

FILM KULTÚRA 80/4

A film mítosza és művészete

Kritikák: A téglafal mögött, Philemon és Baucis,
Szerгий atya, Talán az ördög, Spirál, Érzéstelenítés nélkül

Beszélgetés Krzysztof Kieslowskival

Munkásábrázolás a lengyel filmművészetben

Magyar filmek Lengyelországban

Oberhausen, Cannes, Taskent, Phenjan

**FILM
KULTŪRA
80|4**

Szerkesztőség

Kóháti Zsolt főszerkesztő

Ember Marianne belső munkatárs

Erdélyi Z. Ágnes belső munkatárs

Sebestyén Lajos képszerkesztő

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsí

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

1980. július — augusztus

XVI. évfolyam 4. szám

TARTALOM

Film, szórakoztatás, tömegsiker

- 5 Gyertyán Ervin: A film mítosza és művészete

Kritikák

- 12 Alexa Károly: Történelem és lélektan
Makk Károly: A téglafal mögött, Philemon és Baucis
- 16 Mezey Katalin: Tolsztoj „filmnovellája” és két Tolsztoj-film
Protazanov: Szergij atya, Talankin: Szergij atya
- 22 Szegedy-Maszák Mihály: Jóslat az emberi civilizáció önpusztításáról
Bresson: Talán az ördög
- 27 Szántó Erika: A halálraitélt arcvonásai
Zanussi: Spirál
- 32 Zalán Vince: Az értékek védharca
Wajda: Érzéstelenítés nélkül

Lengyel optikával

- 36 Az élet sűrűjében lenni...
Varsói beszélgetés Krzysztof Kieslowskival (Pap Pál)
- 45 Janusz Skwara: Munkásábrázolás a lengyel filmművészetben
- 54 Andrzej Rutkowski: Magyar filmek Lengyelországban (1970-1979)

Alkotóműhely

Emberek, felvevőgéppel 5.

- 61 Csala Károly: Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről
Technika és módszer: Ragályi Elemér látvány-tervezése

Film és társadalom

A magyar filmkultúra műhelyei 4.

- 71 Antal István: MAFILM-MTV koprodukcók

Kitekintés

- 75 Zöldi László: A valóság nagyítása és kicsinyítése
Oberhausen
- 81 Kőháti Zsolt: A szakmai tudás mindenekelőtt
Cannes
- 88 Réz András: Új filmnyelv felé
Taskent
- 92 Karcsai Kulcsár István: Csun Hjang legendája
Koreai tudósítás

Visszajelzés

- 94 Végh Antal: Csatározások *Békeidő*-ben is előfordulnak!
- 96 Hollós Adrienne: Szabó doktor vidékre megy

Könyvekről, folyóiratokból

- 99 Karcsai Kulcsár István: Vittorio De Sica (H.K.)
- 100 Az Ötlettől a filmig című sorozat új darabjai
A ménegazda, Áramütés (Honti Katalin)
- 102 Fábíán László: A lengyel filmklubok folyóiratáról
- 104 Jerzy Plazewski: A filmművészet „második” felszabadulása
- 107 Fellini „spiráljai”
- 111 Contents

E számunk munkatársai

Alexa Károly kritikus
Antal István kritikus
Csala Károly kritikus
Fábián László kritikus
Gyertyán Ervin kritikus, filmesztéta
Hollós Adrienne, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Honti Katalin kritikus
Karcsai Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Mezey Katalin író
Pap Pál filmesztéta, Varsó
Réz András, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Rutkowski, Andrzej műfordító, kritikus, Varsó
Skwara, Janusz filmtörténész, kritikus, Varsó
Szántó Erika író
Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténész
Végh Antal író
Zalán Vince kritikus
Zöldi László kritikus

Következő számaink tartalmából

Film- és színházművészet kölcsönhatása a hetvenes években
Tanulmányok a dokumentarizmusról
Kritikák: Csontváry, Örökség, Szibériáda, Hálózat, Diktátor az Antillákról
Kitekintés: Karlovy Vary, olaszországi filmlevél
Pályakép: Hintsch György Roman Karmen
Fellini: A nők városa (Forgatókönyvrészlet)

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015 — 1580

Index: 25 306

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

A film mítosza és művészete

I.

Köztudott, hogy a film tudományos felfedezésként látott napvilágot, és hosszú utat kellett megtennie, amíg a vásári mutatvány ősállapótól egy új művészi ábrázolás lehetőségeinek a felismeréséig eljutott. A film a társadalom számára – amely első évtizedeiben csak kapitalista társadalom volt – mindenekelőtt azt a lehetőséget jelentette, hogy a tömegszórakoztatást, amely még a tizenkilencedik században is lényegében az ősi, kisipari, kézműipari jelleget viselte magán, (hiszen a nagyszínház, a nagyopera, a nagycirkusz is legfeljebb középmanufaktúra a termelés egyéb nagyüzemi formáihoz viszonyítva) korszerű nagyiparrá változtassa.

De amíg – mondjuk – a könyvnyomtatás felfedezése, nagyüzemivé válása, csak sokszorozító technikát teremtett, amely ugyan visszahatott az irodalmi formák kialakulására, de nem hozott létre új művészi nyelvet, kifejezési formát, a film invenciója magában rejtette ezt a lehetőséget is. Első teoretikusai lelkesen fedezik fel némaságában – Balázs Béla kifejezésével élve – azt a principium stilizationist, amely egy új művészet ígérétét hordozza önmagában, hogy aztán a hangosfilm felfedezésekor – legalábbis térhódítása első esztendeiben – kétségbeesve konstatálják reményeik megghiúsulását, s az első idők tapasztalatai szerint nem is teljesen alaptalanul.

Nem kívánjuk részletesen jellemezni ezt a folyamatot, amely minden filmtörténetben megtalálható, s amellyel tanulmányok garmadája foglalkozik. Lényegét azonban jól jellemzi André Malraux 1939-ben írt „Egy filmpszichológia vázlata” című tanulmányában.

„Gyermekek kezdeteitől az utolsó némafilmekig – írja Malraux – a film, úgy tűnik, hatalmas területeket hódított meg; de azóta mit nyert? Tökéletesítette világítását, meseszövegét, technikáját: de a művészetek rendjében...

Művészetnek nevezem itt az ismeretlen és egyszerre meggyőző viszonylatok feltárását az emberek, vagy az emberek és a tárgyak között. A nagy némafilm eiőtt nem volt ismeretlen ez a terület. Az 1939-es amerikai film, amelyet a többiek követnek, mindenekelőtt azzal foglalkozik (ami természetes, lévén ipar), hogy tökéletesítse szórakoztató, kikapcsoló hatalmát. Nem irodalom, újságírás. De mint zszurnalizmus, akarva akaratlan, rátalál egy olyan területre, ahonnan a művészet sohasem lehet távol: a mítosza. A legjobb filmek élete, vagy tíz esztendeje, a mítosszal való visszaélésből áll.

...A *Niebelungok* ismert mítosz; René Clair legnagyobb nemzetközi sikere *A millió a Hamupipőke* megfiatalodott mítosza; sokkal szubtilisabban, de van valami a mítoszból a *Patyomkin*-ban, *Az anyá*-ban, a nagy svédében, a *Caligari*-ban, *A kék angyal*-ban, a *Je suis un évadé*-ban; minden Chaplinben. ...A

film a tömegekhez fordul és a tömegek, jóban rosszban szeretik a mítoszokat...

A mítosz a Fantomasszal kezdődik, de Krisztussal fejeződik be."

S ennek alapján Malraux azzal a konklúzióval zárja tanulmányát: „Tehát a film egy ipar.”

Természetesen a kezdődő hangosfilm malraux-i jellemzését az 1939 óta bekövetkezett fejlődés túlhaladta, és a hangosfilm napjainkig a művészetek rendjében is messze túlszárnyalta azokat a hódításokat, amelyeket a késői némafilm tett. A probléma azonban, amelyet Malraux exponált, napjainkig érvényben van. A film megmaradt iparnak, amely a mítoszgyártás mellett autentikus műalkotásokat is termel. Csekély kivétellel világszerte ez jellemzi a helyzetét, mindenekelőtt tömegkapcsolatait és azoknak a problematikusságát is. Az tudniillik, hogy a film – a huszadik század par excellence művészete – egy más esztétika emlőin nőtt fel, egy más esztétika alapján végezte el honfoglalását mint a huszadik századi művészetek, noha időnként voltak is érintkezési pontok és hasonlóságok fejlődésükben, és az az esztétika, amely a filmet naggyá növelte, más művészetekben sem teljesen ismeretlen. De a két esztétika aránya, társadalmi helye és presztízse a különböző művészetekben arról tanúskodik, hogy a film esetében a társadalmi igény és megbízatás nem elsősorban a művészeti funkció betöltésére szólt, (ami csak később alakult ki,) és sohasem tudta kétségessé tenni elsődlegesen népszórakoztató jellegét.

Az esztéták mindig is felpanaszolták ezt a művészetén-kíviliséget, vagy éppenséggel művészetellenességet, de a filmtörténet végül is megtört, és besorolta a mesemondás és mítoszteremtés legnagyobbjait – legyen az Hawks vagy Hitchcock, René Clair vagy William Wyler stb. – a film nagy mesterei közé. S talán csak az ötvenes évek végére és a hatvanas évek elejére szilárdult meg a filmművészeti köztudatban az a (kétségkívül nem előzmény nélküli) helyzet, amely – tükrözve a filmgyártások pornó és a horror dömpingjében kulmináló polarizációját – élesen állította szembe a fil-

met mint magasrendű művészetet, és a filmet mint alacsonyrendű, népbutító szórakoztatást.

De a mítosz jelen volt a neorealizmusban is – igaz, rokonszenvesebb formában, (mint a szegény ember mítosza), a maga egzisztencialista kacérkodásaival a nouvelle vague-ban (amely később teljesen befulladt), de nem mentes tőle a szocialista filmművészet története sem, hiszen például a Maxim trilógiáról, amelynek főszereplőjét a nézőközönség jelentékeny része személyében is azonosította alakítójával, ugyanúgy elmondhatjuk, amit Malraux Garbóval, Gabinnel, Marlène Dietrich-hel kapcsolatban mondott el (hogy tudniillik főszereplője „egy kollektív ösztönt fejez ki, jelképez, testesít meg”). Nem beszélve most a forradalmi hőst mitizáló filmek sokaságáról, s arról, hogy a sematizmus maga is mitizált történelem- és társadalomszemléleten, mitizált világképen alapul (bár az a mitizálás kétségkívül sajátos és bizonyos vonatkozásban nemesebb tartalmú). Vagy éppenséggel a személyi kultusz mítoszairól, amelyekkel kapcsolatban André Bazin arra a frivol megjegyzésre ragadtatta magát, hogy „a mítoszok nyugaton és keleten egyformán funkcionálnak, s e tekintetben mindössze az a különbség e filmek és a Tarzan-filmek között, hogy az utóbbiak nem lépnek fel a történelmi hitelesség igényével”.

A filmnek ez a mítoszteremtő és mítoszhozor-dozó funkciója kétségkívül meghatározó szerepet töltött be abban, hogy a film századunkban olyan hallatlan népszerűsége tett szert. Valóságtükröző sajátossága mellett ebben rejtett legnagyobb vonzóereje. Valahányszor a film, akár csak viszonylagosan is, eltávolodott a mítosztól és a valóság felé közeledett, többé-kevésbé mindig szembekerült a közönség beidegzett elvárásaival, és újra meg kellett küzdenie érte. Ez volt a helyzet Eisenstein, Pudovkin, Vertov művészetével, az olasz neorealizmussal, a hatvanas évek magyar filmművészetével stb.

Ugyanakkor mi sem áll távolabb a valóságtól, mint e mitikus igény konstansnak, statikusnak való felfogása. Azok a melodramák, ame-

lyek megkönnyeztették apáinkat, ma nevetésre ingerelnek, azok a karriertörténetek, fehér telefonos vígjátékok, amelyek valamikor tömegeket vonzottak, a mai fejlettebb közönség számára éppen mitikus naivitásuk miatt váltak érdektelenné, úgy is mondhatnánk, azért, mert ma már nem a mítoszt, hanem a mítosz leleplezését vagy avultságát látjuk bennük. Más szóval, a mitikus vonzóerő kétségkívül finomodott, diszkrétebbé, szemérmesebbé vált, jobban igényli elrejtését-eltakarását a valóság valamiféle látszatával, vagy a művészi stilizálás ostyáját, mint harminc-nyven-ötven évvel ezelőtt. De kétségkívül ma is létezik, és forrása a film vonzóerejének.

Mind ez ideig – ha dióhéjban is, – a film társadalmi honfoglalásának történeti sémáját írtuk le, ahogy az a maga spontaneitásában végbement, anélkül, hogy értékeltük volna ezt a folyamatot, állást foglaltunk volna azokban a problémákban, amelyeket felvetett. A marxista gondolkodás számára nyilvánvaló, hogy ami a történelem illetve kultúrtörténelem anynyira hangsúlyos és egyetemes mozzanata, mint a film és a mitikus gondolkodás találkozása a moziban, az nem tekinthető véletlennek, abban valamiféle emberi-társadalmi szükségyszerűségnek kell munkálkodnia. A közkeletű – és meglehetősen felületes – válasz erre, hogy ez a szükséglet a burzsoá társadalom apologetikája, és a társadalmi alap megszűnésével automatikusan megszűnik a felépítmény mítoszszükséglete is. A történelem nem igazolta ezt a feltételezést. Sőt, a film története sem, amelynek egy egész korszaka – anélkül, hogy tudatosan tette volna – azzal válaszolt a burzsoá mítoszokra, hogy a szocializmus mítoszaival, vagy a mitizáltan megjelenített szocialista eszmék propagálásával lépett fel.

A kérdések tehát szaporodnak. Nem lehet ugyanis kétséges számunkra, hogy a tömegszórakoztatás nagyüzemi formájának megteremtése (amely később a művészi alkotás nagyüzemi formájává is lett) a filmmel, majd a televízióval – korunk legpozitívabb, leghaladóbb – úgy is mondhatjuk, legforradalmibb

– kulturális vívmánya, amely meghatározza a film specifikus társadalmi küldetését. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a filmnek és a mítosznak ez az érdekházassága – amely azért válhatott a tőke érdekévé (sőt politikai érdeké is), mert a tömegek érdekeltségét fejezte ki – korunk filmkultúrájának egyik legnegatívabb teherterele. Megszüntethető-e ez a kapcsolat? És egyáltalán, meg kell-e szüntetni? Pontosabban: mi az, amit meg kell és meg lehet szüntetni belőle, és mi az, ami immanensen fakad a film sajátos jellegéből? Malraux a mítoszt olyan területnek jellemzi, „ahonnan a művészet sohasem lehet teljesen távol”, és csak a mítosszal való visszaélést ítéli el. Igaz van-e? Ha igen, miben? Miben rejlik a mítosz progresszív szerepe a művészetekben (ha egyáltalán van ilyen)? S végül, van-e a filmnek más lehetősége is a mítoszon kívül, hogy a tömegekhez szóljon, vagy a film mint művészet arra van ítélve, hogy az elit kiváltsága legyen, a mozi pedig az eredendő rossz, amit szőröstől-bőröstől ki kell irtani?

Olyan kérdések ezek, amelyek a gyakorlatban merülnek fel, és a film művészi honfoglalása szempontjából a legnagyobb nehézséget jelentik – világszerte. A film és a közönség modern (s nyugaton bizonyos értelemben már túlhaladottnak vagy a megoldás felé közeledőnek tűnő) válsága egyrészt valóban az életforma megváltozásából adódott (tévé, motorizáció, második otthon stb.), másrészt és ezen belül viszont a film új feladatvállalásai és az uralkodó konvenció ellentmondásaiból. Ebben a keretben vizsgálhatjuk csak a magyar film tömegkapcsolatainak alakulását is, azt kutatva, hogy válaszai a fenti kérdésekre mennyire helyesek vagy egyoldalúak, mennyire közelítik meg e problémák megoldásának optimális – szocialista – modelljét.

II.

Vitányi Iván egy tanulmányában (Művészet-érték-realizmus) így ír erről a problémáról: „Az utolsó évszázadok (tehát a kapitalizmus

kibontakozásával kezdődő újkor) *autonóm művészetét és heteronóm szórakoztató kultúráját* mindenekelőtt éppen *a világkép különböztette meg egymástól*. A szórakoztató jellegű *heteronómia* fő törekvése az volt, hogy az új, bonyolult társadalmi állapotot ne a maga bonyolultságában ábrázolja – ez rendkívüli feladatot rótt volna az alkotókra –, e helyett a kapitalizmus totális árutermelésének világát kapitalizmus előtti leegyszerűsített szerkezetben (a vallásos keresztény eredetű ’föld-menny-pokol’ struktúrában, ún. fekete-fehér ábrázolással) akarta bemutatni. Ezért mondják a ’tömegkultúra’ egyes szakértői, hogy a jelenlegi viszonyok között valláspótló szerepet tölt be a tömegek körében. A művészet nagy alkotásait magában foglaló *autonóm művészet* viszont mindig is azzal töltötte be defetiszáló küldetését, hogy szakított a föld-menny-pokol szerkezettel, a fekete-fehér ábrázolással (és mindezzel, ami ebből következik), hogy helyette és vele szemben egy valóban dinamikus, átalakulásban levő és valódi ellentmondások által konfliktusos értékszerkezetet ábrázoljon.”

Vitányi itt – tanulmányának összefüggésszerűségében helytálló módon – azt a tételt fogalmazza meg, amelynek nevében a heteronóm szórakoztató kultúrát általában *a limine* elvetni szokták. Két – okfejtése szempontjából másodrendű és elhanyagolható, a mi számunkra most lényeges – kérdésben azonban vitakoznék vele. Az egyik, hogy a kapitalizmus előtti szerkezet valóban olyan leegyszerűsített volt-e, mint állítja (akár a kapitalizmushoz viszonyítva is), hiszen maga Marx állapítja meg a Kommunista Kiáltványban: „a burzsoázia korát az jellemzi, hogy az osztályellentéteket egyszerűsítette” stb. A másik – s ez a lényegesebb –, hogy amit vallásos keresztény eredetnek nevez, az felfogásunkban csak vallásos keresztény közvetítése egy sokkal mélyebb és távolabbi „eredetnek”, ami régibb, mint a vallásos kereszténység, ami minden vallásban megfogalmazódik, ami áthatja a folklórt, végigkíséri az emberiség történelmét, s amitől a művészetek köldökszinóját valóban csak az

utolsó évszázadok racionalizmusa szakította el. (Ha ugyan elszakította, és nem csupán megkettőzte a kultúra szféráját, egy autonóm és egy heteronóm övezetre, emancipálva egy olyan törekvést, amely rejtetten mindig megvolt a mítoszokhoz láncolt művészekben is, de amely megelőzően nem válhatott tudatossá.)

Claude Lévi Strauss a Mitológiák negyedik kötetében úgy definiálja a kultúrát, mint közvetítőt az ember és a világ között, egyaránt vonatkoztatva ezt a közvetítést az ember természetes és mesterséges környezetére (vagyis a társadalomra). A kultúra szerinte abban segíti az embert, hogy meghaladja mindenkorivalóságának létező diszkordanciáit. Ehhez azonban Lévi Strauss azt is hozzáteszi, hogy irányuljon bár a struktúra mozgása, változása és tökéletesedése maga is a kiegyensúlyozatlanságok feloldódása felé, ez mindig csak egy új kiegyensúlyozatlanság árán valósulhat meg, amely ily módon szüntelenül magasabb színvonalon reprodukálódik. Ez a meghaladhatatlan aszimmetria magában hordja a mítoszalkotás lehetőségét, amely nem más, mint a létező aszimmetria korrigálásának és „megállításának” kísérlete.

Lévi Straussnak ez a felfogása – amely lényegében egybevág mind a modern pszichológia, mind a modern szociológia állásfoglalásaival, és könnyen kapcsolható ahhoz, amit a marxizmus klasszikusai a mítosszal kapcsolatban feltártak – voltaképpen azt jelenti, hogy a mítoszok termelésének és újratermelésének folyamata az emberi történelem immanens vonása, amely formáit változtathatja, finomodhat, rejtettebbé válhat, de nem maradhat el az emberiség (s az egyes ember és az emberi pszichológia) történelmi útjából. A kultúra közvetítése az ember és a környezete között több síkon folyik. Folyik a megismerés síkján (ezt nevezzük realizmusnak), de magába foglalja az emberi „aszimmetriák” és „diszkordanciák” képzeletbeli kijavításának síkját is (vagyis mítoszokat teremt), s aszerint, hogy ezek a mítoszok lezártak és kollektívek, vagy nyitottak és individuálisak, osztozik rajtuk a hit és a művészetek romantikus világa.

Csonka és egyoldalú minden olyan művészetontológia, amely a műalkotásnak ezt a történelmi forrását és vonzóerejét kiiktatja, és csak az elvont megismerésre redukálná a művészetképző erőket. A valóság iránti kíváncsiság mindig párosult a művészetekben az erkölcsi világrendre, az emberi igazságosságra való törekvéssel, s a nagy mítoszok esztétikai értéke éppen abban rejlik, hogy ennek valamiféle modelljét teremtették meg.

Mindez nincs (vagy csak látszólag van) ellentétben azzal az értékelméleti felfogásunkkal, amely a megismerésben látja a művészetek fő értékét, és a realizmust mint érték kategóriát éppen azzal különbözteti meg a nem-realizmustól, hogy szembeszáll a mítosszal, hogy mindig mítoszromboló. Tehát nem tudjuk elfogadni Garaudy „mítoszalkotó realizmusának” fogalmát és követelményét, amellyel – nézetünk szerint – megelőlegezve későbbi, a marxizmust a krisztianizmussal összebékíteni akaró ideológiai fordulatát, tette a maga realizmus-koncepcióját „parttalanná”. Viszont magunkénak valljuk „a realizmust alkotó mítosz” lehetőségét – vagyis az öröklött vagy a művész által teremtett mitikus formák felhasználását, ha az a valóságot hitelesen visszatükröző világkép kialakítására irányul, s ezt a tartalmi értelemben felfogott realizmusnak s stílrealizmussal egyenrangú és egyenértékű formájaként tartjuk számon.

Az ontológia és az axiológia szembenállásából azonban mindig és törvénytzerűen az ontológia kerül ki győztesen, és így a művészetek genezisének ez a kettős kötöttsége csak azt jelentheti számunkra, hogy az autonóm művészet realista szférájának kialakulása mellett ugyanolyan (ha nem is ugyanolyan értékű) társadalmi szükségszerűség a heteronóm szórakoztató művészet „mitikus” formáinak fennmaradása, ha nem is ugyanabban a naiv, primitív és kártevő formában, ahogy a burzsoá filmgyártásban kialakult. De van-e, lehetséges-e más, ártalmatlan formája is? Van-e progresszív útja a mozinak?

III.

Az autonóm és a heteronóm kultúra csak papíron, csak az elvont teóriában különül el vegytisztán, a gyakorlat valóságos folyamataiban számos szállal kötődik egymáshoz, és különbségük történelmileg viszonylagosan érvényesül. A művészetek a maguk társadalmi funkcióját és nyelvüket, kifejezőeszközeiket egyaránt az uralkodó mítoszok szolgálatában alakítják ki, kezdeti mintáikat-modelljeiket onnan veszik, az tanítja-vezeti őket még a realitás feltárásához is. Vonatkozik ez a filmművészetre is, amelynek nyelve szintén a mítosz műhelyében alakult és finomodott ki, vált művészi nyelvvé. Ez a nyelvteremtés avatta az esetek többségében nagy művészekké első évtizedeinek kiváló mestereit – s csak másodlagos értelemben, viszonylagosan a mondanivaló újszerűsége vagy igazsága. Fellini, Antonioni, Bergman, Wajda, Jancsó stb. művészetének és mondanivalójának eszközei a westernekben, burleszkekben, melodramákban – a tömegszórakoztatás lenézett formáiban – teremtődtek meg. Még ha természetesen a későbbi fejlődés során akadnak ellenpéldák is, és – mondjuk – egy Eisenstein, Buñuel vagy Bergman nyelvteremtése mondanivalójával, művészi szándékával – azok újszerűségével – szinkronban teremtődik meg.

Ez az analógia a többi művészettel azonban néhány jelentős különbséget is felvet. Az egyik, hogy ami a többi művészetben évezredek-évszázadok során zajlik le, a filmművészetben néhány évtized alatt. A másik, hogy amíg a többi művészet kialakulási és fejlődési folyamataiban a mítosz mint a társadalom zárt, homogén és lényegében statikus világnézete jelentkezik, amely korokon át az egész életet áthatja, a film kialakulása már arra a korra esik, amelyben megszűnt a mitikus világnézeteknek ez az egyeduralkodó, sőt megkezdődött kiszorításuk, és a világnézetek és szemléletek pluralitása uralkodik. A haladás már a ráció és a racionális gondolkodás jegyében lép fel

– aminek egyik megnyilvánulása a művészetek önélvűségének és autonómiájának kialakulása – minden mítosz ellen. A film megszületésének mágikus élményét – amelyet a végre valósággá lett emberi másodpéldány (alterego) és másodvilág jelentett – olyan mítoszokhoz való csatlakozás követte, amelyek – enyhén szólva – már nem a kor adekvát tudatformái, amelyek nem történelmileg elavultak, hanem születésük pillanatában túlhaladtak és károsak. Ezek a modern mítoszok spontánok és nyitottak, *in statu nascendi* szüntelen alakulásban vannak. Nincs kidolgozott rituáléjuk, véglegesen lezárt és elfogadott szent történetük, hanem hasonlatosan a *commedia dell'arte* canavasaihoz – csak valamiféle vázlatos tipológiát nyújtanak elvont és idealizált eszméikkel, világképükkel a vélekedés, a magatartás, a hitvilág számára, amelynek „csekkjeit” alkalmakként egyéni életanyagukkal, vágyaikkal, ábrándjaikkal tölthetik ki a hívői – illetve azok „papjai” –, a forgatókönyvírók, a rendezők (hogy a filmnél maradjunk) – akik valláspótló filmjeikkel a misét celebrálják „hitéletükhöz”.

Ezeknek a „csekkeknek” a beváltása, ezeknek a történeteknek a „mondanivalója” azonban a modern filmmitológiákban feltételezi a mennyországnak a földre hozatalát (a hepiendet), amelyet a vallásos mitológiák mély realizációsérzékkel kivonva a földi ellenőrzés és ellenőrizhetőség alól, a túlvilágra helyeztek. A mítoszoknak a lényegi tartozéka ugyanis, hogy valamiféle erkölcsi világrendet érvényesítsenek – s a szórakoztató jellegű heteronómiának (amely legmarkánsabban éppen a filmmitológiákban bontakozott ki) nem az a fő bűne, hogy szórakoztató jellegű, s nem is az, hogy heteronómia, hanem hogy – visszaélve a mítosszal – ezt az erkölcsi világrendet olyan társadalmi keretekbe helyezi, amely hazug társadalmi apologetikává változtatja azt, ópium szerepe tehát közvetlen és nyilvánvaló.

De vajon szükségszerű-e a „szórakoztató jellegű heteronómiának” ez a találkozása a hamis társadalmi apologetikával? (Vagy pontosabban esztétikai szükségszerűség-e ez, vagy

csak társadalmi, tehát múltó jelentőségű.) Az emberi kultúra évezredei – beleértve a filmet is és annak különösen utolsó évtizedeit – arról tanúskodnak, hogy nem az. A filmet illetően elég itt a chaplini mítoszra utalni, vagy az utóbbi évek antiwesternjeire és antikrimijeire, amelyek éppen a mitológikus formák felhasználásával végezték el a maguk demitizáló feladatát. De a dráma története is ezt bizonyítja, amely tragikus és komikus formájában – egészen az abszurd megjelenéséig – egyaránt az erkölcsi világrendnek a mítoszokból átöröklött stilizációs elvére épül fel. Shakespeare műveiben is mindig győz a jó, a haladó, ha nem is személyében de princípiumában, – s ez önmagában véve is hatalmas lépés a realizmus felé –, és mindig elbukik a rossz, ha bukásában magával rántja is a jó képviselőjét, s így mozgástere megfelel földi valóságunknak.

Megkockáztatom azt a hipotézist, hogy azok a műfajok, amelyek a dramatikus művészetekben kialakultak, és később a realizmusnak is hordozóivá váltak – valamilyen formában mitikus fogantatásúak. Az arisztotelészi katarzis (a terminust most eredeti, és nem Lukács által továbbfejlesztett és általánosított értelemben használva), amely feltételezi és magában foglalja az erkölcsi világrendet és a nézőket a maga történetének implicit tanulságaival „tisztítja meg” – maga is egy mitikus igényt szekularizál. S csak a fejlődés egy kései fokán – a legtudatosabb formában Brechtel – alakul ki a katarzisznak az az intellektualizált formája (mert Brecht és hívei minden tiltakozása ellenére, az intellektuális, az elidegenített meggyőzés is katartikus, megtisztító-megnemesítő hatású, ha ezt nem is az érzelmek útján éri el), amely az erkölcsi világrend győzelmét nem a műben integráltan, hanem éppen annak az ábrázolt valóságképben való hiányával hívja életre és juttatja diadalra – a befogadók tudatában. De Brechtnek nem sikerült és nem sikerülhetett „legyőznie”, kiszorítania az ősi arisztotelészi dramaturgiát, legfeljebb visszahatott rá, és odahelyezte mellé egy más és új típusú dramaturgia lehetőségét.

Ez a dramaturgia ugyanis nagyon mélyen és kiirthatatlanul benne gyökeredzik a tömegek igényeiben. Az a követelmény, amelyet Puck fogalmaz meg a Szentivánéji álomban – „Jancsi Pannit nyerje meg / Zsák a foltját lelje meg” – ma is ott él széles rétegekben, bár a valóság nem mindig hitelesíti „realizmusát”. Ugyanúgy, hogy a törvényességért küzdő detektív győzedelmeskedjék a bűnöző felett (okosabb, rátermettebb legyen nála), az igazáért küzdő hős legyőzze gonosz ellenfeleit.

Ezek az *a priori* elvárások azok, amelyek – végső soron – mint stilizációs elvek, mint a költőiség sajátos formái választják el a mozi világát csak a valóságnak elkötelezett autonóm filmművészetétől, anélkül azonban, hogy szükségképpen a művészetén kívülre szorítanák ezeket a műfajokat. Ez a stilizáció ugyanis a művészség egy sajátos szféráját teremti meg – azt a bizonyos más esztétikát – amely egyfelől ugyan redukáltabb (hiszen kötöttebb), mint az autonóm művészet esztétikája, másfelől viszont a fantázia célirányosabb, ravaszabb, alkalmazkodóbb mozgását igényli, hiszen úgy kell megszerveznie megjelenített életanyagát, hogy a maga eleve meghatározott kötelmeinek, keretének megfelelően mondjon mégis igazságokat a világról.

A két esztétika között ugyanis nem az a különbség, hogy az első szükségképp igazat mond, míg a második hazudik, hanem az, hogy az első közvetlen és előfeltétel nélküli vízió és vallomás a világról, míg a második közvetett, van premisszája, az ugyanis, hogy valamilyen emberi készséget állít a maga stilizációjának a középpontjába. Az izgalomra, a meghatottságra, a nevetésre komponálja a maga történetét; a rekeszizmunkat, a könnyzacsónkat célozza meg. Kétségtelen, hogy az utóbbi alkalmasabb a visszaélésre, mert a maga ösztönösségében kritikátlanabb mechanizmusokon épül fel, és így könnyen válhat egy hazug pszeudo-katarzis előidézőjévé a primitívebb közönségben. (Ezzel élt vissza a burzsoá filmipar.) De nem szükségszerű vonása ez, és van a visszaélés e vagy a (néha jóhiszemű) meg-

tévesztésre lehetősége a „magas” művészetnek is. S ehhez még azt tennénk hozzá, hogy a drámai műfajok mindig igénylik az életanyag megszervezésének olyan formáit, amelyek a befogadásra is tekintettel vannak, s a legkövetlenebb vízió is – megjelenítés következtében – szerkesztetté, rendezetté válik az alkotásban. S ez a szerkesztettség viszonylagossá teszi, oldja a két esztétika merev szembenállását.

A film nemzetközi fejlődése napjainkban – s ezt különösen az 1979-es cannes-i filmfesztivál bizonyította erőteljesen, de már az előzőeken is érezhető volt – a mozi és a filmművészet szintézisének irányába mutat, egy olyan film irányában, amely nem mond le a látvány, a fordulatosság, a kiélezettség – a hatásosság – sajátos mozi-adottságairól, hanem igaz mondanivalók szolgáltatába állítja azokat és tartalommal tölti meg. Épít a néző identifikációjára, s a maga demitizálását és defetiszizálását a hagyományos „mitizált” és „fetiszizált” formák felhasználásával éri el. Úgy tűnik, a film fejlődésének (legalábbis egyik) fő iránya ma éppen a megnevesített, a művészettel beoltott mozi (vagy a mozival beoltott filmművészet), és ennek a szintézisnek a film sajátos tartalmi realizmusa adja meg értelmét és keretét. S ezt a folyamatot nem tekinthetjük véletlennek. Balázs Béla valamikor korunk népművészetének nevezte a filmet, bár alighanem tudatában kellett lennie az autentikus népművészet és a nép számára gyártó ipar „népművészete” közötti alapvető genetikus különbségeknek. Valószínű tehát, hogy ezzel a formulájával Balázs inkább követelményt, programot fogalmazott meg. Azt, hogy a film vállalja fel a népművészet funkcióit (vagy azt is legalább).

