum és tragikum között. Lassan felfogjuk, hogy filmje nem az emberi lét „végjátékáról” szól, hanem mindenről, ami az emberrel haláláig történik, ami szájalmas, szép, nevetséges, nagyszerű lénygé teszi, méltóvá a tudatos élet, a tudatos halál súlyos adományára.

Sajnos a fesztiválon látott játékfilmek nagy részére nem ez az intenzív megformáltság volt jellemző, hanem a bőbeszédű naturalizmus és a naiv szimbolizmus keveredése jószándékú, de döbbenetesen sematikus haladó elkötelezettség jegyében. Ennek riasztó példaként kell megemlítenem a holland van der Keuken házaspár filmjét (*Az Óriás és az ő Ura*), amelyben a dekadens, élődsi európai civilizációt és a lázadó, kizsákmányolt harmadik világot reprezentáló pár élte mélységesen allegorikus álkonfliktusait, és adott alkalmat a szerzőnek rossz ízű költői bölcsekedésre; vagy a német *Éhség éveit*, Jutta Brückner filmjét, amely a berlini válság korának kettészakadó Németországát állítja párhuzamba egy kamaszlány felnőtte válásának lelki zavaraiival, tanmeseszerűen leegyszerűsített történetben.

Az efféle filmek közül üditően emelkedett ki a török Zeki Ökten *Ellenség* című filmje (melyet írója a börtönben alkotott meg, ahová politikai gyilkosság vádjával zárták). A film a hegyipásztorok felbomló törzsi-patriarchális társadalmából menekülő ifjú pár tragikus szembesülését beszéli el a korrupt és kegyetlen török feudálkapitalizmus világával. A kétségbeesetten lázadó igazságkeresés szenvedélye hitelesíti a film naivitását, mely jobb részleteiben az *Emberek a havason* és a *Cséplő Gyuri* közti különös átmenetnek tűnik.

Árnyaltabban kezeli a mindennapi valóság tényeit, s a társadalmi feszültségekre és morális következményeikre meggyőzőbben hívja fel a figyelmet néhány nagy sikert aratott új lengyel

film, köztük *Az amatőrfilmes*, a *Kung Fu*, a *Vidéki színészek*, de az egyikből a másikba átsétáló, meg nem értett értelmiségi hősök munkahelyi és magánéleti konfliktusait, s a két szféra hollywoodi módon kötelező közvetlen összekapcsolását bizony igen tradicionális kaptafára húzva ábrázolják, kiszámított és előre kiszámítható dramaturgiai klisék segítségével domborítva ki a „mondani-valót”, e filmek morális-publicista közelítésmódjának megfelelően. (Őszintén szólva, egyikük sem veheti fel szerintem a versenyt a fesztiválon szintén szereplő *B. U. É. K.* című magyar filmmel, amellyel bizonyos szempontból összevethetők volnának.) Andrzej Wajda három újabb filmjével szerepelt a fesztiválon, ezeket azonban „kihagytam”, mert részben láthatók voltak, részben bemutatják őket a hazai mozikban is.

Wajda – módszerben és tehetségben méltó – tanítványának a legfiatalabb lengyel rendező, Filip Bajon mutatkozott *Ária egy díjbirkózóért* című filmje alapján, amely Schlöndorff *Bádogdobja* után rövid időn belül a második (annál is különben) bizonyítéka a filmművészetben a teljes emberi sorsban gondolkodó nagyepika igényének és lehetőségének, melyet éppen egy speciális stilizálás és sajátos, szuverén nézőpontját következetesen végigvivő „leszűkítés” tesz lehetővé mindkét esetben. Az *Ária* stílusában már előtérbe lép egy olyan eljárás, amely több más filmben is megfigyelhető volt: egyfajta teatralitás, törekedés a zárt, elvonatkoztatható, színpadszerű szituációkra, a színpadias megoldások és motívumok iránti előszeretettel. Filip Bajon filmjének vér festette cirkuszporondján és cirkuszporondok köré szervezett összeurópai nézőterén játszódó drámái ugyanakkor Max Ophüls *Lola Montez*-ére is emlékeztethettek, míg Peter Stein *Kicsi és nagy* című filmjében az „üres térré” csupasztatott világvégi motel panelkulisszái között találkozó furcsa emberek kapcsolatteremtési kudarcai Resnais *Marienbad*-jára, annak barokk iránti előszeretete nélkül, puritán, de játékos ökonómia jegyében. Mark Rapaport *Imposztorok* című amerikai komédiája artista és illuzionista szereplői játékában a szerepjátszást, a szövevényes szerelmi és feltékenységi dráma történetében a mozimelodráma motívumainak meseszerű (és valahogy már-már archetipusos) jellegét hangsúlyozza, és így ruházza fel ezt a nosztalgiaiával és iróniával kezelt kulisszavilágot a költői igazság hitelével, miközben elegánsan kacérkodik a történetet pszichoanalitikus értelmezésének lehetőségével is. Marie-Claude Treilhou *Simone Barbez vagy az Erény* című filmjében egy kis

párizsi pornómozi előcsarnoka válik effajta színpaddá, a két jegyszédő pedig valami kvázimoralitásjáték hőisévé, mely hasonlóan zárt és színpadszerűen felfogott helyszínek stációin át folytatódik.

Ez az alternatíva: vagy valamiféle dokumentarizmus, vagy erőteljes stilizáció és az illuzorikus valószínűség (a „látszatsperspektíva”) elvetése, minden bizonnyal egyre kikerülhetetlenebb kihívást jelent majd a következő évtized filmművészete számára – ebben összegezhetem a fesztivál talán legfontosabb tanulságát.

Hozzátenném, hogy a „hagyományos avantgarde” happeningfilmjei (Mapplethorpe: *Still moving/Patty Smith*), az idő és látványfolyam fölött kontempláló, egyszerűséget áhító etűdjei (David Geary filmjei pl.) és szabad-asszociációs montázsai (Clementi: *New-old*) tíz és ötvenéves megoldásokat ismételtettek, ezúttal az általános jelentéktelenség szintjén.

Még egy nagy – és szerencsére, besorolhatatlan – filmélménnyel ajándékozott meg Rotterdam: Andrej Tarkovszkij új filmjével, a *Sztalker*-ral, ami ál-science-fiction, és nem annyira a jövő világába, mint a lehetséges és közeli jövő szorongató vízióját a jelenben megélt tudat tilos övezeteibe kalauzol el. Az angol „stalker” szó a film eredeti címében is ilyen kalauzt, idegenvezetőt jelent, aki e nyomasztóan valószínű és jellegzetesen mai negatív utópia járatlan és tiltott „veszélyes zónáiba” vezet el a film másik két hőst, a Költőt és a Tudóst, szögesdróttal védett biztonságuk pusztuló és erőszakuralta városából.

Remélem, hogy ezt a remekművet (és az *Ária egy díjbirkózóért*-et, valamint a *Kezelés* című holland filmet legalább) mielőbb viszontláthatjuk a hazai mozikban is, mint ahogy Peter Stein, Rapaport, Forsythe, Treilhou filmjei (és még folytatható a lista) ugyancsak izgalmas és meglepő újdonságok lehetnének a hazai klubmozikban.

A rotterdami fesztiválon szereplő filmeket (Jancsó Miklós: *Jelenlét*, *Magyar rapszódia*, *Allegro barbaro*; Szörényi Rezső: *B. U. É. K.*; Tarr Béla: *Családi tűzfészek* és Lányi András: *Tíz év múlva*) kedvezően fogadták. Ezt igazolja az is, hogy – tudomásom szerint – mind a hat filmünket megvásárolták hollandiai forgalmazás céljából.

A fesztivál a befejezését követő napon előről kezdődik egy várossal odább, a belga Antwerpenben, ahol a „Film International” filmjeit újra levetítik, ezúttal a belga közönségnek. És jövőre újra Rotterdamban...

Lányi András



Mikko Niskanen: *Összel minden más*

Üzenet a finnektől

Finn filmpnapok a Filmmúzeumban

Vannak váratlan események az életben, amelyek pusztán alaki hasonlóságuk révén valami megnevezhetetlen képzetársítást keltenek. Tragikus példa erre Risto Jarvának, az újabb finn filmművészet jeles alkotójának halála.

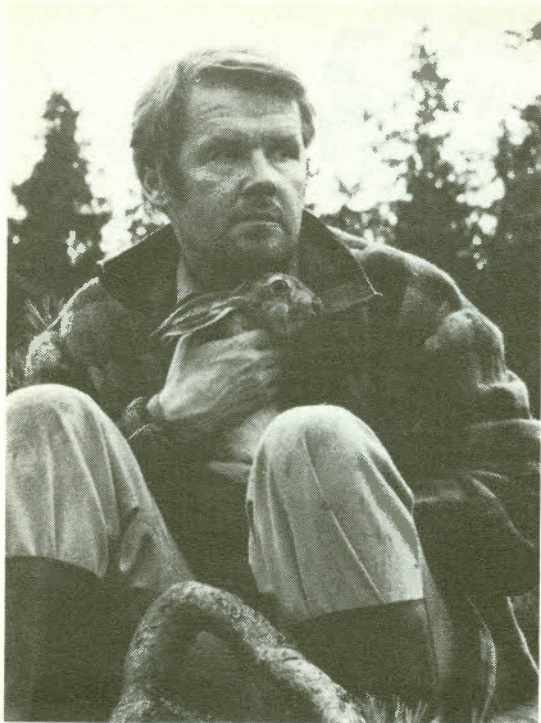
Jarva 1977-ben rendezte *A nyúl éve* című művét. A film dramaturgiai fordulata, amikor az országúton gépkocsival elütnek egy nyulat, s a főhős (Vatanen reklámügynök) kiszállván az autóból, elindul az erdőbe megkeresni a sebesült állatot, egyre beljebb megy, (társa hiába kiáltoz utána), majd a megtalált beteg állatot melengetve, végképp eltűnik a rengetegben, és új életet kezd: szakít múltjával, feleségével, munkájával, az egész társadalommal, s új kis társával, a nyúllal az erdőben folytatja életét.

S nem sokkal a film elkészülte után bekövetkezik a tragédia: Risto Jarva autóbaleset követke-

tében elveszíti életét. Ő már nem kezdetett többé új életet, mint filmbeli hőse. „Csak” üzenetét hagyta hátra arról a világról, amelyben élt.

Az ez év március 18-a és 23-a között a Filmmúzeumban rendezett finn filmpnapok ünnepélyes megnyitását ezt a filmet, *A nyúl éve*-t mutatták be. Méltóképp, mert az újabb finn filmművészetet többé vagy kevésbé reprezentáló hét mű közül Jarvának ez a filmje volt az, amely gondolati gazdagságában, művészi megformálásában egyike volt a legfigyelemreméltóbb alkotásoknak.

Elsősorban talán azért, mert mélyen, emberien – noha számunkra már szokatlan érzelmességgel – élesen fogalmazza meg a természet és a civilizáció modern antinómiáját, amely Finnországban (sajátos történelméből, földrajzából, kulturális hagyományáiból stb. adódóan) különös jelentőséggel bír. Köztudott, hogy az emberiség újkori történeté-



Risto Jarva: *A nyúl éve*

ben ez a probléma milyen egyetemes léptékű, s hogy milyen különböző szemléletű művészi, filozófiai stb. értelmezések, predikciók születtek e témában.

Jarva filmje minden látszat ellenére sem valamilyen régen túlhaladott romantikus-illuzórikus szemléletet hordoz. Inkább olyan, mint egy álom: tudjuk, hogy fölébredünk, s ott van a valóság a maga kikerülhetetlen törvényszerűségével. Az alkotó egy vágyat fogalmaz meg, a modern ember álmát, hogy kilépve a konzum-társadalom sztereotíp kötöttségeiből, egy rendezettebb, őszintébb létformában próbálja megtalálni személyiségének elvesztett integritását.

Jarva nagyon kiábrándulhatott ebből a konzum-társadalomból, s annak emberi, tárgyi manifesztumaiból: ahogy a film kezdő képsoraiban föl-villantja a sívár reggelt, s bemutatja az unott, rosszkedvű feleséget, a reklámiroda hazugságait, az értelmetlen rohanást... – mindez meggyőz minket az alkotó őszinte indulatairól. De legkevényebb a kritikája talán abban a jelenetben, amikor az erdő mélyén megjelenik egy külföldi turistacsoport, s ez a társaság idétlenségével, torz, hamis, természetből idegen megjelenésével ott a hegyek és a fák között – József Attila szavaival élve – „olyan mint kisgyermek arcán az ótvar”.

Lehet, hogy aránytalanul sokat foglalkoztunk a bemutatott hét mű közül ezzel az eggyel. Nem azért tettük, mintha *A nyúl éve* a másik hathoz képest hibátlan mű lenne. A rendező például alkalmasint hosszú ideig „elfelejtett ollót használni”, vagyis „félórával kevesebb sokkal több lett volna”, s még egy-két ilyen, sajnos jelen esetben igaz frázist el lehetne mondani. Sokkal inkább arról van szó, hogy ezen a filmen keresztül tudtuk leginkább érzékelteni azokat a társadalmi-emberi problémákat, amelyeket ezek a finn filmek közvetítettek számunkra. A fogyasztói társadalom egy másik tipikus jelenségét, megnyilvánulási formáját vette kritika alá Jarva egy jóval korábbi, 1972-ben készült filmjében, az *Amikor az ég fejünkre szakad*-ban. Itt a modern tömegkommunikációs eszközök manipulatív, elembertelenítő hatásáról beszél, arról, hogy miként tud egy „jól célzott”, s jól megírt újságcikk tönkretenni egy emberi életet. *A nyúl éve* csendesebb, lassúbb, deklamálóbb tempója ellenére is gondolatilag és formailag egyaránt letisztultabb, mint ez az öt évvel korábban készült, szaggatottabb ritmusban, drámaibb szerkesztésmóddal előadott, kissé bonyolult, sőt néha kifejezetten zavaros történet.

Olli Meri újságíró, és a tönkretett asszony, Eila furcsa kapcsolata, egymás iránti gyűlöletük és szerelmük, felelősségük és felelőtlenségük, összességében sorsuk kimenetele művészileg nem elég meggyőző; túl szétesően, motiválatlanul kerülnek egymás mellé (elé, után) társadalmi determinánsok és belső folyamatokat kijelölő törvények, így a mindennapi élet esetlegességei nem kerülnek át a művészi általánosítás szintjére.

A finn filmnapok keretében bemutatott harmadik Jarva-film, *Az ember aki nem tudott nemet mondani* műfajában eltér az előbbi kettőtől. *A nyúl éve* és az *Amikor az ég a fejünkre szakad* meditatív-tragikus hangvételével ellentétben szatirikus élű vígjátékot láthattunk. Stílusára leginkább a hagyományos értelemben vett vígjátéki fogások (klasszikus helyzet- és jellemkomikumok) fölvonultatása a jellemző. Közége egy szanalásra ítélt kisváros, annak közismert tartozékaival, sajátos finn színezéssel fűszerezve: tipikus kisvárosi figurák (pl. egy részeges festő, aki mindig elesik a kerékpárjával), naiv szerelmi bonyodalmak stb., középpontban az Amerikából hazatért fiatal tiszteletes-sel, aki a városka házassági tanácsadója lesz, s csetlik-botlik egyik mulatságos helyzetből a másikba.

Az alaptéma tehát nem túl eredeti, s néhány friss ötletet, helyzetet kivéve a vígjátéki megoldások sem árulkodnak jelentékeny képzelőerőről (ennek egyik oka feltétlenül az, hogy a rendező nem

élt eléggé a filmkomikum vizuális lehetőségeivel.) Ennek ellenére Jarvának ez a filmje is valahol a mélyben megpendít egy szomorúbb hangot, amely felszín alatti társadalmi-emberi problémára utal, s ezzel a film szervesen kapcsolódik életművének egészéhez. Nevezetesen arról van szó, hogy a rendező derűsen próbált búcsúzni a mélyebb, közvetlenebb emberi kapcsolatokat hordozó patri. archális viszonyoktól. A film figurái ugyanis összes gyarlóságukkal együtt is kedvesek, megmosolyogni valók, kapcsolataik (vígjátéki bonyolultságuk ellenére is) áttekinthetők, létformájuk ugyanakkor teljesen idejétmúlt.

A finn ember, a finn társadalom gondjait, problémáit más formában, közvetlenebbül és konkrétan ragadja meg másik három bemutatott film. Míg Jarvánál az ember és a társadalom központi kérdése egyetemesé tágul, addig Jörn Donner *Az ördögbe! Képek Finnországból* című filmje a közvetlen gazdasági-politikai szférában, a Jaakko Pakkasvirta rendezte *Karácsonyra elkészül a házunk* Finnország munkásainak szociális helyzetében, Mikko Niskanen *Ősszel minden más* című alkotása pedig a gazdasági-politikai szerkezet és a magánélet közvetlen összefüggésében jeleníti meg érzékletesen a problémákat.

Donner a legrégebbi, legismertebb alkotója az újabb finn filmművészetnek. *Az ördögbe! Képek Finnországból* műfaját tekintve kivételes Donner pályáján. Ebben az 1970-ben készült riport-dokumentumfilmben egyszerre van jelen Donner a filmm rendező, és Donner a riportert.