Tehát a film fejlődésében a mozi nemcsak bűbeesés, (az is), de művészségének sajátos lehetősége, amely természetesen változtatja formáit az idővel (maga is igényesebbé válik), de amely mindig is hozzá tartozik létformájához. A film mint művészet nem fejlődhet *csak* az „irodalmi modell” alapján, elvágva saját és sajátos esztétikai-társadalmi gyökereit.

Gyertyán Ervin

Történelem és lélektan

Makk Károly: A téglafal mögött, Philemon és Baucis

Makk Károly két új filmje bizvást tekinthető egy filmnek. Nemcsak terjedelme miatt, nemcsak azért, mert mindkettő tévéjáték-méretű. Még a motivációs összekapcsolás (a *Philemon és Baucis* öregembere azonos *A téglafal mögött* egyik, villanásokra fölbukkanó epizodistájával) is csak külsődlegesség a lényeg felől nézve: elégtelen tény volna egy koherens műalkotás létrejöttéhez. Makk Károly filmjét pedig ilyen szinten kell minősíteniünk. A formai összetartozás külső jegyei legfeljebb tárgyas jelzései lehetnek a két történet összetartozásának, egymásra utaltságának. Más történetre érdemes itt figyelniünk, mint amit ez a két novellamese cselekményszerkezete megjelenít, egy egyszerre intimebb és tágabb történetre. A lélektanra és a politikumra egyaránt figyelő szemlélet határozza meg a mű stíláris egyneműségét, s teszi trilógiát ígérő darabbá ezt a filmet. A „trilógia” nyitódarabja – kell-e mondani? – a *Sze-relem* volt, Makk Károly leghibátlanabb alkotása. Az is, ez is Déry-elbeszélések ékköveit – talán nem túl dagályos ez a metafora – ragyogtatja meg új foglalatban. És Déry Tibor elbeszélő művészléte, jelesen novellái, s ezeken belül is az 1950-es évek elejével-közepével foglalkozók, tartalmaznak még „annyi” témát, korjelző mozzanatot, lélektani felismerést, formaképző ötletet, „amennyi” kellően megalapozhatna egy összegező munkát. Akár az anekdotikus groteszk (l. Vendéglátás), akár az

értelmiségi válaszkéréses tragikumának (l. Számadás) szemléleti körében.

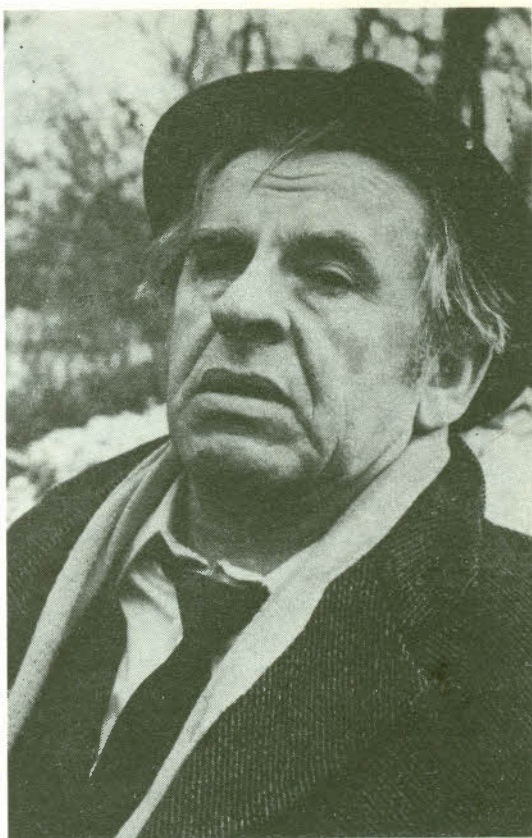
Makk Károly új filmjének iránya ez utóbbi lehetőséget látszik megcélozni. Vezető és összegező elveként a kritikát, a *tragikummal is szembenéző történelem-értelmezést* jelölhetjük meg. A kritikai szellem következetes érvényszerűsítését éppen a művész nemzedéki hovatarozása miatt kell nyomatékosan említenünk. Lassan hozzászokunk – noha nem szívesen –, ahhoz a tartózkodáshoz, amellyel az 50-es évek elejének-közepének eseménytörténetét és szellemiségét értelmezik az akkori aktív, a történelemformálás különböző terepein tevékenykedő nemzedékek. Ahhoz a tartózkodáshoz, amelyből gyakorta hiányzik az érdemi – a személyes – kritikai mozzanat, amely gyakran csak a lözungszerű összegezéseket hajtogatja, megáll a patenteknél, ahelyett hogy a személyesen vállalt történelem tudatos értelmezésével árnyalná a sumázó meghatározásokat. A hitelesítő önkritika hiánya – évek óta tapasztaljuk, főleg a prózairodalomban – sajátos szerepháritást és szerepátvállalást eredményez. Olyan nemzedékek kényszerülnek a jelzett kor eredményeivel és vétkeivel, felszabadító gesztusaival és öntudatnyomorító intézményeivel való szembenézésre, amelyeknek legfeljebb egy-egy gyermekkori emlék rikító plakátszínei, családi legendáriumok vagy más szűkebb közösségek folkórszintű epikuma áll rendelkezésére. A fogyaték-

kos és eltorzult *külső* kritikában óhatatlanul fölerősödnek az értetlenség hangsúlyai, s uralkodik el valami merev, puritán ítélkező tónus. Innen nézve példaadóan etikus Déry Tibor – és jó néhány alkotó, sőt kortársa – műve és magatartása, s rokonszenves Makk Károly vállalása is.

A bíráló-önbíráló magatartás, a hiteles alkotói morál igen szerencsés felismeréssel mozdul át az esztétikum szférájába ebben az új filmben egyfelől egy típus (*A téglafal mögött*), másfelől egy kultúrtörténeti toposz (*Philemon és Baucis*) középpontba állításával.

A kronológiailag elsőnek tekinthető történet a *közbeeső*, a hatalom és a közösség, a vezetők és a vezetettek, a parancsadók és a kiszolgáltatottak közötti rétegből választ főhőst. Egy sorsképletet egy művezető figurájában. Bár ez a tény önmagában mint epikus illetve filmművészeti *információ* sem mellékes.

Egy ember, akinek nincs keresztnéve – ez még Déry csöndes barvárja. De az a sokrétű kapcsolatrendszer, amiből ez az ember sorsa és választása folytán mind jobban kiszorul, az már a rendezői ábrázolás érdeme. Az emberi gondolkodás ösztönös romanticizmusa hajlamos merev vonallal kétfelé osztani a világot, két ellentétes igazság köré csoportosítani az emberiséget, ritkán figyel a mediátorra, aki egyeztetni próbál érdek és érdek között, vagy aki képviselni próbálja az egyik elvet a másik körben. Sőt – bonyolítván a képletet –, annak a kornak a tragédiája, amelyről ez a film beszél, nem is az effajta historikusan antagonisztikus érdekkülönbségből fakadt. Éppen az *egy* elv, a közösen vállalható és vállalandó elv gyakorlati alkalmazása, az elvnek a gyakorlatban végbemenő dehumanizálódása volt a tragikumforrás, a nemzetet, a nemzeti érdekegységet megosztó tényező. Semminemű elv, szocializáló törekvés nem képviselhető benső és külső konfliktusok sorozata nélkül a humanista praxis hétköznapijaival szemben. Ennek tudatosulási folyamata egyenlő a filmben a főhős megvilágosodásával. A személyes öntudatosodás útja ez, a szerves önépítés, az önmeg-



valósítás. Hiszen a személyiség autonómiája akkor valósul meg, amikor képes önmagát értelmezni az intézmények rendszerén belül, amikor az önismeret éber intézménykritikával társul.

A film első részének története tulajdonképpen nem más, mint a felismerést, a ráébredést kikényszerítő esetek, tények, benyomások sorozata. Egyszerre *story* és belső utazás. S itt a test óvó reflexei (a szüntelen fejfájás) éppúgy latba esnek, mint a korán előregedett feleség szótlansága, a régi barátok bezáruló arca, de mindenekelőtt a miliő, a hétköznapiak, sőt a táj kivédhetetlen sivársága. Mindez együtt sugallja „Bódinak”, „Bódi elvtársnak” a „változtasd meg az életedet” parancsát, s csak utolsó mozzanatként, a gyári tolvajlásra kényszerülő munkás öngyilkossága. A kiszolgáltatottnak fel kell ismernie a maga kiszolgáltatottságát ahhoz, hogy visszakerüljön azok közé,



akik közül való. Komoly határozottsággal, fontos tanulságként mutat rá a film a társadalmi embernek arra az évezredes és mégis oly gyakran elfeledett tapasztalatára, hogy öntudattal és lelkiismerettel bíró teljes személyiség csak akkor lehet, ha perbe száll a közösségtől elidegenítő erőkkal. Kíméletlen önvizsgálat szükséges ahhoz, hogy megszerezzük vagy visszanyerjük keresztnevünket, amin az együvé tartozók szólítják egymást.

S ha „Bódi” történetét jelképesnek tekintjük, ha elnézünk a sivár műhelyek, borostás munkásarcok fölött, átlátunk a szüntelenül kavargó poron és piszkon, nem figyelünk a hamisan csengő dicsőítő versezetekre, sugárzó mosolyú faliképekre, ha a mű tárgyi világa fölé emelkedünk, akkor a film intő gesztusa már nemcsak a gyári termelés és irányítás „közvetítőinek” szól, hanem mindennemű közvetítőknél. Ha tetszik, a filmrendezőknek is...

Akik egy szép elv hamis gyakorlata közben csak az elv szépségéről tudtak vagy voltak kénytelenek értekezni patetikus hamissággal. A hitelesítő és nem hivalkodó önkritikus mozzanatot, a film morális szervező erejét talán ezen a ponton, egy ilyen absztrakció során ismerhetjük fel.

Egy poétikusan mulékony őszi kert és egy élet-halál harcban kavargó város ellentéte a témája a film második részének. A két főhős a mitológia öreg emberpárja, aki büntelenségében is bűnhődni kényszerül, mert olyan időszakban ér el élete végére, amikor csak hibás végletek között enged választani a sorsuk, amikor büntelenül nem dönthetnek. Az idilli kert és a környező vad világ ellentétének ösképe az első történetből válik társadalmilag és történelmileg konkréttá. Abban a nagy történetben, amely „Bódi elvtársra” a szolgálatos kiszolgáltatott szerepét osztotta, a Philemon és

Baucis öregembere az egyik végletet, a teljesen kiszolgáltatottakat, a mindenkor megalázhatókat köré jelzi. Azok közül is azt a típust, amely a külvilág minden kényszerét zokszó nélkül vállalja, csak hogy személyes integritása, „kertje” csorbítatlan maradjon. S amin legfeljebb egyetlen társal hajlandó osztozni. (Ezért, emiatt az egy személyre leszűkülő kommunikáció miatt válik oly fontossá az öregasszony hallásának megromlása.) Az öregek integritása olyan kritika a „Bódik” és a „Bódik” fölött állók számára, amit lehetetlen nem észrevennünk, s ami – az első történet fényében – szinte kimeríti az ellenállás, a lázadás fogalmát. Ugyanakkor csőd is ez a magatartás. A világ bosszút áll az olyanok fölött, különösen, ha megbolydul és összezavarodik a történelem, akik egyetlen társra szűkítik le az emberiséget, akiknek vállalható élete a zárt otthon játéka, szertartásaira szűkül le, akiknek minden szép érzelme, etikus mozdulata csak befelé mutat. Az ilyenfajta vétség fogalmilag alig leírható, s ha büntetendő, csak mitikusan az. Déry novellacíme erre a mélységre utal. Örök emberi képlet ez, de korántsem lélektani közhely. Inkább jelezhető, mint kimondható. S éppen ezért, miközben az öregek összezavarodó, s végül a halálba forduló ünnepeinek képsorait nézzük, nem szabad elfelejtenünk az első rész epikus világáról. S nem azért, mintha pontos, tárgyyszerű magyarázatát adná egy öreg emberpár látszólag érmetlen pusztulásának. A pusztító erőszak kényszerű elszabadulását sugalmazza, előlegezi csupán, ahol megszűnik majd mindenféle külön világ, ahol az ember belső gazdagsága szinte még provokálja is az arc nélküli gyilkos erő-

ket. Déry gondolatsorát tovább keményíti a fil-n azzal, hogy nemcsak az öregasszonyt ítéli halálra, hanem az öregembert is, és mellőzi a novellát záró jelenetet, a kölyköket szülő kutya, a folytatódó, megállíthatatlan életre, burjánzó vegetációra utaló képét is.

Minden igaz műalkotás két kérdésre keres választ: mi a szabadság, és hogyan lehet boldog az ember. Itt találkozik a művészi etika a legtágabban értelmezett befogadói igényvel és érdekekkel. Makk Károly filmje ezek közé a humánus alkotások közé tartozik. S talán nem haszontalan a magunk számára sem újra meg újra tudatosítani (külső tényezőket – esetünkben pl. a forgalmazás praktikumait – mellőzve), hogy ezek a nagy kérdések nemcsak revelálóan új módon vagy a legaktuálisabb pillanatban megszólaló művekben hangozhatnak el, hanem azokban is, amelyek előkészítik az előbbieket, vagy folytatják, tovább szálazgatják azokat. Ezt a filmet az utóbbi kategóriába sorolhatnánk. Meditáló és meditációra készítő alkotás, ahol is nem a forma újszerűsége, hanem a jól kiválasztott, jelentésgazdag történet mozgósítja a befogadást. Kamarajellegű mű, ez is illik témájához. Stiláris egysége az uralkodó intimitás következetes, biztos kezű ábrázolásában rejlik. A közelképekre épít, a rezdülésekre figyel. Kerüli a harsányságot, jól lehet a megaláztatások sorozata – az első részben – kínálna az erősebb színeket és motívumokat.

Mondattanában a kérdés, és nem a felkiáltás dominál. S tudjuk, hogy a történelmi tudatformálásban nincs hasznosabb, mint néhány, a lényegre célzó, világos kérdés.

Alexá Károly

A TÉGLAFAL MÖGÖTT színes, magyar, MTV — Dialóg Filmstúdió, 1979.

R.: Makk Károly, F.: Déry Tibor nov. alapján Makk Károly, Szántó Erika, O.: Lukács Lóránt, Sz.: Josef Kroner (Avar István), Páger Antal, Törőcsik Mari, Bács Ferenc, Németh László, Csikos Gábor PHILEMON ÉS BAUCIS színes, magyar, MTV — Dialóg Filmstúdió, 1979.

R.: Makk Károly, F.: Déry Tibor nov. alapján Makk Károly, O.: Lukács Lóránt, Sz.: Páger Antal Bulla Elma, Gálffy László, Máriáss József, Bánfalvy Ági

Tolsztoj „filmnovellája” és két Tolsztoj-film

Protazanov: Szergij atya, Talankin: Szergij atya

A „Szergij atya” Tolsztoj késői írása. Ötlete 1889–1890 táján született meg és nyolc esztendőn át készült a ma általunk ismert változat. Az író érezte, hogy munkája befejezetlen: az „összefüggő és következetes végső simításokat” azonban már nem tudta elvégezni rajta. Az elbeszélés csak a halálát követő évben jelent meg, akkor is jelentős cenzúrázással.

Az, hogy maga Tolsztoj nehezen haladt e munkával, hogy több változatot is hátrahagyott a végül mégis kicsit vázlatos írásból, árulkodik arról a válságról, ami az író és filozófus, iskola- és társadalom-reformátor, világszerte példátlan népszerűségnek örvendő gondolkodó utolsó évtizedeit áthatotta. Nem túlzok, ha azt mondom, a „Szergij atyá”-ban Tolsztoj nemcsak az akkori orosz társadalom két fő eszményével, a cárizmussal és az egyházzal számol le, hanem – és elsősorban – saját pályafutásával. Kaszatszkij herceg történetében keserű párhuzamot állít a saját életével. És az elbeszélés végén ott a megoldás, ami, tudjuk, Tolsztojnak csak halála előtt néhány nappal sikerült: elszökni saját – hazugnak érzett – életéből, elszökni a hamisnak tartott hírnév elől, hogy a viszonzás és elismerés minden igénye nélkül szolgálja az embereket.

Sztyepán Kaszatszkij gyermekként kerül a cári kadétiskolába, ahol kitűnik kiváló képessé-

geivel és ismertté válik hirtelen, fékezhetetlen dühkitöréseiről. Ezek az évek beléoltják a fel-tétlen, odaadó szeretetet I. Miklós cár iránt, aki az iskola gyakori vendége. Fiatal tisztként Kaszatszkij sokféle ambíciója közt helyet kap a vágy, hogy az udvari társaságban, a legmagasabb körökben is otthonossá váljék. Kintünni vágyó, nagyratörő fiatalember, akinek a céljait közelebb hozná az előkelő házasság. Így szemeli ki magának Marie Korotkovát. De a a céltudatos döntést forró szerelem váltja fel. A lány is megszereti Kaszatszkijt, és házasságkötésük előtt egy meghitt pillanatban bevallja neki azt, amit, a városban Sztyepánon kívül mindenki tud: hogy korábban a cár szeretője volt. Kaszatszkij herceg szakít menyasszonyával, leköszön rangjáról, elfordul a világtól. Meghasonlásának oka elsősorban kevélysége, sértett hiúsága. De a mélyén ott van a valóságos kiábrándulás, a cár iránti érzelmeinek összekuszálódása.

Kolostorba vonul, istenben és a hitben keres választ kételyeire. Szüntelenül dolgozik, igyekszik elnyomni magában a háborgó indulatokat, melyekben homályosan felvetődik saját döntésének elsietettsége is. Három évvel szerzetbe lépése után felszentelik, és felveszi a Szer-gij nevet. Hamarosán másik monostorba kerül, emelkedik egyházi rangjában, gyakrabban ke-

resztezik útját régi életének szereplői. Ezért vállalja el egy elhunyt remete celláját a tambinói vadonban. Itt a világtól végleg háborítatlan él hat esztendőn át. Példás, aszkéta életének híre jár, tudják róla azt is, hogy délceg termete, arisztokratikus vonásai hercegi-katonatiszti előéletének nyomai. Ez különös érdekességet ad a szép remetének. Így történhet meg, hogy egy unatkozó úri társaságban fogadnak rá: vajon nála töltheti-e az éjszakát az elvált szép asszony, Makovkina?

Szergij atyát az évek múlásával még mindig kételyek gyötrik. Meg akart nyugodni a hitben, de életének nyugtalanító kérdései minduntalan foglalkoztatják. Makovkina látogatása válaszút elé állítja, és ő a remete-elődök nyomába lép: levágja baltával mutatójúját, hogy a fájdalom segítsen ellenállni a kísértésnek.

Ettől kezdve még nagyobb híre támad, gyógyulásért, csodáért özönlik hozzá a nép. Eleinte vonakodik, de aztán beáll szerepébe, tűri és cselekszik. Nagyratörő, büszke énje táplálékot kap a hírnévből, önvizsgáló szigora viszont érzi, hogy tévúton jár. Önbecsülése alászáll, elege van már az egyházi életből, ami látszólag isten felé fordul, de éppoly világi és haszonratörő, mint a társadalom egésze. Parasztruhát szerez, szökésre készül. De talán sosem volna elég ereje, ha egy kereskedő el nem hozza hozzá féleszű lányát. A külsődleges életet élő, csodatevő Szergij már nem tud ellenállni a kísértésnek. A bukását követő hajnalon levágja hosszú remete haját, szakállát, felölti a parasztruhát és megszökik kegyhellyé lett cellájából.

Álmában megjelenik egykori, szerencsétlen sorsú játszótársa, Pásenka. Elindul, hogy felkeresse. Az asszony – immár öregasszony – valóban kétségbeejtő helyzetben él, de nagy lelkierővel, munkabírással igyekszik fenntartani lánya családját, részeges vejét és az öt unokát.

Miközben Kaszatszki végighallgatja Pásenka keserves történetét, rádöbben, hogy egész életében önmagának élt. Hátralevő éveiben az embereket akarja szolgálni. Koldusként fa-



Protazanov: Szergij atya



Talankin: Szergij atya

luról falura jár, olvas, tanít. „Minél kevesebbet adott az emberek véleményére, annál hatalmasabban jelentkezett benne Isten” – írja Tolsztoj. Szergij atyát végül letartóztatják, mert nincs vándorlási engedélye, és Szibériába száműzik, ahol folytatja az emberek szolgálatát, gyerekeket oktat, betegeket ápol.

Így ér véget Kaszatszki herceg élettörténete, Tolsztoj pályájának is hasonlóak a főbb állomásai. Ő is nagy reményekre jogosító katonai pályát hagy félbe, visszavonul a nagyvilági élettől, írni kezd. Íróként nagy erkölcsi hitelt



Talankin: Szergij atya

és hírnevet szerez magának. Reformokkal igyekszik megjavítani parasztjai életét. De mindvégig kínozza élete felemás volta; hogy jószándékú kezdeményezéseiből neki magának is haszna lett; hogy bár a parasztok gondolkodója, jómódban, úri szokások közt él. Szergij atyához hasonlóan zarándokok, rajongók és haszonlesők veszik körül, „1000 versztákról” sereglenek hozzá is áldásért az emberek. A kitörési kísérlet eredménye Tolsztojnál – sajnos – ismert.

A „Szergij atya” elbeszélésmódja vázlatos. Alig néhány részlet, csak a sorsdöntő fordulatok kidolgozottak. (Ilyen Kaszatszkij és Marie végzetes beszélgetése, Makovkina társaságának és látogatásának leírása, a Szergijt ostromló zarándokok megjelenítése, a féleszű Marjával, majd Pásenykával való találkozásának története.) Lényegében sietősen, lényegre-

törően megírt novella ez, épp csak annyi szóval, amennyi az események továbbhaladásához szükséges. Ebben az írásban nincs jelen a tolsztoji szenvedélyes prózaíró-szemlélet, ami gyönyörűségét leli a legapróbb, legfélreesebb részletek ábrázolásában is. Türelmetlen és könyörtelen, de célratoró, példabeszéd-szerű történet a Szergij atyáé.

Megjelenése után néhány évvel, 1918-ban már film készült belőle Jákov Protazanov rendezésében. Ezt két francia változat követte 1933-ban és 1946-ban. Legutóbb tavaly – a 150 éves Tolsztoj jubileum alkalmából – Igor Talankin filmesítette meg.

Többször került vászonra tehát, mint nem egy nála híresebb Tolsztoj mű.

Mi teszi vajon a film számára olyan vonzóvá? Azt hiszem, épp vázlatossága és tézisszerűsége.



Protazanov: Szergij atya

Az előbbi a képi fantáziát engedi szabadon, az utóbbi pedig a film segítségével szerencsésen bontakozik ki elvontságából. Valószínűleg azt is érzik a filmművészek, hogy a formája nem egészen végleges, hogy szívesen hagyja újraírni magát.

Az említett négy változatból kettőt módomból megtekinteni: a filmarchívum jóvoltából egy cseh-feliratos, sötét tónusú némafilmet, Protazanovét, és a mozikban most műsorra kerülő új, színes Talankin-filmet.

Mindkét film megőrzi a történet keretét, és mindkettő bővíti új jelenetekkel is.

Protazanov szenvedélyes, érzelmek vezette Kaszatszkijt formált. Hőse forrón szereti a cárt, és elveszetten – eleinte reménytelenül is – Marie Korotkovát. Nem a tolsztoji nagyratörő, különbözni vágyó, délceg hős, hanem hirtelen haragú, érzékeny, rajongó, becsapott, félre-

vezetett szerelmes. A rosszul világított tánctermek, a cigányosra festett, gyűrött eleganciájú udvari hölgyek, a bábszerű, rideg cár sugározza annak a világnak az alacsonyságát, amelyben Kaszatszkij él. Marie Korotkova rejtetten kérkedő, szemforgató vallomást tesz cári szeretőjéről. A monostor, akárha Dosztojevszkij Karamazov testvérekbeli leírása nyomán jelenne meg. (Nem csoda, hisz a „Szergij atyá”-ban nem találunk róla leírást.) Az iszonyú rongyokban, az emberi nyomorúság enciklopédiájaként felvonuló hívek megrázó látványt nyújtanak a fiatal szerzetesnek: a keresztet, papi köntöst csókoló, földön csúszómászó, jajgató, százkezü tömegben riadt vadként áll. Hieromonachusszá szenteléskor fehér ingben, krisztusi gyötrelmeket tükröző arccal vezetik elő szerzetes társai. Gondolataiban még sokáig felbukkan a cár és Marie alakja.



Ugyancsak Protazanov alkotta jelenetsor készíti elő Makovkina látogatását: az éjszakát átmulató úri társaság egyik hölgytagja homlokához szorítja a revolvert. Általános ijedtség, hisztérikus zokogógörcs előzi meg a hajnali szánkázást, aminek során a fatális fogadás esik. Protazanovnál nem egyértelmű Szergij elbukása a bolond Marja látogatásakor. Úgy tűnik, hogy a folyamatos külső zaklatás elől menekül el. Mikor örült tekintettel arcához emeli az ollót, minden lehetséges. A néző szinte megkönnyebbül, hogy csak a haját vágja le. Az 1918-as változatban Kaszatszkij nem keresi föl Pásenykát, nem a vele való

beszélgetés tudatosítja benne a követendő utat. Ez a riadt, szép asszonyoktól gyötört, nyugtot nem lelő Szergij atya törvénytörően talál rá a társadalmon kívüli, név és sors nélküli vándorok útjára. A film utolsó kockáin látjuk letartóztatását és a Szibériába tartó száműzöttek között haladó alakját. A film ma is lenyűgöző, nemcsak Protazanov kivételes tehetsége, de a főszereplő Mozzsuhin megszállott, sodró alakítása miatt is.

Szergij atya 1918-ban nem véletlenül kiszolgáltatott és a végsőkéig hajszolt hős. Benne van ebben az értelmezésben a kor lelke: az alacsony, minden vonzóerő nélküli cári társadalomból a szenvedélyes, tiszta Kaszatszkijnak szükségszerűen kell kimenekülnie.

Igor Talankin filmje más elképzelés jegyében született. Ő elsősorban a „Szergij atyá”-ban rejlő gondolatiságot igyekezett korhűen megjeleníteni. Míg Protazanov filmjében – szükségszerűen – csak a legfontosabb információk jelennek meg a feliratokon, Talankinnál a szokottnál több a beszéd. Nem a párbeszéd, hanem a belső monológ formában elhangzó Tolsztoj-szöveg. Ez epikussá teszi a filmet.

A Szibériába tartó száműzöttek között találkozunk először Szergijjével. Visszaemlékezésének fonalán jelennek meg a filmben az események. Ezért nem követi pontosan a történet folyamát, hanem szeszélyes egymásutánban előbb Marie alakja, majd a kadétiskola, a cár bukkan elő. Ezeken a képeken a környezet hangsúlyozottan makulátlan, előkelő, aranyozott. A cár daliásan hajol meg Marie előtt. Úgy táncol, mint egy népi táncos. A báli pletykázók finomkodó francia beszéde mintha a „Háború és béke” lapjairól került volna ide.

A monostor is napfényes, dekoratív. Az egyház gazdagsága, a pravoszláv templomok szépsége, a cári termekhez hasonló fényűzése kap hangsúlyt. Ragyogó havon, gyönyörű bundákban, pezsgőzve szállnak Makovkináék a szánokon. Egy tisztáson épp tarka népi sereg táncolja körül az égő kiszebabát. Az úri társaság elkeveredik a falusias vigasság-

ban. Széles panoráma fölött kecskelábú asztalnál vacsorázik Szergij atya a kereskedő lányának látogatása előtt. A hosszan idézett tolsztoji mondatok alatt újra és újra végigpásztazza a kamera a domboldalt, a folyópartot, és a túloldali aranyos, őszi erdőket. S mikor kibontott ruhában, mély álomban fekszik a lány Szergij ágyán, a szerzetes a tükrökhöz lép, gondosan levágja hosszú haját. A Pásenykát földidéző álom és a nála tett látogatás fekete-fehérben jelenik meg a vásznon. És mintha a fekete-fehér jobban illene ehhez a filmhez: a főszereplő Bondarcsuk és Gyemidova (Pásenka) arca elevenebb itt, mint bármely korábbi jelenetben. Ezzel a képsorral bezárul a kör: visszatérnek az indító képek. Koldusok és szegény asszonyok között látjuk Kaszatszkijt, megbékélt lélekkel megy, hogy végre ne önmagát, hanem az embereket szolgálja.

Gazdag kiállítású, jó szándékú vállalkozás ez a Tolsztoj-film. Kár, hogy a főhőst alakító Bondarcsuknak kevés igazi játéklehetőséget kínál – noha végig színen van. Sok jelenetben szétválík a kép és a hang, a színész úgy mozog, mintha saját belső monológját illusztrálná.

Talankin nyilvánvaló szándéka a minél teljesebb korhűség és társadalomrajz. A hercegi gyermekkor képei választékosan sorakoznak elénk. Ezeknek legerőteljesebb ellentéte Pásenka házának nyomorúsága. Ez a szegénység, ez az áldozatos élet az, ami képes meggyőzni Kaszatszkijt valóságos feladatáról. Hiteles ez a beállítás, annak ellenére, hogy a főhős feltehetőleg Szergij atyaként is találkozott a nyomorúság minden formájával. De ezt a befelé figyelő Tolsztoj-hőst csak az érintheti közelről, ami saját életanyagából sarjad.



Mint látjuk, a két film – két megközelítés. Mégis mindkettő szellemében rokon a tolsztoji elképzeléssel, mindkettő Tolsztoj művészetének talajából fakadt.

Mezey Katalin

SZERGII ATYA (Otec Szergij) fekete-fehér szovjet néma film, 1917, T. Esmolov Stúdió, R.: Jakob Protazanov, F.: Lev Tolsztoj elbeszéléséből: A. Volkov, O.: N. Rudakov, F. Burgaszov; Sz. Ivan Mozzsuhin N. Liszenko, E. Gajdarov, O. Kondorova

SZERGII ATYA (Otec Szergij) színes szovjet film, 1978, MOSZFILM Stúdió, R.: Igor Talankin, F.: Lev Tolsztoj novellájából I. Talankin, O.: G. Rerberg, A. Nikolajev; Z.: A. Snitke; Sz.: Szergej Bondarcsuk, V. Tyitova, V. Sztzrszelcsik. N. Grinko, A. Demidova, I. Szolceva, L. Makszakova

Jóslat az emberi civilizáció önpusztításáról

Bresson: Talán az ördög

A hetvenéves Robert Bresson *Talán az ördög* (1977) című tizenkettedik filmjét újság képevel indítja. „Egy fiatalember öngyilkossága” – olvassuk egy cikk élén. Hamarosan azután újabb tudósítás kerül szemünk elé, s ez már azt állítja, hogy a fiatalembert megölték a Père Lachaise temetőben.

Eddig tart a film első szerkezeti egysége, mely bejelenti, hogy miről is szól majd a történet. Megjelöl egy alaphelyzetet: fogalmat ad a történet idejéről, helyéről, főszereplőjéről. Szerepe hasonló a címéhez: kérdést fogalmaztat meg a nézővel, s a kérdésre a képekben elbeszélte eseménysor hivatott választ adni.

A témák bemutatása: hamis szónoklatok

Ez az eseménysor hat hónappal korábban kezdődik, és a fiú haláláig tart.

Legelőször nihilista gyűlést látunk. „– A rombolást hirdetem” – mondja a szónok. „– Akármilyen. Csak jobb lehet” – ez a véleménye az egyik résztvevőnek arról, mi is várható a rombolás után. „– Hülyék ezek. Menjünk innen!” – így fogalmazza meg véleményét Charles, a főszereplő (Antoine Monnier).

A következő jelenet „Az embert és környezetét védő társaság” összejövetelén játszódik. Michel (Henri de Maublanc) filmet vetít le. Állatfajok kipusztulásáról értesülünk,

fák halálát, mozgásukban korlátozott ökrök lábának elkorcsosulását, madaraknak és rovaroknak vegyszerekkel való irtását, a tenger szennyeződését mutatja képernyő. Repülőgépek szántanak a magasban, mérgezve a levegőt, szeméttelpek teszik lakhatatlanná a föld felszínét, állatokat ölnek meg haszonért. A fókák nem nőhetnek fel, mivel bőrük fiatal korukban legértékesebb, ezért lemészárolják őket. E gyerekállatok könyörtelen agyonverése megindító képsor: oly könnyen esnek prédául, hogy a kiszolgáltatottság jelképeivé válnak.