A riportert alapkérdése: mi az oka annak, hogy oly sokan költöznek Svédországba? A megkérdozettek összetétele szinte teljes mértékben reprezentálja a finn társadalom rétegződését: magas beosztású politikusok, gyári munkások, prostituáltak, művészek stb. nyilatkoznak az interjúkban. Az eltérő réteghelyzet ellenére is sok közös gond fogalmazódik meg: szociális problémák, munkalehetőség, egzisztenciális bizonytalanság stb. Ezek a képek Finnországból bizony meglehetősen távlatvesztést tükröznek.

„Az ördögbe is! Hát ez Finnország!” – kiált föl Donner, a rendező, s úgy szerkeszti, a dalokkal úgy köti össze a film képsorait, hogy egyúttal groteszk fintort is vág ezekre a problémákra, szellemesen intellektuális dimenzióba emelve a képsorokat.

A *Karácsonyra elkészül a házunk*, Jaakko Pakkasvirta filmje szikár, keserű alkotás. Egy végletekig zárt, kegyetlenül nehéz, kilátástalan világ tárul föl a képkockákon. Hol van itt a „jóléti” társadalom? Elemi szükségletek, elemi vágyak törnek föl és törnek össze. Nem „lelki bajokról”

(azokról is,) hanem elsősorban a fizikai létről beszél ez a film. Egy életútról, amely a finn társadalom súlyos szociális gondjait tükrözi. Munkáskörnyezetben játszódik a történet. A főhős, Urho Suomalainen építőmunkás már-már betegessé fajult konoksággal, szenvedéllyel építi szabadidejében tíz éve a házat. Szinte semmi mást nem mutatnak a képsorok: Urho hétköznapjait, a minden napok szürke, vigasztalan kis részleteit, a kilátástalanul nehéz erőfeszítést, s a végtelenül lassan emelkedő ház építésének szakaszait, hogy végül a beteljesedés előtt a lelkiileg és fizikailag végképp kizsigerelt Urho meghaljon.

Ebben a filmben a vigasznak még csak a lehetősége sem villan föl. Kár hogy a mű ábrázolási közegére az Urho életéhez hasonló szürkeség, vigasztalanság jellemző. Amikorra a film elér a tragikus befejezéshez, a néző már rég belefásult, s tudja, hogy a ház nem készül el karácsonyig.

Modern stílusban, elegáns montázstechnikával fogalmazza meg Mikko Niskanen *Ősszel minden más* című filmjében a gazdasági válság hatását egy kisváros életére, középpontba állítva a bankfiók igazgatójának magánéleti csődjét. Egy biztonságosnak látszó, kialakult belső és külső normák szerint szabályozottan folyó életvitel megrendülésének lehetünk tanúi. Niskanen jó érzékkel, didaktikus erőltettség nélkül tudja összekapcsolni a magánéleti és közéleti szférát, finoman, mégis érzékletesen „hozza be” egyfelől a korrupsziót, másfelől a munkanélküliség révén elhatalmasodó problémákat.

Az *Ősszel minden más*-ra általában jellemző, hogy a társadalmi háttér és a magánéleti konfliktusokat nemcsak dramaturgiaileg tudja egységbe fogni, hanem képes egész művet átfogó-belengő atmoszférát teremteni.

És végül néhány szót Donner másik bemutatott filmjéről, *A férfiakat nem lehet megerősokolni*-ről. Ez a mű témájában, jellegében eltér az eddig említett finn filmekről. Donnert ugyanis – már nem egy korábbi művében is tapasztalhattuk ezt – élenként foglalkoztatja a nők helyzete Finnországban. Ebben az 1978-ban készült munkájában is e kérdéstről nyilatkozik. Sajátos módon közelíti meg a nő-férfi kapcsolatát, ugyanis egy bűnügyi történetre jellemző dramaturgiával vezeti végig, hogy miképp tud bosszút állni egy nő, ha megerősokolják.

A filmnek közvetlenül, de még áttételesen is csak nagyon erőltetetten van köze bármi olyasmihoz, amit lélektanilag elemzésnek vagy társadalmi töltésnek nevezhetnénk. De Donnernek teljesen nyilvánvalóan nem is ez volt a célja.

A férfiakat nem lehet megerősokolni fölényes



Jörn Donner: *Az ördögbe! Képek Finnországból*

tudással elkészített, kellően izgalmas és a humor-
tól sem mentes kommerszfilm, amely végül is
színesebbé tette, kiegészítette azt a tematikai és
műfaji választékot, amit az előbbi hat film kép-

viselt. Persze így sem mondhatjuk, hogy reprezen-
tatív képet kaptunk az újabb finn filmművészetről.
Nem láthattuk például (sajnos) az utóbbi évek
legsikeresebb finn játékfilmjét, Ronni Mollberg
A föld egy bűnös dal című művét, (több mint
700 000 nézője volt Finnországban), vagy a szintén
érdekes *Az örzött falu*, 1944-et, Timo Linnasalo
alkotását.

Mindezek ellenére, bár Finnország nem gyárt
sok filmet (ennyiben hasonló gondokkal küzd
mint hazánk), kétségtelen, hogy a finn filmnapokon
bemutatott hét mű az alkotók társadalmi felelős-
ségéről, a finn emberek iránti szeretetről, megértés-
ről tettek tanúbizonyságot. Szakmai tudásukról
nemkülönben. Szemléletükben érződik egyfajta
meditatív jelleg, a tragédiák, problémák általában
„csendesebben”, lassúbb tempóban, kevésbé lát-
ványosan bomlanak ki, mint a nyugat-európai,
vagy amerikai filmművészetben. A sokkoló hatások
vagy feszesebb drámai effektusok hiányát azonban
nemegyszer pótolja a következetesen humánus
szemlélet, amely a Filmmúzeumban látott műveket
is áthatotta.

Bíró Gyula

FILMBARÁTOK KISKÖNYVTÁRA

Kortársaink a filmművészetben

Eddig megjelent:

Nádasy László: *Fábri Zoltán*
Nemeskürty István: *Grigorij Kozincev*
Molnár Gál Péter: *Töröcsik Mari*
Dániel Ferenc: *Gian Maria Volonté*
Gyertyán Ervin: *Jancsó Miklós*
Nemes Károly: *Pier Paolo Pasolini*
Karcasai Kulcsár István: *Michelangelo Antonioni*
Nemes Károly: *Tony Richardson*
Veress József: *Mihail Romm*
Karcasai Kulcsár István: *Szabó István*
Nemes Károly: *Mitta, Panfilov, Tarkovszkij*
Erdélyi Z. Ágnes: *Jeanne Moreau*
Szabó György: *Gaal István*
Kelecsényi László: *Zbigniew Cybulski*

Zalán Vince: *Makk Károly*
Nemes Károly: *Jean-Luc Godard*
Féjja Sándor: *Walt Disney*
Veress József: *Grigorij Csuhráj*
Nemes Károly: *Luis Bunuel*
Karcasai Kulcsár István: *Liv Ullmann*
Köháti Zsolt: *Tolnay Klári*

A közeljövőben megjelenik:

Nemes Károly: *Elia Kazan*
Féjja Sándor: *Illés György*
Tóbiás Áron: *Korda Sándor*
Nemes Károly: *Greta Garbo*
Kelecsényi László: *Latinovits Zoltán*

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiad-
ványai

Kapható a könyvesboltokban

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOKBÓL

Meg kell-e védeni Walt Disney-t?

Féjja Sándor könyvéről

„Walt Disney apológiája” – egy ilyen szókapcsolat a magyar mozinéző számára bizonyára ellenszenvesen cseng: valamilyen többszörös formai-tartalmi összeférhetetlenség érződik benne. Először is, hogy kerül a tudóskodó kifejezés Miki egér szülőapjának neve mellé? Másodszer, ha már ott van, jelentheti-e azt, amit jelent? Ki ellen kellene megvédeni Disney-t? Kinek jutna eszébe bántani? Az olvasó – kezébe véve a Walt Disney-ről szóló könyvecskét – regényes életrajzot vár; talán a témának, azaz a személynek megfelelően humoros-játékos stílusban – hozzá filmográfiát. . .

Féjja Sándor könyvéből nem hiányzik a regényes^s életrajz sem, de a kis könyvecske jelentős részében a szerző filmművészek, esztéták, kritikusok, szociológusok, sőt gyermekpszichológusok és politikusok homlokegyenest ellenkező vélekedéseit, nyilatkozatait ütközteti – maga is belekapcsolódva a vitába. Ugyanakkor, ha nem illusztrálná lelkiismeretes pontossággal, nagyszámú idézettel az eltérő álláspontokat, a magyar olvasók zömének – a rajzfilmek szűk körét kivéve – bizonyosan kétségei támadnának: elképzelhetetlen lenne, hogy Disney világa az óceánon túl nemcsak gyermeki örömmel vagy elnéző felnőtt-derűvel szemlélhető, hanem a moralista extatikus lelkesedésével, az avantgarde művész harcos gyűlöletével, az esztéta tudós finnyáságával is. De megközelíthető az életmű még mint a fogyasztói manipuláció szemléletes iskolapéldája, mint a modern gyermekpszichológia modell-gyűjteménye, mint a cselekvő humanizmus ideologikus töltésű szimbóluma. Sőt még képtelenebbnek tűnne, hogy az „igazi” viták természetes fejlődésrendjének megfelelően Disney-hez már *tárgyilagosan* is lehet viszonyulni, „félretéve az indulatokat”, „legyőzve az elfogultságot”.

Féjja Sándor helyesen érzi, hogy az adott témával kapcsolatban a „tárgyilagosság” még a rideg, akadékoskodó bírálatnál is anakronisztikusabb; így aztán – bár ahogy említettük, lelkiismeretesen idéz és szembesít eltérő véleményeket – ő maga vállalja elfogultságát; már-már ki is mondja: *szereti Disney-t*, mégpedig olyannak, amilyen. Dicséri a könyvet, hogy a kérdések polemikus felvetése ellenére szerzője eléri, hogy rokonszenvét megosszuk vele, *továbbgondoljuk mindazt*, ami az előttünk kibomló vitában szükségszerűen nyitva maradt.

Disney és a pénz

Ha valaki rögtön vádpontokként próbálná megfogalmazni az idetartozó kérdéseket, rá kellene jönnie előbb-utóbb, hogy a vádemeléshez *hiányzik a paragrafus*. Disney sajátos helyzetére érvényes törvényt nemcsak a siker-centrikus hollywoodi konyhaesztétikákban, de a komoly polgári filmelméletekben és a marxista filmtudomány szigorú kritérium-rendszerében sem találni. Tudjuk, minden művészetek közt a filmnek van legtöbb köze *az üzlethez*. Ez a viszony minőségileg más jellegű, mint a többi művészet történelmileg esetlegesebb – kevésbé szerves összeforrottságot feltételező – kapcsolata a pénzzel, az árutermeléssel. Azt a rendkívül bonyolult ellentmondás-rendszert, mely a film üzlet- és ipar-voltának következménye, a filmesztétika általában még „*lényegi ideiglenességként*” a filmnek mint esztétikai tárgynak és nem árunak „*egyelőre-leválaszthatatlan attribútumaként*” se vizsgálja szívesen; noha szinte minden eddigi film-történeti produktum és jelenség sugallta a film-lényeg ilyen szempontú átértelmezését. Más kérdés, hogy egy ilyen megközelítésben a film még inkább kilógna a művészetek hegeli sorából.

Ahol a pénz és művészet egyszerű ellentmondása látszólag mindent megmagyaráz – „Hollywood bűneinek” esetében –, ott is csak a bűnösség vitathatatlan tényét érezzük, de érzésünket egy-egy konkrét esetben erősen *vitatható értékű bizonyítékokkal* támasztjuk alá. Ilyenek a hollywoodi filmgyártás művészietlen specializálódása, a rideg nagyipar-jelleg, a művek ideológiai, politikai konzervativizmusa vagy apolitikussága, az érték, a siker, a bevétel fogalmainak szemérmetlen egyenlősítése stb.

Annak a kérdésnek a megválaszolatlansága, hogy Walt Disney-ben az üzletember vállalkozó szelleme és a művész kísérletező kedve mikor és mennyire hatott egy irányban, és mikor nyomta el az előbbi az utóbbit – ahogy ezt Féjja Sándor könyve is illusztrálja –, szorosan összefügg a film és a pénz (közelebbről: az amerikai film és pénz: Hollywood és a pénz) ellentmondásos viszonyának *értelmezési, értékelési nehézségeivel*.

Walt Disney mint rendező, producer, később Disneyland és Disneyworld megálmodója, a „kellemes” esztétikai minőség jószándékú specialistája, egész hosszú pályafutása alatt *a bukás legbátrabb megkísértői közé* tartozott – mégis *a kockázatmentes filmgyártás* tudatos megteremtőjeként ismerte el a filmipar. Disney rajzfilmd rendezőként és gyártóként minden filmjében kísérletezett – mégis legtöbb kortársa mint a legmagasabb színvonalú konzervativizmus kihívását fogadta filmjeit, így próbálva meghaladni őket.

Disney és a giccs

Az életmű értékelésével kapcsolatos viták résztvevői szerencsére megtisztelik annyira Disney-t magát, hogy *nem üzleti tevékenységét* és ezzel kapcsolatban pályájának morális vonatkozásait vizsgálják elsősorban, hanem az igazi Disney-nek, *a rajzfilmek alkotójának művészi kvalitásai felett* ütköztetik nézeteiket. Ugyanakkor persze, ahogy utaltunk is rá, ez a két kérdéscsoport szorosan összefügg. A hivatalos elismerések, kitüntetések, seregnyi Oscar-díj ellenére egyes kritikusok teljes egészében megkérdőjelezzik a Disney-filmek művészi értékét, és az elmarasztalásnak mindjárt *a legsúlyosabb formáit* alkalmazzák rájuk.

A giccs azonban jelenleg ugyanúgy bizonytalan, meghatározatlan fogalom, mint a film – pénz viszony; különösen a film-giccs, mely a képzőművészeti giccshez képest amorf, körüljárhatatlan jelenség, aminek megfejtésével Abraham A. Moles népszerű giccs-tipológiája sem próbálkozik meg igazán. Más kérdés, hogy Disney naiv, kedélyes, felelősség-elhárító megjegyzései, melyeket Féjja is

idéz, nem cáfolják meg a kritikusok vádjait. Nem tűnik elfogadhatónak az az érvelés sem, melyet a könyv szerzője mintha maga is sugalmazna – hogy a kisgyermek mint „abszolút intakt befogadó”, szükségszerűen elutasítaná magától a giccset, azaz hogy a gyermek-nézők lelkesedése a legjobb bizonyíték lenne a Disney-filmek értékét illetően.

Noha a film-giccs meghatározásával itt aligha próbálkozhatunk meg, annyit megállapíthatunk, hogy létezik egy olyan „giccs-indikátor”, mely – bár minden ál-művészetnél „jelez” – a film-giccsset különösen védtelenné, könnyen felismerhetővé teszi. Ez az indikátor: az idő. *Az értéktelen film elavulása*, súlytalan voltának lelepleződése látványosabb folyamat, mint egy értéktelen zenemű sorsa. Ennek magyarázatát a film közismerten egyik legfontosabb sajátossága, az *ábrázolás konkrétsága*, a kikerülhetetlen „képi naturalizmus” adja.

A rajzfilm képi konkrétságának mértéke – a technikai sajátosságokból adódóan – elhanyagolható az élőszereplős filmekhez képest, vagy akár egyéb animációs (báb-, tárgy-mozgatóstb.) filmekhez viszonyítva. Tudjuk, a rajzolt figura is lehet naturalisztikus vagy erősen stilizált, de még a legnaturalisztikusabb rajzfilm-hősök – például Disney alakjai – is oly mértékben stilizáltak a valósághoz képest – ha léteznek valóságos megfelelőjük egyáltalán –, hogy stilizáltságuk mértéke csak más rajzfilmekkel összehasonlítva mérhető, nem pedig a valósággal: Frakk, a macskák réme és Pluto kutya, noha stilizáltságuk foka közt nagy a különbség, a maguk rajz-állapotában a valóságos kutya-fajtáktól gyakorlatilag egyenlő távolságra vannak. Alakjuk, mozgásuk, hangjuk, viselkedésük jogán egyedi lények, melyek a teremtőjük meghatározta módon képesek a valóságos kutya felidézésére.

A Disney-filmek alapján úgy tűnik, hogy a rajznaturalizmus önmagában nem hordozza a giccs lehetőségét, sokkal inkább a nagy rajzfilmekben alkalmazott „élőszereplős” dramaturgia, cselekményszervezés. A gyenge dramaturgiai megoldásokban, *a szereplők közti hamis viszonyban* már megérezni az elévülő esetlegességet. Ennek megfelelően *az egész estés rajzfilmben*, ahol a komplex cselekmény, a bonyolult szereplő-viszonyok a stilizált képi valóság „sugallataitól” függetlenül, önmagukban is elképzelhetők, és a történet nemcsak mint formában integrált tartalom értékelhető – könnyebben felismerhető, és könnyebben is jön létre giccs-hatás.

Disney és a katarzis

Két idézet Féjja Sándor könyvéből: „A negatív identifikációt előhívó alakok – boszorkány, go-

nosz mostoha, farkas, sárkány, medve stb. –, az erőszak képei, s más horror-elemek is a későbbi katarzisért keltik fel a feszültséget.” „A nézőt milyen érintő katarzishoz pedig...alapjában véve még ma is a görög drámák arisztoteleszi útját át vezetnek érzelmeink.”

Féjja szerint a Disney-filmek töretlen népszerűségét elsősorban a nézőkben, főleg a gyermekekben kiváltott „ösi”, tehát tiszta, egyértelmű és felfokozott érzelmek, és a belőlük fakadó *katarzis-élmény* magyarázza. Ismét egy alig meghatározható fogalom: a katarzis a legvitatottabb esztétikai kategóriák közé tartozik. Ám a katarzis, különösen arisztoteleszi értelmében – ebben a fogalom értelmezői többnyire egyetértenek – nem teljesezhetett ki egész hatásrendszerében a huszadik század alkotásainak elemeként. Valamilyen formában persze jelen van, kimutatható korunk művészetében is, de a totálisan átélt érzelmeket követő klasszikus megtisztulást csak a tragédia hordozhatja, illetve más műfajokban az alkotást meghatározó tiszta tragikum; századunk pedig, a joyce-i anti-eposz, az elioti anti-líra, a beckett-i anti-dráma százada: tragikus kor, mely *nem a tragédia kora – és nem a tiszta katarzisé*.

Úgy tűnik, mindez könyörtelenül érvényesül a rajzfilmet néző gyerekek befogadás-élményében és igényeiben is.

Elég észrevenni, hogy az idős Disney riválisai, majd utódai milyen gondosan tompítják le a nézőben az erős, egyértelmű érzelmeket, a rettegést, gyűlöletet, féltő szeretetet, kitörő ujjongást, és mindezek helyébe langyos-derűs alapközegben különféle bizarr meghatározhatatlan emóció-keveréket helyeznek el.

Inci, Finci, Kandúr-Bandi kikacsintanak a képből – akár a Szentivánéji álom önleplező oroszlánja – és többféle módon jelzik, hogy ők is csak játszanak. A néző azt játssza, hogy azonosul egy kitalált történet hőseivel; a hősök eljátsszák önmagukat, akivel majdnem azonosak, de mégsem

egészen. Szeretet, gyűlölet, feszültség, megkönnyebbülés, szorongás: mindezekről az érzésektől a kétszeres játék-áttétel majdnem teljesen *elidegenít* minket, másrészt viszont nagyon is *azonosulhatunk* a szereplőkkel a derűs kívülállóság nézőt, hőst egyaránt meghatározó állapotában.

Miki egér, a rokonszenves, kezdeményező és győztes hős is három irányba fejlődött tovább: pozitív tulajdonságaiból egyet vagy kettőt kaphattak csak meg a kevésbé harsány utódok. Inci és Finci rokonszenvesek, győznek, de nem kezdeményeznek, csak védekeznek. Hanna és Barbera két másik teremtményéhez, Foxi Maxihoz és Maci Lacihoz egyenesen Donald kacsától jutunk: rokonszenvesek, kezdeményeznek, de főleg veszítenek. Maradnak még Kandúr-Bandi és a hozzá hasonlók: kezdeményeznek, de nem rokonszenvesek és veszítenek. Nemezszer azonban már ezek az enyhe tulajdonság-oppozíciók is eltűnnek, és a nézők – a gyerekek – jóízűen nevetnek az egymás-agyabugyálásának végtelenül változatos formáin, melyeket a szereplők a rajzfilm és a fantázia korlátlan lehetőségeinek megfelelően sorozatban produkálnak.

Látszólag teljesen ellentmond gondolatmenetünk Féjja Sándor véleményének. A rajzfilm, ha épít is Disney eredményeire, nem „katartikus irányban” látszik továbbfejlődni. Azonban a helyzet ennél jóval bonyolultabb. Féjja Sándor könyve utolsó fejezetének a „*Miki jövője*” címet adta. Mikinek – és éppen neki – van jövője. Akkor is van, ha tulajdonságait külön-külön bitorolják más, szerényebb, illúziótlanabb rajzfilm-hősök. Miki verekszik. Irtózatossá pofont kap. Repülés közben lehagyja a nadrágját. Ám amint földet ér, ő támad, és éppoly *biztosan győzedelmeskedik*, mint a ki nem nyújtható, szét nem lapítható, harmonika-formán össze nem csukódó, gombóccá se gyúrható királyfi a maga idegesítő, antropomorf tökéleteségében.

Hirsch Tibor

Németek Hollywoodban

„Azt hiszem, érdeklődésem az az a tényel függ össze, hogy Németországnak sokáig egyáltalán nem volt filmipara. És egyszer csak ebből a semmiből létrejött valami. Minden ami harcban formálódik, érdekesebb a szokványos rutinnál. Az egyet-

len igazi nemzeti mozi jelenleg a világon a nyugatnémet (...) Minden rendezőjük érdekes, mindegyik egyéni művet alkot (...)” Mindezt nem más, mint Francis Ford Coppola állította, az *Apokalipszis most* rendezője, az Új-Hollywood egyik legjelen-

tősebb alkotója, akinek tavaly a cannes-i Arany Pálmát éppen egy nyugatnémet rendezővel, Volker Schlöndorff-fal kellett megosztania. Úgy látszik, ez semmi tuskét nem hagyott benne, sőt, az utóbbi időben megkülönböztetett figyelemmel kí-

séri a nyugatnémet filmeket. Ő kínálta fel Wim Wendersnek, hogy filmesitse meg Joe Goies regényét, a *Hammett*-et, ő szorgalmazta az Egyesült Államokban Hans Jürgen Syberberg hét órás Hitler-kollázsának (*Hitler, egy film Németországról*) a bemutatását. A film átütő sikert aratott. Most Coppola azt szeretné, ha a nyugatnémet rendező az ő új Los Angeles-i stúdiójában forgatná következő alkotását.

Coppola megkülönböztetett figyelme nem véletlen. A mai nyugatnémet rendezők a filmvilág élvonalába kerültek, s Amerikában is a legnagyobb sikerű alkotók között vannak. Elsőként Rainer Werner Fassbinder *Maria Braun házassága* című filmje volt kiemelkedő kasszasiker, olyannyira, hogy a tengerentúli producerek elárastották ajánlataikkal a rendezőt, nemkülönben a film szép főszereplőjét, Hanna Schygullát. Fassbinder még nem döntött, elfogadja-e valamelyiket, mert: „Előbb legalább két éven át kellene Amerikában élnem ahhoz, hogy filmet készíthessek az ottani viszonyokról” – olvasható a *Die Zeit* című hamburgi polgári hetilap egyik számában. Addig pedig maradnának a westernek és a horrordrámák, melyek – úgy látszik – nem csábítják túlzottan Fassbindert.

Lehet, hogy visszatér az amerikai filmvilágban a „germán zsenik” kora? A *Die Zeit* kritikus, Hans C. Blumenberg mindenesetre ezt írja: „A hollywoodi német rendezők nélkül csak haldórna az amerikai mozi.” Az ő szavait igazolja, hogy az amerikai filmvilág ma a kortárs nyugatnémet alkotások visszhangjától hangos. A *New York Times*-ban jelentős esszé jelent meg Susan Sontag tollából Syberberg Hitler-kollázsáról, amelyet a kritika hosszasan és

lelkesen ünnepel, (éppúgy, mint Fassbinder *Maria Braun*-ját), az amerikai Goethe intézetekben pedig nemrég fotókiállítás szemlélte a német és osztrák emigráns rendezők hollywoodi életét. Ugyanakkor az 1980-as nyugatberlini nemzetközi filmfesztiválon Billy Wilder művei tették színesebbé a programot. A bécsi születésű Wilder a 20-as években Berlinben kezdte meg pályafutását, majd Hollywoodban csinált karriert – mint kortársai általában.

A mai jelenség nem új: Hollywood és a német film között mindig szoros (ha nem is mindig szerencsés) volt a kapcsolat. Az amerikai és a német film összefonódása úgy kezdődött, hogy egy német rendező, Ernst Lubitsch 1921. december 24-én *A fáraó felesége* című filmjének egy kópiájával a csomagjában beállított New Yorkba. Az amerikaiak hamarosan felfigyeltek rá, hiszen filmjei (például a *Madame Dubarry*) váratlan kasszasikert hoztak. Amikor 1922-ben – immár másodjára – utazott Amerikába, le is telepedett Hollywoodban. Az agilis Lubitsch, a német némafilm leg híresebb rendezője, új, európai minőséget adott a tengerentúli komédiának: nem a burleszk volt az erőssége, hanem a megiehetősen erotikus célozgatás, amely oly kétértelmű volt, hogy a legprűdebb cenzor sem tudta betiltani a filmeket. Épp az ő kiforrott cinizmusa, melankóliája volt az, amit a hollywoodiak vártak, hiszen hazai rendezőik ehhez alig értettek.

Lubitsch nagy sikere, Fritz Lang *Doktor Caligari*-jának bizarr lidérces álmái és Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu*-ja is emlékeztetésekre maradtak az újvilág közönsége számára. Az amerikai filmforgalmazók természetesen felfigyeltek a sikerre, és gyorsan bevásároltak

Berlinben. Aki egy kicsit is adott magára a tengerentúli filmvilág fellegvárában, minél előbb lecsapott egy német zsenire. Így vitte például William Fox Amerikába Murnaut, akinek négyéves szerződést kínált fel. Murnau különködő ötleteinek a megvalósítása azonban olyan sokáig tartott az új és számára még szokatlan körülmények között, és a sok kísérletezés olyan sok pénzbe került, hogy Fox kiméletlenül korlátok közé szorította Murnau művészi szabadságát, mire a német rendező hamarosan visszaköltözött Európába. Hozzá hasonlóan csak kevesen viselték el tartósan a hollywoodi forgatási körülményeket, a korlátokat. Az ottani eljárások idegenek maradtak számukra.

Így hamarosan lehűlt az amerikai producerek lelkesedése, a bevándorlás Hollywoodba mégis folytatódott. Jól mutatja ezt egy berlini sikerfilm alkotóinak sorsa. 1929 tavaszán a virágzó irodalmi életű Berlinben négy fiatal művész filmet tervez két szerelmespár történetéről. Az elkészült művet (*Emberek vasárnap*) a sajtó hosszasan ünnepli. A film később úgy vonul be a filmtörténetbe, mint a neorealizmus előfutára; alkotói még sokra viszik. De nem Németországban. A legfiatalabb, a segédoperatőr 1929-ben vándorol ki az Egyesült Államokba. A neve: Fred Zinnemann. A forgatókönyvíró 1933-ban Párizsba, majd Hollywoodba menekül. Ő Billy Wilder. A rendezőtárs, Edgar G. Ulmer 1930-ban vándorol ki Amerikába, ahol majd több mint száz filmet forgat. A rendező 1933-ban hagyja el Németországot. Ő is Hollywoodban válik beérkezetté. A neve: Robert Siodmak.

Ettől fogva évtizedeken át német és osztrák rendezők határozták meg az amerikai mozi

jellegét. Közülük néhányan, mint Zinnemann és Ulmer, szerencsét próbálni mentek, mások, mint Wilder és Siodmak, emigránsként Kaliforniában találtak menedéket. Az igaz, hogy a 20-as, 30-as években a német filmet az egész világ irigyelte a tehetségek sokasága miatt, így a hollywoodi filmművészetre is ők voltak a legnagyobb hatással, de az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a tengerentúli filmeket ebben az időben általában a külföldi művészek befolyásolták. Magyarok is. Csak két nevet említek: Kertész Mihályt és Cukor Adolfot. Ugyanakkor a német filmművészetre 1919 után olyan magyar alkotók voltak termékeny hatással, mint Balázs Béla, Korda Sándor, Gaál Gábor. Így a 30-as években jelentős külföldi művészgárda alakult ki Amerikában. Még a *Casablanca* is, amely később a Humphrey Bogart-mitosz alapművévé vált, elsősorban külföldiek közös alkotása volt: a magyar rendező, Kertész Mihály, a svéd Ingrid Bergman, az osztrák Paul Henreid, a bécsi származású komponista, Max Steiner és még több német színész műve.

Nem véletlenül írta később S. N. Behrman erről a korról: „Az emigránsok beáramlásával Hollywood a harmincas években amolyan Új-Athénné változott. Annyi művész élt itt, mint a reneszánsz kor Firenzéjében. Aranykor volt. Soha azelőtt nem volt itt ilyen és nem is lesz többé.”

Az első eufóriát azonban hamarosan követte a kijózanodás. Még Max Reinhard, akinek az iskolájából olyan rendezők kerültek ki, mint Murnau, Lubitsch és Preminger, sem kerülhette el a „pofonokat”. Az 1935-ben készített *Szentivánéji álom* bukása

után nem tudott több filmet forgatni. Sokan nem találták a helyüket Amerikában. Hans Detlef Sierck, aki a filmtörténet néhány legszebb melodramáját alkotta, visszatért Európába, de ekkor már itt sem talált otthonra. A háború után csupán egy filmet forgatott, egy teljesen amerikai produkciót Erich Maria Remarque *Szerelem és halál órája* című regényéből. Többen is hazatértek, köztük Fritz Lang és Robert Siodmak, de egyikük sem találta helyét az Adenauer-kor megváltozott világában. És hiányzott nekik az akkorra már megszokott technika. Hollywoodban ugyanis a német rendezők egy fejlett filmiparba csöppentek. Minden technikai eszköz a rendelkezésükre állt, csak azt kellett megtanulniuk, hogyan bánjanak az olajozott gépezettel. Igaz, adódtak összeütközések, vereségek. Fritz Langnak például Hollywoodban nem volt soha akkora hatalma, mint előtte az Ufá-nál, de ugyanakkor éppen Amerikában váltak művei élesebbé és tartalmasabbá. Ő is, mint például Siodmak, Wilder, Preminger, az amerikai stúdiók technikai felszereltségéből profitált.

Őket tehát segítette a technika, ők meg „kiszegítették” Hollywoodot. Andrew Sarris New York-i filmtörténész írta nemrég a *The Germanic Factor* (A német tényező) című dolgozatában: „A német rendezők, forgatókönyvírók, operatőrök és technikusok Murnautól Duponts-ig közvetlenül meghatározták a hollywoodi filmezést (...) Ha nem lett volna német film, akkor sem a *Citizen Kane*, sem a *Casablanca* hipnotikus filmelményei nem jöhettek volna létre. Mindkettő igazi 'német' mű – már ami az egész megvilági-

tást, a kompozíciót, az expreszcionista műtermi építkezést illeti.”

Ennek ellenére az utóbbi közel két évtizedben feledésbe merült Amerikában a „német tényező”, amely az elmúlt évig csupán a „nagy öreg” emigránsok (Wilder, Preminger) munkáiban élt tovább. Az ő filmjeik azonban már semmit sem árultak el rendezőik származásáról. Sikerük éppen azért tartott oly sokáig Amerikában, mert képesek voltak alkalmazkodni egy új kultúrához, és mert egyéni vonzalmaikat töretlenül át tudták menteni az amerikai film elbeszélő stílusába.

De mert az Adenauer-kor gyermekei, akik amerikai zenén és amerikai mozin nevelkedtek, az elmúlt évtizedben a nyugatnémet filmművészetet ismét a világ legjobbjai közé emelték, a tengerentúlon ismét felfigyeltek rájuk. És a nyugatnémet rendezők? Hollywood már megváltozott. Míg ugyanis ötven-hatvan éve a fejlett technika, a hiányos nyelvi ismeretek, a legörültebb álmok-elképzelések nyomták rá bélyegüket a művészetre, ma bankárok és ügynökök teszik ezt. Hollywood azért ma is vonzóerő: Wenders máj Kaliforniában készül a *Hammett* forgatására. Ugyanakkor Fassbinder és Syberberg óvatosabb. Utóbbi mondta Hollywoodhoz fűződő viszonyáról, hogy „természetesen nem engedhetjük meg, hogy korrumpáljanak”. Nagy a felelősségük: alkotás és korrupció, művészi igényesség és kommersz között lavírozva kell helytállniuk. Ha elutaznak, nagy harcot kell vívniuk, de ha tudnak úgy alkalmazkodni, hogy megőrizték önmagukat, csak gazdagíthatják a világ filmművészetét.

(Die Zeit 9. sz. február –
Eszéki Erzsébet)

A dokumentumfilm élete és halála

Régi vita születik újjá a La Revue du Cinéma márciusi számában, Philippe Pilard tanulmányában: a dokumentumfilm „tisztaságának” kérdése. Meddig dokumentumfilm a dokumentumfilm, s mikortól fikció; s van-e értelme egyáltalán a megkülönböztetésnek? „A dokumentumfilm ma a filmkölcsonzók és forgalmzők rút kiskacsája” – állapítja meg a cikkíró. Számúzték a televízió főműsor-idejéből, kellően kiporciózva a mozik vásznaira kényszerül, a nagyközönség elé, amely – állandóan erre hivatkoznak – a *Fikciót* követeli: színészeket, fordulat eseményeket, elbeszélő történetet. Kiüzetve a fikció paradicsomából, a dokumentumfilm előtt két út áll: vagy az újságírás tartozékává válik, vagy speciális közönséghez fordul: iskolai vagy egyetemi közösségekhez, „militáns” csoportokhoz, vagy éppen szociológusokhoz és etnológusokhoz.