Ismét változik a szín: Charles és Edwige, egy könyvkereskedő társa (Laetitia Carcano) egyházi vitát hallgat egy templomban. A múltat földéző hagyományos világmagyarázat éppoly meddőnek bizonyul a XX. század második felében fenyegető jelenségekkel szemben, mint azok a tervek, amelyeket a nihilisták a jövő érdekében akarnak végrehajtani. Charles innen is elégedetlenül távozik. Véleményét úgy fejezi ki, hogy Edwige-zsel együtt meztelen nők fényképét csúsztatja az imakönyvekbe.

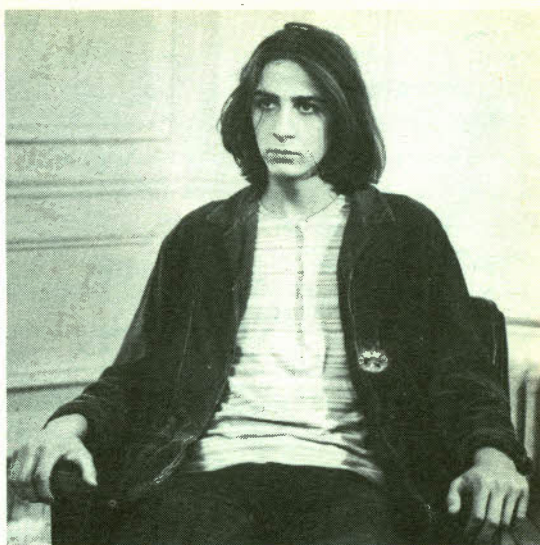
Charles baráti viszonyban áll Michellel, de kapcsolatuk már kezdetben sem zavartalan, s távolodásuk párhuzamos a film jelentésének a kibontakozásával. Michel egy Alberte nevű lányt (Tina Irissari) szeret, de az elhárítja a fiú közeledését, mivel úgy érzi, neki Charles mellett a helye, még akkor is, ha Charles Edwige-nek is tett házassági ajánlatot. Alberte

ciánt talál Charles holmija között, és a fiú egyik könyvében a következő mondatra bukkan: „Mikor ölöm meg magamat?”

Kicsoda is Charles? Mi jellemzi magatartását az őt körülvevő világgal szemben? Egy könyvárústól (Geoffroy Gaussen) számon kéri, hogy embertelenül bánik lányismerősével. A Szajna partján ücsörög, amidőn egy iskolásfiú azért keresi föl, hogy megoldassa vele a számtanpéldáját. Némileg kelletlenül eleget tesz a kérésnek. Michel kocsijában ül. Fákat vágnak ki a környéken. Charles a fákra szögezi a szemét, de a reccsenés hangját nem bírja elviselni, ezért befogja a fülét. „– Kell az irtás. Itt vetés lesz” – mondja Michel. Charles és a néző egyaránt megérti: Michel csupán hivatásként vállalja a környezetvédelemért folytatott küzdelmet.

Ismét Michel vetítéssel szemléltetett előadását halljuk. A tankhajókon útra bocsátott olaj két százaléka tengerbe jut. A higany a halakba kerül, s az ember hallal is táplálkozik. Korcs gyerekek szálnalmas látványa tárul elénk. A képek még inkább megdöbbennek a nézőt. A nihilisták és az egyház szónokai azonosak az általuk hirdetett tanokkal. Michel is hamis tanító, de az ő üzenetét a rendező két részre osztja. A szóbeli megnyilatkozást az ő esetében is az üzlet irányítja, de a vetített képsor jelentése független a szándékaitól. Bresson filmen belüli alkalmazásával hozza tudomásunkra, hogy a bioszféra pusztulása olyan veszély, amelyet nem tesz zárójelbe a jóslatok túlbuzgánzsága és elértéktelenedése.

Charles arra a fölismerésre jut, hogy nem létezik eszme, amely képes lenne elhárítani az ember létét fenyegető veszélyt. Menekülni próbál gondolatai elől, de minduntalan úrrá lesz rajta az elkeseredés. „– Úgy szeretkezni, mint egy vadállat” – mondja fölényesen, amint beszáll egy ismeretlen nő kocsijába. Az időbeli hézag után következő képsor azonban világosan kifejezi zaklatottságát. Bezárkózik a nő fürdőszobájába. Vendéglátója sokáig hiába követeli, hogy nyissa ki az ajtót, csak habozva tesz eleget kérésének. „– Nem lehet a víz mé-



lyén lefeküdni és várni” – mondja. A nő boszszankodva lehülyézi, majd csokoládét nyom a kezébe, és kitessékeli a lakásból. Charles nem felnőtt; alkalmatlan arra, hogy alkalmi szeretkezéssel pótolja hiányérzetét.

A csokoládét előbb megmutatja Michelnek, majd Alberte-nak ajándékozza. Amikor Michel a lány kezében pillantja meg Charles „ajándékát”, kidobja a csokoládét az ablakon. A történetnek ezen a pontján Alberte fölismeri, hogy semmit nem jelent Charles számára. Pontosabban: azzal nyugtatja meg magát, hogy minden lehető megtett a fiúért, hiszen még a ciánt is elrejtette. Most már magára hagyhatja őt. Kiüríti a hűtőszekrényt, és Michel társaságában eltávozik a lakásból, ahol Charles-lal élt együtt.

**Fokozásos kidolgozás:
a hamis szóнокlatok leleplezője
magányra van kárhoztatva**

A film további része jórészt a korábbi jelenetek fölerősített változataiból áll. Charles mind általánosabbnak látja az őszintétlenséget a világban, s egyre jobban elmagányosodik.

Az előző jelenettel körülbelül egyidőben szabad ég alatt zenélők között találjuk. Kölcsönkéri az egyik muzsikusz pisztolyát. Kis idő múl-

va lövés hallatszik. A zenészek ijedten keresik a fiút. A Szajna partján találják meg, amint a vízbe lövöldöz.

Újból filmen belüli film következik. Ezúttal atomkísérletről látunk képsort. A hallgatók aggodalmas kérdéseket tesznek föl e kísérletek következményeiről. Az előadó szakavatott nyugalommal hárítja el az ellenvetéseket.

Charles és Michel mindketten hallgatók ezen az előadáson. Róla formált ítéletük hozza meg végső szembefordulásukat egymással. Az előadás után buszra szállnak. „– Megnyugtatóan elég tagadni azt, ami nyilvánvaló.” Charles így összegezi az előadó magatartásából levont tanulságot. Michel „valami természetfölötti erő” működését látja a pusztításban. Charles fölháborodik, mivel az a véleménye, hogy Michel kényelmesen kitér a felelősség elől. Vitájukba az utasok is bekapcsolódnak. „– Ki irányít?” – kérdezi egy hang. „– Talán az ördög” – válaszol egy másik. A vezető hátra néz, és a következő pillanatban csörömpölést hallunk. A kocsit hirtelen megáll. Összetűzközés történt.

A civilizáció kiúttalan helyzebe hozta önmagát. Röviden így fogalmazható meg az a jelentés, melynek fokozatos megértésére a történet lassanként készíti föl a nézőt. A következő képsor azután föloldhatatlan ellentmondásként fogalmazza meg a XX. század végén élő ember helyzetét. Vidéki tájat mutat a vetítövászon. Folyóparton hétvégi pihenésüket töltik az emberek. „Tilos fürödni!” – mondja egy fölirat. Rendőrök cirkálnak, hogy ellenőrizték, nem hágja-e valaki át a szabályt.

A hatalom a civilizáció védelmére jött létre, de föladatát nem képes ellátni. Charles, ki észrevette ezt az ellentmondását, szükségképpen szembekerül a hatalommal. Suhanc ugrik ki egy boltból. Lopott holmival fut végig az utcán. Valentin (Nicolas Deguy) ő, a pénztelen kábítószeres. Charles mindazt megadja neki, amire szüksége van: élelmet, kábítószert, szálalást. Este egyházi zenét mennek hallgatni egy templomba. Pokrócba burkolózva a földön fekszenek. Valentin azt hiszi, hogy társa elaludt.

Óvatosan fölkel, kiüríti a perselyeket, és kerek old. Reggel szirénáznak. Charles a rendőrségre kerül. A felügyelő (Roger Honorat) hiába faggatja a fiút; Charles a tényleges tekintélyt nem azonosítja a jog szerintivel, szemében a polgári társadalom nem értékeeseb, mint pusztá tagadója.

A hős egyre inkább a társadalom szélére kerül. Barátai gyorsan távolodnak tőle, miközben látszólag segíteni akarnak rajta. „– Értsétek meg, hogy hagyjatok békén” – mondja ő, de azután mégis eleget tesz kérésüknek, és fölkeres egy lélekelemzőt. Vele folytatott beszélgetéséből tudja meg a néző, hogy Charles korábban politikai szervezkedésben vett részt, s ezért abba kellett hagynia tanulmányait. Egy korábbi jelenet ekkor teljesen átminősül, ironikus jelentést kap: azok járnak iskolába, akik helyett a föladatokat a tanulásból kirekesztett végzi el.

Az iskolából való kizárás óta Charles elvesztette politikai érdeklődését. Nem azért, mivel megfélemlítették, hanem azért, mivel úgy véli, az általa ismert politikai szervezetek maguk is az üzleti élet tartozékai. Charles azt állítja a lélekelemzővel folytatott beszélgetése során, hogy felsőbbrendűnek érzi magát; nem beteg, csak tisztán lát. Szavai a maguk összefüggésében nem tetszenek indokolatlannak. A beállítás szubjektív: a fölvevőlencse a fiú szemszögét követi. Charles összegyűrt pénzt lát meg az orvos (Regis Hansion) zsebében. „– Nem akarok meghalni” – mondja, de az orvos kétségbevonja állítása őszinteségét. Charles undorral kifizeti a 200 frankot, amit az orvos a „kezelésért” kér. „– A rómaiak ezt a rabszolgájukra vagy egy barátjukra bízták.” Így hangzanak az orvos utolsó szavai.

Este Charles pisztolyt vásárol, majd pénzt ajánl Valentin-nek, ha lelövi őt. Valentin szótlanul beleegyezik az alkuba, s egyre türelmetlenebbül várja a pillanatot, amikor cselekednie kell. Charles még betér egy kocsmába és konyakot iszik. Földalattin a Père Lachaiseba érkeznek. Charles megy elől. Beszédbbe kezd: „– Azt hittem, hogy majd fönséges gon-



dolataim támadnak. Tudod, hogy min gon-...” Tovább már nem tudja folytatni a mondatot, mivel Valentin hátba lövi. Charles összeesik. Valentin még egy golyót ereszt bele, majd elfut. A végső filmkockák az ő távolodó alakját mutatják.

Gazdaságos szerkezet és tanító célzat

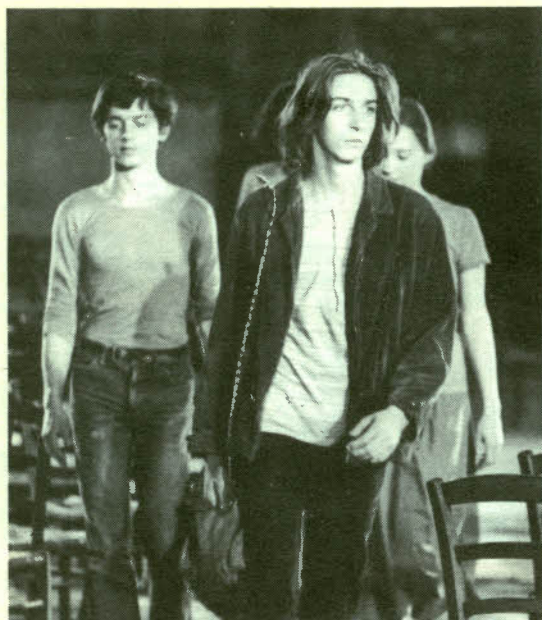
Bresson maga írta egy óra negyvenöt perces színes filmjének a szövegkönyvét. Nyilvánvalóan ez is hozzájárult ahhoz, hogy műve rendkívül egységes hatást kelt. Rendezői munkáját feltűnő gazdaságosság jellemzi. Művészetének e nagy erényét jól szemléltethetjük azzal a takarékossgal, amelyet a hangok fölhasználásában érvényesít. Ritkán él zörejjel vagy zenével, így azután kiemelt feladatkört tud adni a hanghatásnak, amikor mégis szerepelteti. A hittani vitát kísérő kellemetlen orgonahangzatok vagy a kidőlő fák reccsenése az ellenséges világ, a Père Lachaise-ba vezető úton egy ablakból kihallatszó és a hőst pillanatnyi megállásra készítő Mozart-zene a független, önmagát föl nem adó személyiség jelképévé válik.

Hasonló gazdaságosság, szikárság, már-már ösztövérség figyelhető meg Bresson képszerkesztésében. A szecesszió, a szimbolizmus, az expresszionizmus vagy a szürrealizmus jel-

rendszere merőben idegen tőle. Képei természetesség benyomását akarják kelteni, anélkül, hogy bármiféle életképszerűség jellemezné őket. Arról kívánja meggyőzni nézőit, hogy a XX. század végén a sors fenyegetettsége már a hétköznapi élet világában is érzékelhető. A tárgyak, a képek rendezője; gondolkozásmódja sosem elvont.

A *Talán az ördög* fölépítése meglehetősen egyszerű. Nincsen benne zárójeles közbeiktatás, a jelen nem levőt soha nem idézi föl a rendező, az idő egyszer sem áll meg, hiányzanak a leíró részek, látomások, emlék- vagy álmok. A nézőnek mindig az a benyomása, hogy az eseményeket valódi időrendjükben és időtartamukban ismeri meg. Az elbeszélés üteme nem mutat kilengést: nincs gyorsított vagy lassított kép. Igaz, a képsorok nem folytonosak, hirtelen s önkényesnek ható vágás különíti el őket egymástól. Bresson nem folyamodik elhalványításhoz vagy áttűnéshez. Az ötvennél is több képsor gyors egymásutánban követi egymást. E töredezettség indokolt: nyilvánvalóan a jelentés szempontjából érdektelen időszakaszok „maradnak ki” a hat hónap történetéből.

A korlátok szigorú megvonását az indokolja, hogy Bresson a jelentésnek nem az összetettségére, hanem intenzitására törekszik. A központi jelenet, amelyben a történet jelenté-



sét megfogalmazó s ezért rendkívül szerencsésen címként is kiemelt három szó egy névtelen szájából elhangzik, a film önpéldázata, a teljes eseménysor kicsinyített mása. A buszban levők mintha az egész emberiség ügyét képviselnék néhány pillanatra. Mindnyájan úton vannak, de ki irányítja dolgaikat? Talán az ördög. A megállapítás ironikus: az ember önmaga okozza vesztét, s mégis úgy tesz, mintha külső kényszernek engedelmesszék.

Charles lényegét keres a jelenségek világában. Összeütközik egy társadalommal, amely nem ismeri őt el egyénként. E társadalom intézményesült megnyilvánulási formáinak: nemcsak a rendőrségnek és az egyháznak, de a lélekelemzésnek, sőt a családnak szerepköre is arra korlátozódik, hogy lehetetlenné tegye a személyiség önmegvalósító tevékenységét. Az ember olyan helyzetet teremtett a maga számára, amelyből nincs kibontakozás.

A *Talán az ördög* hőse – a romantika látno-kaival ellentétben – már hétköznapi jövődömondó. A XX. század végén nem kell kivételes egyéniségnek lenni ahhoz, hogy valaki lássa:

mint pusztítja az ember önmagát. A film oktató célzata egészen nyilvánvaló. Michel és Alberte egymásra talál. Meghittségük annyit jelent, hogy nem törődnek a világ bajával, világképükből kizárják a nagyobb távlatot, a szélesebb látókört, önneveléssel arra kényszerítik magukat, hogy ne gondoljanak a holnapra.

A film egyértelműen helyteleníti ezt a magatartást azáltal, hogy Charles szellemi önállóságát, ellenálló képességét értékeli legtöbbször. Nem megszállott ő, érdeme mindössze annyi, hogy megfogalmazza azt, amit szinte mindenki lát körülötte. Az ember önmaga teszi elviselhetetlenné az élet föltételeit. Meztelen a király, s csak egy gyermeknek van bátorsága ezt kimondani. Bresson filmje azonban másként ér véget, mint Andersen meséje. A gyerek meghal, és az emberek napirendre térnek fölötte. Nem sikerül magára eszméltetnie a világot. Minden megy a régiben. A civilizáció tovább halad az önmegsemmisítés felé, anélkül hogy világháború törne ki.

Jogosak-e a filmben kifejezett félelmek? Lehet, hogy tévedünk, de a magunk részéről úgy véljük: nem egészen alaptalanok. A *Talán az ördög* üzenete nem túlzottan eredeti, de borúlátó jóslatát rendkívül hatékonyan juttatja el a nézőhöz. A rendező könnyed választékosággal formálja meg az 1968-as diákmozgalmakon nevelődött fiatalok kettős útját: Michel fokozatos beilleszkedését a korábban általa is elutasított társadalomba, illetve Charles kilátástalanul szomorú elmagányosodását. Csakis kiváló művészek öregkori alkotásában figyelhető meg az a fölény, amellyel Bresson feszültséget teremt komor jövődölésének súlyossága és képsorainak visszafogott, önmegtartóztató anyagszerűsége között. Olyan magas színvonalat képvisel a fölépítésnek ez az öntörvényűsége, mely párját ritkítja az utóbbi évek nem túlzottan gazdag filmtermésében.

Szegedy-Maszák Mihály

TALÁN AZ ÖRDÖG (Le Diable probablement) színes, francia, 1977.

R.: Robert Bresson, F.: R. Bresson, O.: Pasqualino de Santis Z.: Philippe Sarde, Sz.: Antoine Monnier, Tina Irissari, Henri de Maublanc, Laetitia Carcano

A halálraitélt arcvonásai

Zanussi: *Spirál*

A halálraitélt egy piros Opel volánja mellett ül. Arcán a rendkívüliség oly jólismert jegyei: a középkorúság fájdalmasan kemény vágatai, némi elkínzottság és agresszivitás a tekintetben, a szakáll mögött a gúnyoros száj. Ez a már típusá lett rendkívüli ember nemcsak arcvonásaiban, kissé elnehezült, fáradt mozgásában, átélt szenvedéseket sejtető zárkózottságában hasonlít megszámlálhatatlan hasonmásaira, arra az európai (közép-kelet-európai?) értelmiségire, aki túlhaladva a negyedik x-en riadt és tanácstalan dühvel néz körül a világban. Zanussi 1978-ban készült *Spirál* című filmjében úgy érkezik az első, egymásra torlódó jelenetekbe, helyzetekbe, hogy nemcsak külső jegyei tűnnek ismerősnek, hanem a mekékülési kísérlet is, amelybe belefogott.

A halálraitélt a megtévesztésig hasonlít azokra a fáradt kiábrándultakra, életuntakra, menekülőkre, állázadókra, akik némi válság után „boldogan élnek, amíg meg nem haltak.” Egy szikrázóan szép tisztáson kiszáll az égőpiros Opelből és megáll egy zuhatag fölött, aztán a kocsi kulcsait behajítja a mélybe. A gesztus – ez a táj fenségétől is teatráliássá váló mozdulat – annyira hasonlít a tükör előtt álló ember önsajnáló pózaihoz, hogy inkább a káján, ellenséges figyelem sűrűsödik bennünk, mint a döbbenet.

Ki ez az ember és honnan érkezett? A kérdés kettős, hiszen Zanussi maga is a lengyel

filmművészetnek ahhoz a generációjához tartozik, amelynek tagjai mintha egy életen át ugyanannak a filmfolyamnak a részteleteit forgatnák. A *Spirál* középkorú Tomasza nem érthető meg teljes mélységében az *Illumináció* vagy a *Védőszínek* figyelembevétele nélkül. Igaz, hogy a rendező egy nyilatkozatában épp a *Spirál* „különállását” hangsúlyozza: „Új filmmel bizonyára csalódást okozok azoknak, akik arra számítanak, hogy valamiféle reflexiós elemet vagy egyenesen társadalmi publicisztikát találnak benne. A *Spirál* sokkal inkább individuális alkotás, talán a legnagyobb mértékben individuális eddigi filmjeim között.” Aztán mintha önmagával is ellentétbe kerülne, így jellemzi hősét: „Főhősöm az utóbbi évek pozitív hősének tűnik. Sikeres, pragmatikus ember, olyan valaki, aki felismerései és vágyai egész világát a birtoklás és a cselekvés szférájába zárta. ...Valahogy az az érzésem, ennek az embernek hiányzik valami...”

A film azt látszik bizonyítani, hogy a piros Opel társadalmi súlyokkal megrakottan érkezik ebbe az „individuális” történetbe, s a hős által ifjan „begyalogolt”, majd „beautózott” út kezdeti szakaszairól igen pontos képet rajzolt a rendező korábbi filmjeiben.

Nincs szükség rá, hogy végignyomozzunk Zanussi pályáján, elég ha az *Illumináció* hivatást, életformát és önmagát keserves erőfeszítések közt kereső hőséről állapítjuk meg, hogy

érzékenyen megrajzolt pszichés moccanásai jól látható indítékokat kapnak a keményen jelenvaló társadalmi valóságból. Igaz, hogy a hős különös pszichés helyzete – az ifjúságból a visszafordíthatatlan felnőttiség állapotába való átváltás – és a karakter, amelynek rendkívüli fogékonysága van a valóság darabos tényeinek eresztékeiben a lét legfőbb kérdéseit megsejteni, végül is „bensővé” teszi a külső történes stációt. Ez a külsőből belülré hatoló út teszi máig megrázó, felkavaró filmmé az *Illumináció*-t: az élet hétköznapi, pontosabban mindennapi kérdéseitől a lét kérdéseiig vezető utat a hős és a film nézője együtt járja be, a tökéletes empátia szintjén szenved meg a mélységsszintek váltásai nyomán bekövetkező „kezeszontegséget” is. Az *Illumináció* hősenek – éppúgy mint a nézőjének – önmagából kell kitermelnie, önmagában kell megelnie azt az érzékeny képességet, amely a praktikus részletek értelme mögött az egész emberi élet célját keresi. Indíttatásul nem kap írójától, rendezőjétől többet, mint azokat az arc- és karaktervonásokat, amelyek egy európai (közép-kelet-európai?) pályakezdő értelmiségire olyannyira jellemzők, hogy egyúttal arctalaná is teszik.

A *Spirál* hőse elvégeztetetten hozza magával a film első kockáira mindazt, amire a film utolsó kockájáig bejárando útig szüksége lesz. Megtörtént vele minden, ami megtörténhet az ifjúság kígyóbőrének levedlésétől a felnőtt-fáradtság kéregg szilárdulásáig. Ezért kísért olyan sokáig józan, kívülálló gyanakvásunk a film nézése közben; hátha csak jól kidolgozott póz az, amit látunk. Hátha az oly gyakori, értelmiségi divatkreáció szemrevételezéséről van szó, a „milyen életérzést viselünk” egy variációjáról – arról a magatartásról, amely ironia nélkül aligha lenne ábrázolható. Zanussi azonban nem ironizál. Tárgyilagos távolfartással figyelő hősét, s ezt az éber figyelmet tartja fenn a nézőben is. Mint ahogy Tomasz is oldódásra, valódi vegyülésre képtelenül keveredik el az alpinistákkal zsúfolt turistaház esetlegesen összezeverődött sokadalmában. Idegensége ebben a sokarcú közegben különös jelentőséget kap,

hiszen itt annyiféle ember, annyi sors került össze. Agresszív kérdései, s a kérdéseknél is keményebben kutató-fagadó tekintete egyaránt célba vesz fiatal és öreget, még be nem illeszkedett és konformizálódottat, magányost, s a gyermekáldástól célt, megváltást váró reménykedőt. Zanussi arra az egyre növekvő feszültségre építi filmje első részének hatását, amely a főhős elfogadásának vagy elutasításának dilemmájából ered. Az életutak és életlehetőségek olyan sokfélesége tárul fel egy-egy villanásra, annyi szenvedés, próbálkozás, hit és tévhit vibrál azokban a hirtelen létrejövő és azonnal meg is szakadó áramkörökben, amelyek Tomasz provokatív személyisége létrehoz, hogy a belőle áradó mindent elutasítás, mindennel való szembefordulás egyre elfogadhatatlanabb magyarázatnak tetszik, s gyanakvó tekintetünk egy idő után már nem a személyiség hitelét firtatja, hanem a közhelyes, a kézenfekvő klisé elutasítását sürgeti.

Az a kétségbeesett szenvedély, amely minden utat egyszerre megkérdőjelez, az a mindent átvilágító röntgen-kíméletlenség már nem hasonlatos semmiféle pózhoz. A szerep, amelyben Tomasz mozog, olyan kínzóan elviselhetetlen és állandósíthatatlan kényszerzubbony, hogy nem hihetjük mögé a kényelmesen elterpeszkedő öntetszelgőt.

Mire eltűnik a turistaház sűrű embermelegéből, már *hisszük* mindazokat az élettényeket, amelyeket – a rokon, s mégis döntően más módszerrel építkező – *Illumináció* hősével egy élet- és helyzetváltásig végigkövettünk. S már *hisszük*, hogy a piros Opel vulgáris jólét-szimbólumával érkező hős valamiféle „túlérzékenyített” állapotban van, s rendelkezik azzal a kényszerű képességgel, amely nélkül nincs számvetés. De mivel is kellene számot vetnie? Sorolhatnánk mindazokat a valóságos és feszítő kérdéseket, amelyeket nem egy agresszív kérdezősködő, hanem a kiosztott társadalmi szerephelyzet tesz fel naponta egy ún. sikeres európai (közép-kelet-európai?) értelmiséginek. S a film hatásába, asszociációs lehetőségeibe bele is tartozik egy ilyenfajta

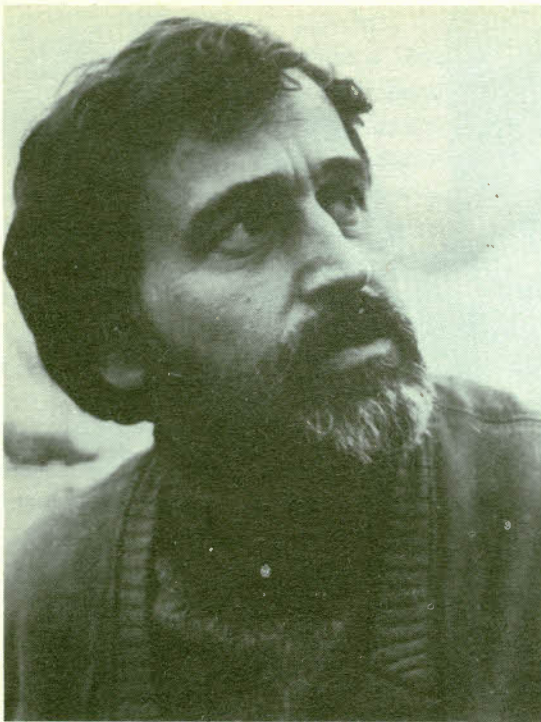


végiggondolás is, s meggyőződése szerint ez éppúgy a *Spirál* lényegéhez csatlakozik, de tény, hogy Zanussi ettől a ponttól kezdve valóban az individuum mélyrétegei felé fordul.

A *Spirál* hőse ugyanis valóban halálraítélt. Nem halálra szánt, nem halálba menekülő, nem a halált vállaló. S ítéletét nem emberi, hanem biológiai törvénykezés róttta rá. Sorsát tudó, halálos beteg. Mikor félig-fagyottan egy helikopter felfedezi valamelyik hegycsúcson, ez a látványos öngyilkossági kísérlet különös értelmet nyer. Nem a halál keresése, hanem az utolsó életlehetőségek kutatása. Végő és reménytelenségbe hulló erőfeszítés a megélhetetlen megélésére. A látványosság keresése – vagy nevezzük akár teatralitásnak – abból az elviselhetetlen-elfogadhatatlan aránytalanságból fakad, amely az élet tényeinek általunk megélt jelentéktelensége, s a halál minket figyelmen kívül hagyó jelentéktelensége között feszül. Gondoljuk végig: az a kivésett arcú, középkorú ember, aki a hegytetőn kuporog, hányszor ültetett tárgyalóasztalok mellett, elnökségekben, társasági fotelban, gondterhelten, sűrű dohányfüstbe burkolózva, elgondolkozó jelen-

tősséggel kavargatva kávéját, hányszor kérték ki és utasították el a véleményét, hány napot, órát, percet érzett sorsdöntőnek, hány érvet perdöntőnek, hány találkozást felejthetetlennek, hány kapcsolatot elszakíthatatlannak, hány tévedést jóvátehetetlennek, mennyi a bűne és az érdeme, mennyi erőfeszítéssel, kínládással szerezte meggyőződését, hiteit és még elvesztésük is mennyi vajúdással járt, milyen felsorolhatatlanul sok élménye és tapasztalata van, s a sorsává lett élet milyen aprólékosan faragta vonásait ismerőssé és mégis egyszerűvé... Mennyi társadalmi földindulás dübörgött végig az idegpályáin, s hányszor kavarták fel érzelmek, amelyekben akkor, abban a pillanatban nem osztozott egyetlen más halandóval sem...

Tomaszra – akit Jan Nowicki zsigerekig hatoló mélységgel él meg a filmvásznon – így tekintünk már a filmnek ezen a fordulópontján. Hogyan tűnhetne hát túlméretezettnek, bombasztikusnak ez a hegycsúcsra felkapaszkodó halálkeresés? S nagyon is az élet folytatásának tűnik az erőfeszítés, amelynek a célja: a halál jelentőségének, emberi megélhetősé-



gének megkeresése. Ez az a pont, amitől Tomasz karaktere és eddigi életútja visszafelé is minősül: egy ember, aki célt keres ebben a végállapotban is, valóban megjárta a maga társadalmilag és individuálisan egyaránt értékes útját. A halál kiszakítása a kormányozhatatlan, befolyásolhatatlan jelentéktelenségből – cél ez is, míg a halálnak nincs célja, értelme.

Zanussi kíméletlen tisztánlátása azonban nem engedi, hogy hőse könnyen jusson ehhez a részleges győzelemhez. Tomasz – sorsa íróniája – túléli a hegycsúcsra tett, végsőnek szánt kirándulást. A kórházba visszakerülve, mikor az ágyon magához tér, a teljes tudatosság szintjén kell farkasszemet néznie a halállal. Zanussi filmjének ez a fordulópontja: ettől kezdve megváltozik a külvilág és a hős viszonya. Amíg a hegyi turistaházban, a mentőexpedíció nyomában tárgyilagos, néha leíró részletességgel időz a kamera, a főhőst is ilyenfajta tárgyilagossággal, mintegy kívülről szemléli, addig a kórházi jelenetekben csak az kap jelentőséget, amit Tomasz a maga számára kiszűr a külvilágból. A hős viselkedésében, gesz-

tusaiban, rebbenéseiben azonban minden jelentőségteljessé válik. A *Spirál* képi világának arányai tehát ezen a ponton átrendeződnek. A cselekményesség, amelyet az „első részben” az alpinisták világa, a felbukkanó figurák sokasága, az állandóan képződő, konfliktussá sűrűsödő szituációk, s maga a hegyi mentés kölcsönöz, eltűnik. A gazdagság helyett – amelyet a rendező jól kivethető szándékossággal feláldoz – a film intenzív szakasza következik. A hős nemcsak a halál elkerülhetetlenségét ismeri fel – hiszen ez már megfogalmazódik abban is, ahogy a hegycsúcsra kapaszkodva elébe akar menni – hanem tudomásul veszi a végső magányt is. Lefoszlna tehát róla minden, ami társadalmi? Valóban az lett volna Zanussi célja, hogy előállítsa a tökéletesen individuális helyzetbe szorított individuumot? Látszólag így van, hiszen minden és mindenki elveszti jelentőségét Tomasz betegágya körül, ami és aki a külvilágból érkezik. Mít számít itt Henryk vezető beosztása és kényelmes hétköznapisága, de ugyanilyen semmitmondássá silányul az egyetemi hallgató még semmit meg nem próbált, semmit meg nem élt elméletieskedése. Teresa – a menedékházban megismert asszony – is csak egyetlen keskeny ösvényen, a saját átélt szenvedései által teremtett ösvényen tud találkozni a férfival. Maja Komorowska színészi munkája megérteti ennek a kapcsolatnak a lényegét: nem szavak teremtik a kontaktust, hanem csak az idegpályákon érzékelhető rezzenések, a sötét árnyék Teresa szeme alatt, bizonytalan, szomorúsággal átítatott félmosolyai, szája elé kapott kezei. Ahogy Tomaszról is foszlik le mindaz, amely a piros Opelből való kiszállásától a hegycsúsig olyan jellemző volt rá, s olyan hasonlósá tette valamennyiünkhöz. Jan Nowicki játékból eltűnik minden, ami az első részben asszociációinkat segítette, s egy kiábrándult értelmiségi viselkedési apparátusát helyezte álarcul a hős kiszolgáltatott, meztelensége elé. Amit a kórházban megfigyelhetünk Tomasz személyiségén, az mélyebb és több mint egy bomló fizikum állapotrajza. Amit színész és

rendező együttesen megold, az a legnehezebb feladatok egyike; a fizikai állapotromlás állandó érzékeltetésével egyidőben ennek a háttérbe szorítása, s a lényeg – a belső folyamat láttatása.

A turistaházi, szinte egymásra torló szi-
tuációk gazdagságát itt a csend, s épp ezért
felerősödő hangúlyok foglalják el. Tomasz be-
néz a boncterembe, s a hideg, már nem is evi-
lági fényekben ágyszomszédja testét látja, egy
testet, amelyből már hiányzik az élet értelmes
melege. Milyen szépségesen váratlan, s mégis
milyen mély belső logikával következik erre
Tomasz odakuporodása egy szenvedő, s majd-
nem tehetetlen öregasszony ágya alá... Mi-
lyen természetes a sírás, a kapaszkodás egy em-
beri lény után...

Amikor Tomasz felkapaszkodik a kórházi
folyosó ablakának párkányára, amikor fellép
erre a semmibe vezető lépcsőfokra, s kiegye-
nesedik a fényben – győzött. Választja, sőt
újraválasztja az utolsó, számára lehetséges élet-
jelenséget, emberi megnyilvánulást. Dönt. Ön-
gyilkossága nem a halál elfogadását jelenti
hanem az élet igenlését az utolsó lélegzetig.
Miféle ív feszül a két öngyilkosság között, a
hegycsúcsra kuporodás rémületétől az abla-
kon való kiugrás majdnem derűjéig? A választ
legpontosabban Camus fogalmazza meg a
Sziszüphosz mítoszában: „Emberi üggyé te-
szi a sorsot, amelyet embereknek kell elrendez-
ni maguk között. Ebben rejlik Sziszüphosz
minden csendes öröme. Sorsa az övé. Sziklája
az ő jószága. Hasonlóképpen, az abszurd em-
ber, amikor gyötrelmét szemléli, elhallgattatja
az összes bálványokat. És az univerzumban,
amelyet csöndessége hirtelen újra birtokba
vesz, felcsendül a föld ezernyi apró, ígész
hangja. Öntudatlan és titkos hívások, arcok
emléképei – ez a győzelem szükségyszerű fo-
nákja és ára.”

Ritka pillanat, hogy a filmművészet – amely
anyagánál, eszközeinél, közegénél fogva erő-

sen láncolódik a naturához – ilyen szembeszö-
kően filozófiai ihletettségű és tartalmú pél-
dázattá emelkedjen. Példázattá, anélkül, hogy
sterillé válna. A *Spirál*-ban a filozófia étellel
telített, átélhető emberi sorsként bontakozik
ki a filmvásznon. Tomasz a turistaházban, em-
berek között sodródva, nem talál rá az emberi
világra, s mikor nekivág a hegycsúcsnak – ma-
gányos. Nincs vele a múltja, nem „csendül fel
a föld ezernyi apró ígész hangja.” Még nem
sikerül emberi üggyé tenni a sorsát... Amikor
az ugrást megelőző pillanatban odafent áll az
ablak párkányán, mint Sziszüphosz, tudja,
„... hogy ő maga az ura életének. Ebben a
kényes pillanatban, amikor élete felé fordul az
ember, a sziklája felé közeledő Sziszüphosz el-
gondolkodik azon az összefüggéstelen cselek-
mény-sorozaton, amely az ő saját maga alkotta
sorsa lesz, amelyet emlékezetének pillantása
forraszt egybe, s amelyre nemsokára halála üt
pecsétet. Így, meggyőződve minden emberi tel-
jesen emberi eredetéről, egyre csak megy, ha-
lad, mint a látni vágyó vak, aki tudja, hogy
az éjszaka sosem ér véget...”

Az agresszív menekülési kísérlet felüzi a ha-
vas hegyormok közé. Az ember utolsó, méltó-
ságteljes gesztusához nem kell szöknie, nincs
szüksége látványosságra, s a látványhoz né-
zőkre. Önkéntessé teszi csendben a kényszerűt,
s ezzel megszünteti önmaga kirekesztettsé-
gének okát.

A halálraítélt már nem halálraítélt. Vissza-
perelte magát az emberi világba, ahol mindeh-
kinek megadatik a döntés lehetősége. Zanussi
szigorúságának tehát nem szab határt a halá-
los betegség. Ebben a végállapotban sem menti
fel hősét a felelősség alól. Szemügyre veszi,
poklot járát vele, megkínazza s nem menti fel.

Én kihallom a filmből mindenkori önfelmen-
téseink kérlelhetetlen elutasítását. Zanussi ha-
lálraítéltje annyira hasonlít mindnyájunkhoz.

Szántó Erika

SPIRÁL (Spirala) színes, lengyel, 1978.

R.: Krzysztof Zanussi, F.: K. Zanussi, O.: Edward Klosinski Sz.: Maja Komorowska, Jan Nowizki,
Zofia Kucowna

Az értékek védharca

Wajda: *Érzéstelenítés nélkül*

Az *Érzéstelenítés nélkül* főhőse úgy jelenik meg előttünk a film első képsoraiban, mint egy töretlen akaratú, magabiztos férfi, mint egy átlagon felüli képességekkel (és átlagon felüli elismerésekkel) rendelkező újságírósztár. A televízió külön műsort szentel személyiségének, s Michalowski hálás alany: szellemes érveléssel, frappáns riposztokkal válaszol a kérdésekre; őszintén, töprengve nyilatkozik magánéletéről, arról, hogy a tömegkommunikációs eszközök miként „egyenesezték ki” az információkat, s többi. Röviden: egyszerre megnyerő és lenyűgöző. A film végén pedig ugyanennek a férfinak összeégett-összetört testét mentőkocsiba rakják. (Kivált eltorzult arcára emlékszünk.) S nem tudjuk igazán, életben van-e még. Kegyetlen búcsú az újságírósztártól, a főhőstől.

Baleset történt, biztos baleset – magyarázza Agata (Krystyna Janda), a rendező Michalowski mellé rendelt „őrangyala”. S bár a néző tudja, hogy az újságíró konyhájában rosszul működött a gázcsap, mégis úgy érzi, hogy a filmben mindvégig néma Agata első megszólalása, ideges bizonygatása nem a történetk valós magyarázata, hanem az öngyilkosság gondolatát elhessenteni akaró hisztérikus kitörés. Kétségbeesett önámítás, mely elviselhetővé teszi-teheti a történeteket.

De hát végül is mi történt? Tulajdonképpen semmi rendkívüli, semmi szokatlan, sokkal inkább hétköznapiak mondható eset: Jerzy

Michalowski újságírót elhagyja a felesége. Míg a férj külföldi kiküldetésben jár, a feleség, kisebbik lányukkal szerelméhez költözik. A feleség, Ewa (Ewa Dalkowska) miután befuvarozza a repülőtérre férjét, közli vele a tényeket. A férjet – most illik a mondás –, mint dedült égből a villámcsapás, úgy éri a hír. Hiszen ennek a bejelentésnek semmilyen előjelét nem észlelte, s nem ismer semmilyen tény, amely indokolhatná a történeteket. Nem tudja, és nem is akarja elhinni, hogy felesége több éves házasságuk után (egyetemista lányuk Moszkvában tanul), egyik napról a másikra, *csak úgy* elhagyja. Nem akar, nem tud beletörödni új helyzetébe. Nekifeszül hát, hogy „visszaszeresse” feleségét. Mondom, egészen hétköznapi sztoriról van szó, amely magánérdekű, privát maradna, ha Wajda nem mutatná be hőse életének még néhány, „mellékes” eseményét.

Például azt, ahogyan vereséget szenved a *munkahelyén*. No, nem nagy vereséget, csak éppen alulmarad egy vitában, amely Az év könyve cím odaítélése körül folyik a szerkesztőségben. (A számára érthetetlen, s általa demagógnak vélt álláspont győz.) Aztán az egyetemen, ahol *mellékfoglalkozásként* tanít, valamilyen adminisztrációs „keresztbeszervezés” következtében *elfelejtik értesíteni*, hogy órái ebben a félévben elmaradnak. A diákjaitól tudja meg, hogy *könyve* megjelent, megvásárol-

ható. Munkahelyén egyszer csak *nem kapja meg* a szokásos külföldi újságjait. Szeretne elutazni, szeretne a korábban neki ígért ösztöndíjjal külföldre menni, dolgozni, tanulni. De mint kiderül, ezt az ösztöndíjat lapja nem kapta meg, csak hát *elfelejtették erről értesíteni*. Félig barátját, félig főnökét hirtelen „egészségügyi szabadságra” küldik, s a jövőben valószínűleg valamilyen távoli országban fog diplomáciai munkát kapni. És folytathatnánk a sort. Michalowskit ezek az események letörlik, de jellegük, természetük talán még jobban elkésérti. Mert hogyan történnek mindezek? Vegyük példának a legmellékesebb esetet, a lapokat. Senki sem közli vele előre, hogy megszokott külföldi lapjait, ezért meg ezért, másnaptól nem kapja. Amikor protestál, a kollégák felszisszennek: hát magának nem mondták? Nem, nem mondták, de maguk a kollégák sem mondják, hogy mit kellett volna mondani. Majd egy vezető utasítja a titkárnőt, hogy Michalowski kapja meg az újságjait. De hát... rebegi a kollegina, aki érezhetően más instrukciót kapott korábban, – ám a mondatot nem tudja befejezni, mert a főnök az utasítás megismétlésével letorkollja. Mindez Michalowski füle hallatára zajlik le. S Michalowski kezdi felfedezni, hogy a vele történő (és a körülötte zajló) dolgok közös vonása az, hogy *nincs rájuk magyarázat*. Hiába próbálja értelmezni őket, hiába próbál érthető, világos összefüggéseket találni – mindannyiszor kudarcot vall. Valami történt, de hogy miért, nem tudni; valami történt, de hogy ki adta az utasítást, nem tudni; aztán majd mindennek az ellenkezője történik, de hogy miért, azt megint nem tudni. (Tulajdonképpen ezeknek a „mellékes” eseményeknek a természete érteti meg velünk a rendezés egyik szándékolt „hibáját”, nevezetesen: a feleség távozása motiválatlan, hiszen konkrétan nem tudjuk meg, hogy *miért* is idegenedett el férjétől.)

Hősünk persze annyira nem naiv, hogy ne tudná: ezek az apró incidensek jeleznek valamit; hogy ne venné észre: ezek a látszólag jelentéktelen kis dolgok a hivatalos és emberi

kapcsolatokban szinte egész „jelzőrendszerre” fejlődtek. Csakhogy ritkán jeleznek pontosan valamit, többnyire a homályos feltételezések, lehetőségek köpönyegét öltik magukra, elasztikusságukkal bizonytalanságban tartják az embert. Ám bármennyire tudja és ismeri ezt a „jelzőrendszert”, nem tud vele megbarátkozni. „Nehéz elfogadni – mondja egyhelyütt –, hogy semminek sincs konkrét tartalma.” Igen, Jerzy Michalowski a konkrét tények, vélemények, magyarázatok jogát és gyakorlatát igyekszik visszaperelni. Egyre reménytelenebbül.

Reménytelenebbül, mert tapasztalnia kell, hogy a társadalomban kitermelődtek és legitimálódtak azok az utak, azok a csatornák, amelyeken a dolgok „magyarázat nélkül” lebonyolíthatók, kialakultak azok a „játékszabályok”, amelyek a tartalom minőségétől függetlenül, képesek elrendezni a bonyodalmakat. Ez talán a feleség ügyvédjével való jelenetben lesz a legnyilvánvalóbb. Ebben a jelenetben ugyanis őszinte érzéseivel, feleségéhez való makacs ragaszkodásával igen hamar nevetségessé válik, miközben a jogszabályokba bujtatott praktikákkal szembeni tehetetlensége is bebizonyosodik. Hiába világjárt, neves újságíró, szerkesztő, menthetetlenül ódivatúvá, értetetlenül maradvává lesz, mivel nem akarja a válóper *érezéstelenített* változatát választani. Sőt, válni sem akar.

Nem és nem. Jerzy Michalowski makacs embernek mutatkozik, aki még hisz a szavakban, az őszinte megnyilatkozásban. Nagyon bízik abban, hogy ha feleségével őszintén megbeszéli a történeteket, még minden rendbe hozható. Az események hatására maga is változik: „megértettem – mondja –, hogy az *egyetlen* terület, ahol a kompromisszumnak helye van, az a férfi és a nő kapcsolata.” Eltökélten, ám egyre zaklatottabban mondja teszi a magáét. Szinte maga sem veszi észre, hogy a feleségéért vívott küzdelem hogyan válik – bizonyos értelemben hogyan süllyed – a feleségével való kommunikáció lehetőségéért való egyre reménytelenebb, ideges kapkodássá. Azt viszont mindjobban érzi maga is, hogy



egyre gyakrabban szerepel formáján alul, pontosabban, hogy mindinkább kifordul önmagából, mert már nem bírja elviselni „a következetlen éghajlatot”, szívesen visszamenne Afrikába, vagy bárhová dolgozni, levegőt venni, visszatalálni a kétszer-kettő-négy biztonságába. A válóperi tárgyalás előtt még egy utolsó kísérletet tesz: vacsorára hívja feleségét. A vacsora csodaszép, de balul végződik, felesége egyszer csak elillan. Következhet a tárgyalás.

A tárgyaláson a szó hitelét, a humánumot, az igazságot maguk alá gyűrve az érzéstelenítés „játékszabályai” veszik át a dolgok irányítását. Az eredmény nem kétséges. Igen, Wajda szántszándékkal durvítja a tónust, megidézve a gerinc és érték nélküli világot – bűzös

mocskot lötytyint a néző szemébe. Mert ilyen lesz világunk, mint ez a tárgyalás, ha a Jerzy Michalowskik nem találhatnak társakra, ha legyőzetnek.

Mert kell-e mindezek után még mondanom, hogy Andrzej Wajda korunk egyik legfontosabb társadalmi jelenségét, az értékek védharcát fogalmazza meg az *Érzéstelenítés* nélkülben? Michalowskinak az a tragédiája, hogy nem tud átlépni a munka világából a protokoll, a „diplomácia” világába, hogy nem, vagy csak igen nehezen tudja elviselni, hogy nem a tényleges értékek kapják a társadalmi, ha tesszik hivatalos elismerést, hogy képtelen olyan világban élni, ahol a dolgokra, eseményekre nincs magyarázat. S tragikus alkat azért is,

mert asszisztálni sem tud az értékek, érzések ellehetetlenüléséhez. Pedig hányan vannak, kik tudva és látva az értékek és az igazság megaláztatását, – ahogyan mondani szokás: nem csinálnak maguknak problémát belőle, hanem hobbykkal, pótcselekvésekkel, italozással, semmittevéssel, a tehetetlenség látszatának megteremtésével, a körülményekre való hivatkozással érzéstelenítik lelkiismeretüket. (A kitűnő Zbigniew Zapasiewicz Michalowski karakterének kivált ezt a vonását játssza nagyszerűen.) Sőt, világunkban minden bizonnyal bolondnak tartanak azt a férjet, aki miután felesége elhagyta, a sima „tárgyalásos” meg egyezés helyett, kinyilvánítva érzelmeit, mondjuk, kisbaltával apróra vágja a bútorokat. Nos, Michalowski majdnem ilyen bolond (ő csak játékkockákkal vágja fejbe felesége szerelmét), érzelmeihez éppúgy ragaszkodik, mint elveihez. Nem akar válni. Nem és nem.

Baleset? Öngyilkosság? Szinte mindegy. A tragédia nagyságát, jelentőségét nem a feleség elköltözése adja meg, nem az elhagyott férj fájdalma, hanem Jerzy Michalowski megmegújuló, reménytelen küzdelme az érzelmek, az érvek és az elvek jogáért, az érték becsületéért. Bukása ezért felszabadító.

Az *Érzéstelenítés nélkül* következetes gondolati íve – kár lenne tagadni – egyenetlen, sokszor kimódolt művészi formában jelenik meg. Feltehetően ezt a Wajda-művet nem fogják a mester kimagasló opuszai közé sorolni. S bizonyára hazánkban is lesznek filmértők,

kik az életmű csúcsait jelentő alkotásokra hivatkozva el fogják marasztalni az *Érzéstelenítés nélkül*-t. S bizonyos szempontból igazuk is lesz, hiszen Agata figurájának kiszámított-sága, a tárgyalási jelenet sematikus plánozása, s jó néhány magyarázóan közvetlen hatásra szánt dramaturgiai fordulat csökkentik a mű erejét. Csökkentik, de lényegét nem érintik.

Nagyjából közismert, hogy Andrzej Wajda néhány éve szinte programszerűen törekszik a közönség széles körében ható filmek készítésére. Hogy milyen eredménnyel, arról eltérőek a vélemények. Magam mélyen meg vagyok győződve arról, hogy a koncesszus inkább árt, mint használ a filmalkotásoknak, s arról, hogy a látványosság *méreteinek* fokozása, vagy a hagyományos (nagyjából amerikai) dramaturgia becsempészése mai művekbe nézőfogónak talán jó, de nem segíti a rendezőt megtalált igazságának pontos megfogalmazásában, egyszerűen: nem hiszek az ilyesfajta pótszerekben. Mindazonáltal Wajda makacs következetessége – és erre az *Érzéstelenítés nélkül* bemutatója jó alkalom – elismerésre készlet. Wajdát nem bénítja el a lengyel filmművészetben immáron akarva-akaratlanul betöltött vezető szerepe, s nem teszi óvatossá a világhír sem. Megcsinálja *A márványember*-t és megcsinálja az *Érzéstelenítés nélkül*-t. Mert (még) hisz a filmben. Az érzelmek, az érvek és az elvek jogában. *Érzéstelenítés nélkül*.

Zalán Vince

ÉRZÉSTELENÍTÉS NÉLKÜL (Bez znieczulenia) színes, lengyel, 1978.

R.: Andrzej Wajda, F.: A. Wajda, Agnieszka Holland, O.: Edward Klosinski, Sz.: Zbigniew Zapasiewicz, Ewa Dalkowska, Krystyna Janda, Andrzej Seweryn

Az élet sűrűjében lenni . . .

Varsói beszélgetés Krzysztof Kieslowskival

– Kezdjük magyar vonatkozásokkal. Van már vagy tíz éve annak, hogy amikor a Balázs Béla Stúdió delegációja – Szomjas György, Grunwalsky Ferenc, Gazdag Gyula és mások – gyakran jártak Lengyelországban, Ön volt az egyik fogadó partnerük. Szó volt akkor arról, hogy létrehoznak egy hasonló stúdiót, amit Irzykowskiól neveznek el. Akkoriban indult el Ön a filmes pályán. Hogy jut el egy fiatal rendező egy kísérleti stúdió megvalósításának szándékától olyan jelentős nemzetközi sikerig, amelyet az elmúlt évben az Amatőrfilmes című filmmel aratott?

– Mi is sokat utaztunk Magyarországra egy ilyen stúdió létrehozásának a szándékával. Az volt akkor a benyomásunk, hogy a főiskolát éppen befejező fiatal filmesek meglehetősen nehéz helyzetben vannak, mivel nincs esélyük a filmkészítésre. És valóban ez volt a helyzet akkor. Az én osztályom 1968-ban fejezte be a Főiskolát. 1969-ben tulajdonképpen már dolgoztunk; tehát mindannyiunk mögött, akik létre akartuk hozni ezt a stúdiót, volt már egy kis múlt. Úgy éreztük azonban, hogy ha egy kis csoport elkészít egy-két filmet – ötven vagy hatvan voltunk – és csak ők startolhatnak, a többiek pedig nem, nem igazságos, ha az iskola később nem szavatol munkalehetőséget. Akkor így éreztük. Ma már azt gondolom, hogy ez nem volt helyes álláspont. Az iskolának nem

kötelessége, hogy munkát biztosítson, sem az, hogy a bekerülő hallgatók számát csökkentse. Ez már a felvételi időszakában, vagy később, a tanulmányok első éveiben tévedések lehetőségével fenyegetne. Kihullhatnának tehetséges emberek. Szükséges tehát a nagyobb létszám, akik közül később nem kell mindenkinek filmet csinálnia. Ez ennek a szakmának meglehetősen kegyetlen igazsága.

– Létre akartuk hozni ezt a stúdiót, de nem sikerült. A magyar példa nem gyökerezett meg a mi irányítási rendszerünkben, bár világos volt, hogy a kezdeményezés pozitív, és létre lehetett volna hozni Lengyelországban is. Le kellett azonban mondanunk erről a tervről, bár visszatért a legkülönbözőbb változatokban, mint például az „egymillió elsőfilm”, vagy másféle stúdió-elképzelések.

– Mi valósult meg ezekből?

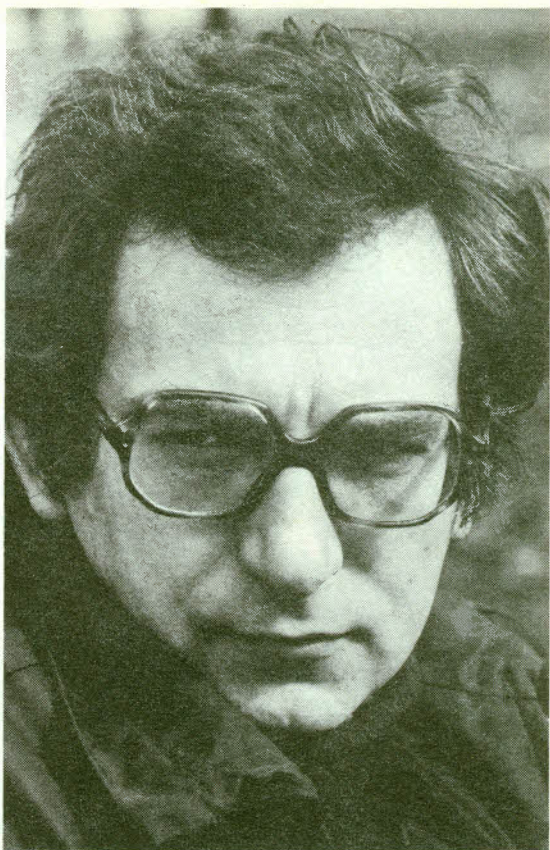
– Az „egymillió elsőfilm”, ami nagyon olcsó akció volt. Ezen keresztül csak most – tíz év elteltével – gyümölcsözőt bizonyos értelemben a tervünk. Egyrészt úgy, hogy létrehoztuk a Szövetség mellett a Fiatalok Körét, amelyben a főiskolát végzettek valahogy megkapaszkodhatnak. Nem kapnak státuszt, de legalább valamilyen szervezetnek a tagjai. Van valamiféle igazolványuk, mehetnek orvoshoz, lakáskérvenyt adhatnak be, egyszóval az alap-

vető életszükségletek elintézésében segítséget kapnak, s ez nem kis dolog. Másrészt, az a kezdeményezés úgy is gyümölcsözött, hogy megalakult két, meglehetősen nagy önkormányzati lehetőségekkel rendelkező stúdió. Természetesen nem akkorákkal, amekkorákat mi követeltünk. Annál kisebb hatáskörű, mégis bizonyos önirányítású szervezet: a Lengyel Televízió mellett működő elsőfilmes stúdió és a Dokumentum Filmstúdió melletti elsőfilmes stúdió. Akik befejezik a főiskolát, és a kollégák megítélése szerint érdemesek arra, a két stúdióban lehetőséget kapnak, hogy bemutassák ötleteiket, forgatókönyveiket, egyszerűen: filmet készíthetnek. Ez természetesen nem egyszerű, de mindenesetre létezik a lehetőség.

– És az Ön pályája hogyan alakult?

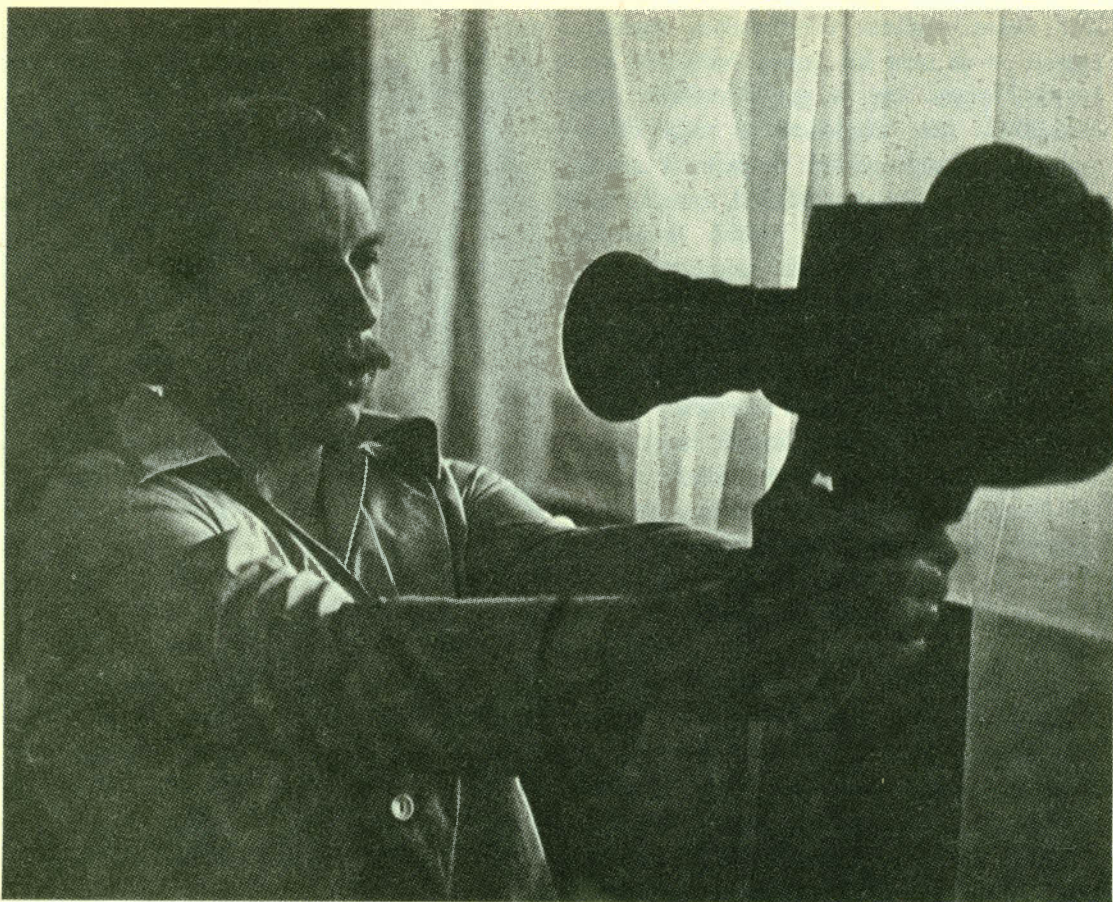
– A Dokumentum Filmstúdióban kezdtem dolgozni, ott vagyok a mai napig. Rengeteg dokumentumfilmet készítettem, közülük néhány sikeres volt: azok, amelyekben olyasmire bukkantam, amit manapság „társadalmi szükségletnek” neveznek. Van úgy, hogy a levegőben van valami, hogy egy téma egyszeriben nagyon fontossá válik. Szerencse, ha sikerül ezt a pillanatot megragadni. Előfordult, hogy nekem sikerült. Ennek eredményeképpen néhányszor megnyertem a krakkói fesztivált, győztem külföldi fesztiválon. És hirtelen kiderült, hogy előbbre vagyok, mint hittem volna. Elkezdtem játékfilmeket készíteni. Két év alatt egyet. Most pedig három évente készítek egyet, mivel valójában leginkább ezeket az én rövid dokumentális dolgaimat szeretem csinálni. Dolgozom a tévének, rendezek darabokat a tévészínháznak, néha tévé-filmet is csinálok. Így zajlik az életem.

– Az elmúlt évben igen népszerű lett Lengyelországban. Gyakran látni Önt a televízióban, számos interjú készült Önnel lapokban, rádióban. Sok különféle díjat kapott. Egyik figyelemreméltó jutalom a Polityka című kitűnő lengyel hetilap díja. Sokáig lehetne sorolni az



Önről szóló publikációkat. Mi az oka ennek a népszerűségnek?

– Nekem nincs olyan érzésem, hogy annyira népszerű volnék, mint ahogy Ön állítja. Az, hogy fellépek ilyen vagy olyan programban... Hogy miért van ez így, arra sem tudok választ adni. Azok a rendezők, akik olyasmit csinálnak, amire odafigyelnek, mint például az én nemzedékemből Zanuszi vagy Zebrowski, népszerűvé, ismertté kezdenek válni. Természetesen meglehetősen szűk rétegek körében. Ha ugyanis körülnézünk a járásokban, a kisvárosokban, a kultúrához nem kapcsolódó rétegekben, nekik fogalmuk sincs arról, kik vagyunk mi. Erről biztosíthatom Önt, mivel pontosan ismerem a helyzetet, a legkülönbözőbb találkozókra járok gyakran. Klubokba, kultúrházakba, gyárakba, kikötőkbe, erőművekbe hívnak meg. És látom, hogy az embereknek



egyszerűen fogalmuk sincs, kivel van dolguk. Természetesen szívesen találkoznak a hozzájuk érkezővel, az eleven filmrendezővel. Ezek a beszélgetések nagyon érdekesek, de ennek semmi köze nincs valami széles körű népszerűséghez. Varsóban létezik népszerűség, de az is a kultúrához közel álló körökben. Hogy ki az a Wajda, azt Lengyelországban természetesen mindenki tudja. De azt hiszem, ezzel vége is van ennek a – hogy így mondjam – nemzeti ismeretnek. Lehet, hogy időnként még tudja valaki, ki Kawalerowicz, vagy Zanussi – de már ez is kétséges.

– A Polityka díját egy dokumentumfilm-összeállításért kaptam, és a *Személyzet* című televíziós játékfilmért. Azt hiszem, a díjat azért adták, mert megéreztek, hogy azok a dokumentumfilmek, amelyeket készítettünk (mert nemcsak én, hanem Zygmunt, Lozinski,

Kosinski és még néhányan mások is dokumentumfilmeket forgattunk), bizonyos értelemben korszakosak. Valóban így is volt. Ha ma viszapillantunk, megállapíthatjuk, hogy a játékfilmgyártás mai mozgalma, amelyet a miniszter társadalomkritikai mozgalomnak, mi pedig egyszerűen realista mozgalomnak nevezünk, s amely a világ jelenségeinek leírását adja – ez az irányzat kétségtelenül a hetvenes évek elejének dokumentumfilmjeiből ered. És mivel a kollégáim közül talán én készítettem akkor a legtöbb ilyen filmet, valószínűleg azért kaptam a díjat. Mert ami most kirobant, annak bizonyos értelemben a kezdeteit jelentették azok a filmek.

– *Wajda a lengyel filmben egy nemzedék képviselője is. Lengyel kritikusok is gyakran érvényesítenek nemzedéki felosztást. A Wajdát*

követő nemzedék fő képviselője Zanussi, majd Piowski. Ön a következő nemzedék képviselőjének érzi-e magát? Milyen az Ön viszonya a lengyel film említett alkotóihoz?

– Ami a lengyel filmművészetben érdekes, nem számítva a filmeket, az a filmesek körében kialakult helyzet. Szerintem pillanatnyilag nincs fiatalokra és idősebbekre való felosztás. Szoros barátságban vagyunk egymással, hatással vagyunk egymásra: azaz Wajda is figyeli, hogy mi mit csinálunk, ugyanúgy, ahogy mi is figyelemmel kísérjük, hogy ő mit csinál. Ha nemzedéki felosztást készítenénk, nemcsak Wajdát említhetnénk, hanem Petelskit, például, aki Kopernikusszal és más monumentális történelmi filmekkel foglalkozott, most pedig egyszerű, realista filmeket készít, mint a *Repülőjegy visszafelé*, vagy a következő, hasonló stílusú filmje. Kawalerowicz, aki annak idején a *Fáraó*-t rendezte (igaz, nemsokára filmet készít a *Quo vadis*-ból is), időközben leforgatott két, valójában csaknem dokumentumfilmet. Megrendezett dokumentumfilmet, természetesen, mint *Az elnök halála*, vagy nemrég a Báthori tengerjárón forgatott filmje. Ezek a filmek hozzánk – a fiatal nemzedékhez – nagyon közel álló technikával és módszerekkel készültek.

– Az idősebb generáció sok képviselője tehát mintegy megváltoztatta optikáját, szemléletmódját, megváltoztatta alanyát és vizsgálata tárgyát. Szerintem igen kedvező, hogy nincsenek határok a nemzedékek között. Nincsenek öregek és fiatalok, a fiatalok nem fordulnak az öregek ellen, az öregek nem igyekeznek megakadályozni a fiatalokat – sőt, éppen ellenkezőleg. Mindannyian úgy érezzük, hogy ha egy kolléga jó filmet készít, az mindannyiunknak jó. Nemcsak neki jó, – és mi nem kerülünk hátrányos helyzetbe attól, hogy ő jó filmet készített: éppenhogy jobb lesz a helyzetünk, mert filmművészetünk egésze kerül jobb helyzetbe. Ha pedig a filmművészet egésze van jobb helyzetben, akkor mindannyiunk helyzete javul.