„Amikor 1926 februárjában a skót John Grierson Flaherty *Moana*-járól szóló cikkében először alkalmazta a *Dokumentumfilm* szót, nem sejtette, milyen kavarodást okoz azoknak, akik az elkövetkező évtizedekben a játékfilmtől eltérő vállalkozásokba fognak, hát még azoknak, akik írni fognak e tárgyról...

A dokumentumfilm szóának ritkán van jó sajtója. Gyakran pejoratív árnyalattal használják. A »kis Robert« értelmező szótár definíciója nyíltan kimondja: »Oktató film, melynek célja, hogy dokumentumokat mutasson, nem a forgatás alkalmára előkészített tényeket regisztráljon. (Szemben a játékfilmmel.) Pl.: Dokumentumfilm a bálnavadászatról«. E meghatározás étvágygerjesztő, mint a csukamájolaj – jegyzi meg ironikusan

a cikk írója. Semmi sem hiányzik belőle: sem a bálnavadászat, sem az „oktató” megjelölés (azonnal ásitásra ingerel), sem a „tények regisztrálása”, ami a szakértők végeérhetetlen vitáinak tárgya. A dokumentumfilm olykor nevet is változtat: riporttá, film-ankettává válik. Amikor az ötvenes évek végén a könnyű, 16 mm-es kézikamera megjelenése lehetővé tette a forgatás módszereinek megváltoztatását, újabb kifejezések születtek: cinéma vérité, candide camera, cinéma direct. Maga az a tény, hogy az elnevezés körül ekkora csatározás folyik mióta csak megjelent az a filmfajta, amely a valóságos világról igyekszik képet adni, nem egyszerűen történeti érdekesség – kapcsolatos azokkal a kérdésekkel, amelyek magának a filmnek a természetére irányulnak.

Ez egyszer túllépve a klasszikus Lumière–Méliès szembeállításán, a dokumentumfilm történetileg úgy határozható meg, mint reakció a filmre mint szórakoztatóipari termékre: »a mozi termék elektromos ópiumára« (Dziga Vertov), »a stúdiók filmjeire« (Grierson). Vertov és Grierson számára a dokumentumfilm az a filmfajta, amely elutasítja az üzleti film esztétikai és politikai mesterkedését.

Aztán a 40-es évek végén az angol dokumentumfilmes Paul Rotha összeállítja a 100 legfontosabb dokumentumfilm listáját, s ezen Flaherty *Nanouk*-ja, Cavalcanti *Szenporos arcok*-ja, Rutman: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* mellett az *Október* (Eisenstein), a *Los Olvidados* (Bunuel), a *Rórna nyílt város* (Rossellini) is szerepelnek. Vagyis, Paul Rotha és munkatársai kitérítették a dokumentumfilm határait, amikor a játék- és do-

kumentumfilmeket egymás mellé rendelték; s ezzel azt a máig érvényes kérdést vetették fel, hogy vajon a dokumentumfilm – a szónak abban a szoros értelmében, hogy nem kidolgozott tényeket rögzít – még mindig a leghathatósabb filmművészeti formája-e »a valóság kreatív ábrázolásának« – amint Grierson remélte?

Az idők jele: manapság magát Flahertyt is megkérdőjelezzik. 1979. márciusában, a Valóság filmje elnevezésű fesztiválon, Párizsban, egy vitán J. D. Lajoux, a Népművészeti Múzeum filmes munkatársa beszámolt a *Nanouk, az eszkimó*-val folytatott munkáiról. Képről képre áttanulmányozva a film egy kópiáját, a rendezői beavatkozás minden formáját felfedezte: belső vágásokat, megrendezettséget a beállításban, a fókával és a kajakkal lejátszódó jelenetben. J. D. Lajoux megállapításai meggyőzőek. Nem kétséges, hogy a *Nanouk* folyamatosága, könnyedsége, hitellessége, és a természetesség látszata sokban a rendezésnek és Flaherty vágásainak köszönhető. Csalás tehát? Természetesen nem: a filmművészeti fejlődés útján a felfedező Flaherty csatlakozott a felfedező Griffith-hez.

Régi vita tehát már a »dokumentumfilm tisztasága«. Meddig van joga elmenni a filmrendezőnek? Mikortól mondható az, hogy beleavatkozott a valóságba? Melyik az a pillanat, amikor a filmrendező döntésével elárulja a valóságot?

Ez utóbbi kérdésre bárki, aki valaha is próbálkozott filmkészítéssel, azt válaszolja: »Mind egyik« – akármilyen legyen is a forgatás technikája, akármilyen legyen is a nyersanyag.» Pilard cikke végül egy tanulmány meg-

állapításait idézi: »A dokumentumfilm szüntelenül döntések elé kerül. Kiválasztja a tárgyakat, az embereket, a tájakat, a felvétel szögét, a hanganyagot. E választások mindegyike az ő szempontjait fejezi ki, akár tudatában van ennek, akár nem, akár elismeri, akár nem...«

A továbbiakban a szerző a dokumentumfilm és a televízió kapcsolatait elemzi. „A hatvanas évek elején azt hittük, hogy a televízió új dokumentumfilmiskola lehetőségeit fogja megteremteni, hiszen lényeges feladata a tények, az információk továbbítása. A televíziós dokumentumfilm azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Néhány »nagy fogás« kivételével (mint az ember Holdra lépése, vagy L. H. Oswald meggyilkolása), e technika arra szorítkozik, hogy sportmérkőzésekről vagy állami eseményekről közvetítsen.

Az egész úgy fest, mintha a tévécsatornák felelősei tannának a dokumentumfilmtől: hát ha valamilyen »ellenőrizhetetlen« üzenetet hordoz? Ennek következtében a tévé nemhogy nem kavarja föl az audiovizuális közlésmódot, hanem éppenséggel a propaganda és az ál-információ legakadémikusabb formáihoz kapcsolódik. Ami pedig az információ dokumentumfilm, vagy ahogy nevezik, a riportfilm illeti, az inkább az újságírás egyik speciális fajtája, s nem a filmé. S itt a film újabb problémáival találkozunk: az objektivitás kérdésével. Az objektivitás ugyanis az a fogalom, amelynek nevében a televíziós riportfilm tagadja a dokumentumfilm alkotójának filmjében dokumentált állásfoglalását.”

A másik problémát Pilard a túlzott szenzációhajhászásban látja: „a dokumentumfilmet gyakran úgy fogják fel, mint a gyomorbarúgást. A tájékoztatás

és gondolkodtatás szándéka teljesen háttérbe szorul a hatásos képek kedvéért. Kell-e emlékeztetnünk néhány kambodzsai beszámolóra? S nem szabad azt sem elfelejtenünk, hogy a szenzációkeresés ereje csak megduplázódik, ha valamilyen egzotikus igényt is kielégíthet. A dráma és a nyomor minél messzebb van, annál jobban eladható.”

Az ilyen tévé-zsurnalizmussal a szerző az „alkotó dokumentumfilmet” állítja szembe; vagyis az olyan dokumentumfilmeket, amelyekben az alkotó állásfoglalása is tükröződik. Mi ezekben a filmeknek a jellegzetessége? „Ha végignézzük a hatvanas években készült dokumentumfilmeket, csak csodálhatjuk a megdöbbentő mesterségbeli tudást, amellyel az alkotók hordozható kameráikat és szinkronfelvételre alkalmas magnóikat kezelték. Nagyon gyorsan kiaknázták e kifejezési forma lehetőségeit, amelyekből még ma is élünk. Mégis, ha megnézzük a legújabb dokumentumfilmeket, jól látjuk, hogy valami elválasztja őket a tizenöt vagy húsz évvel ezelőtt készületektől: mégpedig az, hogy mind a néző, mind az alkotó évek óta jól ismeri már a kommunikáció e típusát. Ma már senki sem lepődik meg azon, ha lát egy utcai interjút vagy egy kézikamerát. Éppen ezért, ha az alkotó képet akar adni nekünk a valóságról, nemrég még elképzelhetetlen szabadsággal mozoghat. A kihagyás, a sejtetés, a metafora, az események többlet-jelentései többé nem tartoznak a játékfilm privilégiumai közé.”

A kifejezés jóval túllép a dokumentumfilm eredeti tartalmán. P. Perrault *A liszt íze* című filmjében, azon túl, hogy leírja a hegyi indiánok életét és erőfeszítéseiket kultúrájuk megmentéséért, nemcsak a quebec-i társadalomról szól, hanem az egész

észak-amerikai világról és ezen keresztül az ipari társadalmak problémáiról.

”S ha az ilyen filmek kivételnek számítanak, az annak a következménye, hogy a gyártó cégek az »alkotó dokumentarizmussal« szemben előnyben részesítik egyrészt a már elemzett tévé-zsurnalizmust, másrészt a fikciót, illetve neo-fikciót. Sőt, úgy tűnik, a »neo-fikció« lesz az a lehetőség, amelynek segítségével a dokumentumfilm kísérletek is fennmaradhatnak.

A film története nem nélkülözi az olyan játékfilmeket, amelyekben a dokumentumfilm tapasztalatok meghatározók voltak: az olasz neorealizmus, néhány háború utáni angolszász film és a legújabb franciaországi vagy svájci kísérletek a példák erre: M. Failevic, Yves Laumet, Goretta, Tanner, vagy az angol Ken Loach filmjei.

Hogyan jellemezhető ez a törekvés? Meghatározását keletkezésén keresztül közelíthetjük meg. A filmalkotó a megfigyelt tényeket – amelyekre esetleg éppen egy dokumentumfilm készítésekor bukkant – megpróbálja játékfilmmé szervezni. Ebben még semmi rendkívüli nincs. Ám egyre gyakoribb, hogy a filmrendezők alkotótársukká teszik az eredeti történetben érintett szereplőket: vagy úgy, hogy együtt írják a forgatókönyvet, vagy úgy, hogy részt vesznek a forgatáson, néha maguk is szerepelnek a filmen – vagy saját magukat játsszák, vagy valami hozzájuk hasonló szerepet. Ezzel összefüggésben az elbeszélés formája szakít az eddig megszokott elbeszélői módszerekkel, s olyan megoldásokat helyez előtérbe, amelyek a dokumentumfilm eszköztárából erednek. S így olyan témák is megközelíthetővé válnak, amelyekhez a dokumentumfilm gazdasági, politikai vagy morális okokból nem jutott el.

Amikor a *Miért harcolunk?* című, második világháborús amerikai propagandafilm-sorozaton dolgozott, Frank Capra kijelentette: »A háború után a közönség nem akar majd mást, mint vagy tündérmeséket, vagy szigorú dokumentumfilmet.« Úgy tűnik, Capra nem tévedett, már ami a »tündérmeséket« ille-

ti: a hollywoodi szuperprodukciók – ha időnként a realizmus szándékával is – tökéletesen betöltik ezt a funkciót. Ami pedig a »szigorú dokumentumfilmet« illeti, ott már kevésbé világos a helyzet. Lehetséges, hogy a neofikcióra hárul az a feladat, hogy megfeleljen ennek a várakozásnak, de ez egyben azt is jelente-

né, hogy lassan eltűntetné a dokumentumfilm »szigorú« aspektusait.

Úgy tűnik, el kell fogadnunk, hogy a társadalmunkban a dokumentumfilm csak veszélytelen, kis dózisokban adagolható”.

(*La Revue du Cinéma* 1980. március – Erdélyi Z. Ágnes)

Üzenetek

Eredményes és hasznos volt a múlt évi 6. számunkban kezdeményezett fölmérés. Legutóbb 1970-ben fogtunk hasonló vállalkozásba; akkoriban olvasóink filmizlését vizsgáltuk: 5000 kérdőívre akkor 197 válasz érkezett, tehát 3,95%-os volt az érdeklődés. Most 7350 levelezőlappól 586-ot küldtek vissza hozzánk; az érdeklődés mutatója 7,95%. Talán nem tévedünk, ha valamelyest fokozottabb érdeklődésre következtetünk a fenti adatok alapján.

Olvasóinknak – a visszaküldött levelezőlapok tanúsága szerint – 67,39%-a férfi, 32,61%-a nő. Fiatallvasógárdával (18–35 év közötti korosztály) számolhatunk; különösen népes a 25 és 35 év közötti réteg (35,47%). Foglalkozás szerint az értelmiségiek vezetnek a mezőnyt (58%); a legtöbb olvasó a fővárosból küldte vissza kérdőívünket (50,68%). Az iskolai végzettségben a főiskola, egyetem az uralkodó (46,4%). Meglehetősen magas azoknak a száma, akik folyóiratunkat nem előfizetőként (75,71%), azonban számonként (71,4%) és rendszeresen (77,74%) vásárolják.

Szeretnénk persze, ha növekednék az előfizetők aránya (elsősorban a városainkban lakók rendelik meg a Filmkultúrát), ugyanakkor tudomásunk van számos tényezőről, ami az előfizetés – elvileg nyilvánvaló – kényelmességét megkérdőjelezi. Talán a Postával közösen tehetünk valamit a kedvezőtlen helyzet orvoslásáért.

Tartalmi munkánkkal, sőt terveinkkel is szorosan összefügg, hogy olvasóink fontosnak tekintik kritikák rendszeres közlését (70,38%) – még ha gyakran szemüncsre vetik is e kritikák színvonalának, értékítéleteinek ilyen-olyan problémáit. Úgy érezzük, a riportokra, beszélgetésekre esett szavazatok aránya (60,27%), valamint a filmelmélet és -történet képviselője (51,36%) azt mutatja, hogy folyóiratunk tevékenységének e fő területei (bár eltérő mértékben) mégiscsak általános érdeklődésre tarthatnak számot.

Külön köszönet illeti azokat, akik a fölmérés levelezőlapon – vagy még levélben is – kívánságaikról, véleményükről bővebben tájékoztatták szer-

kesztőségünket. A legtöbb kérés jobb, gazdagabb képanyag közlésére vonatkozik (ennek – ami rajtunk múlik – igyekszünk majd eleget tenni), sokan kérnek pályakép-tanulmányokat (Bondarcsukról, Viscontiról, Bacsó Péterről stb.), filmográfiai közléseket, általános népszerűségnek örvendenek a filmforgatókönyvek. Örülünk, hogy a kívánságlisztáú szerepel filmelmélet is. Egyforma mértékben igénylik olvasóink filmtörténeti cikkek közlését, valamint a kis országok, a harmadik világ filmművészetéről szóló beszámolókat. Szerény lehetőségeinkhez mérten a „több eszmecserét” követelésének is igyekszünk – még az idén – eleget tenni. Az amatőrfilm – előzetes jelzéseink szerint is – a Filmkultúra fővállalt ügye marad a jövőben. Filmszociológia dolgában pedig – egyebek között – egy nagyobb szabású kutatási tervet (akár vitaindító célzatú) publikálásával szeretnők a tudomány és társadalom kölcsönhatását szolgálni. Mind következetesebben törekszünk az értékes televíziós művek kritikai méltatására. A filmforgalmazás művelődéspolitikai, elméleti kérdéseiről is szívesen közlünk írást – ha szert teszünk ilyenre, s ha van kitől rendelnünk. Végzős főiskolások bemutatását (filmrendezőket, operatőröket elsősorban) jövő terveink közé iktatjuk – valamelyik számunk MÉRLEG rovatában. Ez évi feladatunk, hogy a filmklub-mozgalommal kapcsolatban a szerkesztőség, illetőleg a Magyar Film-tudományi Intézet álláspontjáról a kérdés hivatott szakembere tájékoztassa olvasóinkat. Készül a magyar animáció legutóbbi termésének kritikai számvetése is. Megfontolandónak tartjuk azt a javaslatot – s az illetékes szervvel egyeztetjük nézetünket –, hogy a hazánkban bemutatandó filmek megjelenéséről jó előre hírt adjunk. Sokan kérik továbbá azt, hogy a Filmkultúra a jövőben havonta (s lehetőleg változatlan terjedelemben) jelenjék meg. Sajnos, ennek teljesítése nem a mi hatáskörünkbe tartozik, és egyelőre komoly gazdasági akadályai vannak; csekély számú szerkesztőségünk sem győznék erővel.

Köszönöm, megvagyunk

Irodalmi forgatókönyv (Folytatás)

Írta: Kardos István

Rendező: Lugossy László

HÁZBAN (ÉJJEL)

A negyvenes körte fénye alig világítja meg a tárgyakat. A férfi a konyhában, az ágyon kuporog. Néha fázósan rándul egyet. . . A tökéletes éjszakai csendet csak néha töri meg a telep kutyáinak egymásnak válaszoló ugatása. B. Józsefet valami megmagyarázhatatlan idegesség tölti el.