– A nemzedéki megosztás hiánya a filmművészetben egyébként rendkívüli dolog, hiszen az érdekek mindig megosztottak. Emlékeztünk, hogy a fiatal francia filmrendezők a 60-as években azt mondták, hogy mindazt, amit az öreg rendezők csinálnak, ki lehet dobni a szemétre, és semmire se jó már. Nemsokára bebizonyosodott, hogy az ilyen állásfoglalás – ma már történetileg vizsgálva – meglehetősen siralmas eredményeket hozott. Ugyanazok a fiatal rendezők, akik akkor annyira hangoskodtak, ma még rosszabb filmeket készítenek, mint elődeik.

– Úgy gondolom, nálunk ebben az egyetértésben van valami jó. A szakma természetesen megosztlik, de egészen más okokból. Életkor szerinti megosztás nincs. Ez azt bizonyítja, hogy élő a filmművészetünk. Természetesen változnak az évek, változnak a temperamentumok. Az a benyomásunk – s lehet, hogy ez szerénységségnek hangzik –, hogy filmművészetünk jelent valamit a kultúrában, sőt lehet, hogy a lengyel kultúrában pillanatnyilag a legjelentősebb tényező. Éppen a filmművészet. Országunk háború utáni történelmében másodsor alakult úgy, hogy a film, a számunkra kedves lenini tézis alapján, a művészetek legfontosabbika. Az ötvenes évek második felében a „lengyel iskola”, és most, immár másodsor, a jelenkori valóság meglehetősen precíz, szenvedélyes leírása tette ezt lehetővé.

– *Nálunk, azt hiszem, erről nem beszélhetünk még, legalábbis a film és a közönség kapcsolatának szemszögéből.*

– A magyarok is megcsinálják a maguk filmjeit. Az a benyomásom, hogy az utóbbi filmjeinkkel visszahódítottuk a közönség egy részét. Lehet, hogy nem nagy rész ez, de az emberek újra kezdenek moziba járni, és azt mondják, hogy a film fontos dolog. A dialógus pillanata ez, az őszinteség, a vita pillanata. Már most megfigyelhetők a szimptómák, pedig még nem mindegyik itt említhető filmet mutatták be. *A márványember*, a *Védőszínek*,

később az *Érzéstelenítés nélkül* nagy sikere – pedig ezek végül is szerény, mai témájú filmek, nagy csatajelenetek nélkül, nem melodramák, nem vígjátékok – annak bizonyítéka, hogy a közönség várja az ilyen filmeket, és ha adunk neki ilyen filmeket, jó minőségűeket, akkor eljön a moziba. Azaz, van mód a közönség visszahódítására.

– Kialakult valami, amit *élő filmművészet*-nek lehetne nevezni. Mai témájú filmeket készítünk, meglehetősen bátor hangvételűeket – legalábbis a néhány évvel ezelőttiekhez képest. Ugyanakkor készítünk olyan filmeket, amelyeket a kritikusok kreációs filmeknek neveznek. A fiatal alkotók is – Marczewski szép filmjei, Bajon gyönyörű filmje – megtalálták azt a módot, amellyel tehetségüket a kreáció, a látvány irányába fejleszthetik, ugyanakkor mély és bölcs gondolatokat megfogalmazva. Filmjeink nem korlátozódnak a mai témákra, a múltat is idézik. Zebrowski készített például bölcs filmet *Átváltozások kórháza* címmel egy emberről, aki a megszállás alatt keresi helyét az elmebeteg kórházában.

– Mai filmművészetünknek nincsenek tematikai korlátai. Rendkívül széles skálájú, különféle irányokba mehet, és megy is, de van talán egy alapvető tematikai egybeesés, ami ma a lencsével nézőt is foglalkoztatja, s amit helykeresésnek nevezhetnénk, mert ez számunkra – mint korábban is említettem – a levegőben van. „Hogyan töltsük el az életünket?” – ez e filmek alapvető kérdése. A formák különbözőek: az egyik komoly, a másik vidám, a harmadik drámai – de ez a kérdésfelvetés minden filmben megjelenik, függetlenül a film formájától. „Hogyan töltsük el az életünket, mit tegyünk, hogy azt érezhessük: volt valami értelme annak a hatvanegynéhány évnek, amit a földön eltöltünk.” Ez a kérdés valójában minden filmben megtalálható.

– *Tehát a filmművészetben nem a filmkészítés módja, formája a legfontosabb, hanem a világ-szemlélet, a valóság szemléletének a módja...*

– A filmkészítés módja is sokféle lehet, hangsúlyozom, de nem lehet a szemlélettől elválasztani.

– *Ehhez kapcsolódna az a kérdés, hogy milyen szerepük van a valóság tényeinek, a dokumentumoknak az Ön munkásságában?*

– Beszéltem már arról, hogy legjobban dokumentumfilmet szeretek készíteni, ebben a műfajban érzem magam a legotthonosabban. Az a benyomásom, hogy ez nehezebb műfaj, mint a játékfilm-készítés...

– *Az Amatőrfilmes-nek vannak dokumentum-, illetve pszeudo-dokumentum elemei...*

– *Az Amatőrfilmes-nek nincsenek dokumentumelemei, csak egy dokumentumjelenet van benne, a Zanussival való találkozás...*

– *A film hangulata dokumentum légkört áraszt...*

– A hangulat igen... Ez onnan ered, hogy szeretem, művelem ezt a műfajt, amely néha bírálatok tárgya: hogy mintha dokumentumfilm lenne az *Amatőrfilmes* – Ön is ezt mondja –, hogy nem látok szélesebbre, hogy ez a szemlélet túlságosan belülről való, hogy nem tudok távolságot tartani attól, amit elbeszélék. Lehet, hogy van ebben helyes meglátás, én nem is tartom ezt vádnak. Azt hiszem, hogy amíg képes és alkalmas leszek arra, addig az élet sűrűjében akarok maradni... Nekem ilyen a temperamentumom – ez emberi és művészi vérmérséklet kérdése. Vannak emberek, akik képesek és akarnak önmagukról beszélni, ez számukra a legfontosabb. Sok igen szép film és könyv keletkezett ilyen inspirációból. Vannak olyan emberek is, akik arról tudnak és akarnak beszélni, hogy mi van körülöttük. Én ezekhez tartozom. Körülnézek, igyekszem olyan ritmusban élni, ahogy az ország él. És azt hiszem, ez a vizsgálódás okozza, hogy mindig az élet sűrűjében vagyok, és nem fölötte; nem felülről nézem a valóságot.

– Milyen szerepe van a filmművészetnek életünkben? Hogyan változott a lengyel film szerepe a „lengyel iskola” óta, napjainkig?

– Húsz évvel ezelőtt a „lengyel iskola” igen szép sikereket aratott otthon és külföldön, rengeteg díjat szerzett. Ez a filmművészet az embert a történelemmel igyekezett szembesíteni. Azt mutatta meg, hogy az ember valójában a történelem tárgya, a történelem különféle dolgokat művel vele, és hogy az ember a történelemnek nem sok elemére tud hatni, – a történelem bemocskolja, dobálja. Olyan szép gyümölcsöket hozott az a filmművészet, mint a *Hamu és gyémánt*, vagy Andrzej Munk, Kawalerowicz filmjei. Filmművészetünk szép korszaka volt ez, de később irányváltás történt. Egy időben igen látványos filmek készültek, amelyek nagy tömegeket vonzottak a mozikba, de korszerű, a mai élet kérdéseivel foglalkozó filmművészet nem létezett. Az csak a hetvenes években jelent meg, szerintem először a dokumentumfilmekben. Később átkerült a játékfilmművészetbe.

– Olyan dolgokat, témákat, problémákat, közeget mutat be a filmművészetünk, amelyeket nem ábrázol az irodalom, amelyek nem szerepelnek a színművekben. Természetesen vannak különféle elméletek arról, hogy hogyan kellene működnie a kultúrának, hogy a kapcsolódást szolgálja-e, vagy valamiféle eszméltető szerepe legyen. Meggyőződésem szerint – ha erről ilyen fennkölt hangon beszélünk –, a kultúrának a nemzeti tudat kialakításában kell meghatározott szerepet betöltenie. Rendkívül fontos funkció ez, és a filmművészet most megpróbálja teljesíteni. Természetesen nem végzi tökéletesen, szűk körben tölti még be ezt a feladatot, de hozzájárul ahhoz, hogy mi mint nép egyet akarjunk. És hogy mindannyian egy valamit ne akarjunk, és hogy ezt kifejezésre juttassuk. Hogy legyen valamilyen közös tudatunk.

– Most már az Amatőrfilmes című filmet is bizonyos távlatból látja. Kérném, hogy mondjon

néhány mondatot a filmről, annál is inkább, mert Magyarországon is hamarosan bemutatják. Hogyan értékeli most ezt a filmet, elégedett-e vele? Hogyan fogadta a filmet a lengyel közönség?

– Természetesen nem vagyok elégedett. Soha nem vagyok elégedett a már elkészült filmmel. Ha befejeztem, akkor tudom pontosan, hogy hol tévedtem, milyen hibákat követtem el. Az Amatőrfilmes közel áll hozzám –, szeretem. Filmem hőse amatőr, lefilmezi környezetét, az őt körülvevő világot. Ennek folytán életében jelentős változások következnek be. Kezdi megérteni, hogy ő nemcsak tárgya a világnak, hanem hatással is lehet rá. Ez természetesen különböző erkölcsi konfliktusokat szül, családi és munkahelyi konfliktusokat is. És ezek a különböző konfliktusok válsághoz vezetnek. Olyan dolgok kerülnek válságba, amelyek a film hőse számára mindig is fontosak voltak: a szerelem, a családi nyugalom. Ugyanakkor értékesebb dolgok válnak tudatossá benne – legalábbis társadalmi szempontból: az aktivitás szükségessége az életben, az ellenállás szükségessége, a nemet mondás szükségessége. Ez a film egyrészt egy olyan emberről szól, aki felnőtt fejjel felfedezte önmagában a művészt. Másrészt arról, mennyire kockázatos a boldogságot keresni, ha már valamilyen boldogságnak vagy szerencsének a birtokában vagyunk. Óriási kockázat ez. El lehet veszíteni mindkettőt, és cserébe semmit sem nyerünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy nem kell keresni. Ez a film a keresés kockázatáról szól. A világgal szembeni aktivitásról. Arról, hogy elpazaroljuk az életet, ha mindent elfogadunk olyannak, amilyen, nem foglalva aktívan állást, nem keresve értékeket. A film egyébként számos problémakört érint. Nagy részével elégedett vagyok, egy része persze nem úgy sikerült, ahogy szerettem volna, de ez már így szokott lenni.

– Úgy tűnik, mintha hepienddel végződne a film. A televízió, mint egy jóságos nagybácsi,

megoldja a hős problémáit, megígéri, hogy bemutatja a hős amatőrfilmjeit...

– A televízió be is mutatja a filmjét, ugyanakkor azt mondja: „Forgasson, adunk nyersanyagot. Forgasson ezekre a szalagokra amit akar, mi pedig összevágjuk, úgy, ahogy nekünk szükségünk lesz rá.” Tehát nem olyan jóságos nagybácsi a tévé, hiszen világosan meghatározza, hogy függetlenül attól, mit forgat le a film hőse, pontosan azt fogja felhasználni, amire szüksége van.

– *Ha már a televízióról esik szó, kérem, beszéljen arról, milyen az együttműködés a tévével, milyen a fiatal filmesek és a televízió kapcsolata?*

– Érdekes dolog ez, mert a televízió – különösen a dokumentumfilm, de a játékfilm esetében is – „elvitte” a nézőinket. Lengyelországban dokumentumfilmeket valójában már nem is mutatnak be, se a mozikban, sem a televízióban. Ha pedig bemutatják, akkor nem azokat, amelyeket mi szeretnénk. Attól a pillanattól kezdve, amikor a televízió működni kezdett, a játékfilmek közönsége óriási mértékben megfogyatkozott. Ma már újra kezd visszatérni a mozikba a közönség. Az emberek megérezték, hogy a televízió csak bizonyos – egyébként rendkívül precízen meghatározott – témákkal foglalkozik. Pontosabban, a televízió, akár-hogyan vesszük is, propagandafunkciót tölt be elsősorban, s nem kulturális funkciót.

– A lengyel televízió meglehetősen jó. Kitűnő a filmes szerkesztősege és nagyszerűek a filmes műsorai. Bemutatja a világ legkiemelkedőbb filmalkotásait, amelyeket a mozinézők sok esetben nem láthattak, mert a mozik számára nem vásárolták meg őket.

– A tévé Lengyelországban bizonyos értelemben konkurrál a filmgyártással a gyártás területén is. Mi is készítünk filmeket a televízió számára, sőt mi több, akarunk is filmeket készíteni a televíziónak. Említettem, hogy annak a hullámnak a kezdete, amely ma a film-

művészetben megfigyelhető, a dokumentumfilmekből ered. De nemcsak onnan. Levezethető a televíziós filmtől is. A televízió, korábban, mint a filmgyártás, észrevette, hogy a dokumentumterület kitűnő lehetőségeket biztosít. A társadalomkritikai kérdések bemutatására a televízió hamarabb gyártott nagy mennyiségben filmet, mint a filmgyártás. Ma a filmgyártás jobb, mint a televízió – ez igaz –, de az irányzatot a televízió kezdte el. Miért térünk vissza szívesen a televízióhoz, készítünk szívesen filmeket a számára, veszünk részt szívesen a munkájában? Azért, mert nemcsak filmeket készítünk, hanem televíziós előadásokat is.

– *Ön a tévé-színház számára megrendezte Rózewicz Kartoték című darabját. A magyar nézők is láthatták ezt a darabot a Varsói Nemzeti Színház Kamara Színházának előadásában, Budapesten. Az Ön rendezői koncepciója merőben más volt, mint az eddigi lengyel előadásoké. Kérem, mondjon néhány szót a Kartoték előadásának művészi megoldásairól, a televíziós színház esztétikai lehetőségeiről.*

– Mindenekelőtt magáról a darabról kell szólni. Rózewicz ma Lengyelországban már a költészet és a drámaírás klasszikusa. A háború utáni időszakban talán Herbert és Rózewicz a két legkiemelkedőbb lengyel költő. Mrozek mellett pedig – véleményem szerint – a legkiemelkedőbb drámaíró. Ha egyáltalán maradnak drámák az utókornak, akkor azok éppen Mrozek és Rózewicz művei lesznek.

– A *Kartoték* Rózewicz legértékesebb színházi darabja. Talán a legfontosabb is. 1958-ban keletkezett, és egy negyvenéves férfi a hőse, aki visszatekint arra, amit átélt. Különféle emberek jönnek hozzá, gyakran teljesen abszurd figurák, akik sem az időben, sem a térben nem találják a helyüket. Ő pedig leszámol korábbi életével és a hozzá érkezőkkel. Előttük, és együtt velük.

– Ezt a darabot nagyon gyakran játszották a legkülönbözőbb lengyel színházakban – min-



dig a pure-nonsense konvenciói, Beckett szín-
házának hagyományai szerint. (Nem véletlen,
hogy a *Kartoték*-ban Beckett idézetek vannak.)
Olyan hagyományban élt tehát ez a darab,
amelyben minden megeshetett. Én az előadást
egészen másképpen rendeztem. Először is,
1979-ben jártunk, tehát nem ragaszkodtam a
darab hőséne az életkorához. Sőt, éppen azt
akartam, hogy ez az előadás hatvanéves em-
berről szóljon, és ne negyvenévesről, mint
húsz évvel ezelőtt.

– *Hogy ugyanarról a nemzedékről szóljon...*

– Igen. Hogy ugyanaz a nemzedék szerepel-
jen. S azt hiszem, sikerült ezt megoldanom.
A darab tehát nem a mai negyvenévesekről
szól, hiszen nekik merőben mások a problé-
máik. Ők már nem végeznek számvetést a há-
borúval, hiszen akkor kétévesek voltak. Az én
hőszám hatvanéves. S ha ezt a darabot húsz

év múlva is megrendezem, akkor nyolcvan
éves lesz. Számomra igen fontos volt, hogy az
előadás aktuális legyen, és ne csak a múlt re-
likviája. Azt akartam, hogy ez a darab a mai
valóságban funkcionáljon. Azaz, ebben az elő-
adásban nem tudni, hogy azok az emberek,
akik meglátogatják a hőst – az emlékei, a
gyermekkora, a disznóságok, amelyeket elkö-
vetett életében – valóban megjelennek-e, vagy
csak álmodja őket. Nem tudni, mi honnan
ered. Viszont minden teljesen reális konven-
ciók szerint történik. Vagyis, mintha megtör-
tént volna.

– Lengyelországban eltérőek voltak a véle-
mények, voltak akik dicsérték, voltak akik
szidták az előadást. Rózewicz elégedett volt.
Azt mondta, ez az előadás valósítja meg leg-
teljesebben a *Kartoték* gondolatait.

– Mi filmesek igen sokszor dolgozunk a
tévé számára. Wajda számos előadást rendez,
Agnieszka Holland, Piwowski, Zygmunt, s ma-

gam is sokszor rendezünk a tévének. Nemcsak filmeket, hanem színházi feldolgozásokat is.

– *Most min dolgozik, mik a tervei?*

– A következő játékfilmem forgatókönyvét írom, amelyet jövőre fogok forgatni. Szeretnék egy televíziós játékfilmet és egy mozifilmet készíteni. Prudukciós okok miatt összekapcsolom majd ezt a két munkát – remélem, sikerülni fog. A mozifilm címe: *Véletlen*. Ettől függetlenül két 15 perces dokumentumfilmet forgatok. Az egyik címe: *Pályaudvar*. A varsói Központi pályaudvarról szól majd, de egy kicsit más perspektívából, mint a vasútról, illetve a pályaudvarokról szóló eddigi filmek.

– *Az a szép modern pályaudvar Varsó közepén?*

– Hatalmas, modern épület, amely tele van különféle érdekes berendezésekkel, ugyanakkor a vonatok négy-hat órát késnek. A film nem a vasút, hanem az utas szemszögéből járja körül a témát, de nem is a késve érkező és induló vonatokról szól. Inkább az ember és intézmény kapcsolatának a vizsgálata érdekel ebben a filmben. A következő dokumentumfilmnek ez a címe: *Dumáló fejek*. Egyik kiváló kritikusunknak a tréfás ötletéből származik; ő vetette a szemünkre annak idején, hogy mi, dokumentaristák, olyan emberekről készítünk filmeket, akik a vásznon beszélnek. A magyarokat ez közelről érinti, hiszen ők is szüntelenül a vásznon beszélő emberekről készítenek filmet. Szerintem, ha valami érdekes témáról van szó, nyugodtan meghallgatjuk, akár órákon keresztül. Kósa Ferenc *Küldetés*-ét háromszor vagy tízszer annyi ideig is elhallgatnám, annyira rendkívüli, amit mondani akar. Úgy gondolom tehát, hogy a „dumáló fejek” ironikus elnevezésére – számos lengyel filmet minősítettek vele – valahogyan vissza kell vágni.

– *Befejezésül újra a közös téma. Mi a véleménye a magyar filmek jelenlétéről a lengyel mozikban?*

– Az a benyomásom, hogy a magyar filmek lengyel vásárlási politikája nem kielégítő. Ha például megvettük volna a *Küldetés*-t, feltételezem, hogy csaknem olyan népszerű lehetett volna, mint Magyarországon. Most két rendkívül érdekes, az ötvenes évekről szóló film közül – a *Méniesgazdá*-ra s az *Angi Verá*-ra gondolok – megvettük a *Méniesgazdá*-t, ami öröndetes, ám szerintem helytelen, hogy a másikat nem vettük meg. Érdemes lett volna két szemszögből is megvizsgálni ezeket az időket.

– Ha a filmszakmát tekintjük, olyan széles körű baráti kapcsolataink vannak, hogy alig lehet áttekinteni őket. Ismerjük egymást, nézzük egymás filmjeit; ennek óriási a jelentősége. Azonban ha a moziközönségről van szó, sajnos, rosszabb a helyzet. A magyar filmnek nincs olyan látogatottsága, mint amilyenre rászolgál. De azt hiszem, hasonló a helyzet Magyarországon is. A magyar filmeknek ott sincs olyan közönségük, amilyenre rászólnának.

– *A magyarnak se, de a lengyelnek se.*

– Feltételezem, hogy így van; a magyar film esetében ennek talán az az oka, hogy nem eléggé attraktív, formai tekintetben. A *Csillagosok, katonák*-nak volt annak idején nagy sikere. Jancsó első két filmje rendkívül érdekes volt számunkra, igazi nagy sikerük volt. Később – sajnos – a magyar filmeket többnyire kevés néző előtt játszották. Annak ellenére, hogy akik megnézik ezeket a filmeket, hosszú ideig beszélnek róluk. Tehát van egy bizonyos társadalmi réteg, vagy talán inkább a filmművészet iránt érdeklődők köréről van szó, amely tökéletesen ismeri a magyar filmet. A nagyközönség azonban igen gyengén áll e tekintetben.

Varsó, 1980. február

(Pap Pál)



Munkásábrázolás a lengyel filmművészetben

Ma már kevesen emlékeznek arra, hogy a munka témája a lengyel filmművészetben már a háború előtt fölbukkant. 1938 vége felé egy fiatal rendező, Jerzy Gabryelski azzal az ötlettel jelent meg Katowicében, hogy filmet készít a bányászokról. Az ismert író, Gustaw Morcinekét kérte föl a forgatókönyv megírására, s ő az együttműködési ajánlatot először elfogadta, amikor azonban kiderült, hogy a rendező éles társadalomkritikának akar hangot adni, sürgősen visszalépett a vállalkozástól. Túlságosan jó kapcsolatai voltak az akkori Szilézia vezetőivel, és nem akarta, hogy emiatt kiessen kegyeikből. Gabryelski így aztán egyedül maradt a tervével, amely nem valószínű, hogy megvalósulhatott volna, ha nem kap váratlan segítséget Wilhelm Szewczyktől. Az

utóbbi nemcsak arra vállalkozott, hogy kidolgozza a film dialógusait, hanem a felvételekhez megfelelő helyszíneket is keresett, sőt bányászruhákat is szerzett.

Így született a *Fekete gyémántok* című film, melynek főhősei az idegen tőkével vívnak harcot. Mondanivalójára kétségtelen befolyással volt a háborús feszültséggel terhes politikai helyzet. Annak ellenére, hogy a bányák idegen tulajdonosait a filmben nem lehetett egyértelműen azonosítani, a nézők közül szinte mindenki a gyűlölt németeket látta bennük. A *Fekete gyémántok*-ban tehát egyfajta lengyel-német háború dúlt már akkor. Mégsem lehet a filmet a túltengő nacionalizmus példájaként említeni, mint azt egyes filmtörténészek teszik, mert az 1939-es év feszült légkörében nem le-



Kawalerowicz: Cellulóz

het ennyire leegyszerűsíteni a nemzeti kérdést. A Lengyel Köztársaság minden akkori polgára kötelességének érezte, hogy az ország függetlenségének veszélyeztetésekor részt vegyen abban a „szent háborúban”, amely a támadók ellen folyik.

A *Fekete gyémántok*-ban többről van szó, mint pusztán nemzetiségi ellentétekről. Gabryelskit – saját korához képest – túlzott társadalmi radikalizmus jellemezte. Filmjében nemcsak a nagyvállalatok idegen kézből való elvételét javasolta; azt szerette volna, ha tulajdonosaikká maguk a munkások válnak, s ők aztán önkéntes szövetkezetekbe tömörülnek. Ezen a ponton a rendező túlzott illúziókat táplál, mert nagyon nehéz elhinnünk, hogy ilyen fajta kezdeményezés polgárjogot nyert volna

a háború előtti Lengyelországban. El kell azonban ismernünk, hogy Gabryelski elképzelése igen nemes volt, és mindenképpen dicsérnünk kell benne az egyszerű munkások melletti állásfoglalást.

A filmben a hősök magánéletének, szerelmének az ábrázolása sikerült a legkevésbé. Nagyon érdekesek voltak azonban a föld alatt, bányában készített felvételek. Nemcsak a cselekmény háttérét adták, hanem maguk is alakították – szuggesztív katasztrófa- és tűz-jelenetek vagy mentőakció-ábrázolások révén – annak drámaiságát. Gabryelski a drámai jeleneteket arra használta föl, hogy a munkásszolidaritás problémáját mélyebben ábrázolhassa. Ily módon a személyes sorsok párhuzamosan futnak a *Fekete gyémántok* általános mondanivalójával, egybehangzóan erősítik azt a radikális nézetet, hogy el kell venni a kapitalistáktól az üzemeket, a munkahelyeket, és – közös fizikai-szellemi erőfeszítéssel – a magunk javára kell őket fölhasználnunk.

Gabryelski filmjét a háború előtti Lengyelországban sohasem mutatták be hivatalosan, még a háború előtt elküldték egy külföldi fesztiválra, s így – csodával határos módon – megmaradt. A Kanadában s az Egyesült Államokban élő lengyelek körében sokáig nagy népszerűségnek örvendett. Jelenleg pedig a Lódzi Filmművészeti Főiskolán őrzik, s a hallgatók nagy becsben tartják. Gustaw Morcinekét pedig, noha visszalépett a Gabryelskivel való közös munkától megis „megfertőzte” a filmkészítés gondolata, és a háború után közvetlenül Stanislaw Urbanowicz-csal elkészítette az *Acélos szívek*-et. A film a megszállás alatti Szilézia egyik kohójában játszódik; áldozatkész munkások harcolnak a németekkel. A rendező érdekesen ábrázolja a munkásság életkörményeit, azonban a hősök rajzát ugyanúgy leegyszerűsíti, mint később is teszik ezt majd számosan, egy uralkodóvá váló tendencia jegyében. Emberek és sorsok egy meghatározott tézis bizonyítására szolgáltak csupán.

Így történt ez Jan Rybkowski *Első napok* című filmjében, de mindenekelőtt a *Két brigád*-

ban, amelyet a Lódzi Filmművészeti Főiskola végzős hallgatói készítettek Antoni Bohdziewicz irányításával. A kohók és a bányák a későbbiekben is fölkellették a filmrendezők érdeklődését. Andrzej Munk és Witold Lesiewicz egy dokumentumszerű filmet készített, *A csillagoknak el kell égniük* címmel. A film látszólag arról szól, hogy egy sziléziai bánya dolgozói miképpen teljesítik a tervet. Mindenekelőtt azonban az emberek viselkedési formái, bizonyos – a munkával együttjáró – ritmikus mozgások ragadták meg az alkotók figyelmét. Végül eredményben olyan film keletkezett, amely igen keveset mondott a tervteljesítés módszereiről, ábrázolásmódjában azonban realista volt, s így egyike lett azoknak a műveknek, amelyek túlmutattak a sematizmus időszakán.

A gyenge és hamis alkotások az 50-es évek közepére olyan ellenhatást váltottak ki, amely kedvezőtlen befolyással volt a munkás témájú filmek fejlődésére. A sematizmus rendkívüli gyorsasággal hívta életre a sematizmusellenes ötleteket. Például Jerzy Kawalerowicz *Árnyék*, vagy *Dezertőrök* című filmjében a bánya csupán mesterkéltséggel háttérre szorított cselekménynek, amely ugyanilyen indokkal játszódhatnék bárhol másutt. Voltak olyanok is, akik az embereket igyekeztek megfosztani természetes funkcióiktól. Filmjeik főhősei rendszerint olyan személyek voltak, akik problémáikat az otthon és a kocsmák között élik át. Megszületett a híres „lengyel iskola”, amely a megszállás sötét múltja felé fordult, s amely az ideológiai és morális bonyolultságot kezdte tisztelni. Talán lehetséges, hogy bizonyos értelemben ez utóbbi jelenség hatott azokra az alkotásokra, amelyeknek főhősei az igazgatók lettek. Antoni Bohdziewicz *Megbélyegzett*, vagy Witold Lesiewicz *Egy főnek való hely*, és Wanda Jakubowska *Forró vonal* című filmjeiben ezek a hősök többzetes létszámú üzemeket vezetnek oly módon, mintha beosztottjaikat partizánháborúba masíroztatnák. A tervben állandó a lemaradás, nem látható a megoldás, mert rossz a munkaszervezés, egyre fokozódnak a különféle nehézségek.

E filmek jelzik először a lengyel filmművészetnek a tudományos-technikai forradalom problematikája iránti érdeklődését. A fejlődésnek ebben az új szakaszában már nem maga a termelő munka a legfontosabb, hanem minősége. Az egyes munkahelyek, üzemegységek megszűnnek önálló egységek lenni, s csupán a többivel való együttműködés szempontjából van jelentőségük, az egész fölött pedig igen fejlett szervező erő uralkodik. Ezek után arra is gondolhatnánk, hogy a termelési filmek – a lengyelek ezeket „produkcyjniak”-nak hívják – területén nem sok dolog változott, csupán annyi történt, hogy a fizikai munkát a szellemi munka váltja föl. Azonban ez nem így van. Ha például a *Megbélyegzett*, vagy az *Egy főnek való hely* című film hőseinek cselekedeteit kísérvük figyelemmel, nemigen válunk tájékozottá az igazgatói tevékenység rejtelmeiben. Ennél sokkal fontosabb szerep jut az íróasztal mögötti erkölcsi problémáknak. Ezt különösen Wanda Jakubowska filmjében figyelhetjük meg. A film főhőse bányamérnök, akit egy rosszul működő bánya igazgatójává neveznek ki. Amikor sikerül rendet teremtenie, fölöttesei újabb munkahelyre irányítják. „Fregoliemberré” változik tehát – akit – ha már minden kötél szakad – előkapnak, hogy megmentse a csőd szélén álló üzemeket. A szilárd életvitel kialakításának lehetetlensége miatt egyre fáradtabb hős meghasonlik önmagával, s azt fontolgatja, hogy szerényebb, de nyugodt állás kedvéért földadja igazgatói ambícióit.

A korábbi bányász témájú filmekhez képest a *Forró vonal* határozott előrelépés, jóllehet a pozitívum jobban észlelhető Jan Pierzhala könyvében, amely a forgatókönyv alapjául szolgált, mint a kész filmváltozatban. A filmben elsikkadt a bányászat mint szakma iránti elragadtatás, hiányzik a munka s az emberek közötti kapcsolatok aprólékos leírása. Helyette viszont megjelenik az erkölcsi nyugtalanság, a saját erejére és ügyességére utalt hős magányossága. Jakubowska színészei kissé sematikusán játszanak. Játékukban elvész a választás, a kötelességérzet, a szakmai fegyelem

problémájának minden bonyolultsága. Ez utóbbi vonások az ún. „igazgatói sorozatot” felváltó más filmekben jelennek meg, például Stanislaw Rózewicz *Hely a földön*, Andrzej Piotrowski *Jelek az úton*, vagy Bohdan Poremba *Nyugatra vezető út és Szemben az igazsággal* című filmjében.

Egyén és közösség

A tárgyalt filmek hősei önmaguk értékeit szakadatlanul kutató, az életben megfelelő helyet kereső emberek. Vívódásaik bemutatását azonban mindinkább fölváltja az egyén s az őt körülvevő közösség viszonyának problémaköre. Lassan ismét polgárjogot nyernek a sematikus antisematizmus által lebecsült olyan tulajdonságok, mint a szolidaritás, vagy a közösségi élet más, jellegzetes vonásai. Az emberek egymáshoz való közeledésének útjai e filmekben változatosak. Rózewicz főhőse előbb elzúllik, majd javítóintézetbe kerül. Suwnicowynak, Poremba *Szemben az igazsággal* című filmjében, előbb önmagát kell kipróbálnia, hogy ki nyújthassa karját a többiek felé. Végző megoldásukban azonban e filmek rokon jellegűek. Mindegyikben megszületik a közösség, amely a viharos, szorongásteli időszak erkölcsi tapasztalataival gazdagodva ismét funkcionálni kezd.

Az emberi közösség születési folyamatának ábrázolásában a legelőbbre Henryk Kluba, *A sovány és a többiek* című filmjével jutott. Ebben olyan – különböző társadalmi környezetből származó – emberekkel találkozunk, akik egy nagy duzzasztómű építkezésén kerülnek össze. Közösséggé válnak – sok buktaón keresztül. Nem mindig képesek levetkőzni korábbi szokásaikat. Amikor elhagyják ezt a munkahelyet, úgy tűnik, mintha semmi sem változott volna, s ugyanott tartanának, ahol a kezdet kezdetén. Ez azonban nem így van. A közösen végrehajtott feladatok megváltoztatták az embereket, és alkalmassá tették őket a társadalmi együttélésre, jöllehet ők maguk ennek nincsenek tudatában. Henryk Kluba

„termelési filmje” az erkölcsi mondanivalón kívül lélektani szempontból is jelentős állomás volt.

Azok a jellegzetességek, amelyeket Kluba oly állhatatosan keres, mint később kiderül, a munkásság hagyományaiban már régóta megvannak. Ezt tudatosítja Kazimierz Kutz két filmje, a *Fekete föld sója*, s *A korona gyémántja*. Az első a sziléziai felkelésben részt vevő munkásosztály hagyományait mutatja be, azét a munkásosztályét, amely a lengyel állam újjaszületéséért harcol. Ez esetben tehát a nemzeti függetlenségért s a társadalmi felszabadulásért vívott harc tapasztalatait összegezi a rendező, aki azonban nem éri be ennyivel. A Basist család példáján olyan jellemvonásokat mutat föl, amelyeket a bányászat mint foglalkozás alakít ki, s amelyek nemzedékről nemzedékre szállanak, s a mindennapi élet vérkeringésébe kerülnek. A bányászok között egyfajta patriarchátus létezik: a fiúk kivétel nélkül alárendelik magukat az apa akaratának, s ezt a szokásukat elviszik munkahelyükre, de még a felkelés barikádjaira is. Az ellenállás és a szigorú fegyelem végül is meghozza a várva várt eredményt, Szilézia visszakerül az anyaországhoz. A nemzetiségi sérelmeket orvosolják tehát, de az osztályelnyomás változatlanul fennmarad. Erről győz meg bennünket *A korona gyémántja* című film, amely folytatja mintegy a *Fekete föld sója*-nak történetét. A korábbi felkelők visszatérnek a bányákba, de továbbra sincs semmi befolyásuk sorsuk alakulására. Bármelyik bányatulajdonos elrendelheti a munkahely bezárását, anélkül, hogy az ott dolgozókról gondoskodnia kellene. Az egyetlen lehetőség, amely a létüket és jövőjüket fenyegető intézkedés ellen számukra megmarad, a bányák elfoglalása s a sztrájk, ezzel egyidejűleg. S itt van a pillanat, amikor a szakmai s az osztályszolidaritás legszebb tulajdonságai kialakulnak. Az egyetértés legkisebb hiánya is vereséggel járhatna, de a munkások kitartanak egymás mellett.

A *Nemzedék*-ben Andrzej Wajda a munkáspartizánok összefogását ábrázolja, s állítja

szembe a harcoló értelmiség erkölcsi kételyeivel és problémáival. Talán megkockáztatjuk azt a kijelentést, hogy az így kialakuló kép túlságosan leegyszerűsített, bár a közvetlenül és természetesen viselkedő főhősök lélektani megformálása rendkívül hatásos. Andrzej Munk *Ember a vágányon* című filmje a már említett, osztálytudat meghatározta elemek újabb értékelésének tekinthető. E filmben egy háború előtti vasutas mentalitása ütközik össze a személyi kultusz fiatalabb nemzedékének viselkedési rendszerével. Talán azt hihetnők, hogy a két nézőpont teljesen ellentétes, és állandó konfliktusok, emberi tragédiák forrása. Orzechowski mester szárazsága, zárkózottsága mögül azonban minduntalan elősejlik jellemének igazi sajátja. Bebizonyosodik, hogy tisztességes, önfeláldozó ember. Áldozata révén a munkáskörnyezet megtisztul a rárakódott szörnyűségektől, s újra értékessé, nemessé válik. Ebben az értelemben tehát bizonyos folyamatosság van a sziléziai felkelések s a háború előtti Lengyelország munkássága, valamint a megszállás, majd pedig a háború utáni vészterhes időszak dolgozó rétegeinek ábrázolása között.

A szolidaritás, a figurák önmaguk és barátaik előtti helytállásának problémája nem a legfontosabb bemutatási módszer a lengyel filmművészetben; inkább a munkásosztály ábrázolásának klasszikus formáját jelzi. A cselekmény színterét elég csak néhány évtizeddel visszahelyezni a múltba, s a kép nem túl sokat változik. Pedig nehéz lenne azt állítanunk, hogy a munkásosztály nem változott a két világháború közötti húsz esztendőben mutatott arculatához képest. Az egyre előbbre haladó civilizáció, a társadalmi változások átalakították s korszerűbbé tették az ipari üzemeket. Akik ma ezekben dolgoznak, teljesen más mentalitással bírnak, más szerszámokkal végzik munkájukat, mint elődeik. Hirtelen fejlődésről beszélhetünk tehát, amelynek mindenki részese, beleértve a munkásokat is. Aki a régi alapokon áll, kizárja magát az előrehaladásból. Jelenleg olyan tudományos-technikai for-



Kutz: *A vonal*

radalom tanúi vagyunk, amely a lengyel ipar képét teljesen megváltoztatja. Ennek a folyamatnak bizonyos részgazságait már az ún. „igazgatói filmek” is földolgozták, azonban képtelenek voltak áttörni az igazgatás s a vezetés klasszikus erkölcsi dilemmáinak körén. Hozzájuk képest Zbigniew Chmielewski *Igazgatók és Földnyom* című filmsorozatai mutatnak előre értékes tapasztalataikkal.

Ezeknek a sorozatoknak a hősei állandó mozgásban vannak. Tanulmányaik elvégzése után egyre följebb kerülnek a társadalmi ranglétrán: E tendencia különös melléktermékeként megjelenik a régi s az új nemzedék közötti konfliktus. A fiatalok természetes módon használják föl a tanulási lehetőségek egyre szélesebb körét. Képesítést szereznek, dolgozó értelmiségivé válnak, bár ugyanakkor nem felejtik el származásukat. Az általános kulturálódási folyamat nem marad hatástalan az idősebbekre sem: nekik a háború előtti Lengyelország viszonyai között nem volt lehetőségük képzettséget szerezni. Fiaik sikereitől fölbuzdulva maguk is beülnek az iskolapadba, speciális tanfolyamokon, előadásokon vesznek részt.

Belátják, hogy mindez elengedhetetlen feltétele annak, hogy szakmájukat megfelelően gyakorolhassák. A technikai berendezések állandó változását s a velük való bánásmód elsajátítását ugyanakkor az emberek egymás közötti viszonyainak a megváltozása is követi.

Chmielewski filmjei nem csupán az egyéni kulturálódás problémáit dolgozzák föl. Problémakörük bizonyos osztály- és társadalmi változások többletével gyarapodik. A munkahely itt már nemcsak a jellemfejlődés színtere. Hatalmas építkezések fogadják be sokféle társadalmi rétegből származó emberek ezreit. Van közöttük, aki helyről helyre vándorol, mert képtelen megállapodni, s van, aki börtönévek után próbál visszakérülni a mindennapi életbe. Nehéz megállapítani, hogy melyik az a réteg, amely a legkönnyebben találja meg a helyét. Ez nemcsak jellem kérdése, hanem az életcélt kereső emberekkel való bánásmód vizsgálja is. Egy részük nagyszerű szakemberré válik, néhányan pedig reménytelenül elkallódnak; mintegy fölös nehezként vetik ki őket a változások hajójából. Chmielewski nem érzékenyül el hősei sorsán. Kísérletsorozat alanyaiként kezeli őket, annak ellenére, hogy úgy tűnik: az élet és a technika előrehaladásának egyéni és eredeti eseteit fedezhetjük föl pályájukon.

Rendezőnk a legérdekesebben a falu-város összeütközés problémakörét ábrázolja. Azt a drámai folyamatot, amelynek során a fiatalok otthagyják apáik földjét, és új szakmát, életstílust keresnek maguknak. Próbálkozásaik különféle módon végződnek. Egyeseknek sikerül végképp kiszakadni a régi környezetből, és új társadalmi réteg tagjává válnak. Másokat a változások tragikusan megviselnek, nem tudnak beilleszkedni, ambícióik azonban nem engedik meg, hogy beismerjék tévedésüket, és visszatérjenek a hazai földre. A jelenség ábrázolásában az alkotók most sem az egyes személyek sorsára, hanem a mai falvak életében végbemenő változások egészének bemutatására fektetnek hangsúlyt. Arra az átalakulásra, melyben a parasztság ifjabb nemzedéke a

munkásosztály részévé válik, nemegyszer drágán megfizetve a társadalmi előrelépésért.

A magánélet ábrázolásának hiánya

Igen jellemző, hogy a lengyel filmek többségében szinte teljesen elkerülik a munkahely s az otthon közötti kapcsolatok bemutatását. Az alkotásokban vagy a bányák és kohók világának erkölcsi és lelki konfliktusait szemlélhetjük, vagy pedig olyan bonyolult üzemi változásokat tanulmányozhatunk csupán, amelyek nem hatnak az otthoni problémákra. Ez pedig nagymérvű leegyszerűsítés, miután ilyen kapcsolatok hiányát aligha feltételezhetjük. Inkább arról van szó, hogy a rendezők igyekeznek úgy megválasztani a hősökkel kapcsolatos eseményeket, hogy a munka s az otthon szférája elkülönüljön. A családi fészket még mindig csak bizonyos szokásrendszerben tudják elképzelni, szemben a bányákkal vagy a kohókkal, amelyek a társadalmi átnevelődés színterévé emelkedtek. Legalábbis így fest a helyzet a mai filmekben. Elég, ha csak Janusz Kidawa *Szegfű vodkával* című filmjét említjük meg példaként.

A munka és a munkásosztály mint tematika számunkra azért is fontos, mert megfelelő súlyal alkalmas lehetne arra, hogy a lengyel művészetben uralkodó romantikus, nemesi hagyományokat plebejus jellegűekkel váltsa föl. Ezt a plebejus tradíciót olyan filmek fémjelzik, mint Henryk Kluba *A sovány és a többiek*, Kazimierz Kutz *Fekete föld sója* és *A korona gyémántja* című alkotásai, valamint Janusz Kidawa *Szegfű vodkával* című filmje. Könnyen észrevehető, hogy a felsorolt filmek egytől egyig sziléziai problematikával foglalkoznak. Ezen a területen, amely évszázadok során idegen uralom alatt volt, különleges osztályviszonyok alakultak ki. Az uralkodó osztályt a németek adták, a lengyelek csak kétkezi munkájukból élhettek meg. Talán ez a nehéz helyzet magyarázza azoknak a különleges elbeszéléseknek a keletkezését, melyeknek minden hájjal megkent hősei túljárnak a tanult emberek eszén is. Kutz és Kidawa filmjeiben is egy-



Poremba: Szemben az igazsággal

fajta népi humor uralkodik. Ezeket az alkotásokat lehetetlen elképzelni rendkívül gúnyos tónusuk, iróniájuk, s helyenkint vaskos szókimondásuk nélkül. E filmek egyúttal egészségesen hatnak vissza a termelési filmek komor és szenvedélymentes stílusára.

A munkásosztályról szóló filmek egyik különleges változatát adják azok a művek, melyeknek főhősei párttitkárok. Kazimierz Kutz *A vonal* és Bohdan Poremba *Ahol tiszta a víz és zöld a fű* című filmjében ezek a hősök teljesen mindennapi életet élnek. Ezt az egyszerűséget az alkotók állandóan – de különösen figuráik magánéletében – hangsúlyozzák. Bonyodalmak csak akkor mutatkoznak, amikor szereplőik pártfeladataikat akarják végrehajtani. Mindkét film főhőse kiépült és jól szervezett klikkrendszerrel találja szemben magát, s ilyen közegben kell helytállniuk. *A vonal* párttitkára egyedül is megbirkózik a feladattal Poremba filmjének főhőse viszont csak a nagy-

üzemi munkásság segítségével képes erre. E művek kivételes értéke, hogy igen bonyolult problémákat vetnek föl. Ám csakhamar kiderül, hogy itt is olyan leegyszerűsítésekkel találkozunk, mint a többi munkás témájú alkotásban. Az otthon, a magánélet nincs befolyással a munkára, a kötelességteljesítésre. Ez a hiányosság tehát sokkal mélyebben gyökerezik, mint feltételezni lehetne, és nehéz megjósolni, mikor számúzik véglegesen.

A munkáshősök rajza

A lengyel filmművészet munkás témájú filmjeinek az első alkotásoktól máig húzódó fejlődési vonala meglehetősen egyenetlen. *A két brigád*-ban és *Az első napok*-ban látszólag kellő figyelmet szenteltek a munka hőseinek, s ebből az következne, hogy ők játszották a filmekben a legfontosabb szerepet. Ez azonban mégsem volt így. Magatartásukat egy olyan ideoló-



Poremba: Ahol tiszta a víz és zöld a fű

giai tézis határozta meg, amely nem a valóságos eseményeket, hanem azok idealizált képét tükrözte. Innen származnak tehát a leegyszerűsítések, s innen a hősök konfliktusainak eltorzulása is. A figurák látszólag valós világban mozogtak, amelyet azonban ábrázolói megfosztottak azoktól az apróbb részletektől, melyek alapján a kor igazi valóját fölismerhetnők. Ezekből az alkotásokból a mai néző csak az ország újjáépítésének, s annak a megfeszített munkának a történetét kapja, amelyben minden tisztességes ember részt vállalt az ország talpra állítása érdekében.

Az emberi sorsok ábrázolásának elferdítései olyan eredménnyel jártak, hogy amikor az ötvenes évek végén megjelentek a korábbi esztendőök sematizmusának ellenpontjául szolgáló alkotások, ezek ellenkező előjelű, de ugyancsak rikító színezetet kaptak: az optimizmus rózsaszínét a teljes csüggedés feketesége váltotta föl. Ez még olyan nagyszerű rendezőknél is megfigyelhető, mint Andrzej Munk, akinek szintén meg kellett küzdenie ahhoz, hogy az *Ember a vágányon* főhőseinek a sorsát ne a végzet határozza meg. Ez utóbbi esetben ugyanis elveszett volna a legfontosabb: a kötelességtudás és önfeláldozás tragédiája. Nem

beszélhetünk ugyanis teljes értékű művészetről akkor, amikor az embereket megfosztjuk a választás lehetőségétől, s az átélt események, valamint a történelmi szükségszerűség fölismérése nélkül pusztulnak el.

Munk Orzechowski mestere az első nagyobb szabású hős ebben a műfajban. Egy bizonyos dramaturgiai kulcs szerint kiválasztott ellenfeleiről viszont ugyanezt nem lehet elmondani: élettelen papírfigurák, akik legtöbbször csak arra jók, hogy az Orzechowski hősiességéről szóló vitában érvként szolgáljanak. Orson Welles *Aranypolgár* és Akira Kurosawa *Rashomon* című filmje nyomán Munk nyitott narrációs struktúrát alkalmaz, s művében egymást kizáró szubjektív elbeszélések keresztezik egymást. Ezek az elbeszélések egyszerűsítései és dekorativitásuk ellenére a nézőt gondolkodásra késztetik, s arra, hogy a főhős cselekedeteiről kialakuló vitában saját, határozott véleményt képviseljen, s ez az állásfoglalás nem a film általános mondanivalójából, hanem a cselekmény alakulása folyamán meszerien fölillantott részizagazságokból táplálkozik. Hasonló típusú érvelési rendszert a lengyel film fejlődése során egyetlen más rendezőnél sem találunk. Legföljebb Wajda éri utol Mun-

kot *A márványember* című filmjével, igaz, nem teljes sikerrel. A filmnek a hatvanas években megírt, s a múltat az akkori idők szemszögéből vizsgáló, elhibázott forgatókönyve ugyanis inkább megnehezíti, mint könnyíti a rendező dolgát, aki a személyi kultusz időszakának diagnózisát akarja megfogalmazni. A hetvenes évek tapasztalatainak mesterkélt beillesztése ebbe a problematikába nem erősíti a film mondanivalóját: leleplezi inkább annak hiányosságait. A nemes Birkut valószínűleg igyekszik elfelejteni azt az időszakot, amikor kőműves-rekordokat állított föl, de lelki átalakulásának és ideológiai fejlődésének már nem lehetünk tanúi, miután egyszerűen eltűnik a szemünk elől. A film másik főhőse – az egykori élmunkás iránt filmkészítés céljából érdeklődő filmrendező-jelölt hölgy – mellébeszél; nem helyettesíthetik ezek a megnyilvánulásai az általa vizsgált figura igazi jellemfejlődését. Egy ember szavakban történő bemutatása nem azonos közvetlen bemutatásával.

Az *Ember a vágányon* s *A márványember* között kiterjedt senkiföldje húzódik. Még egyes jószándékú rendezők is a munka-tematika fölvetését sematikusnak, „termelési”-nek ítélik, mások viszont ellenfelekkel bonyolódna fontos vitákba. Amikor valami jó alkotás születik, rendszerint nem napjainkkal, hanem a közeli s távoli múlttal foglalkozik, mint Kazimierz Kutz filmjei, vagy Jerzy Kawalerowicz *Cellulóz* című filmje. Úgy látszik, a mindennapi valóságtól történő elfordulás megszabadítja a rendezőket attól a kötelességüktől, hogy a különféle nézetekkel és megfogalmazásokkal vitába szálljanak: helyett inkább a művészet „matériájához” közelítenek.

Összegezés

Most, hogy túl vagyunk a népi Lengyelország fennállásának 35. jubileumán is, érdemes lenne

megkísérelni háború utáni tapasztalataink összegezését a munkásosztályban végbement változások példáján. A munka a rendezők érdeklődésének tárgya lett ugyan, azonban ez az érdeklődés a fizikai munka felől mindinkább a szellemi érdeklődés irányába terelődött. Mérnökök, orvosok, tudósok kerültek az alkotók érdeklődési körébe. E téren a legnagyobb érdemeket Krzysztof Zanussi és Edward Zebrowski szerezte olyan filmekkel, mint a *Közjáték*, az *Illumináció*, a *Védőszínek*, vagy a *Megmenekülés*. Ez a nézőpont valószínűleg a munkások némi aláértékelésén alapul, azon a meggyőződésen, hogy a fontos erkölcsi problémák csak visszavonultságban, a dolgozószobák csendjében oldódhatnak meg, nem pedig a lármás üzemcsarnokokban.

A munkát s a munkásságot bemutató modern filmművészet pedig, ha felül akar kerékedni az eddigi leegyszerűsítő és korlátokat állító tendenciákon, össze kell hogy kapcsolja a különféle irányzatokat; a témát egyszerre több irányból kell megközelítenie. Nem érheti be szubjektív igazságok fölhalmozásával, hanem a valóság összetett ábrázolására kell törekednie. A legfontosabb azonban, hogy úgy dolgozza föl a munkakörnyezetben tapasztalható változásokat, hogy érzékeltesse egyrészt azok állandó dinamikáját, másrészt ne mondjon le a fejlődés távlatainak megőrzéséről sem, mert nélkülük igazi értékek nem születhetnek.

Mindig adódnak majd olyan problémák, amelyek vitára, hozzászólásra késztetik a nézőt. Nem kell szemet hunyni az efféle problémák fölött, de csak akkor vizsgálódhatunk, ha kielégítő mennyiségű anyagra tettünk szert megtárgyalásukhoz. Ne számítsunk mások kezdeményezéseire; vita is csak akkor keletkezik, ha önálló mondanivaló ösztönöz állásfoglalásra, kínál föl kötődési vagy elrugaszkodási pontot.

Janusz Skwara

-(Krasztel István fordítása)

Magyar filmek Lengyelországban (1970–1979)

A magyar s a lengyel filmművészet kapcsolatai, kölcsönhatásuk vitathatatlan tényként szerepelnek a két filmművészet történetének csaknem minden tudományos feldolgozásában. Gyakorta hangsúlyozzák az 50-es évek második fele, valamint a 60-as évek lengyel filmművészetének bizonyos szerepét az ún. „magyar filmiskola” kialakításában. A Balázs Béla Stúdió tagjai, akik a 60-as években s később lépték át a filmgyár kapuit, nyíltan vallják, hogy rendezői mesterségüket a lengyel film élenjáró képviselőinek legkimagaslóbb alkotásain tanulták. A „lengyel iskola” jellemzője – a partikuláris összeütközések egyetemesebb távlatba való elhelyezése – a magyar filmben is megjelent, és hosszú évekre meghonosodott. Amikor viszont a 60-as évek végén, a „lengyel iskola” hanyatlása után a lengyel film elfordult a mától, s ösztönzést csaknem kizárólag a klasszikus lengyel irodalomból merített, a magyar film a mai szocialista filmművészet igazi társadalmi-politikai ambícióinak vált fő letéteményesévé, miáltal a lengyel filmrendezőkben valamifajta lelkiismeretfurdalást keltett, egyúttal pedig útmutatást jelentett a lengyel film elkerülhetetlen fejlődési irányába. A lengyel filmkritikusok sürgetni kezdték a filmrendezőket, hogy napjaink valóságának ábrázolásában a magyar kollégákról vegyenek példát. Zbigniew Pitera így írt akkoriban: „Ez a filmművészet vitalitását és sikereit annak köszönheti, hogy szüntelenül lépést tart a valósággal, hogy napjaink lényeges változásait és konfliktusait igyekszik visszatükrözni, a közélet és a legintimebb egyéni élet síkján egyaránt. A magyarok meg tudták jeleníteni a filmvásznon mindazt, amit a mai hős életrajzi teljességének nevezünk.

Következésképpen leszámoltak a múlttal – a faszizmus zord ’hideg napjaitól’ kezdve, az új rendszer nehéz kezdetein keresztül napjainkig, a tragikus cezúra – 1956 – kihagyása nélkül. Mindezen túl az alkotók (és filmhősök) saját múltjukat és az ország jövőjét sokféleképpen látják, és különböző érzelmi színezettel interpretálják, a drámai kérdésfölvetéstől és dühös vádemeléstől a groteszkgig, sőt a gúnyolódásig, a csípős szatíráig. Minél jobban ismeri egy mai témájú magyar film hőse (s vele együtt a néző) saját történelmi, politikai és társadalmi gyökereit, annál merészebben, őszintébben, gátlások és komplexusok nélkül vállalhatja részét a mindennapok legnyugtalanítóbb és legkényesebb problémáiról folyó vitában.” (Film, 1972. 9. sz.)

Egy idő múltán a lengyel filmművészet is egyre határozottabban törekedett a mai tematika, a létező, valóságos problémák és konfliktusok, a mai valóság történelmi összefüggéseinek tudatában levő hősök ábrázolásának irányába. A lengyel filmművészetnek ez az új hulláma, amelyet „az erkölcsi nyugtalanság mozijá”-nak neveztek el, az 1978-as és 1979-es gdanski Lengyel Játékfilm Fesztiválon hívta föl magára a figyelmet. (A magyar filmkritikusok a szaklapokban elég részletesen beszámoltak erről a folyamatról.) Ezt az új irányzatot csak azért említem meg, mert jelezni szeretném a magyar film közvetett – katalizáló – hatását a mai lengyel filmművészetben lezajló változásokra. Ez a hatás egyúttal bizonyítéka annak is, hogy mind a lengyel kritikusok, mind pedig a filmesek jól ismerik, szívesen nézik meg a magyar filmművészet termékeit, akár azért is, hogy meggyőződjenek arról: mennyire esik egybe – hasonló történelmi-társadalmi-politi-

kai helyzetben kialakult – érdeklődési körük magyar kollégáikéval. Ilyenkor azután mindig kiderül, hogy a lengyel és a magyar rendezők társadalmi-erkölcsi érzékenysége, érdeklődési köre, vizsgálódásuk iránya, világlátása igen gyakran megegyezik. Egyes témáknak léteznek magyar és lengyel filmváltozatai. Miután sok szó esett róluk, csak utalok az olyan filmek tematikai rokonságára, mint – például – Gazdag Gyula *Sípoló macskakő* című filmje s Krzysztof Zanussi *Védőszínek*-je, Feliks Falk *Esély-e* és Rózsa János *Pókfoci*-ja, vagy Piotr Andrejew *Átkarolás*-a és Rényi Tamás *K.O.*-ja.

A lengyel filmkritikusok nagy figyelemmel kísérik a magyar filmművészet részvételét a különféle nemzetközi filmrendezvényeken, fesztiválokon, szemléken, és igyekeznek objektíven beszámolni a magyar filmalkotások művészi színvonaláról és tematikájáról. A megtekintett művekből külön is értékelnek egy-egy filmet a Film című hetilap, A világ filmvászna in vagy a Kino című havonta megjelenő folyóirat, Filmek, amelyeket láttunk című rovatában. Gyakran előfordul, hogy egyes filmeket mégsem vesznek át lengyel moziforgalmazásra, s így a megjelent cikkek az egyetlen információforrást, s a magyar filmművészetről alkotott kép kiegészítését jelentik az érdeklődők számára. Így értesültek a lengyel filmbarátok többek között az olyan filmekről, azok értékeiről, mint a *Bekötött szemmel*, a *Filmregény*, a *Riasztólövés*, a *Halottlító*, a *Küldetés*, a *Petőfi '73*, az *Ékezet*, az *Angi Vera*, a *Vörös rekviem*. Az említett rovatokban közölt beható elemzéseknek nagy jelentőségük van a tárgyait filmek népszerűsítésében: a nagyvilág filmművészetének az adott időszakban legérdekesebb eseményeiről számolnak be, s ezért nagy olvasottságnak örvendenek. Itt jelennek meg a kritikák a legjelentékenyebb megvásárolt filmekről is – gyakorta közvetlenül a magyarországi bemutató után, és csaknem egy évvel a lengyel premier előtt. Ez történt – többek között – az olyan filmek esetében, mint a *Nincs idő*, a *Hőszakadás*, a *Déryné, hol van?*, a *Szerelmem*, *Elektra*, a *Magyar rapszódia*, az *Ők*

ketten, a *Magyarok*, a *Ménészgazda*, és az *Ok-tóberi vasárnap*. A cikkek – kétségtelen értékeiknek köszönhetően – egyfajta várakozást keltenek a filmek iránt, és bizonyos mértékben befolyásolják a nézőszám emelkedését is. Hasonló a szerepük azoknak a budapesti tudósításoknak is, amelyek elég nagy gyakorisággal jelennek meg a Film és Ekran című hetilapok hasábjain. E lapok szerkesztői évente többször meglátogatják a baráti magyar filmlapokat s a Hungarofilmet, interjúkat készítenek rendezőkkel, színészekkel; új filmeket néznek meg, s részt vesznek a Budapesti s a Pécsi Magyar Játékfilmszemlén is. (Itt jegyzem meg, hogy az idén Pécsre meglepően kevés mérvadó lengyel kritikust hívtak meg.) Ezeknek a látogatásoknak az eredményei azok a filmlevelek, amelyeknek igen változó a színvonaluk. (A decemberi szocialista filmvásár egyik résztvevője a Film-nek írt tudósításában csak Szabó István *Bizalom* című filmjét és Kéződi Kovács Zsolt *Kedves szomszéd*-ját emelte ki; Tarr Béla *Családi tűzfészek* című filmjét túlzottan hosszúnak és formailag végig nem gondoltnak, Jeles András *A kis Valentino*-ját pedig sikertelen pályakezdésnek ítélte, mivel „nem rendszerezi a nagyon érdekes megfigyelési anyagot”. A tudósítások egyenetlen színvonala, az időnként megjelenő szélsőséges vélemények a magyar filmművészet szórványos, hiányos ismeretéből, másrészt pedig a filmek – néha talán a nyelvi nehézségek miatti – pontatlan megértéséből fakadnak. Hiányoznak mind Lengyelországban, mind pedig Magyarországon az olyan filmkritikusok, akik anyanyelvi szinten ismernék mindkét nyelvet, otthonosan mozognának mindkét kultúrában, s ennél fogva kitűnő informátorai lehetnének a filmbarátoknak.)

Persze az elmúlt tíz évben megjelent nálunk több okos, megfontolt, néhány filmet behatóan – az egész magyar filmgyártás viszonylatában, és a szocialista filmgyártás egészének perspektívájából – elemző tudósítás is. Így írt – többek között – Krzysztof Metrak, Zygmunt Kaluzynski, Wojciech Wierzewski, Adam Horoszcak és Andrzej Lipinski, Boleslaw Michalek.

A filmművészet népszerűsítésének egyik legfontosabb tényezője az aktuális kritika, a bemutatásra kerülő műveket mérlegelő bírálat. A magyar filmnek Lengyelországban mindig egyszerű szöszlői voltak azok között, akik főleg akkor fognak tollat, amikor jelentős filmekről szándékoznak írni. Az utóbbi tíz esztendő magyar filmterméséről például – többek között – az alábbiak írtak recenziókat: Jerzy Plazewski, Boleslaw Michalek, Wojciech Wierzewski, Krzysztof Metrak, Ryszard Koniczek, Konrad Eberhardt, Jacek Fuksiewicz, Andrzej Werner, Cezary Wisniewski, Andrzej Lipinski, Adam Horoszczak.

Az utóbbi tíz évben 91 magyar játékfilmet vettek meg lengyel moziforgalmazásra (a fel szabadulás óta összesen 257-et). Ezeknek nagy részét – hosszabb vagy rövidebb terjedelemben – ismertették a filmlapok hasábjain. Némelyik film szélesebb körű visszhangot keltett, s így a róluk szóló cikkek a filmsajtón kívül a kulturális-irodalmi hetilapokban – a „Kultúra”-ban, a krakkói „Zycie Literackie”-ben, a „Literatura”-ban; a társadalmi-politikai hetilapokban: a „Polityka”-ban, az „Argumenty”-ben, a „Kierunki”-ban és a képeslapokban: a krakkói „Przekrój”-ban és a katowicei „Panorama”-ban is megjelentek. E cikkeket gyakran a legrangosabb kritikusok írták. Tulajdonképpen e publikációk irányítják legjobban a nézőközönség filmek iránti érdeklődését, miután a szaklapok „hivatalból” jelentenek meg cikkeket valamennyi bemutatásra kerülő filmről, a többi kulturális lap viszont válogat, s csupán alapos szelektálás után ajánl műveket a nagyközönségnek. Az elmúlt tíz év magyar filmművészetének alkotásai közül az alábbi filmeket tekintette a lengyel filmkritika a legkimagaslóbbaknak: 1970-ben *A Pál utcai fiúk*-at (a többi filmről nemigen írtak); 1971-ben a *Magasiskolá*-t, 1972-ben a *Szerelmem* című filmet és a *Kitörés*-t, 1973-ban a *Holt vidék*-et, a *Hangyaboly*-t és a *Még kér a nép*-et; 1974-ben az *Utazás Jakabbal*-t (nota bene: igen nagy vitát váltott ki az életformával kapcsolatban); 1975-ben a *Végül*-t, a *Hószaka-*

dás-t, a *Szerelmem*, *Elektrá*-t és a *Szabad lélegzet*-et, 1976-ban a *Déryné, hol van?*-t és az *Örökbefogadás*-t, 1977-ben *Az ötödik pecsét*-et és a *Kilenc hónap*-ot, valamint a *Tükörképek*-et, 1978-ban az *Ők ketten*-t, (Az Ekran című hetilap díja és a Lagówi Filmnyár'79 díja az 1978-as moziműsor legjobb külföldi filmjének – ex aequo Carlos Saura *Nevelj hollót* című filmjével) a *Magyarok*-at, az *Egy erkölcsös éjszaká*-t és *A kard*-ot; 1979-ben a *Ménészgazdá*-t (a lengyel filmkritikában a szocialista politikai filmművészet egyik legnagyobb sikerének elismert filmet már az összes filmlap hasábjain méltatták, s bár a bemutatóját decemberre tervezték, máig nem volt látható), a *Legató*-t és az *Olyan, mint otthon*-t. 1980-ban – egyelőre – a *BUÉK!* nyerte meg a kritika rokonszenvét és elismerését; hangsúlyozzák, hogy nehéz, de őszinte és rendkívül bölcs alkotás.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a lengyel filmkritikusok a magyar filmtermésből viszonylag találóan választják ki favoritjaikat, és azt propagálják, ami Magyarországon a legérdekesebb, a legértékesebb, vagy széles körökben vitatott.

A filmpropaganda egyik sajátos formájának tekinthető az ún. „Konfrontáció” (a nagyobb lengyel városokban évente megrendezett nemzetközi filmszemle az előző év legérdekesebb, fesztiválokra is díjazott filmalkotásainak bemutatásával), s az ennek keretében történő filmbemutató. Ennek programjába – amelyet filmkritikusok állítanak össze – az utóbbi években többek között az alábbi magyar filmek kerültek be: *Még kér a nép*, *Magasiskola*, *Utazás Jakabbal*, *Végül*, *Örökbefogadás*, *Olyan, mint otthon*, *Két elhatározás*, *Ötödik pecsét*. Az idén a szemle programjában nem szerepelt egyetlen magyar film sem; a jelölő bizottság valószínűleg nem válogathatott kellő számú magyar alkotástól.