Percek óta figyel egyre ingerültebb türelmetlenséggel, hogy Éva mikor jelenik meg, hogy elvégezze a ma éjjelre esedékes munkáját.

A lány lázadása a tehetetlenség érzetét kelti benne, a legszívesebben felállna, s rátörné a lányra az ajtót, maga se érti, hogy miért nem csinálja ezt.

Feláll az ágyról, kétszer is végigsétál a konyhában, egy fémbögréből iszik néhány kortyot, az ivóvízből az arcára is locsol egy keveset.

Hirtelen megmerevedik, mintha neszt hallott volna.

Valami halvány elégedettség is megjelenik az arcán, hogy aztán azonnal rájőjjön tévedésére.

Az ajtórezen át látja, hogy a lány leoltja a villanyt, és hallja, amint kulcsra zárja az ajtót.

FÉSZERBEN (ÉJJEL)

B. József mozdulatlanul ül a zsákokkal teleszórt vaságyon. Verejtékezik a párás melegben. Átvirrasztotta az egész éjszakát, de az indulatától nem tudott megszabadulni.

Feláll.

Belerug a lába körül szerencsétlenkedő kiscsibék csapatába. . . majd hirtelen elhatározással a fészker másik sarkába megy.

Vastag, átlátszó fóliából készült üres zsákok tart a kezében. Gipszet vagy cementet szoktak ezekben tartani. Úgyesen lehajtogatja a zsák száját, a fészker közepén állítja a felére zsugorított, kemény peremű fóliát. Két kézzel gyorsan összefogdossa a

kiscsibéket, s bedobálja őket a zsákba. A fóliacsapdába gyűjtött állatok szorosan egymáson fekszenek.

B. József lassan összefogja a zsák száját, kipréseli belőle a maradék levegőt.

Megcsavarja a zsák száját, légmentesre zárja.

Leguggol a kályha mellé. Kioltja a lobogó tüzet.

Leguggol a zsák mellé.

Kinyitja a zsákokat, s a földre szórja a döglött csibék tömegét.

A zsákok megrázza, s a kiürült fóliát visszaviszi a helyére.

A lábával még egy halomba rugdossa a csibéket. Leoltja a villanyt.

FÉSZERBEN, HÁZ KÖRÜL, MEZŐN (HAJNAL)

Éva egy sebtében magára kapott melegítőben áll, a férfi úgy rázta ki az ágyból. A fészker ajtajába kapaszkodik. Szinte megbénítja az egymásra mászott, megfulladt kiscsibék látványa.

– Segíts legalább! – nyújtja felé B. József ugyanazt a zsákokat, amivel megfojtotta a csibéket. Ismét legyűri a zsák peremét, int Évának, hogy tartsa.

A lány megfogja a zsákokat, de elfordítja a fejét.

– Mi történt? . . . – kérdi csendesen.

– Az történt, hogy kialudt a kályha és megfulladtak a szénmonoxidtól – feleli B. József. Hangjában nincs se harag, se szemrehányás, csak fáradtság. Fogja a lapátot, s behányja vele a zsákba a döglött kiscsibéket.

– Miért nem ver fejbe? – kérdezi Éva.

A férfi megcsavarja a zsák száját, csak azután néz a lányra.

– Azzal nem támasztom fel őket. . . Itt jóvá kell tenni a kárt.

A vállára kapja a zsákokat, az ásót a lány kezébe adja.

– Gyerünk...

A ritkás kerítéslécek között a kukoricásba indul. Éva pár lépéssel mögötte megy.

A férfi jó ötven méter után megáll a mezőn. Ledobja a zsákot.

Megvárja a lányt, elveszi tőle a lapátot. A föld puha, könnyen enged, pillanatok alatt kész a gödör...

– Nem akartam... – mondja a lány. Őszinte lelkiismeretfurdalás van a hangjában.

– Mindegy hogy melyikünk hibázik... – mondja B. József. – Itt nem szabad hibázni... – átfogja a lány vállát, visszaindulnak a házhoz.

– Megfizetem a kárt.

– Miből? – kérdezi B. József.

HÁZBAN (REGGEL)

A lány és a férfi a konyhaasztalnál ülnek. Az asztalon pár üveg sör, s néhány ív papír. B. József már ivott, egyre nehezebben igazodik el a számok között. Most ő tart számtanórát. A tétel: a lány által okozott kár, a megdöglött kiscsibék vételára. A számok nem sok jót mutatnak Évának, s tehetlenségében indulatos lesz, az ő indulatai pedig B. Józsefet hozzák ki a sodrából.

– Nem fizetek helyetted! Ebben az egyben biztos lehetsz... – morogja a férfi.

– Ki a fene kérte rá... csak azt nem hiszem, hogy ez ennyi volt... Vibrált a maga szeme, amikor megszólt.

– Te engem ne hazudtolj meg... – mondja a férfi. – Különben vedd az ásót, kapard ki, s számold meg őket. – Tölt magának, aztán a nőnek is egy kis sört. – Ha azt mondom, hogy kb. száz volt, nyugodtan elhíheted.

– Akkor hogy a francba tartozok én ennyivel magának – kérdi a lány. Úgy alkuszna, mint a kofák a piacon.

– Értsd meg, te szerencsétlen – magyarázza B. József –, az én károm nem az, amibe ez a száz szaros csibe került, hanem a haszon ami elveszett... És a Béla bácsit se érdekli, hogy hány csirke döglött meg, meg hogy miért... hanem csak a pénze. Itt minden kockázat az enyém... de jól van, én is hibás vagyok, mert nem vertelek ki az éjjel lapáttal dolgozni... – vigyorog a férfi, és újra tölt a lánynak.

– Még az hiányzott volna! – feleli a lány.

Isznak.

– Jól van, egy ezrest elengedek.

Leírja az összeget.

A lány felé fordítja a papírt.

– Szóval háromezzerrel tartozol... – a lány megdöbben.

– Miből fizetem ki?

– Kérsz kölcsönt. Majd leszek a kezesed. – B. József lassan hátradől a széken.

– Mennyi a te fizetésed? – kérdi gúnyosan.

– Ne kezdje megint – mondja Éva. Nem szerzi meg a múltkori örömet a férfinak, hogy kinevetesse a keresetét.

B. József leírja: 2.200.–Ft. Fölmutatja, mint egy zászlót.

– Nálam megkereshetsz kettőezeröttszázat. Teljes ellátást, s a szobát... Vasárnaponként pedig százötven forintot... Mert a csirkét nem érdekli, hogy milyen nap van... A fizetésed is háromszázal jobb, mint a gyárban...

– Mit akar? Lépjek ki?

– Ehhez a munkához egész ember kell... és itt a magad ura lehetsz... Amint kifizetted az adósságodat, tiszta lappal indulhatsz... Egyszer még hálás leszel.

Koccintanak.

– Nagy barom vagyok... – mondja a lány. – De megérdemlem...

– Jobb gazdád leszek, mint a gyár, meglátod – mondja B. József mosolyogva, és ráteszi a lány vállára a kezét.

Éva ránt egyet a vállán, de a férfi nem enged el.

– Figyelj! – mondja a lánynak.

– A kezét elvehetné...

– Nem halsz bele... – morogja a férfi, de azért levezi a kezét.

A lány nehezen szánja rá magát, míg kiböki: – A kölcsönhöz... állandó lakhely kell...

A férfi föláll, a lány mellé lép, visszarakja a vállára a kezét.

– Bejelentlek, pár hónap, és tiszta lappal indulhatunk... Talpraállunk... – mondja, s megsimogatja a lányt. – Amíg elhiszed, hogy tudsz dolgozni: jó. Emlékszel mit mondott az öreg?

– Nem...

– Hogy aranybánya ez...

– Az ő háza az lehet hogy az. De itt két hónap ingyen melóra szerződöttek az embereket.

– Ne kezd elölről... – duruzsol a férfi. A sör és a női test közelsége jókedvűvé tették, s azt is magabiztosan nyugtázza, hogy a lányt sikerült megiscsak ebbe a lehetetlen szerződésbe belekényszerítenie.

– Egy biztos: ha itt kétszer többet dolgozol, az kétszeresen látszik... Nem úgy, mint a gyárban... – vigyorog. – Tízszeres munkáért tízszeres pénz... Jó lesz? A gyereket is hazahozom. Bepucolom a házat, aztán elmegyünk valahová. Nyaralni. Te is velünk jöhetsz... – tör rá végleg a férfire a nagylelkűség. – Együtt! Te se voltál sehol, én se... Szeretnél utazni? Világot látni... A feleségem nem

érte meg az utazást, pedig esküszöm, járt volna neki... Hát téged elviszlek!

– Hová? – motyogja Éva, ez az ajánlat őszintén meglepi.

– Az asszony Visegrádra akart... Mindig azt mondta, hogy elkészülünk, s utána elmegyünk Visegrádra. Máshova nem vágyott, csak oda. Téged persze oda nem vihetlek, ezt megérted. De máshova...

A lány bólint...

Erről a kérdésről ő is hasonlóan gondolkodik.

– Kapsz egy új ruhát is... – mondja a férfi s megfogja Éva mellét.

Éva próbálná kiszabadítani magát, de B. József vasmarokkal szorítja.

– Hagyjál... – mondja a lány. B. József a székel együtt dönti fel, mire a lány mozdulna, már férfi lefogta.

– Hagyjál... – nyögi a lány, de a férfi leállíthatatlan, már tépi le róla a ruhát, mozdulatai egyre durvábbak.

BÉLA BÁCSI UDVARÁN (NAPPAL)

Béla bácsi háza táján nagy a mozgás. Most szállítják el a felnevelt csirkéket.

A ház előtt duplaplatós, pótkocsis teherautó. B. József és a közrendőr egymás után adogatja fel a tele tyúkketrecekkel a sofőrnek, aki már a pótkocsi tetején rendezgeti a szállítmányt.

Béla bácsi a nyári konyha verandáján tárgyal a kocsikísérővel. Szállítólevelet, nyugtát ír alá.

– Hogy álltok, Józsikám? – kérdezi B. Józseftől, aki két üres ketreccel a kezében újabb baromfiadagért indul az udvar hátsó részében lévő la-postetejű épület felé.

– Mindjárt kész vagyunk, Béla bátyám!

A majdnem kiürült csirkenevelő belsejében Éva és Béla bácsi felesége az utolsó csirkéket fogdossa össze. B. József a pillanatnyi pihenőt arra használja fel, hogy még egyszer szemrevételezze a gombnyomásra működő csirkefarmot. Itt aztán pontosan megértheti, mi a különbség az ő tákolmánya és egy igazi csirkenevelő között.

– Látod, ez is automata – mondja Évának, szinte kérkedve, mintha a sajátjával dicsekedne. De a lány nem figyel rá, az elszökdöső csirkék összefogdosásával van elfoglalva.

– Nem szokott elromlani? – kérdezi B. József az asszonytól.

– A házban van egy csengő. Ha zűr van, az úgy csörög, hogy majd kiesem az ágyból – mondja az asszony inkább panaszként, mint magyarázatul.

– Csengő, az nálunk is van – szólal meg a lány, és B. József néz. De ezt meg a férfi engedi el a füle mellett.



Béla bácsi lopóval megszívja a hordót, és literes üvegben bort hoz föl a pincéből. A pince előtt áldomást isznak a rakodással végzett emberekkel.

Overallja zsebéből nagy köteggel pénzt vesz elő az öreg. Kiemel egy ötszázast, a kocsikísérőnek adja: – Köszönöm a segítséget – majd kérdően a sofőrre néz. – Így rendben vagyunk?

Az egybehangzó „Köszönjük”-ből világos, hogy ketten osztoznak a borraivalón.

A szállítók leteszik a poharat, elköszönnek, és már mennek is a teherautóhoz.

Éva a kiürült csirkehodály közepén ácsorog, kezében egyetlen csirkét lógat.

– Ennek már nem jutott ketrec, mit csináljak vele? – kérdezi Béla bácsi feleségétől, aki már neki is látott a trágyás alom összehordásának.

– Dobd ki, majd csak elüti egy autó! – az asszony láthatóan ezt a sorsot kívánná minden csirkének.

Béla bácsi a pincaajtónak támaszkodik, szórakozottan forgatja ujjai közt a pénzköteget, mint a kártyapaklit.

A teherautó már elment. A közrendőr is valahol távolabb matat az udvaron.

– Végelszámolás vagy folytatás? – kérdezi az öreg az előtte álló B. Józseftől.

– Folytatjuk, Béla bátyám... Világos, hogy folytatjuk.

– Ez a beszéd, Józsikám. Ezt vártam tőletek – mondja az öreg, és leszámolja B. József kezébe a bérnevelésbe kiadott csirkékért járó pénzt.

– És köszönöm a segítséget – toldja meg egy ötszázossal az összeget.

– Hagyjad, Béla bátyám, nem azért segítettünk – szabadkozik B. József, de az öreg ráerölteti az ötszázast:

– Tedd csak el, majd veszel valamit a menyecskének.

B. József nem szól rá semmit, zsebre gyűri a pénzt.

HÁZBAN (NAPPAL)

A konyhaasztalon egy rakás pénz. B. József már másodszor számolja át. A lány mögötte áll, még soha nem látott ekkora halom ötszázast, százast, ötvenest...

B. József a megszámlolt pénzt összerakja. Megnézi, hogy mennyi a súlya.

– Ebben van a szabadság... – mondja. A lánynak is odaadja a teljes összeget. A lány megméri a két kezével, hogy mennyit is nyom ekkora halom pénz, aztán visszaadja a férfinak. B. József az ötszázásokat külön rakja.

– Ez a rendőré... – mondja szárazon, ... irigység és elégedetlenség van a hangjában.

– Kár volt ideadni, úgyis visszamegy hozzá. Ezzel folytatjuk.

– Nagy pondrók vagyunk... – mondja Éva csendesesen.

– Csak ne állíts arra a lépcsőre, amelyiken te állsz – mondja a férfi ingerülten. – Ott még nem tartunk...

A férfi kiszámolja a lánynak járó pénzt.

– Itt az első fizetésed.

Megtoldja két darab százással.

– Ezen meg vegyél magadnak egy trikót... Valami feliratost.

Ez a borralaló inkább megalázó, mint örömet okozó.

– Akkor rendben vagyunk? – kérdezi B. József –

– Rendben – mondja a lány szárazon.

– Ide figyelj... – mondja B. József.

– Egyszer megint úgy szólhatnál hozzám, ahogy én szeretném...

A lány hallgat.

– Ha pénzed van, szabad vagy... mondja B. József. – Minél több a pénzed...

A lány gúnyosan elmosolyodik.

– Itt? Itt tízszeres pénzzel sincs tízszeres szabadság...

FÉSZERBEN, HÁZ KÖRÜL (ÉJJEL)

Őszi este. Még nincs hideg, de már hamar sötétedik. Az eső egyenletesen veri a fészertetejét. Az ajtó és az ablakok zárva vannak, a kályha ontja a meleget.

Éva a frissen meszelt oldalfalakat permetezi fertőtlenítő oldattal.

Ez az utolsó előkészületi munka, ami a következő csirkeállomány fogadásához szükséges. A lánynak nemcsak a haja, de az arca is kendővel van bekötve, csak a szeme látszik ki a védőmaszk fölött.

Éva megáll, megigazítja a hátára vett permetező tartályt, amikor rátör a rosszullét és megtántorodik. Ösztönös mozdulattal letépi szája elől a kendőt. Most is a megszokott melegítő van rajta, ennek az ujjával törli az izzadságot a homlokáról. Szédül, hányingere van, úgy érzi, hogy kiszalad alóla a föld. Lassan nekidől a frissen meszelt falnak, s lecsúszik a fűrészporra. Csak pár másodpercet pihen, aztán összeszedi magát. Folytatná a munkát, de ismét rátör a rosszullét.

Kimegy az esőbe, a víz lassan magához téríti.

– Józsi... – kiabál erőtlenül.

HÁZBAN, HÁZ KÖRÜL, FÉSZERBEN (ÉJJEL)

B. József a fürdőszoba válaszfalán dolgozik, mikor meghallja a lány kiabálását, lemászik a létráról, és kezében vakolókanállal kimegy az esőbe.

– Mi van? – kérdezi Évától, aki a fészert oldalának támaszkodik.

– Semmi – motyogja a lány, de jólesik neki, hogy van kihez szólni, van kibe belekapaszkodni...

A férfi lesegíti róla a permetezőtartályt, leülteti a fészert előterében.

– Megszédültél, mi?

– Egyszer csak azt éreztem, hogy nincs semmi a lábam alatt... – motyogja Éva.

– Van ilyen... – mondja Józsi barátságosan. – A feleségem egyszer a trágya szagától szédült meg, agyon is ütött két csirkét... Annyira elege lett

belőlük... Van ilyen... – paskolja, simogatja a lányt. – Hagyd a fenébe, majd én megcsinálom, ha nem bírod.

– Nem az a baj... – motyogja Éva.

– Nincs semmi bajod...

Éva hirtelen a férfit néz.

– Gyerekem lesz... Terhes vagyok... – motyogja Éva csendesén.

A férfi simogatásnak induló mozdulata útközben megáll.