Mindezek után paradoxonként hathat az a tény, hogy a kritika által elismert, dicsért, művészi színvonaláért megbecsült, a szaklapok hasábjain propagált, élénken vitatott magyar

filmművészet nem talál Lengyelországban közönségre, nincs átütő ereje és hitele az ún. átlagnézőnél. A lengyel közönség magyar film iránti érdeklődésének csúcspontja 1962-re esett, amikor összesen 4,7 millió nézője volt a magyar filmtermékeknek. (A *Rangon alul, Szegény gazdagok, Két emelet boldogság, A Nosztyfiú esete Tóth Marival, Vörös tinta, Dúvad* című filmeknek egyéves vetítésük során 4–500 ezer nézője volt.) 1962 után a magyar filmek látogatottsága hirtelen – mintegy 30%-kal – esett alább, és évről évre csökkent, megmaradva a 2 milliós nézőszám alatt. Ez a szám csak 1970-ben emelkedett – több mint egy millióval. (2,9 milliót ért el; ekkor játszották *A Pál utcai fiúk*-at, amelynek 609 ezer nézője volt a premier évében; *Az oroszlán ugrani készül* című filmet 650 ezren, az *Egri csillagok*-at 282 ezren, *Az alvilág professzorá-t* pedig 183 ezren tekintették meg.) 1970-től kezdve a magyar filmek nézőközönsége évről évre csökkent, 1974-ben már nem érte el az 1 milliós színvonalat, és attól kezdve többnyire azonos szinten mozgott: évi 850 ezer nézővel számolhatunk, a tavalyi szint azután 999,6 ezerre emelkedett.

A magyar filmek lengyel nézőtáborának csökkenésében szerepet játszott az a tény is, hogy a forgalmazás egyre több ún. „közönségfilmmel” bővítette a választékot, az igényesebb művek rovására. Másrészt a televízió elszívó hatására világszerte végbement „moziválság” Lengyelországban is megritkította a filmszínházak közönségét – így a magyar filmekét is.

A magyar filmek alacsony látogatottságára nagy befolyással volt és van az a tény, hogy a megvásárolt magyar filmek jelentős hányada nem eléggé látványos, hanem meglehetősen nehéz mű, komoly dráma, tehát kevésbé érdekli az átlag nézőt, aki – mint ezt statisztikák bizonyítják – a moziban mindenekelőtt vidámságot, kalandot, élményeket keres, és csak legutolsósorban mély gondolatokat, szellemi táplálékot. Külön nehezíti a magyar film széles közönséghez való eljutását az a tény is, hogy

az utóbbi tíz évben megvett magyar filmeknek csaknem 25%-át – a megértési nehézségek miatt – ún. szűk körű forgalmazásra vették át, vagyis stúdiómozikban és filmklubokban játsszák, s ott a vetítés előtt bevezetőt tartanak. (Más külföldi filmművészetek esetében ez a szám alig éri el a 10%-ot.) Ennek az a következménye, hogy a filmekből csak 2 (!) forgalmazási kópia készül, ami a 13–30-as átlagszámhoz viszonyítva ijesztően csekély mennyiség. Ezért nem szabad csodálkozni azon, hogy a nemzetközi kritika által magasra értékelt magyar filmalkotásokat Lengyelországban nagyon kevesen – mindössze néhány ezren – látták. Szinte rossz tréfaként hatnak a 70-es évek forgalmazási adatai: *Szerelem* – 20 ezer néző, *Még kér a nép* – 42 ezer, *Szerelmem Elektra* – 23 ezer, *Déryné, hol van?* – 5 ezer, *Az ötödik pecsét* – 4 ezer, *Macskajáték* – 8,5 ezer, *Árvácska* – 6,5 ezer, *János vitéz* – 14 ezer, *Nincs idő* 5 ezer, *Hószakadás* – 8 ezer, *Járvány* – 8 ezer, *Az öreg* – 4,5 ezer, *Legenda a nyúl paprikáról* – 3,5 ezer.

Amint ez a fenti adatokból is kiderül, nincs megfelelő, átgondolt koncepció, amelynek alapján az egyes filmek szűk körű forgalmazására kerülnek: az ambiciózus, bonyolult mondanivalójú művekhez, amelyeknek a megértéséhez nagyobb felkészültség, történelmi és filmnyelvi ismeret szükséges, teljesen véletlenszerűen kerülnek kevésbé érett, gyakorta kétes művészi értékű, vagy egyszerűen sikertelen filmek, de oda kerülnek néha gyermekfilmek (!) is, amelyek – miután egyszer már a stúdiómozi-hálózatba sorolták be őket – nem jutnak el az igazi közönségükhöz. (Szembeszökő példa volt erre – sokat írtak is róla – a *János vitéz* besorolása.)

És mi a helyzet a többi moziban, mi a sorsa a hagyományos moziforgalmazásba került magyar filmeknek? Hasonlóképpen kevésbé színderítő. Ismét az elmúlt tíz év adataival élek. Ebben a periódusban a legnagyobb magyar kasszasikernek Lengyelországban két film bizonyult, túllépve a bűvös – magyar filmek esetében mostanában szinte elérhetetlen – 1 milliós nézőszámot: az egyik *A Pál utcai fiúk*.

Molnár Ferenc ifjúsági regénye még ma is a legnépszerűbb a lengyel gyerekek körében, a könyv kötelező olvasmány az iskolákban, így érthető a filmváltozat népszerűsége. A másik egy könnyű szórakozást és kalandot ígérő krimifilm, *Az oroszlán ugrani készül*. Több mint félmillió nézője volt a *Hahó, öcsi!*-nek és az *Egri csillagok*-nak. A 300 ezres nézőszámot a másik Palásthy-film, *A varázsló*, *Az alvilág professzora* című bűnügyi film, az *Ők ketten* című társadalmi-pszichológiai dráma és a frivol műzsát képviselő *Csárdáskirálynő* érte el. 200 ezer fölötti nézőszámot *A gyilkos a házban van* (a népszerűség itt részben Stanislaw Mikulskinak köszönhető), a *Kincskereső kisködmön* és a *Hahó, a tenger*, valamint a *Hajdúk* és az *Egy erkölcsös éjszaka* (ez utóbbi csak nemrég került a forgalmazásba, s előreláthatólag nézőszáma lényegesen növekedni fog). Tíz filmnek volt 100 ezernél nagyobb nézőközönsége. Ezek egy része a könnyebb műfajú, szórakoztató jellegű alkotások közé tartozik, mint például a *Kenguru* (sikere messze nem érte el a magyarországit), a *Fuss, hogy utolérjenek*, a *Kisértet Lublón*, a *Lila ákác*, *Az idő ablakai* (viszonylag nagy nézőszáma valószínűleg Beata Tyszkiewicz részvételének köszönhető), *A dunai hajós*, *Az autó*, a *Gyula vitéz télen-nyáron*; más részük viszont kifejezetten jelentős mű, olyan, mint Kósa Ferenc *Ítélet*-e és Gaál István *Magasiskola*-ja. Sajnálatos, hogy a többi ambíciózus film nem érte el ezt a magasabb látogatottsági színvonalat. Mégis, örülhetünk annak, hogy viszonylag sokan néztek meg olyan filmeket, mint a *Szerelmesfilm* (96 ezer), az *Utazás Jakabbal* (87 ezer), a *Hangyaboly* (75 ezer), az *Isten hozta, őrnagy úr!* (70 ezer), a *Kitörés* (60 ezer). Ezek a számok természetesen nevetségesnek hatnak, ha figyelembe vesszük a szóban forgó művek nemzetközi tekintélyét és a moziba járók összlétszámát.

A lengyel filmforgalmazási vállalat (ZRF) által összeállított lista szerint a 100 legjobban látogatott film közé egyetlen magyar sem került. Összehasonlításképpen, a szocialista országok filmművészetét ezen a jegyzéken 7 szovjet

(főleg az 50-es évek világsikerei), 6 jugoszláv (indiánfilm) és egy csehszlovák film képviseli. Az összeállításban 40 lengyel film szerepel, olyan filmslágerok és világszerte kasszasikert aratott filmek mellett, mint a *Keresztapa*, a *Cápa*, a *Love Story*, az *Elfújta a szél* vagy a *Kleopatra*. A lista első két helyén is lengyel filmek találhatók: Aleksander Ford 27 milliós nézőszámú *Keresztesek*-je és Jerzy Hoffman 24 milliós nézettségű *Özönvíz*-e (mind a két mű Henryk Sienkiewicz regényének filmváltozata). Ennek a listának az utolsó – századik – filmjét 3,8 millió néző tekintette meg. (A magyar filmek közül legnagyobb esélye Keleti Márton *Civil a pályán* című filmjének volt 3,6 millió nézővel, továbbá Révész György *2 x 2 néha 5* című alkotásának 3,1 millió nézővel – de mikor volt ez?!)

A lengyel sajtó – szakmai és nem szakmai egyaránt – időnkint megkondítja a vészharangot, hogy tudatosítsa a közönségben azt a paradox helyzetet, amelybe a magyar filmművészet Lengyelországban került: a legnagyobb elismerésnek örvendő szocialista filmgyártás hazánkban a látogatottság szempontjából az utolsó előtti helyen áll. Büszkélkedünk kiváló – valóban megfelelő színvonalú – filmkritikáinkkal, amely azonban képtelen a nézők érdeklődését kellően irányítani, nem tud eredményesen hatni a közönségre, képtelen a nézőket a valóban igazi értékek felé terelni – legálábbis a magyar filmek esetében ez történik.

Véleményem szerint a Lengyel Televízió is szerepet játszik abban, hogy a közönség idegenkedik a magyar filmekről: nem megfelelő a műsorpolitika. A hatvanas és a hetvenes évek első felében bemutatott tv-műsorok áttekintésekor megállapíthatjuk, hogy a Magyar Televízióból többségükben nem a legjobb termékek jutottak el a nézőkhöz: naiv meséjű, jelentéktelen mondanivalójú vígjátékok, igénytelen krimifilmek vagy untatóan bonyolult történelmi drámák, amelyekben a lengyel néző nem tud téjékozódni, elejétől végéig nem tudja, ki kicsoda, és amelyek megértéséhez jobban kellene ismernie a magyar történelem indázá-

sát, valamint a magyar irodalmat is. A gyenge alkotások mellett azonban – főleg legújabb – a Lengyel Televízió fontos, érett filmeket (mint például a *Sodrásban*, a *Hideg napok*, a mozikban rövid ideig vetített *Szindbád*, a *Bakaruhában*, a *Kitörés*, az *Ékezet*) is bemutatott. Tavaly az ún. Érdekes Filmek Mozija című sorozat keretében néhány Jancsó-alkotást mutattak be, majd a „Filmklub” keretében Mészáros Márta csaknem egész eddigi életművét megnézhette a lengyel tv-közönség. A „Filmklub”-nál, amely a Lengyel Televízióban a magyar filmek fő bemutatási fóruma, kedvezőtlen az a körülmény, hogy más ciklusokkal összevetve jóval kisebb számú közönsége van, mivel este 10 óra körül a 2. – kisebb hatókörű – programban sugározzák; viszont kedvező, hogy a késői órákban vetített filmek szelektált közönséghez, olyan nézőkhöz jutnak el, akik nagyon jól tudják, hogy mire várnak, tehát e filmek nehézségi fokától nem ijednek meg. Úgy tűnik, hogy újabban kedvező változás ment végbe a Lengyel Televízióban, és gyakrabban nézhetünk majd igazán érdekes magyar filmeket. Erre vallanak az utóbbi film-bemutatók és a legújabb vásárlások is (többek között *A kis Valentino* és a *Családi tűzfészek*).

A filmklubhálózat az utolsó, de – azt hiszem – a legfontosabb fórum, amelynek keretei között a közönség igen hatékonyan találkozik a magyar filmművészettel. A lengyel filmklubmozgalom roppant élénk, a mozik számának csökkenésével szemben évről évre növekszik a filmklubok száma. Jelenleg 380 klub létezik, több mint 50 ezres taglétszámmal. A filmklubok tagsága a magyar filmművészet termékeinek legfontosabb közönsége. A klubok műsorpolitikája önálló, csak a legérdekesebb filmalkotásokat mutatják be; a filmeket a körzeti filmforgalmazó vállalatoktól, valamint a Varsóban működő külföldi kulturális intézetekből és nagykövetségektől szerzik be.

Említésre méltó a Magyar Kulturális Intézet szerepe. Filmpropaganda tekintetében párját ritkítja Varsóban. Rendszeresen bemutatják itt a legújabb magyar filmeket, sőt az In-

tézet bemutatói néha megelőzik a filmek magyarországi premierjeit. Az elmúlt években az MKI több retrospektív és tematikus filmszemlét is rendezett: „A budapesti 12” címmel sorozat keretében vetítették például a magyar filmművészet legkimagaslóbb alkotásait, de rendeztek már irodalmi adaptációkból is sorozatokat, hasonlóképp emlékeztek meg számos politikai és kulturális évfordulóról, több rendezői összeállítást szerveztek, legutóbb pedig „A magyar történelem – filmen” című nagyszabású filmsorozatot méltó az említésre. Az egyes filmstúdiók tevékenységét ismertető szemlék folyamán eddig az Objektív, a Hunnia, a Dialóg, és a Pannónia Filmstúdiót mutatták be. Most a Budapest, a Dokumentumfilm Stúdió, valamint a Balázs Béla Stúdió bemutatkozását várjuk; az utóbbi már régóta nem képviseltette magát Lengyelországban. A magyar filmesek és filmkritikusok részvételével megrendezett intézeti bemutatók és találkozók mindig nagyon népszerűek mind a filmszakma, mind pedig a – jelentős százalékban filmklubok tagjaiból verbuválódott – közönség körében. Ezek a találkozók lehetőséget nyújtanak a lengyel és a magyar filmalkotók közötti barátság elmélyítéséhez, valamint a hiteles, őszinte vélemény- és tapasztalatcseréhez.

Sok filmklub a Varsói Magyar Kulturális Intézet állandó „ügyfele” lett. Az intézettel legszorosabb kapcsolatba a Varsói Műszaki Egyetem híres „Kwant” filmklubja került; működése során ez a klub olyan mestereket látott vendégül, mint Antonioni, Claude Lelouch, Julio Cortazar, Fernando Arrabal, Roland Topor, Wajda, Zanussi, Marek Piowski, Roman Polanski és Walerian Borowczyk. A magyarok közül – például – Jancsó, Kovács András, Kósa, Mészáros Márta, Szabó István, Huszárik, Bacsó, Sára, Gazdag Gyula, Sándor Pál vett részt filmjei Kwant-beli bemutatóján, de az MKI csaknem minden vendége – filmrendezők, operatőrök, filmírók és kritikusok – megfordult falai között. 1977-ben a Kwant az MKI támogatásával és közreműködésével 5 napos országos filmszemináriumot rendezett

„Az új magyar filmművészet ma és tegnap” címmel. Ennek során 16 magyar filmet mutattak be – egy részüket soha nem vetítették a lengyel moziforgalmazásban, mint például a *Feldobott kő* című filmet, a *Holnap lesz fácán*-t, a *Sípoló macskakő* címűt, a *Jutalomutazás*-t, az *Amerikai anizs*-ot, a *Vörös rekviem*-et, s a tv-bemutatásra átvett *Azonosítás*-t, s magyar filmművészek és kritikusok részvételével két vitát rendeztek. A szeminárium alkalmából az Intézet anyagi és szellemi támogatásával kiadott csaknem 100 oldalas, kritikákat, interjúkat, filmmográfákat stb. tartalmazó füzet az első nagyobb lengyel nyelvű kiadvány volt a magyar filmművészetről.

A rendezvény megnyitóján a Kwant elnöke többek között a következőket mondta: „A Kwant érdeklődése a magyar film iránt nem volt megalapozatlan. A klub tagjai a magyar filmművészet alkotásaiban találták meg azokat a mai problémákat, amelyeket bizonyos időszakban nem lelhettek föl egyetlen más filmművészetben, a lengyelben sem. A magyar alkotókkal folytatott viták a legérdekesebbek közé tartoztak, mert érintették a lényeges, kényes és fájó problémákat. Az új magyar filmművészet mélyebb gondolkodásra kényszerített, ellenvéleményeket provokált, vitát ajánlott – komoly, gyakran elvi alapon.” Érdemes megjegyezni, hogy ez a klub 1972-ben nem kevésbé jelentős országos filmszemináriumot kezdeményezett Jancsó Miklós filmjeiből, a rendező, s neves filmszakemberek részvételével.

Hasonló filmszemináriumot hívott össze tavaly a Wrocław-i Tudományegyetemen működő filmklub. Rendkívül termékenyek a gdanski filmklubok is, amelyek a legújabb magyar filmek rendszeres bemutatásán kívül néhány éve Bacsó Péter-filmszemlét tartottak, majd ezt követően magyar politikai játékfilmszemlét, az ismert lengyel történész, a magyar ügyek szakértőjének, Jerzy Nowaknak a részvételével.

Rokon jellegű rendezvényeken mutatták be – többek között – a Balázs Béla Stúdió film-

jeit és tevékenységét, Jancsó Miklós, Huszárik Zoltán, Mészáros Márta, Szabó István, Kósa Ferenc, Kovács András alkotásait Lengyelország szerte számos filmklubban. Az utóbbi időben a filmklubok érdeklődése tovább fokozódott a magyar filmművészetnek a közelmúlt és napjaink valóságát érdekesen föltáró alkotásai iránt, s Magyarország felszabadulásának 35. évfordulója alkalmából több városban rendeztek nagyobb szabású filmszemináriumokat.

A Lengyel Filmklub Szövetség évente egyhetes országos filmszemináriumot szervez, amelyen részt vesznek a filmklubvezetők. A magyar filmművészet az egyetlen, amelynek termékei évek óta mindig jelen vannak e szemináriumon, a lengyel klubélet egyik legfontosabb rendezvényén. A gyakran késő éjjelig tartó, heves vitákban vendégként részt vettek többek között: Kovács András, Kósa Ferenc és Balczó András, András Ferenc, Szomjas György. Az 1978-as szemináriumon bemutatott *Küldetés*, Kósa Ferenc filmje 1978/79 legnépszerűbb, legkeresettebb magyar filmje és az akkori lengyel filmélet egyik legnagyobb eseménye lett. Az MKI birtokában levő egyetlen kópiát állandóan játszották a filmklubok, ifjúsági szervezetek, a sportszövetségek, a folyóirat-szerkesztőségek s a filmesek. A Kósa-filmről számos lengyel napilap, társadalmi, politikai, kulturális, sport- és filmhetilap jelentett meg kritikát, sőt még a televízió is megemlékezett róla. A Lengyel Filmművész Szövetség Fiataljainak Köre a film rendezőjét és főhősét – a voltaképpen csak lengyel filmművészeknek szánt és évente odaítélt – Vektordíjjal jutalmazta; az indoklás szerint ez a film „az erkölcsi rend és felelősségérzet iránti vágyakozást fejezi ki”.

A *Küldetés* esete, társadalmi visszhangja jól bizonyítja, hogy mekkora szerepet tölthet be a filmkultúra terjesztésében a társadalmi forgalmazás. Jelez egy ösvényt, amelyen a közönség ismét eljuthat a magyar filmhez, viszszanyerve belé vetett bizalmát.

Andrzej Rutkowski

Jegyzetek az újabb magyar operatőri művészetről

Technika és módszer: Ragályi Elemér látvány-tervezése

1.

A magyar film 60-as évekbeli megújulásáról szólva, természetes módon csak azokkal az alkotókkal foglalkoztak e jegyzetek, akik a hagyományos filmelbeszélés felfogásával szakítva, valamilyen új film dramaturgiát, filmnyelvét, egészében véve új filmművészeti koncepciót próbáltak kialakítani hazánkban, s eközben éppen a *filmkép* szerepének újraértelmezéséből indultak ki. Az operatőri művészet megújulása szervesen ezekhez a kísérletekhez kapcsolódott, s éppenséggel a legfőbb jellegzetessége volt abban az időben a hazai progresszív operatőri törekvéseknek a „dramaturg-operatőr” típusának megjelenése.

Választott tárgyunknak mintegy új fejezete kezdődik azokkal az operatőri leleményekkel és problémákkal, amelyeket Ragályi Elemér művészi módszere és szemlélete reprezentál.

Ideje mindenekelőtt leszögezni: a korábbi jegyzetekben emlegetett „új film dramaturgia”, jóllehet maradandó alkotásokban öltött testet (n int a *Sodrásban*, *Tízezer nap*, *Feldobott kő*, *Szindbád*, *Szerelem*, hogy valóban csak a legvitathatatlanabbakat említsük példaként), tovább már alig folytatható eredményeket, ezért végül is csak részeredményeket hozott a magyar filmművészetbe. Ahogy lenni szokott: a folytatás már egyfajta – magasabb szinten történő – visszaváltozást, visszakanyarodást jelez az eleve tagadotthoz. Az eszközeiben megújult „cselekménydramaturgiához”.

Egy-egy alkotó oeuvre-jében, persze, teljesen nyíltan és nyilvánvalóan csak ritkán jelentkezik az egész áramlatra (különböző egyéni törekvésekből összeálló áramlatra) jellemző irányváltozás. Ilyen példának vehetjük Gaál István pályáját, aki a *Sodrásban* után fölhagyott a „képi dramaturgiá-

val” való kísérletezéssel, és a hagyományos, szigorúan „irodalmi” cselekményépítéshez tért vissza. Másoknál viszont az elszánt újtó kedvvel kidolgozott filmalkotói módszerről az derült ki hamarabb vagy később, hogy bizonyos elemek *egyszeri*, különleges szintéziseként ad csak ki töretlen egészet, de már a folytatásban, az ismétlésben mind nehezebb az elemek összeillesztése: darabokra hull a kompozíció. A Csoóri-Kósa kialakította filmepikában példának okáért a *Tízezer nap* után következőkben egymással szembeeszlő, illeszkedni alig akaró részletekként váltogatják egymást a filozófikus-lírai monológok-dialógok, s a környezetábrázolásba rejtett, jelképi erejű jellemábrázolás jelenetei. A *Szerelem* után a módszertanilag konzekvensebb *Macskajáték* egyben szinte a módszer ad absurdum vitelének hat a részletek egyenrangúsítása miatt. A *Feldobott kő*-ben még számos példáját láthattuk annak, hogy a cselekmény gondolati-érzelmi haladását a képkompozíció elemeinek viszonya és változása fejezi ki – a *80 huszár*-ban már csak az általános hangulati-érzelmi megfelelést találjuk a kép mint egész és az adott jelenet tartalma között, a filmgondolat és cselekmény a szokásos dramaturgia szabályai szerint fejlődik.

Ragályi Elemér operatőri felfogásának alakulásába szükségképpen már e fordulatok tanulságai is belejátszottak és belejátszanak.

2.

Amit Sára Sándor és Tóth János képvisel az újabb magyar operatőri művészetben, abban feltétlenül közös – bármennyire homlokegyenest különböző is a fölfogásuk más tekintetben (amint e cikksorozat előző darabjaiban szó esett róla) –, hogy mind-

ketten egy valamilyen totális filmkonceptió hitvallói, s épp ezáltal „dramaturg-operatőrök”.

Ragályi nem egy valamely filmdramaturgiai koncepció képviselője, hanem – egyelőre csak általánosságban mondva – a megtervezett látványé különböző koncepciókban. Különböző rendezői koncepciókban. Nem véletlen, hogy Ragályi legálább öt olyan rendezőnek állandó és adekvát művészi partnere évek óta, párhuzamosan, akiknek a filmről vallott fölfogása igen-igen eltérő, némely vonatkozásban szögesen ellentétes. (Elek Judit, Sándor Pál, Zolnay Pál, Rózsa János, Grunwalsky Ferenc s talán hatodikként Gazdag Gyulát is ide-sorolhatjuk.) Mindamellet, persze, ez a kör meglehetősen zárt. Az operatőr nem akárki mellett képes önálló művészi értékkel gyarapítani a filmalkotást. Ragályi praxisában is jó pár példa akad a nem igazán alkotó együttműködésre. Ugyanakkor „megszokott” rendezőinek koncepcióváltásaira is szükségképpen érzékenyen reagál a jó operatőr; nem biztos, hogy az esetleges irányváltás neki is megfelel. A *Majd holnap* fényképezésében például – kénytelen vagyok azt mondani – a valamelyest hozzáértő szem biztos jeleit fedezheti föl annak, hogy néhány ponton Ragályi Elemér is éppúgy lemondott róla, hogy alkotó módon járuljon hozzá egy-egy jelenet realizálásához, mint ahogy Sára Sándor vagy Tóth János is nemegyszer tette, ha olyasmibe csöppent, ami „nem az ő világa”. Ezek az árulkodó jelek mindannyiuknál ugyanazok: indokolatlan és védhetetlen technikai „lazaságok”.

Ragályi más elvből kiindulva alkotja meg a film képi egységét, mint a hazai operatőri művészet megújításában időrendben előtte járók, de épp azért tartozik azokkal egy táborba, mert hozzájuk hasonlóan ő is túllép a *valóság-hűsége*n alapuló *filmképi egység* Illés György kimunkálta alapelvén. A tagadás oldaláról közelíthetjük meg ezt a „más elvet”: Ragályi „nem-dramaturgiai” kiindulása *eliminál egy korábbi dilemmát*, hogy tudniillik mi legyen az új filmképi egység alapja – az egészből következék-e a rész (Sára), avagy a részekből összegeződjék-e az egész (Tóth)? Ez az *operatőri* dilemma közvetlenül a valóságra, a világ nézetére irányul.

Ragályi viszont csak a *rendezői koncepció valóságanyagával* dolgozik. Tehát már egy világnézeti-leg válogatott és rendezett valóságanyaggal. S az *anyag képelemként számbajöhető adottságaiból* tervezi és szervezi meg a *rendezői koncepció képi „visszaigazolását”*: ez nála a filmképi egység alapja. S mint ilyen, következhet a részletek szintéziséből éppúgy, mint a filmegész anyagának valamely generális jellemzőjéből. Mindkettőre bőven találhatunk nála példát.

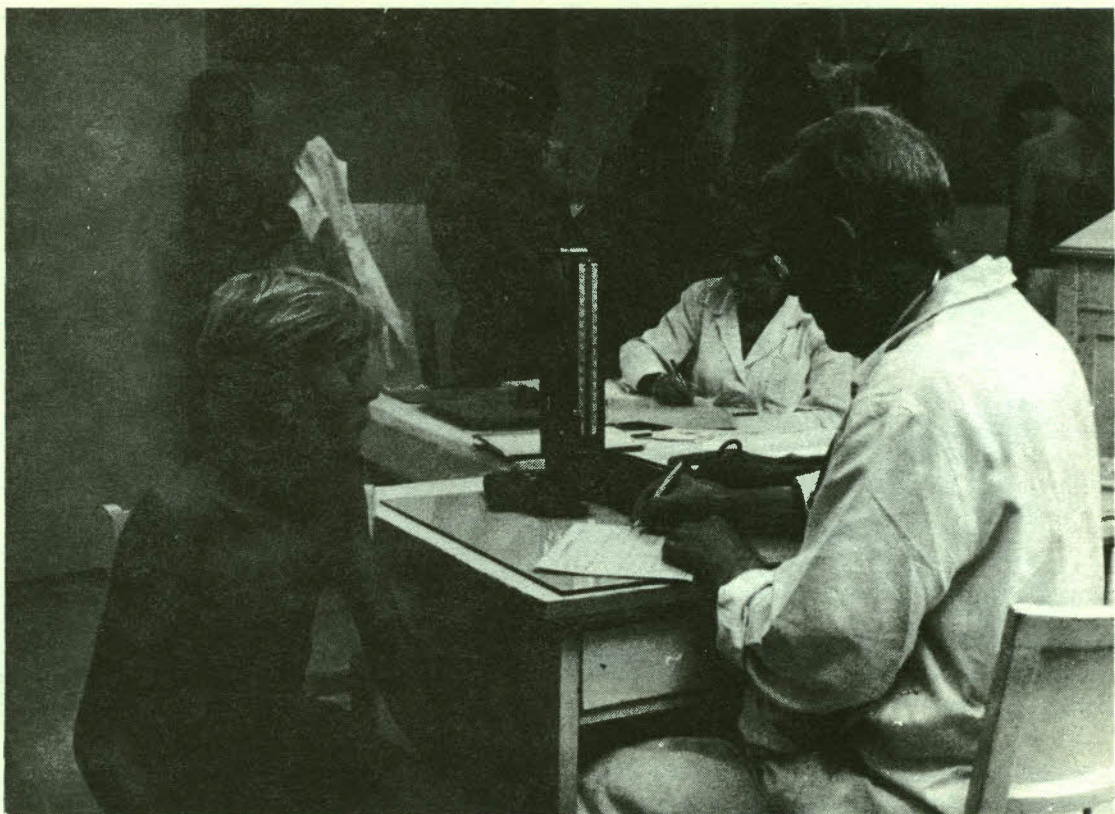
Ez a módszer egy bizonyos tekintetben szűkebb, mint a korábban tárgyaltak: nem a film „minden oldalával” foglalkozik, ahogy Sára vagy Tóth módszere. (No meg engedményesebb is: az operatőr módszere és szemlélete által elfogadott rendezői koncepciókba sok minden belefér – a szikár történelemelemzéstől a valóságdokumentáláson át az abszurd lélektani ál-drámáig.) De éppen esztétikai szemszögből nézve: általánosabb és sokoldalúbb. Az anyag viszonylagos sokfélesége az eszközök folyton megújuló sokféleségét követeli meg a filmképi egység *ilyen kiindulású* megteremtéséhez. Ragályi művészi módszere – s következésképp: szemlélete – ezért jelentős pályatársaiéhoz képest sokkal inkább kötődik a technikához.

3.

Technikán, persze, nem csupán az anyagi összetevőket értjük, hanem az emberieket is, vagyis a műfogásokat. Innen nézve, nem ellentmondás, hogy a módszerében leginkább a technikához kötődő operatőr egyben a *legszemélyesebb* fényképezési mód képviselője is, esetenként. Minthogy egyik kiindulópontja mindig az adott anyag tulajdonsághalmaza, Ragályinak mindig készen *kell* állnia rá, hogy szükség esetén „kamerával reagáljon” a történtekre. Amellett, hogy talán a legsokoldalúbb, egyben alighanem a legtöbbet improvizáló magyar operatőr ő. „Abból kell kiindulni, ami van!” – mondta el nemegyszer, s e jelmondatyszerű célkitűzésből az is következik, hogy mindig készen *kell* állnia a rögtönzésre. Ez ugyan csupán egyik összetevője módszerének, de jellemző és fontos összetevője.

Hogyan jutott el idáig? Kezdetben – az „új hullám” és a „cinéma vérité” hatására – a *közvetlenség*, a *természetesség* volt az eszményképe, amihez igazodni igyekezett. Ez a meglehetősen általános cél konkrétabb tartalmat nyer azáltal, ha történeti környezetébe illesztjük: azzal az „akadémizmus-sal” szemben fogalmazódott meg Ragályinál ez a jelszó, amit az ő szemében (beszélgetésünk közben készített jegyzeteimből olvasom vissza) például Hegyi Barnabás képviselt. A kamera és a jelenlét természetességéről van szó – ez mindmáig tettenérhető Ragályi munkáiban. Ami e kezdeti természetes közvetlenség technikai kívánalmait illeti, a folytonos mozgást (kamera a kézben) s a szórt fényű világítást kizárólagosságát, már régóta nem valamiféle normát jelentenek, s Ragályi sem így tesz nekik eleget, hanem effektust, s ő is mint ilyeneket használja őket.

A közvetlen természetességhez kapcsolódó mozgás Ragályinál már a kezdet kezdetén sem pusztá



Elek Judit: Meddig él az ember? (1967)

kameramozgás volt, hanem jóval több: a kamerával való *mozgékony*ság. S ez voltaképpen valami egészen más, mint a közepes tehetségeknél sokszor látható „bóklászó kamera manírja” (ahogy egyszer Zsugán István megfogalmazta).

Ragályi első s mindjárt föltűnést keltő filmjén is, a *Meddig él az ember?*-en, amelyet Elek Judittal készített, szigorú képi rend uralkodik. Ez dokumentumfilm volt ugyan, de nem szokványos, hanem ember-, sors- és gondolatcentrikus, ha szabad így mondani. Ennek a dokumentumfilmnek játékfilmi dramaturgiája volt, de úgyszintén nem szokványos. (Elek dokumentumalkotásai egyébként is közel állnak a játékfilmhez, bizonyos tekintetben előzményei a dokumentum-játékfilm műfajának.) Némelyik része mindenesetre részletekből épülő „montázsfilme” hasonlít; ám ezek a részletek egyszeri és folyamatosan zajló eseményből vannak kiragadva. És egyebek közt ebben mutatkozott meg Ragályi bravúrja: annyi különböző szemszöveget tudott felsorakoztatni, amennyit más filmben legföljebb két kamerával tudnánk elképzelni. Ez az igazi mozgékony-ság! S ezek a beállítások amellet mint fotókompozíciók sem esetlegesek – a „fotó”

szó más vonatkozásban sem véletlen itt: Ragályi már első filmjében is, és később is sokszor, olyan egyszerűséggel, gyorsasággal és közvetlenséggel használja a filmfelvételt, mint más a közönséges fényképezőgépet.