– Hülyeség... – mondja halkan, szárazon, nagy adag bizonytalansággal a hangjában.

– Terhes vagyok... Most már biztos... Ennyiszer mi a fenétől verne ki a víz... – mondja Éva.

B. József feláll, idegesen járkálni kezd.

– Ezt jól kitaláltad... – mondja – Bebújsz az ember ágyába, aztán kitolod a hasad!

– Most mit csináljak? – motyogja Éva tanácslatlanul.

– Vetesd el! – hadarja gyorsan a férfi.

– Ki maga, hogy a hasamba is belepofázzon...

– Miért nem szedtél valamit... – mondja B. József.

– Nem vagyok én kurva... – mondja Éva.

– Itt nem növeled a hasad, arra mérget vehetsz – robban ki az indulat a férfiből. – Én nem azért vettelek ide, hogy mindent felrobbants, amit elterveztem. Nagy hasról nem volt szó a megállapodásunkban...

– Arról se, hogy rám mászol... – vág közbe Éva.

– Egy születést meg egy temetést már megértem itt... Elegendem volt ezekből az élet-halál dolgokból... Csak azt a kurva házat szabotálja el mindenki...

– Remélem, akkor omlik össze, amikor maga benne van... – mondja a lány.

– Pofázz csak! ...Ebben a szent pillanatban rúglak ki innen!... Hiába nézel! Felbontottam a szerződést egyoldalúan... Azonnali hatállyal. – üvölt a férfi, teljesen kivetkőzik emberségéből. – Én állat! Ideveszem ezt a ribancot. Megkárosít... Néhányszor összefekszünk, s te már rögtön a hasadra mutogatsz... A saját gyereket se tartom itt, nemhogy...

– Ez is a magáé... – vág közbe Éva.

– Mire észbekapok, teleszaporítod az egész házat... Hát nem... Ebből nem eszel... Most veheted a táskádat, bárcsak már a múltkor elmentél volna a fészkes francba...

Hirtelen kimegy a fészkerből, berohan a házba.

Mint az örült, úgy gyömöszöli a lány holmiját a táskába.

Visszamegy az ólba.

Kituszkolja a lányt az ólból, hozzávágja a táskát.

– Takarodj! – sziszegi.

A lány hozzá se nyúl a táskájához.

A férfi kitör egy kerítésléccet.

– Takarodj innen...

Éva jobbnak látja, ha most elmenekül. Lehajol a holmijáért...

HÁZBAN, HÁZ KÖRÜL (ÉJJEL)

Zseblámpafény gyullad.

Béla bácsi pizsamában és ballonkabátban áll a szermerkélő esőben, mellette Éva, kezében a holmija.

Késő este van, B. József már aludt, jó néhányszor be kellett dörömbölni hozzá. A férfi a konyhában ágyazott meg magának, már csak megszokásból is.

A rendőr határozott kézmozdulattal félretolja az ajtóból B. Józsefet, bemegy a konyhába.

Int a lánynak, hogy ő is jöjjön.

B. József a rendőrnek még csak utat adott, a lánynak azonban már nem akar.

– Menj onnan! – mondja a lány mögül a fiatalabb rendőr.

Csak most látjuk, hogy a fiatal rendőr is velük van. Rajta egyenruha van, meg esőköpeny. B. József dühösen félreáll az útból, Éva meg a közrendőr bejönnek.

B. József ingben, gatyában áll. Rosszkedvű.

– Megmondtam, hogy takarodj innen! – mondja Évának.

A főtörzs csendre inti.

– Nem akarunk sokáig zavarni... – mondja csendesén. – Mégiscsak éjjel van... Az éjszaka pedig alvásra való... Az elvtársnő megmutatta a személyi igazolványát. Itt van a bejelentett lakása. Állítása szerint megakadályozták, hogy az igazolványába bejegyzett lakásban töltsen az éjszaka...

– Elvtársnő... – legyint gúnyosan B. József.

– Akkor hívjuk panaszosnak.

– Majd megmondom, hogy hol van a panaszos lakása... – tör ki B. Józsefből.

– Itt – mondja Béla bácsi, s nyugtatóan ráiakja B. József vállára a kezét. A férfi felé fordítja Éva személyijét.

– Az adatok egyeznek... – mondja az öreg. – Az utcanév is, a házszám is...

– Béla bátyám, ne csináld ezt...

A bizalmas megszólításra a főtörzs rögtön reagál.

– Most hagyjuk ezt... – mondja... – Ezt a lakásba szabályosan bejelentett személyt...

– Ez már nem egy személy! – kiabál B. József. – A hasában is ül valaki. Arról nem szól az írás.

– Tudom... – mondja az öreg. – S ez a tény csak növeli az intézkedés szükségességét.

B. József fülig pirosan hallgatja a kioktatást.
– Rendnek kell lenni! – szól közbe a közrendőr, a gumibotját finoman mozgatja, a tenyerét csapkodja vele.

– Elég lenne a nyugalom is... – mondja Béla bácsi az emberének. – Rend csak a temetőben van – elmosolyodik a fiatalember naiv megfogalmazásán.

– Egyik nap bejelent, a másik nap kirúg... – vesztí el türelmét Éva a két rendőr beszélgetése hallatán, idegesíti, hogy nem a fő kérdésről van szó. – A gyárat is otthagytam... Arra is ő beszélt rá...

– Fogja be a száját! – mordul a lányra a rendőr. – Nem azért jöttünk, hogy a fülünkbe kiabáljon... – Béla bácsi ismét visszafordul a rendőr felé.

– Hazamehetsz – mondja Béla bácsi a közrendőrnek. Feltűnően baráti ez a tegező beszélgetés az eddigi személytelen szóhasználatához képest. A rendőr tiszteleg, a civileknek nem köszön külön.

A közrendőr távozása után néhány pillanatilap csendben állnak. Aztán a főtörzs Éva felé fordul.
– Maga meg foglalja el a helyét! A ház tulajdonosával mindent tisztázunk.

B. József áll, mint akit arcon ütöttek.

– Ha át mered lépni annak a szobának a küszöbét...

– Elég! – üvölt B. József Béla bácsi. A rendőr megfogja a lány karját, a szoba felé irányítja. Megvárja, amíg a lány becsukja maga mögött az ajtót. A lány kulcsra zárja belülről a szobaajtót.

A kulcs kattánására Béla bácsi nyugodtan megfordul, a döbbenet, tehetetlenül álló férfi felé fordul.

– Leülnék nálad... – mondja barátságosan. Most, hogy ketten vannak, a tegezéshez is visszatért az öreg. – Innék is valamit...

B. József lassan mozdul, mintha nem is lenne magánál, úgy szedi elő a poharakat meg a sörnyitóval lezárt sört.

– Sör... ebben az időben. Hozzad se jönnek vendégségbe... – mondja Béla bácsi, de azért megissza az elé rakott italt.

– Összezár a feljelentőmmel? – kérdi B. József csendesen, s az ögre néz.

– Mi van veled? Azt hittem, túl vagy a nehezén. Pedig lassan már minden hasonlítani kezdett a régihez... A lány is jónak tűnt...

Béla bácsi belelapoz Éva igazolványába.

Elégedett, mosolyog.

– Szerencse fia vagy te... – mondja az idős rendőr B. Józsefnek. – Ez a lány fiatal is, szép tiszta az igazolványa... Egyetlen munkahely, üres a gyerek rovat, meg a megjegyzés rész... börtönt se látott, nem is figyeljük...

– S mi van, ha rátöröm az ajtót? Fejbe verem

valamivel... Mi van, ha ennek a szerencsétlennek reggelre elvágom a nyakát?

Béla bácsi nevet.

– Akkor börtönbe kerülsz...

B. József bólint.

– Az igaz... – mondja lassan. – Börtönbe pedig nem akarok kerülni, mert akkor azt építettem volna. Én pedig házat építék... Persze a szabadságomnak is akkor intettem búcsút, amikor az első téglát a kezembe vettem... Most meg ott tartok, hogy a rendőr mutatja meg, hogy hol a saját házámban a helyem...

– Túl sok zaj hallatszik ki innen mostanában – mondja Béla bácsi. – A múltkori zűrzavarnak se örültem, de legalább megértettem. Persze annál még a kocsmába járás is jobb, mint hogy felgyűjtöd a házad... A tűz átterjedhet egy másik házra... Örülj, hogy én jöttem.

– Kiborultam, meg ittam is... – mondja csendesen B. József. – A gyerek is hiányzik...

– Mire felrakod meg bepucolod a házad, testvére is lesz... – mondja a rendőr.

– Ez a ribanc nem való a családba... Ebből süti az ellenkezés... Tudod miről álmodozik ez a szerencsétlen? Egy magnóról... Mert a rádió nem rendelésre zenél...

– Majd magadhoz szoktatód... Nem együtt csiszolódtatok, nincs jól előkészítve... – mondja Béla bácsi – De fiatal és nem fél a munkától... Mit akarsz tőle? Amit a feleségedtől: hogy legyen a gyereked anyja, néha nő az ágyban, ingyenmunkásod, a házépítő segédmunkásod... Egyedül már nem boldogulsz...

– Amíg van két kezem, boldogulok... – mondja B. József. – Amíg fel tudom emelni, ember vagyok... – hőzöng a férfi. – Özvegyasszonyt kellett volna idehoznom, mert az ott tart, ahol én tartok...

– Értsd meg: a te családod úgy van megtervezve, hogy egy bérmunkásra jut egy ingyenmunkás... Neki se könnyű... Minden éjjel kiugrató kétszer az ágyból... Tudod, hol alkalmazták ezt a módszert... Nálunk, odabent! S nem is rossz eredménnyel. Egy hal is beszédes lesz tőle... Amikor meg egy kis nyugalma lenne, rögtön belekapaszkodsz az ágyába: ott bezzeg nem baj hogy fiatal... – teszi hozzá Béla bácsi, s feláll.

Már állva issza ki a poharat.

– Ne akard, hogy beirjak a gyárba... – mondja Béla bácsi barátságosan. – S ne felejtse el, hogy itt vagy otthon... s teljesen felesleges, hogy kihallgatsszon az utcára, ... ha rád jön az üvöltés... – veregeti meg B. József vállát, és köszönés nélkül elmegy. B. József egyedül marad a konyhában, szemben a kulcsrazárt szobaajtóval.

HÁZBAN, HÁZ KÖRÜL (NAPPAL)

Éva szobájának udvarra néző ablaka előtt áll. Kifelé néz. Hideg, száraz idő van. Az udvaron csak annyi változás van, hogy időközben elkészült a kerítés, és helyére került a kapu is. Egyébként minden jellegtelen és sivár. A kerítés mellett farakás, amelyet gondos kezek már télre állítottak össze.

B. József egy magas létráról festi a padlásablak kereteit. A sötétbarna festék alatt gyorsan tűnik el a nyers, csomós felület, az egész művelet nem sokat javít a ház arculatán, mégis hozzátartozik a dolog teljességéhez. A férfi egy pillanatra megáll a munka közben, lassú mozdulattal begombolja magán a rövidhátú, gyári pufajka kioldott pántját.

Éva most jelenik meg a ház ajtajában, a fészert felé indul. Már látszik rajta a terhesség; ötödik, hatodik hónapban lehet, a mozgása még nem lassult le.

B. József, amikor észreveszi a lányt, gúnyosan elmosolyodik.

– Nem az ólba van maga bejelentve, hanem a szobába... – mondja B. József a létra tetejéről – Az ól az én cellám...

A lány megtorpan, bizonytalan mozdulatot tesz, aztán megáll.

– Hagyjon már... – morogja.

– B. József cellamunkás, alázattal jelentkezem... – hadarja B. József, még csak nem is gúnyos a hangja, inkább tényközlő. – Engedélyt kérek egy kis sétára... – mondja udvariasan, tisztelettartó hangsúllyal. Lovaglóülésből hirtelen átteszi a lábát a létrán, a festőecsetet meg a festéket is lehozza a magasból.

A lány mozdulatlanul áll: olyan gyűlöletet érez a férfi iránt, hogy maga is megdöbben.

– A sétára még a halálraítéltnak is joga van... – morogja, s ropogtatja a vállát, derekát B. József.

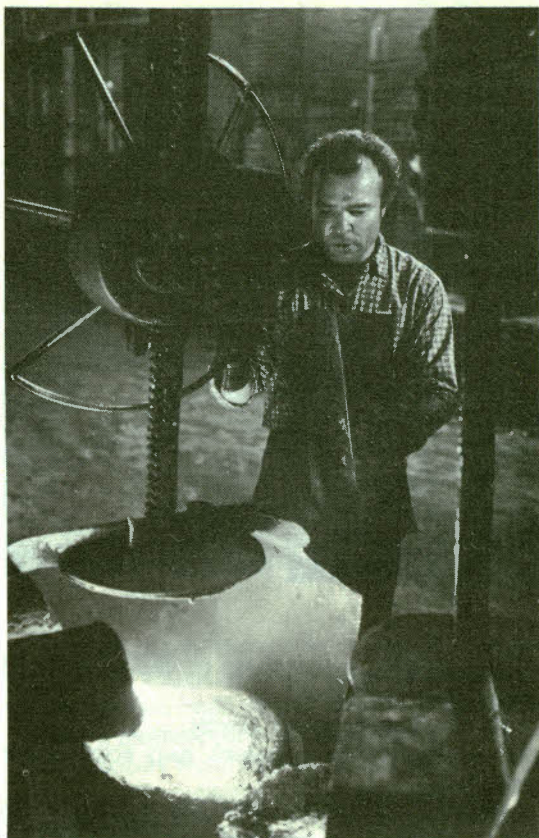
A lány arca fáradt, beesett, ez a börtönös játék, amit B. József hetek óta produkál, láthatóan megviselte.

– Megőrült maga... – mondja Éva. – Elfelejtí, hogy ki itt a börtönőr...

– Csak nem én? Látott már börtönőrt dolgozni... – nevet B. József a lány képtelen ötletén. – Itt pedig mindent én csinállok. A magam körletét magam takarítom, a magam ágycát én vetem... magára csak a főzés jut. De az természetes, abba más hol se szólhatnak bele. Az élelem pocskék, de hát hova jutna a világ, ha válogatóságok lennének a rabok...

A lány megpróbál kitérni, menne be a fészertbe, de a férfi útját állja.

– Mit szólnának az emberek... – mondja B. József. – A cellamunkás henyél, a börtönőr robo-



tol... Ebből a házból – robban ki az indulat a férfiből – nem én csináltam börtönt... Összezár-tak a feljelentőmmel... együtt lakom vele. Ide köt minden, még a rendőr is... – vigyorg. – Igaz, hogy magamnak köszönhetem a bajt, nem gyűjtöttem fel rendesen a házam.

Éva visszamegy a házba, az utolsó mondatokat már nem is hallja.

B. József összeszedi magát.

Elragadták az indulatai... nehéz léptekkel jobbra-balra billeg, aztán fázósan ütögeti magát... Lehajol a festékért meg az ecsetért... Már nem mászik vissza a létrára... A szobaablakok keretét kezdi mázolni...

Éva a szobája ablakánál áll. Kifelé néz.

B. József lassan, gépiesen dolgozik, talán még mindig azon gondolkodik, ami előbb feltört benne. Az egyik kerettel végez...

A következőhöz lép...

Az ablaknál hirtelen szembetalálja magát Évával.

A lány áll a szobában, tizenöt-húsz centire az ablaktól, minden lélegzetvételét látja a férfi, mert a finom pára szinte lüktet az üvegen... Éva tudomást



se vesz az üveg túlsó oldalán feltűnő B. Józsefről, mozdulatlan tekintete üres...

B. József bemártja az ecsetet...

A nyersszínű kereten hosszú, nagy ecsetvonással dolgozik...

Hirtelen otromba mosoly jelenik meg az arcán... Néhány mozdulattal rácsot fest Éva elé az ablakra. Sőt, befesti az ablak felületét.

A lány egy pillanatig gyanútlan, aztán kétségbeesett mozdulatot tesz, már nem tudja indulatait visszafojtani.

Két öklével hirtelen belevág az egyre jobban elsötétedő ablakba.

A férfi védekezően felkapja a kezét, az üvegszilánkok ráhullanak a pufajkára, ösztönösen hátraugrik.

Éva egy pillanat alatt elveszíti idegrendszeré felett az uralmat: üti az ablakot, kezéről folyik a vér, üvölt fajdalmában, tehetetlen dühében ömlenek könnyei.

B. József halálosan megrémül.

Pontosan megérzi, hogy a lány addig fogja csépelni a betört ablaktáblát, amíg az utolsó üvegszilánkot is kiveri a keretből...

Eldobja a festékes dobozt, az ecsetet, berohan a házba.

Hátulról lefogja a lányt, még így is alig tudja tartani...

Éva arca is véres, amikor kezével szétmázolta a könnyeit, mindent összekent...

B. József tartja Évát, most végre megérzi, hogy a nőben csökken a feszültség...

Lábával egy széket húz Éva alá... Lassan leülteti, aztán elengedi a lányt.

Éva előrehajolva zokog...

B. József kimegy a konyhába, egy pohárba vizet tölt.

Éva lassú kortyokkal iszik, sír, szipog. A férfi ügyetlenül áll mellette. Visszaviszi a poharat...

Átfogja a lányt, leereszkedik mellé a székre.

– Már a viccet se érted... – motyogja B. József.

A lány helyet ad...

Ülnek a törött ablak előtt...

– Ki fogja megcsinálni?... – Éva nézi a kárt...

– Nem érdekes... – mondja B. József, simogatja, nyugtatja Évát. – Nem érdekes... – akaratlanul is kinéz a törött ablakon, és magához öleli a lányt, aki maga is megijed attól, milyen idegenséget érez a férfi iránt.

VONATBAN (NAPPAL)

A vonat ablakában megvillannak a töltés melletti gazerdők, a zömök bokrok alig mozdulnak az erős szélben, száraz és sáros utak váltják egymást az egymáshoz tömörülő szántóföldek között.

B. József szorosan magához húzza a kislányt. A gyerek az ablak mellett ül. A kislány figyel a tájat, csak ösztönösen bújik az apjához, a külvilág látványa teljesen leköti.

Már a fényképeken is feltűnő volt a két emberi arc hasonlósága, de a valóságban még jobban érvényesülnek az azonos vonalak harmóniái. A férfi széles arccsontozata a kislány arcában puhán feszül, lekerekedik az, ami az apa arcában zavaró vagy férfias.

Éva szemben ül velük. Figyeli őket, valami furcsa idegenséget érez.

PRESSZÓBAN (NAPPAL)

A vacak, szeles késő délutáni időjárás sok embert bezavart a Boráros téri presszóba. Öt-hat óra felé járhat. Odakint az emberek özönlenek a csepeli gyorsvasút és a buszvégállomás felé. Ócska hely, de mégse kocsmá. Konyak van a férfi előtt, kettő is, mert a lányé is neki jutott. Éva előtt valami üdítő, a kislány egy tortával van elfoglalva.

Shagy itt együtt ülnek, egy valóságos családi látszatát keltik. Férfi, nő, útban a következő gyerek, s amelyik már a világon van. Klasszikus családi felállás, ennél már csak az a tökéletesebb, ha megvan mindkét gyerek, s az egyik fiú, a másik lány.

A pincér is valahogy udvariasabb, mint általában...

B. József szótlánul fogja Éva kezét, s nézi a lányt. Őt is megérintette a családi teljességnek ez a furcsa pillanata.

Éva nem néz a férfitra.

A zongora mellett néhány pár táncol.

A lány őket figyeli, délután szokatlan, hogy táncoljanak, de ezek az emberek láthatóan nem nagyon vesznek tudomást a szokásokról.

– Bejelentkezünk a tanácsnál... – mondja B. József csendesen. – Még körül se nézel, s kétygerek anyja vagy.

– Azt mondják, van valami tanácsadás...

– Azzal elkétek... – vigyorog a férfi, s fel emeli a konyakos poharat.

– Táncoljunk egyet... – mondja Éva csendesen. – Még soha nem táncoltam veled...

– Majd az esküvőn... – mondja a férfi.

– Most... – mondja a lány.

– Így?

– Így... – mondja a lány. – Csak azzal táncolhatok, amink van... – nevet.

B. József feláll.

A zongoristának ad egy húszast.

– Valami lassút... – mondja.

A pénz megteszi a magáét, a zongorista azonnal dallamot vált. B. József megfogja Évát. Kicsit távolabb lép, mert érzi a lány előredülő hasát... A lányt megzavarja a mozdulat idegensége: már meg is bánta pillanatnyi szeszélyét.

Elhúzódik a férfitől.

Ránéz a mellette táncoló, összebújt párra.

Tizenkilenc-húsz év körüli nő táncol egy magas, húsz-huszonkét év körüli fiúval. Láthatóan ismerik egymás minden mozdulatát: a lány becsukott szemmel bújik a fiúhoz.

B. József hirtelen közelebb furakodik Évához.

A lány leengedi a karját.

Üresnek, kifosztottnak, kétségbeesettnek érzi magát.

A férfi a lány nyakához hajol, megcsókolja.

A zongorista csendesen énekelni kezdi a szám szövegét. A kislány is integet...

B. József átfogja ismét Évát...

– Nem... – mondja csendesen a lány.

Megáll.

– Mi bajod? – suttogja B. József.

A lány lassan ránéz a férfire.

– Nem szeretem magát... – mondja csendesen.

– Nem tehetek róla...

B. József elengedi Évát.

– Ülünk le... – mondja a lány, s elindulnak.

A férfi kedvetlenül utána ered...

ELHAGYOTT ÉPÜLETNÉL (NAPPAL)

Zuhogó esőben B. József a hátára tapadó, agyonázott kabátban dolgozik. A fején nincs semmi, az arcán végig csorog a víz.

A telep tulsó oldalán lévő régi istállóépületnél téglát bont. Kötél, csákány, kalapács, s egy talicska az a néhány munkaeszköz, ami a segítségére van.



A szétmálló faltörmeléken felcsapódik az esőverte por, a koszos habarcs a ruhájára tapadt, a víz lassan szétkeni rajta, az arc pórusait pontosan kirajzolja a megtelepedett por és piszok.

A kibontott téglát egy talicskába rakja, a szétbontásra ítélt istállótól tizenöt-húsz méterre építi a téglakazlat.

Kibont a falból egy talicskányi téglát, a kazal mellett megtisztítja, aztán sorba rakja őket.

Gyorsan, rutinosan dolgozik, néhány kalapácsütés a legjobb helyre, s a habarcsból megtisztított, sarkosra ütött téglát a helyére kerül.

B. József erőlködve tolja a talicskát az egyre mélyülő sárban.

Hirtelen megáll. Meglátja Évát.

Rosszkedvű lesz: a nagyhasú, formáját vesztett lány eszébe juttatja formátlan házat.

A lány ócska női viharkabátban van, egy szatyorban ennivalót hozott.

Bemennek a régi istálló még bontatlan, fedezés részébe.

– Dél van... – mondja B. József. – S alig csináltam valamit...

Éva segítene a férfiről levenni a vizes kabátot, de B. József elrántja magát: nincs szüksége semmiféle segítségre.

Éva száraz inget ad a férfinak.

B. József gyorsan kibújik az ingből, jólesik a száraz holmiba belebújni. Az eddigi egész napnak ez az első kellemes másodperce... A kabátjából kicsavarja a vizet, megrázza néhányszor, aztán visszaveszi.

Éva tanácstalanul áll.

A férfi behozza a talicskát, megfordítja, csak a fejével int, hogy arra terítsen a lány.

Kenyér, szalámi, uborka.

– Egy levest főzhetnél volna – mondja a férfi.
– Öltözni is a gyerek segített... – mondja Éva
– Felállok, de már vissza is ülök...
– Menj orvoshoz... ne nyavalyogj nekem!
– mondja B. József ingerülten, megőrjíti a nőből áradó tehetetlenség.

– Én utálok érte magam a legjobban... – mondja Éva. – Már csak pár hét...
– Pár hét... – morogja B. József. – S aztán...
– csak néhány falatot evett, a lány megszólalása végleg elvette minden étvágyát.

Feláll, int a lánynak, hogy szedje le a maradékot, aztán megfordítja az alkalmi asztalt.

– Menj haza! – mondja a férfi dühösen. – Mi a fenének ázzunk itt ketten?

A lány gyorsan pakol.

– Menjél már... – még nézni se bírja a tehetetlen, duzzadt szájú, terpesztett járású, nagyhasú nőt.

Éva lassan elindul.

B. József visszamegy az istállóhoz.

Megköpi a tenyerét, s nekiáll szétverni a csákánnyal egy darab falat.

A leomlott falat beledobálja a talicskába.

Próbálja fékezni magát, de remeg az idegességtől.

Lassan tolja a talicskát.

A sár egyre nehezebben engedi a kerekeket. Végre odaér a kazalhoz.

Lassan, aprólékosan tisztítja meg a téglát: talán ettől reméli, hogy megnyugszik. Gondosan megmintázza a téglá sarkait, egyenként, pontosan illeszti a sorba az elkészült darabot.

Az üres talicskával visszamegy.

A kötelet átveti egy falrészén, húzni kezdi. A fal lassan enged, néhányat az aljára vág a csákánnyal, aztán ismét nekifeszül a tehernek.

A faltömeg közvetlenül mellette omlik le. A veszélyérzete már régen cserbenhagyta. A zuhogó eső ellenére méteres por száll fel a férfi mellett.

Telera kja a talicskát.

Lassan tolja, aztán megakad.

Ledob néhány téglát a sárba...
Újra nekiülődul.

A talicska moccan, de egy méter haladás után ismét megállnak. B. József egy darabig mozdulatlanul áll.

Aztán oldalra dönti a talicskát.

A téglá fele beleesik a sárba, de ez őt már nem érdekli.

A megállás pillanatában feladta.

Lassan elindul.

Könnyűnek, elégedettnek érzi magát. Az eső se zavarja. Az egésztest sokkal egyszerűbb és könnyebb volt feladni, mint azt eddig hitte. Visszanéz:

Talicska, kalapács, csákány, a félig lebontott istálló, a sárba fordult téglahalom, a mértani rendbe rakott téglakazal, egy pillanat alatt elvesztették előtte jelentőségüket.

HÁZBAN (HAJNAL)

B. József néha nagyokat nyög álmában, nyugtalanul alszik, a lábával rugdalja a takarót.

Az ágy mellé Éva egy hokedlit állított, a férfi feje mellett a megszokott helyen a hatalmas ébrestőóra áll...
B. József szuszogása, s az óra zajos kattogása minden második levegővételnél szinkron.

A percmutató finom ütődéssel most éri el a tizenkettest, az óra megrázkódik és csörögni kezd.

Pontosan ugyanolyan vadul, kíméletlenül végzi feladatát, mint azon az éjjelen, amikor Éva először lázadt fel B. József ellen.

A váratlan zajra a férfi megmerevedik, aztán hirtelen mozdulattal feltápászkodik, felkapja az órát, s egyetlen heves mozdulattal bevágja az ablaküvegbe.

A csörömpölésre a gyerek sírni kezd. A nagyágyban alszik Éva mellett a kis szobában, s most ijedtében a halálra rémült nőhöz bújik.

A vekker nem esett ki az ablakon, mert tovább zajong a földön, még nyolc-tíz másodperc csendes van benne, s azt még kiadja magából.

Éva óvatos mozdulattal lefejtí magáról a belécsimpaszkodó Zsuzsi kezét, csendesesen kimászik az ágyból. Felgyújtja a villanyt.

– Oltsd el a lámpát! – üvölt B. József a nőre. Éva gyorsan engedelmeskedik.

A férfi kimászik az ágyból.

Kimegy a konyhába, ő gyújt villanyt.

A konyhasztalon egy előre kikészített táská. Éva már tegnap este belerakta a férfi tízóraiját, s összekészítette a szokásos holmikát a megszokott módon.

A férfi lesöpri a földre a táskát, a konyhaszék-rényből pálinkásüveget vesz elő, vizespohárba tölt belőle, gyors, nagy kortyokkal iszik.

– Józsikám, ne csináld ezt. – mondja Éva csendesen. – Így be se engednek... – próbál a férfihoz beszélni, de a közelébe se mer menni.

Amint a férfi mozdul egyet felé, ő ösztönösen visszahúzódik. A fal mellett áll, de már kinézte magának az ágyba menekülés legrövidebb útját.

A férfi még egy pohárral tölt magának.

– Nem dolgozom többet. Elég volt... Még sok is. Aki éhes, az szerezzen magának... én nem ete-

tek senkit. Nem dolgozom, hogy másnak terített asztala legyen.

A lány két kezével fogja a hasát. Bemegy a szobába. Visszafekszik az ágyba és magához öleli a kislányt. A gyerek Évába kapaszkodik.

– De jól megértitek egymást! Ezt a kölyköt is elbeszéléd mellőlem.

B. József iszik.

– Szabad vagyok... – motyogja.

HÁZ KÖRÜL (NAPPAL)

Zsuzsi az udvaron játszik. Először megrémül a kerítéslecek közül váratlanul odazuhanó férfitől, aztán felismeri, hogy az apja bújt be a lecek között. Jókedvűen nevetni kezd, azt hiszi pár pillanatra, hogy hülyéskedik a férfin.

– Kislányom... – motyogja a sáros, részeg férfi, nyúlna a gyerek után, de az szerencsére elugrik.

– B. József arccal fekszik a földön, mozdulatlanul. Háromszor, négyszer is megpróbálkozik a felállással, de olyan részeg, hogy reménytelen dolog. Kiabál is, de a hangja is alig hallatszik...

Négykézláb indul a sáros, mély földön, megcélozza a házat.

HÁZBAN, HÁZ KÖRÜL, KERTAJTÓBAN (NAPPAL)

Éva az ágyán fekszik.

A gyerek az ablak alatt játszik.

B. József most borban utazik.

Ötliteres demizson van az ágya mellett, felöltözve fekszik, amióta feladta a munkát, nem is borotválkozott, három napja ugyanabban az ingben koszolódik.

B. József felkászálódik az ágyról, tölteni akar a demizsonból, amikor észrevesz valamit az ablakon át.

Két nyugdíjas korú férfi áll a kerti ajtónál, az egyik kiabálni kezdi B. József nevét.

Éva is meghallja a kiáltozást, kinéz az ablakon. „A gyárból jöttek...” – villan át rajta, megrémül, kimegy a konyhába.

– Téged keresnek... Biztos a gyárból jöttek... – hadarja. – Majd azt mondom, hogy orvoshoz mentél... – védekező reflexei pontosan működnek.

– Ki kért rá, hogy hazudj... – mondja B. József durván.

– Ha így meglátnak...

– Lássanak... – vigyorog részegen a férfi. – Azért van szemük... Engedd be őket!

A lány nem mozdul.

– Kilökjelek? – kiabál a férfi.

Éva végre rászánja magát, hogy beszél az ellenőrökkel.



– Csak nincs valami komoly baj? – kérdezi az egyik kisőreg. – A gyári szakszervezeti bizottság küldött minket. Érdeklődni jöttünk...

B. József közben kinyitja az egyik ablakot.

– Jöjjenek csak! – kiabál az ablakból.

Éva lehajtja a fejét, aztán lassan elindul.

A két ellenőr elindul utána.

– A legjobbakor jöttek... – tántorog B. József, s ahogy illik: az ajtóban várja a vendégeket. Szívélyesen, nagy mozdulatokkal invitálja a két férfit a házba, mintha azok kedves vendégek lennének.

Az ellenőrök egyetlen gyakorlott pillantással mérik fel a helyzetet.

– Azt hittük, hogy komolyabb a baj... – mondja az egyik ellenőr, összenéznek.

– Nekem nincs semmi bajom... – mondja B. József.

– S mikor jön dolgozni az elvtárs?

– Nem jövök...

B. József teletölti a poharat.

Iszik.

– S mit szól a felesége? – kérdi az egyik ellenőr.

B. József kezében megáll a pohár. Leteszi.

– Köszönöm... Feleségem? Ez? Csak szeretne.

Éva úgy érzi, mintha belerúgtak volna, lángvörös arccal kimegy a konyhába.

Az ellenőrök zavartan toporognak, megbánták már, hogy betették ide a lábukat.

Egyikük kimegy a konyhába, megáll az aszszony mögött, aki a hideg falhoz szorítja a fejét.

– Legyen szíves, itt írja alá... hogy itt járunk... Minket is ellenőriznek.

Éva átveszi a papírt és gépiesen aláírja.



HÁZBAN (NAPPAL)

Egy hete, hogy B. József fellázadt a gyár ellen s megkezdte háborúját a házában.

Igazi szép vasárnap van ma, nem olyan esős, mint az egy héttel korábbi. Szerencse is, mert a kislány kimehetett játszani az udvarra, így nem hallja B. József állandó szitkozódását.

A férfi kivételesen talpon van, s nem az ágyban döglök. Reggel óta úzi Évát a szobából a konyhába, a konyhából a szobába. Közvetlenül a nő mögött jár, de hozzá nem nyúl. A lány helyett a lakást törli, amerre megy, mindent félretol, lelök, összezúz.

– Mi jutott nekem... Egy olyan, akinek már ül valaki a hasában... Csak szorítsatok ki a saját házamból... Ahhoz túl jó, hogy itt aludja ki magát egy munkaerő... hát most majd benépesítet dologtalanokkal... – talán két összefüggő mondat nincs abban, amit reggel óta hadar, az egész hét legszörnyűbb napja ez a mai: hiszen eddig legalább fekvé üvöltözött a férfi. – Minden ez, csak nem egy család... – kiabál B. József... – Remélem, nem valami cigánnyal adtad össze magad... Azoknak akkora rokonságuk van, hogy te is meg a gyereked is kimehettek az ólba... Vagy valami feketepofájúval, hogy az egész világ rajtam röhögjön...

A lány hirtelen visszafordul, szinte összeér az arcuk.

– Állat! – sziszegi a lány.

Lassan nekidől a falnak, elengedi magát. Most teljesen védtelen, talán ez menti meg attól, hogy B. József össze-vissza verje.

A férfi tántorogva áll, aztán visszavonul a szobába.

– Itt soha nem lesz ebéd... Rohadt téhen... – üvölt B. József most a szobából, de így legalább nem látja Éva a szerencsétlen részegét.

A tűzhelyen leves fő, forrásban van, mert az edény fedelét emelgeti a gőz. Éva behunyt szemmel áll.

Hirtelen ismét megjelenik a férfi.

Az ajtóhoz botorkál.

– Zsuzsi...! – üvölt a gyereke után.

– Hagyja a gyereket... – mondja Éva, – mert leforrázom magát!

– Fogd be a pofád!

A gyerek megjelenik a küszöbön.

B. József leül a földre.

Könnyek folynak az arcán.

– Zsuzsi – nyúlkal a gyerek után, akit őszintén megrémit hirtelen feltörő apai szeretetével. Zsuzsi ösztönösen óvatos, visszahúzódik a részeg férfi elől. Éva átfogja a gyereket, a gyerek az arcát a nő lábához nyomja, ijedten, de főleg tanácstalanul nézi az apját.

– Gyere ide... – csalogatja először B. József Zsuzsit, de amikor látja, hogy a gyerek nem mozdul, üvöltöni kezd.

– Majd én megmutatom, hogy kihez tartozol... – tápászkodik fel.

Éva döbbsenten látja, hogy a férfi indulatai a gyerek ellen fordulnak. Menekülne a kislánnyal, de a férfi mozdulata váratlanul gyors: megfogja s visszalöki Évát. B. József fogja a gyereket, s beviszi a szobába. A részeg férfi erősen fogja a két-ségbeesetten rúgkapáló gyereket.

B. József a lábával berúgja az ajtót.

Éva rögtön utánuk indul, kinyitja az ajtót.

B. József visszalöki.

Egy pillanat csend támad, Éva az ajtóhoz lapul. Végre beszélgetést hall: ez megnyugtatja. Lassan elhagyja minden ereje, sírni kezd.

A fejével a falnak támaszkodik, a két kezével a hasát fogja, lassan himbálja magát, rázza a zokogás...

A férfi már az ágyon fekszik, a kislány a sarokban térdel.

Már megnyugodott, nem sir...

Éva megjelenik az ajtóban.

A kislány arca felderül, amikor meglátja.

B. József nyitott szemmel hever, gyűlölettel nézi Évát.

– Zsuzsi... – mondja Éva, a kislány mozdulna, de B. József rámondul:

– Maradj!

A gyerek rögtön visszatérdel.

– Most megtanulja, hogy kinek engedelmeskedjen... – vigyorog bambán B. József.

Éva visszamegy a konyhába, nyitva hagyja az ajtót...

Úgy áll, hogy a konyhából látja a térdelő kislányt.

Leül a székre, a konyhából vigyáz a gyerekre. A gyerek lassan visszafordul, mintha megérezné a figyelő tekintetet.

Elmosolyodik...

Ebben a pillanatban B. József ismét berúgja az ajtót.

Éva mozdulatlan...

Lassan feláll.

A konyhaszekrényből gyógyszeres fiolát vesz elő, lecsavarja a tablettákat tartalmazó üveg fedelét.

Egy szem gyógyszert vesz a kezébe.

A vödörből vizet merít a bádogpohárba...

Beejti a tablettát a pohárba.

Visszacsarja a gyógyszeres üveg kupakját.

- Ebédet... - üvölt ismét a férfi a szobában. - Mire vársz? Vasárnapi ebédet a családnak!

Éva lassan lecsavarja a gyógyszeres üvegről a menetes fedelet, s egy csomó tablettát önt a pohárba... Mozdulatai pontosan elárulják, hogy már nem ura önmagának, tiszta nyugalom szállja meg, szinte derűs.

A falnak támaszkodik, a kezében a pohár...

Ebben a pillanatban belülről rúgja ki a szobaajtót B. József. Részeg feje ismét megjelenik, a kislányt tartja maga előtt.

- Ez az én gyeregem... - kiabál. - Az igazi gyeregem... De jó, hogy elhoztam... - sírni kezd. - Mutasd meg magad ennek a ribancnak! - Belöki a kislányt a konyhába. Becsapja az ajtót.

A kislány Évához szalad.

- Elmegyünk... - mondja a nő csendesesen, de nem mozdul. Tovább is a falnak támaszkodik. Csak a feje tartja a súlyát.

Egyik keze a hasán, másikban a poharat tartja. Remegnek a lábai.

- Itt hagyjuk... - motyogja, mosolyog.

Hirtelen csend lesz.

Csak a forrásban lévő leves emelgeti a fazék födelét.

- Szomjas vagyok - mondja a kislány. Éva rámered a kezében tartott pohárba.

Egy másodperc tétovázás után hirtelen mozdulattal odanyújtja a gyerekeknek.

A kislány mohó, nagy kortyokkal iszik, csak az utolsó kortyok egyikében érezhet meg valami furcsa ízt, mert elfintorítja az arcát.

- Köszönöm... - mondja és visszaadja a poharat. Éva átfogja a gyerek fejét, a bögre a kislány arca mellett.

HÁZBAN (NAPPAL)

Zsuzsi arca.

Pontosan olyan most is, mint amilyenek először láttuk a vonaton.

Egyenletes tempóban emelgeti a kanalát a szájához...

Csak most tudjuk igazán jól megfigyelni, hogy milyen szép szeme van a kislánynak.

Az orr és a száj vonala is szokatlanul finom.

Hárman ülnek az asztalnál. B. József, Éva, a kislány.

A férfi mohón, gyorsan eszik, a kislány lassan, majszolgatva a leves mellé kapott kenyeret.

Éva tányérja üres.

Egyenes derékkal ül.

Nézése elárulja világosan, hogy gondolatai nem itt vannak.

B. József élen jár a vasárnapi ebéd pusztításában, a sok italra jólesik a meleg leves. Kicsit talán fel is tisztult, de még nagyon messze van a józanágtól.

Éva most lassan Zsuzsi felé fordul. A kislány arcát figyeli...

Zsuzsi lerakja a kanalat.

B. József is megette a magáét, lassan hátradől a széken. A délelőtti italmennyiség ködfüggönyén át látja az eseményeket:

Éva hirtelen felugrik, felkapja a kislányt az ölébe, s kirohan a házból...

TELEP UTCÁJÁN (NAPPAL)

Éva az ölében a gyerekekkel a rendőr háza felé rohan. A nagy has s az ölbekapott teher furcsa súlyával mozog, majdnem neveltséges ez a futás.

BÉLA BÁCSI HÁZÁNÁL (NAPPAL)

Béla bácsi már végzett az ebéddel...

A ház mögötti lapostetejű nagy építményben dolgoznak a feleségével.

Az öreg egy ócska munkásnadrágban, meg egy színehagyott lila melegítőfelsőben dolgozik.

Felesége mozdulata megáll a levegőben: meglátja a lányt.

- Megmérgeztem a kislányt... - nyögi elfuladvá Éva.

- Megmérgeztem... - üvölti kétségbeesetten.

HELIKOPTERRŐL A TELEP FELETT

Felülről látjuk a terepjáró rohanását.

Most fordul a telep főutcájára, innen már csak néhány száz méter a csepeli út...

KÓRHÁZI FOLYOSÓ (NAPPAL)

Kórházi folyosó.

Béla bácsi és Éva szorosan egymás mellett ülnek.

Senkire se figyelnek, mindketten a folyosó végén lévő szárnyas csapóajtót nézik... Amikor megjelenik az orvos. Mindketten felállnak.

BÖRTÖNKÓRHÁZ ELŐTT (NAPPAL)

Magas, szürke épület.

Az ablakon rácsok, a kerítésfalak tömörségét a tetőösvényen végigfutó drót szigorítja.

Villamos fut be az épülettől száz, százötven méterre kialakított megállóba.

A villamos két kocsis, régi típusú, amikor a második kocsi is kifut a megállóból, csak akkor látjuk meg B. Józsefet és a kislányt.

Lassan átjönnek az úton.

Végigmennek a hosszú, szürke kerítéstömb mellett.

A férfin sötét nadrág, s egy rövidujjú fehér ing, Zsuzsin sárga mintás vászonruhácska van.

B. József kezében virág.

Szürke egyenruhás őr áll az épülettömb kapujában.

B. József felmutat egy írást... Az egyenruhás férfi beengedi őket...

BÖRTÖNKÓRHÁZ KÓRTERMÉBEN (NAPPAL)

Éva már észrevette őket, de csak a fejével biccent. Féloldalra dőlve szoptatja az újszülöttet, úgy igazítja a gyereket, hogy az a legszerencsésebb helyzetbe kerüljön...

B. József ilyen szépnek még nem látta a lányt.

A haja is megnőtt, a vonásai is nyugodtak. Ez a kép pedig, ami itt fogadta, kifejezetten meghatóta.

A kislány Évához szalad.

Éván átfut az öröm...

Megfordul.

A férfi sután közelebb lép.

– Kislány... – mondja Éva csendesen.

– Tudom... – mondja B. József. – Rajta volt az értesítésen.

A virágot az éjjeliszekrényre teszi.

Zsuzsi dermedten, boldogan, csodálkozva figyel a kis emberkét...

B. József leül az ágy végébe.

Átfogja a kislányát.

Éva hátradől, mond valamit a férfinak.

Beszélgetnek.

Minden valószínűség szerint a családról.

Üzenetek

V. J. Budapest Örömmel olvastuk szenvedélyesen érvelő levelét, melyben Rózsa János *Vasárnapi szülők* c. filmjére és Deák Attilának lapunk ez évi 1. számában megjelent kritikájára reflektál. „A film nézése, a cikk olvasása közben nyilvánvalóvá vált számomra – írja –, hogy olyan speciális problémával állunk szemben, melynek megoldása társadalmunk közös ügye, éppen ezért nem mindegy, hogy egy olyan egyre nagyobb jelentőségű kommunikációs eszköz mint a film, hogyan ábrázolja a társadalmi valóságot, s milyen irányban befolyásolja ezáltal a közvéleményt.” Jogosan hangsúlyozza, hogy a filmben feldolgozott téma – a nevelőintézetben nevelkedő gyermekek sorsa – mennyire fontos társadalmi és emberi kérdés, s feldolgozása, valamint a róla alkotott vélemények mekkora erkölcsi felelősséget követelnek. A felelőségteljes hozzáállás sem a filmtől, sem a szóban forgó kritikától nem vitatható el – Ön sem ezt állítja –, figyelmeztető sorait mégis megszívlelendőnek és a filmben foglaltakon is túlmutatónak tartjuk: „Eljutottunk a társadalmi felelősség gondolatához,

melyen belül feltétlen beszélnünk kell az alkotói felelősségről: vajon a film alkotói – személy szerint külön-külön, nem mint rendező és operatőr és gyártásvezető –, mint emberek vették-e a fáradságot, hogy a produkción túlmenően emberileg is megismerjék ezeket a fiatalokat? Vajon Deák Attila, az említett cikk írója gondolt-e arra, amikor tollat vett a kezébe, hogy ne egyszerűen cikket vagy filmkritikát írjon, hanem alapos átgondolás után legalább megpróbáljon »közelebb« kerülni a film »hősei«-hez? Vajon tisztában voltak és vannak-e saját felelősségükkel, melyet a közvélemény befolyásolása jelent? Nem ok nélkül teszem fel ezeket a kérdéseket, ugyanis nem szeretném, ha az alapjában véve jószándékú alkotógárda úgy járna, mint az orvos, aki feltalálja a rák elleni szérumot, de betegébe egy véletlen műhiba folytán – mert van ilyen – rákkeltő anyagot fecskendez. Nem elég tehát erősen kritikai realista módon ábrázolni ezt az átlagember számára kevésbé ismert világot, hanem a film kapcsán megoldást is kell találni e fiatal életek megmentésére.”

Contents

5 *The Hungarian cinema in the seventies*

Gábor Bányai: Hungarian film criticism in the seventies

The article takes the position of the 12th Congress of the HSWP on the tasks of Marxist criticism as its starting point. Following a brief survey of the history of the subject the article establishes that the effectiveness of criticism diminished in the past decade. Criticism turned author-centric and did not react sufficiently quickly to the resulting decline in artistic standards. Analytical skills improved and there was a greater wealth of ideas, but the expression of personal views and the wish to contribute to the discussion of major issues found themselves upstaged.

12 *Film, entertainment, box-office successes*

Peter Müller: How can we entice the public back into the motion picture theatres?

The author spent some time writing for films in the US where they are apparently familiar with the secret of box-office successes. He describes that success in America is just as elusive as everywhere else. He lists the factors involved and discusses the position of American and Hungarian films from that angle.

Criticism

20 Béla Mátrai-Betegh: A village built on a cemetery

Zoltán Fábri: *Bálint Fábri's meeting with the Lord*

The film is set at the time of the Great War and the Hungarian Republic of Councils. This critical notice examines how man and history meet in the film, and establishes that, containing as it does beautiful scenes designed to discuss history, it nevertheless does not transgress the limits of psychological drama.

27 Gyula Csák: The drama of the contemporary village

31 János Palotai: The fighting ways of peace times

László Vitézy: *Peace times*

Gyula Csák welcomes the courage and strength of a film which tackled a question which is not considered timely, doing so with an outstanding knowledge of reality. The subject is the problems and anxieties of a village today. The hero is the chairman of an agricultural producers' cooperative who confronts his superiors and wishes to save the slowly shrinking village, and the successful cooperative, by recruiting new settlers.

János Palotai looks at the film from a sociological angle, comparing it with antecedents that already appeared as documentaries.

35 Ágnes Z. Erdélyi: Scenes from the life of a coop chairman

József Magyar: *Age concession*

A director known for his documentaries here brings to life the biography of a shepherd become much decorated coop chairman, doing so in a series of feature film scenes that cover the period from the 1950s to the present. After a brief survey of Magyar's work as a maker of documentaries Ms. Erdély discusses the traps and tripwires of the current film and its methods.

40 Gábor Csetneki: Hide and seek in dreamtime

Ferenc Grunwalsky: *Penultimate judgement*

This new Hungarian film presents the crises of a young Hungarian professional man as odd dreams and thriller-like situations. According to Csetneki the film is unable to gather these different sorts of threads into an integral whole. No position is communicated and the motifs of the hero's poor morale are not explained.

44 Tibor Hirsch: The frontier infringements of a type of film

László Nemere: *Prole-film*

János Hajdufy: *Drunken rain*

Károly Makk: *My dear little boy*

This critical notice which covers three films for television at the same time examines the scope of films designed for the small screen.

49 Peter Dobai: Germany without Bradshaw

Ingmar Bergman: Serpent's egg

Dobai discusses Bergman's latest film in the context of his earlier ones. He establishes that what is new here, that is the charting of the relationship between the individual and history, using well known Bergmanesque tools, cannot as yet be said to be successful, judged by Bergmanesque standards.

53 György Báron: American blender

Hal Ashby: Coming Home

Báron argues that this Cannes Prize winning film is a specific blend of all the most digestible cinematic clichés and the latest American film – fads (Vietnam War, phone-tapping). The film itself is a bore, the images are poor, and the rhythm misfires.

56 Pál Ipper: Obscuring forecasts

58 György Szabó: From Hollywood to Kampuchea

Francis Coppola: Apocalypse now

Pál Ipper was a correspondent in the US and lived there at the stage of the Vietnam War in which this film is set. He calls on personal memories when writing about Coppola's work. György Szabó thinks highly of the noble aims of the film, of the unique authenticity with which the war was reconstructed, but he thinks of the ending, with its mechanical transplanation of the Conrad story, as a mistake.

65 **Film and society**

In the charmed circle of a mortal art

A conversation with Gyula Illyés (Zsolt Kőhádi)

The great poet and writer repeatedly refers to films in his autobiographical „Beatrice's pages”. Zsolt Kőhádi asked Gyula Illyés what the cinema means to him, what sort of experience he owes to it, and what kind of ideas it has given rise to. What Illyés has to say amounts to a historical document. He lived through the productive phase of the French cinema in the 1920s, visited the Soviet Union in the 1930s, and witnessed the way the Hungarian cinema took off the ground after the Liberation.

73 **Portrait of a career**

Marianne Ember: A guide to Judit Elek's films

Right from the start, at the time of the wave of those works as well which depicted the individual as the agent of history, Judit Elek examined the fate, contacts and relations, and micro-environment of individuals. This is the angle that informs an article which offers an informative guide to Judit Elek's films.

Looking out

82 Variations on documentaries and stylization

Rotterdam 1980. (András Lányi)

85 A message from the Finns

Finnish films at the Film-museum (Gyula Biró)

From books and periodicals

89 Does Walt Disney need defending?

On Sándor Féjja's book (Tibor Hirsch)

Disney's work has long been a subject of controversy. He is accused, worshipped, and objectively discussed. Féjja's book is not objective, he admits to sympathy for Disney. The notice looks not only at the book but independently examines problems connected with Disney.

91 Germans in Hollywood

94 The life and death of the documentary

97 István Kardos: Thanks, we're doing all right (script; directed by László Lugossy)

Messages

14,-