Hogy Ragályi előszeretettel dolgozik kézből, az közismert, de tévedés volna stílusát és technikáját erre redukálni: érettebb alkotásaiban csak módjával folyamosodik ehhez az eszközhöz, tisztában lévén vele, hogy ez is csupán *egy* eszköz, *egy* effektus, és csak az anyag, a jelenet anyaga indokolhatja használatát. Amikor csakugyan szükséges és lehetséges megvalósítani azt, hogy ne a színész alkalmazkodjék a nehézkes filmező-apparátushoz, hanem fordítva, a filmezők technikája a szereplő mozgásához.

Kétségtelen, hogy Ragályi kiterjesztette a kézi-kamera használatának körét. Nem csupán a kézenfekvő esetekben veszi kézbe a gépet – például, amikor alacsonyan köröző sólymot kell követnie a *Magasiskolá*-ban –, hanem akkor is, ha ezzel egyébként kényyszerű vágásokat takaríthat meg; ilyenkor tehát a rendezővel egyetértésben, de önállóan képes hozzájárulni a jelenetfelbontáshoz,



Zolnay Pál: *Arc* (1970)

a beállítások megtervezéséhez. Sőt, sokszor kézbe kapja a gépet olyankor is, ha ezzel pusztán egy-egy nehézkes átállást (s egyben időt, idegeket is) takaríthat meg az egész forgatócsoportnak. Tehát olykor fix beállításoknál is.

Összegezve: az események, történések gyors, egyszerű és természetes, de egyben persze bravúros mozgékonytárgyat megkívánó *követése*, nem pusztán az adott anyagból való kiindulás, hanem a magas fokú *alkalmazkodás* az adott anyaghoz – ez Ragályi művészi módszerének egyik technikai pillére. Ez az erénye a legtisztábban (más eszközöktől el nem homályosítva) Elekkel és Rózsával forgatott dokumentumfilmjeiben, de általában is Elek Judittal és Rózsa Jánossal végzett közös munkájában figyelhető meg.

4.

Rendkívüli jelentőségű Ragályi Elemér művészi fejlődésében a Zolnay Pállal forgatott három filmje: az *Arc*, a *Fotográfia* és a *Sámán*. Zolnay ritka erős vizuális képességgel megáldott rendező, akinek eredeti és határozott képi elképzelése van választott tárgyairól. Ragályi az ő „szemeként” jutott el odáig, hogy az anyag adottságait messzeemenően figyelembe vevő *követés* helyett a nézőt aktivizáló *követtetés* mestere legyen a magyar operatőrök között.

Ez nem egyszerű dolog, több tényezőtől tevődött össze, alakult ki az említett három filmben. A több tényező – Ragályi általános művészi módszerének megfelelően – több technikai tényezőt jelent, amelyeket Zolnayval együttműködve egy közös képalkotási cél érdekében használnak, külön-külön vagy egyszerre, kombinálva.

Ennek világosabb megértéséhez előbb megkísérlem röviden jellemezni Zolnay Pál rendezői módszerét, filmkonceptióját.

Zolnay, érett munkáiban, mindig közvetettséggel dolgozik, a tárgyat, történetet sohasem közvetlen, tagolatlan realitásában mutatja be. Ez a közvetettség nála mindig a részletek által való közvetítettség. De a részletek szerepe itt egészen más, mint például Tóth János filmkonceptiójában: nem a „mozgó részletek szintézise” az elv, hanem szigorúan a *pars pro toto* elve – az egész *helyett* a rész ábrázolása. A „valóságot”, az írott jelenetet apró részekre tagolja, s ezek térben és időben való egymásutániságát tervezi meg, egységes folyamatként. Az így létrejövő elbeszélő képi folyamat, filmfolyamat erősen szubjektívizált; más minőségű, mint az adott helyszín vagy történet „természetes” tagolódása, egymásutánisága. Mindez mégsem azt jelenti, hogy a rendező önkényesen kizárja az adott „téma”, „anyag” egészének képét, s helyette csak az egészről alkotott fogalmunkat akár megamisítani is képes részletet mutat. Ellenkezőleg:



Zolnay Pál: *Fotográfia* (1972)

a rész csakis akkor *közvetítheti* az egészet, ha a *pars* mellett a *totum* is megmarad, csupán érzékelésünkben lép az egész *elé* a rész – hogy rajta keresztül appercipáljuk az egészet. Zolnay éppenséggel a *viszonyt* kívánja mindig is közvetlenné – képileg érzékelhetővé – tenni az ilyenfajta közvetítéssel: a rész és a környezet, a motívum és a téma viszonyát. És e viszony folytonos *változását*: ezért szervezi egységes *folyamatba* egy-egy beállításon, jeleneten belül a figyelmünk középpontjába kiválasztott részletek egymásutánját.

Ebből a rendezői módszerből egyszerű logikai és egyben igen bonyolult technikai következmények adódnak az operatőr számára. A filmképi egység elve nem lehet más: *folyamatosan változó effektusokkal* irányítani a néző figyelmét a meghatározott sorban változó részletekre, de úgy, hogy közben mindig érzékelhesse a képből (a figyelem középpontjából) kifelé, a látás és az érzékelés perifériájára szoruló, ám teljesen sohasem kiszorított, kihagyott, hanem „homályosan” mindig jelenlevő környezetet, amely – s itt már egészen komplikált a feladat – esetenként nem marad statikus és tagolatlan egész, hanem szintén meghatározott (sokszor a részekkel ellenkező irányú és jelentésű) változásokon megy át.

Ilyen bonyolultságú jelenetek-beállítások adják a *Sámán*, e lírai vers-film tartóvázát, amelyhez Zolnay és Ragályi a *Fotográfia*-n és az *Arc*-on ke-

resztül érkezett el. A formanyelv e három filmben fokozatosan válik bonyolulttá. (Itt most csak az alapelemeket állapítjuk meg, ezért magát ezt a fejlődési folyamatot nem kísérjük részletesen végig.)

A kiindulás még viszonylag egyszerű: a „szűken tartott”, követő gépmozgással kialakított közelképek hangsúlyos szerepe az *Arc*-ban. (A szűk kép-kívágás mint divat eredetileg a televíziós komponálásmód hatása a mozifilmre – világszerte elterjedt. Nálunk a balázsbelás dokumentálás, a szociografikus érdeklődésű viselkedés- és gesztusdokumentálás terjesztette el tágabb körben. Újító jellegű játékfilmre, új tartalomkifejezés szolgálatában, Ragályi és Koltai Lajos alkalmazta – mások inkább már csak tőlük vették át ezt a kép-kívágási módot.)

Az *Arc*-ban ez a *szűkítés* már *sűrítést* jelent a legsikerültebb beállításokban. A rész és a környezet szűk képbe sűrítését, ami emberi, sőt néha már jelképi erejű politikai *viszonyok* egyetlen kép folyamatába való tömörítését is lehetővé teszi Zolnaynak és Ragályinak.

Például: a két főszereplő, Zala Márk és Drahota Andrea a Cserhalmi György játszotta Andi keresése közben beállít egy lakásba, ahol két lánytól remélnék megtudni valamit a fiú hollétéről. A lányok nem tudnak semmit, de nem is igen érdekli őket az ügy. Szavakban elmondva, nagyjából ennyi

a jelenet. Képileg viszont olyan közelikre épül, amelyekben két ellentétes világ nyilvánul meg, egyazon beállításokban. A két főszereplő mozdulatlan arca, feje mellett, háttérben a sürgő-forgó lányok lakásnyi világa – ez a közelképek fölépítésének sémája. A végén az egyik lány, minden indok nélkül, táncolni kezd, mögötte és mellette, életlenül, teljesen más jellegű, praktikus mozgásokat végez a másik lány: például a szekrényből kivesz valamit stb. A semmitmondó dialógusok ellentétként mindent elmond ezeknek az embereknek az egymáshoz való viszonyáról a mindvégig szűken tartott, figyelmi központot és perifériát mindig ellentétes jelentéssel fölruházó kép.

A másik példa: nagyon szűk közeliben, talán ablakon keresztül utcára látunk ki, úgy fejmagasságban. Ide-oda mozgó alakok és alakzatok vonulnak el előttünk: férfi, nő fejbúbja, fejfedők, katonasapka, puskacső... Korábrázolás a nyilas időkől, a szűkítés műfogásával jelképpé sűrítve a szándékoltan parciális és esetleges látványt. S ez, természetesen, a hős szemszöge, nem pusztán a rendező – a szubjektívizálás dramaturgiai indoka feddhetetlen.

5.

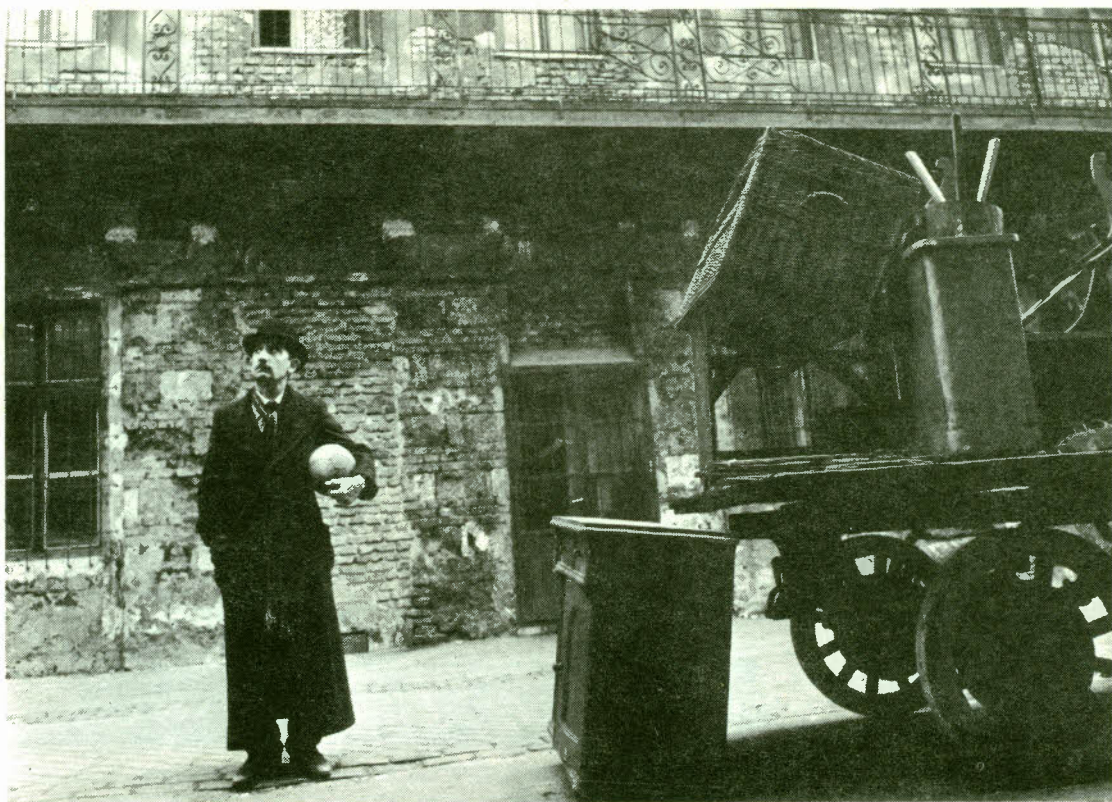
Amikor a kamera már nemcsak követ, hanem követet, az éppen látottal egyenrangúan fontossá válik, értelmi kapcsolatra lép az, ami megjelenik vagy eltűnik a képből, bejön vagy kimegy. Sőt maga ez a mozgás a legfontosabb, mert éppen ezen a pontokon lódul meg a néző képzelete és gondolata: az alkotók részéről ezek a pontok a tudatos aktivizálás, a nézők részéről pedig az esetleg akaratlan aktivizálódás pillanatai. Mint filmképi hatásmechanizmus, ez talán külön elemzést is érdemelne. Világos és egyszerű (némileg még túlságosan is egyszerű, a kiszámítottság érzését keltő) példája ennek az *Arc*-ban az a jelenet, amelyikben a főhős egy fal előtt összeesik, miután a munkások, akik provokátornak hitték, összeverik. A vándorogva menekülő fiú, felénk háttal (természetesen szűk félközeliben) egy magas fal elé érkezik, föltekint, mögüle mi is, aztán kiesik a képből; a kamera elidőz a „maradék” látványon (a falon, amelyre már nem volt képes fölkapaszkodni a hős), majd lassan leigazít a földön eszméletlenül heverő fiú arcára, egészen szűk közeliben állapodva meg. Az esemény közvetlen jelentésén túl a jelképes jelentés is világos (sőt hát egy kissé „szábarágósan” is mondatott el). A *Fotográfia*-ban, de még inkább a *Sámán*-ban a hasonló elvű beállítások már hibátlan ritmikai biztonsággal realizálódnak

(és jóval bonyolultabban is, esetenként). Ám épp az egyszerűség kedvéért választottuk most ezt a példát.

A „belép a képbe, kilép a képből” fogása az egyik részletről a másikra váltás általános gyakorlatán belül, természetesen, a legszimplább dolog. Bőséges tárháza van viszont a Zolnay-filmekben a figyelem átirányítására szolgáló egyéb eszközöknek is. De most be kell érniünk olyan jellegzetességek tárgyalásával, amelyek Ragályi Elemér operatőri stílusára általánosan is, más rendezőkkel való együttműködés esetén is vonatkoztathatók.

A figyelem átirányításának fontosságáról volt szó az imént; de ennek természetes alapja egyáltalában a figyelem irányítása. A megkomponált kép – legyen az festmény, fotó vagy filmbeállítás – vezeti a szemet. Többnyire – a reneszánszban kidolgozott tértagolás, perspektíva szerint – a képnek valamilyen középpontja felé. A képeknek, persze, nem szükségképpen van középponti részük. Ragályi azonban általában hajlamos rá, hogy ily módon komponáljon. Még akkor is, ha nincs dramaturgiai jelentősége egy-egy jelenetben, képei valamin keresztül irányítják rá a tekintetet egy-egy kiemelt részletre. Hogy aztán az a „valami” a jókora *előtér* (esetleg életlenül, homályosan), vagy ellenkezőleg, a hasonló minőségben szerepeltetett (tehát szintén egy-egy fontosabb kép-részletet kiugrató), nagy, homogén felületű *háttér*, avagy a díszlet vagy természetes tárgyak adta *keret*, *tükör* vagy *tükröződő ablak* stb. (Sándor Pállal forgatott filmjeiből igen sok ilyen példát sorolhatnánk föl – olykor csakugyan funkcionális, néha viszont egyszerűen csak esztétikus-dekoratív célzatú beállítást), az most mindegy. A lényeg az a képkomponálásban megnyilvánuló elv, hogy a látvány ne pusztán a voltaképpeni „téma” frontális és csupasz megjelenítéséből álljon, hanem másodlagos, alárendelt elemek környezetében jelenjen meg, amelyek sokszor mennyiségileg dominálnak ugyan a megszervezett látványban, ám feladatuk mégis csupán az, hogy közvetítsenek, a fontosabb részre rávezessék a szemet.

Ennek a vizuális művészetekben általánosan elterjedt komponálási módnak a megvalósítására sok-sok eszköz áll az operatőr rendelkezésére. (Ezeket az eszközöket, egytől egyig, természetesen más céllal is lehet használni!) A képkompozíció mint a közvetett láttatás módja a filmben is lehet *ugyanolyan*, mint az egyéb vizuális művészetekben (például a festészetben vagy a fotóművészetben) – ha mozdulatlan, statikus beállításról van szó. De ha megmozdul a kép, akár maga a kamera, akár a képet alkotó bármely elem, a film máris *másként* használja a hasonlót. Az itt tárgyalt problémára



Sándor Pál: *Régi idők focija* (1973).

egyszerűsítve: a képkompozíció *irányítja* a figyelmet, a kompozíció mozgása *átirányítja*.

A *Sámán* egész filmfolyamata (a „cselekmény” szót aligha használhatjuk vele kapcsolatban) ezen alapul, s a szó szoros értelmében az operatőr kezébe van letéve. Valóságos iskolai példatára ez a mű mindazoknak az operatőri eszközöknek, amelyekkel a figyelem irányítása és folyamatos átírányítása egyáltalán megvalósítható a vásznon. Itt aztán végképp nem léteznek természetes látványviszonyokat tükröző, narratív funkciójú beállítások: maga az esetenkénti alapkompózió, tehát a „figyelemirányítás” is valamely *effektuson* épül föl (a különböző térhatású optikáktól az élesség-életlenség kontrasztján át a fény-árnyék, a színellen-tét, néhol a színes világítás, vagy a szűrőkkel, esetleg a laboratóriumi beavatkozással előidézett tényezők hatásaiig, hem is szólva már külön a – Zolnaynál megszokottan többnyire szűk – képkivágásról); a kompozíció mozgása pedig (a gépmozgástól a képtárgyi elemek – a színész is ide értendő – mozgásán át az optikai eszközök – szín, világítás és tónus, élesség és képkivágás – mozgásáig) úgyszintén csupa *különleges effektus*, vagyis a „figyelemátirányításnak” sincs a filmben termé-

szetesnek nevezhető módja – a legvégsőbb részletekig megtervezett, szubjektivizált. De mindez: a rendezői koncepció, világlátás leghívebb szolgálata. Az operatőri bravúrok sorozata csak annyiban tekinthető öncélúnak, amennyiben az egész film az. (Amin egyébként lehetne is vitatkozni: hiába szándékolt formai alapelve a filmnek, hogy effektusok szerves *folyamata* legyen, valójában szervesetlen effektus-sorozattá degradálódik a roppant általánosságokban mozgó, dagályos gondolatok, a tartalom elvonsága miatt.)

Egy valamit érdemes még kiemelni: Ragályinak ritkán sikerült ilyen jól, mint éppen a *Sámán*-ban, kamatoztatnia azt a megszokott gyakorlatát, hogy kevés lámpával világít. Hisz ez tette neki lehetővé, hogy a világítás effektusait is könnyedén, mesteri természetességgel sorolja be a film *mozgáselemei* közé.

6.

Ragályi „nem-dramaturgiai” kiindulása egy-egy film képi egységének kidolgozásában lehetővé teszi számára, hogy a – rendező koncepcióját visszaigazolandó – különböző tényezőknek adjon domi-



Rózsa János: *Vasárnapi szülők* (1980)

náns szerepet a látványban: ez teszi őt igazán sokoldalú operatőr-művésszé.

Eközben viszont már kilép azoknak a törekvéseknek a köréből, amelyek a 60-as évek elejétől a filmkép megváltoztatott szerepére támaszkodva, dramaturgiailag is megújítani akarták a magyar filmet. Az „ő rendezői” közül voltaképp csak Elek Judit és Zolnay Pál tartozik még ebbe a körbe. A 60-as évek végén ugyanis – megint csak a Balázs Béla Stúdióból kiindulva – egy egészen más jellegű, progresszív-újító áramlat bontakozott ki filmművészetünkben: az újfajta dokumentarizmus, ami csakugyan a korábbiaktól eltérő filmépítkezést, dramaturgiát hozott (és természetesen, új, megoldatlan problémák egész sorát is...), s részben – de az előzményektől egészen elütő módon – az operatőr szerepén is változtatott. Ez azonban már más lapra tartozik; e jegyzetek *nem* a „legújabb”, hanem csupán az „újabb” magyar operatőri művészet kérdéseivel foglalkoznak. A következőkben, Koltai Lajos munkássága kapcsán azért ezeket a más minőségű kérdéseket is érintenünk kell majd, hiszen Koltai oeuvre-jében jelentősek a dokumentarista-játékfilmesekkel való együttműködés termékei, ámde az egész cikksorozatban a fő viszonyítási alapunk a hagyományos „irodalmi alapú” filmdramaturgia és az elbeszélő filmfolya-

mat ezzel szembe forduló, a képi elemekre támaszkodó megújítási törekvése – mert hisz történetileg az „újabb magyar operatőri művészet” is ebből az ellentétből bontakozott ki.

De, hogy rövidre zárjuk az összefüggések körét, az említett újító törekvések rendre kifulladás (nagyszerű részeredmények fölvonultatása után), vagy az ismétlődés, a modorosság ütközött ki rajtuk, vagy a lehetséges határig feszítve a hűrt, maga az „új dramaturgia” pattant szét alkotórészeire: a módszer elemeire hullván, öncélúságnak bizonyult és bizonyul a hozzá való ragaszkodás.

Hogy a folyamatnak ez a fölfogása esetleg ellenkezést vált ki más megfigyelőkből, az lehetséges én mindenesetre így ítélem meg azt, amit akár a *Sámán*-ban, akár a *Macskajáték*-ban, akár a *Nincs idő*-ben vagy a *Hószakadás*-ban tapasztaltam.

S még valami: szükségszerűnek ítélem, hogy az említett újító filmdramaturgiai törekvések eredményei, kifulladásán maga az áramlat, éppen a *filmképi újítások akceptálása és adaptálása révén*, a „hagyományos” filmnarrációba épüljenek bele, ha úgy tetszik, a „közönségdramaturgiát” szolgálják a továbbiakban, s ne önálló „kísérleti” létüket folytassák.

Az operatőri művészet fejlődésének oldaláról nézve a dolgot, Ragályival és még inkább Koltai

Lajossal lépett át, érkezett el a látvány megújításának „hulláma” a film általános koncepciójának megújítási törekvéseitől, a „képi dramaturgiától” a pusztán „filmmelvi” újítások szférájába (s egyben a magyar filmnek egy újabb kis történeti korszakába). Mutatis mutandis visszatérni látszanak a korábbi problémák: a csillogó technikai erények egy megállapodott, újra sémákba merevedő filmelbeszélési és filmkészítési mód szolgálatába állítottak; a hajdani „műtermiség” most már magasabb fokon, mint a külsőkre is kiterjesztett „műviség”, új, „barokkos” akadémizmus nyilvánul meg számos magyar filmalkotásban. Ismét fölvetődik – de most már *ezzel szemben* – a „valóságghűség”, a „képi valóság” problémája (éppenséggel a dokumentarista játékfilmekben).

7.

Ragályi tehát voltaképpen csak Elek Judittal és Zolnay Pállal készített munkáiban állította saját művészi módszerét és fölfogását – a rendező koncepciójához kapcsolódva – újító dramaturgiai törekvések szolgálatába. Művészi attitűdjének – szó volt róla – lényege a sokoldalúság, ami lehetővé teszi, hogy a filmről mint olyanról egészen elütő fölfogást képviselő rendezőkkel is eredményesen együttműködjön. Ugyanez a tulajdonsága egyben a filmképi egységreteremtés többféle változatát eredményezte filmjeiben.

S még csak azt sem mondhatjuk, hogy egy-egy rendezővel együttműködve, ugyanazon a módon indulna ki adott anyagából, a film képi egységét biztosító látvány-tervezésben. Nem is igen ismétli magát! Például Sándor Pál korán kialakult rendezői stílusához alkalmazkodva sem kényszerül rá, hogy filmről filmre azonos módon találja meg a képi egység kulcsát. Hasonló eszközöket használ ugyan – mondjuk – a *Régi idők focijában* és a *Herkulesfürdői emlékben*, de más céllal és más módon használja őket (s ráadásul ezek az eszközök legtöbbször csak hasonlóak, de nem azonosak).

A *Régi idők focijában* az operatőr gondolkodását a *stilizálás* szüksége határozta meg. A választott stílusnak elsősorban a *némafilmekben*, másodszorban – csak néhány jelenetben – a múlt századi vagy még korábbi európai *festészetben* található az előképe, méghozzá a *megvilágítási szisztémájukban*. Az „ódon” hatást keltő régi festmények és a legtöbb némafilm „foltszerű” megvilágítási rendszerében. A világítás folthatását több optikai eszközzel fokozza időnként Ragályi, mindenekelőtt szűrők használatával. Hatalmas „holdudvara” van minden világító testnek, felületnek, az utcai lámpáknak éppúgy, mint – meglepő módon – akár egy

nagy karéj zsíroskenyérnek is (a film utolsó jelenetében, a pályaudvaron). A megvilágított részek, fénylő foltok azonban – ellentétben a némafilmekre jellemző világítással – egyáltalán nem élesen válnak el az árnyékos, sötét foltoktól: a világosság, a fény mindig elmosza a kemény kontúrokat, s színes filmről lévén szó, gazdag színárnyalatokkal szüremlik be a sötétség szférájába, fokozatosan, lágyan hal el. Ez a különbség igencsak fontos. Az operatőr ezzel az eszközzel – a többféle technikai fogással elért lágyítással – határolja el képeit az „előképektől”: a realitástól a stilizált realitást.

A *Herkulesfürdői emlék* filmképi egységének alap gondolatát a *helyszín*, a szanatórium sugallja. Ahogy egyébként magában a történetben is alapvető a felszín (szerepjátás!) és az időnként át-törő, véres valóság ellentmondása, úgy a képi megformálásban is a szanatóriumi világ finomkodó, cikornyásan szépelgő, fülledten intim – következképpen lágy, félhomályos, meleg tónusú és ugyanakkor túlcifrázott, túlszűfolt – látványa a meghatározó; ez áll állandó ellentétben az időnként be-betolakodó külvilág – téli világ – éles körvonalú, nagy monokróm felületeket mutató képeivel, hogy ez utóbbi aztán, a film végén, teljes színvesztésbe csapjon át. A szanatóriumi „felszín” ábrázolásában tökéletesen indokolt helye van a hangsúlyozott *dekorativitásnak* (a „valamin keresztül” láttatás – ablakok, tükröződések, előtérben tolongó tárgyak játéka – itt mindvégig ezt a célt szolgálja).

8.

A különböző effektusok egymáshoz kapcsolása mint építkezési elv – először Tóth Jánosnál mutatunk rá, de ugyanígy föllelhető Ragályinál is (a Zolnay-filmekben) – minden további nélkül a „képi dramaturgia” kísérleteihez kapcsolható; egyfajta „részletekből építkezés” elveként.

Más a helyzet, amikor a filmképi egységnek *egy valamely kitüntetett effektus* szolgál alapul. Ez ugyanis a filmkép „mint egész” kialakításának merőben formális módja, lehetetlenség, hogy *közvetlenül* szolgáljon bármiféle dramaturgiát, hiszen csak egy *hangulati alaphatás* érhető el vele: valamiféle tagolatlan, állandó jellegzetesség.

A dolog érdekessége, hogy az újabb magyar operatőri iskola a kezdet kezdetén éppenséggel egy ilyen formai-technikai újdonság kitüntetett használatával indult el az új dramaturgiai törekvések támogatása útján. Nevezetesen: a szórt fényű megvilágítás uralkodóvá tételével. Ez azonban alapelvől hamarosan valamely tartalmi koncepcionális módszer megvalósításának *egyik eszközévé* lett.



Grunwalsky Ferenc: *Utolsó előtti itélet* (1980)

Csakhogy a gyakorlat: *egy valamilyen technikai eszköz domináns alkalmazása mint általános hangulati elem reprezentációja* azóta is él, s napjainkban éppen eluralkodni kezd a magyar operatőri művészetben! Ennek eredményeit és problémáit részletesebben egy következő cikkben (és más példák) látszik célszerűnek tárgyalni; ám Ragályi munkásságának egy tekintélyes része már ebbe az irányba mutat. Néhány példa, csak mutatóba.

Sziget a szárazföldön: szórt fény, félhomály adja az egész filmen végigvonuló hangulat egységét.

Pókfoci: Ragályi szándékosan nem egyenlíti ki a belsőbe behatoló természetes külső világítást; minden ablak felé fordulás „kifehéredéssel”, „high key”-hatással jár. (A vissza-visszatérő effektus érdekes; de vajon miféle tartalmi indoka lehet?...)

Vörös rekviem: a belsőben szórt és visszavert fények; a külsőben viszont a növényzet zöldjét kifehéritő szűrőhasználat (mellesleg, itt az a ritka eset áll fenn, hogy Ragályi ismétli saját magát: a *Büntetőexpedíció*-t korábban ugyanígy oldotta meg).

Végül külön szót érdemel a *Szabadíts meg a gonosztól*. A film első részében (tánciskola) Ragályi tökéletes hangulatteremtő ereje mutatkozik meg a világításban, s nagyszerűen használja ki az akkor újnak számító optika tulajdonságait (például a csekély erejű fényforrások képbe-komponálásával; csak hát ez a rész – paradoxként hangzik Ragályi Elemérrel kapcsolatban – a valóságos és

természetes fény- és színviszonyok újrateremtése, vagyis a *valóságghűsége* alapuló filmképi egység felé tett lépés! Számunkra viszont épp ezért roppant tanulságos: vissza a kezdetekhez, magasabb fokon... A film további jeleneteiben azonban a mesterséges és természetes fények vegyítésével (utcai jelenetek) teljesen mesterkélt módon hoz létre egymástól elváló, monokróm felületeket. A tánciskola jeleneteiből hiányzik minden művéség; később még az utcát is szinte műteremmé változtatja az operatőr. Mindenesetre tény, hogy épp a film képi egysége szenved törést. Ilyesmire pedig nem láthattunk eddig példát Ragályinál. Mit jelez ez? Belső bizonytalanságot? Külső (rendezői) támasz rendülését? Hasonlóképpen a *Majd holnap* korábban említett „árulkodó jeleihez”?

S mit jelez az *Utolsó előtti itélet* minden eszközt fölvonultató, nagyon markáns, de mégis – az egész filmmel egyetemben – közérdekű tartalmat nem szolgáló, esztetizáló, „filmnyelvi” bravúrsorozata?

Nem hihetjük, hogy csupáncsak az operatőr válságjeleit tükrözik ezek. Általánosabb jelzést közvetítenek: a kifinomult eszközök, amelyek kimunkálása, előteremtése eredetileg tartalmas újításokhoz kapcsolódott, elszakadóban vannak a valóság föltárására irányuló filmmozgalomtól. Önállósodnak, s ezáltal öncéllá válnak.

Ha a forma önállóan kezd élni, az azt jelenti, hogy kezdenek visszaélni vele.

Csala Károly

MAFILM-MTV koprodukciók

Válságban a MAFILM és a Magyar Televízió koprodukciós tevékenysége! Bulvárlapok szalagcíme lehetne a fenti mondat, ha olvasóik tudnák egyáltalán: létezik efféle filmkészítés hazánkban.

Kérdés persze, hogy annyi kis és nagy, helyi és világméretű válság mellett, érdemes-e a Szabadság tér és a Lumumba utca „pörével” törődni, nem fújjuk-e szokás szerint, elefántta az egeret?

Nem beszélve arról, hogy az efféle válságok rekord gyorsasággal simulnak el, szorgos bizottságok biztosítják, hogy átmenetileg újra minden rendben legyen.

Ki emlékszik ma már a *Pókháló*, a *Kenyér és cigaretta* csendes bukására, vagy az *Amerikai cigaretta* illedelmes sikerére? Tudhatja-e a mozi (tévé)néző valahonnan, hogy például a *Harcmodor* is koprodukciós film? Érdekli-e a nézőt, hogy az LGT-varázslatok közben Sándor Pál „koprodukál”, vagy egyszerűen csak a tv-nek dolgozik? Messzebb megyek: szükséges-e valakinek, hogy tudja: a *Sárika*, *drágám* és a *Herkulesfürdői emlék* rendezőjének újabb munkáiról van szó? Az Egymillió fontos hangjegy nézői az LGT-show, vagy Sándor Pál régi barátaié, esetleg mindkét táboré (sőt mindenkié)?

A koprodukciós válság túlmutat önmagán, a két filmes(?) műhely együtt, egymás mellett élésének rendezetlenségéről vall. Amennyire én látom, alapvetően különböznek az együttműködés és a széthúzás elvi indokai: az azonos (vagy hasonló) technika az alapja az előbbinek, az eltérő kultúrpolitikai funkció, a Televízió sajátos monopolhelyzetére történő hivatkozás az utóbbinak.

Vélemények

„A koprodukció az MTV-nak tulajdonképpen mind gazdasági, mind forgalmazási szempontból ráfizetéses, nem is lehet másként. A koprodukciós munkák mégis fontosak, mert lazítanak a Televízió bezártságán, lehetőséget adnak rendezőinknek, hogy ideális körülmények között dolgozzanak.”

„Sajnos ez ügyben is túlhangsúlyozzuk a televízió sajátos szerepét. Ez a sajátosság rengeteg területen valóban létezik, gondolok a riportokra, politikai magazinokra, friss dokumentum-műsorokra stb... Vitathatatlan azonban, hogy a televíziónak van olyan tevékenysége is, amely néhány apróságtól eltekintve, teljesen azonos a filmgyári munka jellegével. Ezeken a területeken kellene összefognunk. A koprodukciós munkát elsősorban a vállalkozások jellegétől és nem esztétikai minőségüktől vagy műfaji besorolásuktól kellene függővé tennünk.”

„Tényleges, funkcionális együttműködésről egyelőre alig beszélhetünk. Félek, hogy a jelenlegi vita mellékvágányra terelheti a filmes szakma helyzetének tisztázását, látszólagos pótlékot nyújtva elmaradó önálló filmjeink helyett.”

„Sajnos a televíziós rendezőket is megosztja a vita. Nem vagyunk egyformán érdekeltek kimenetelemben. Másfél-két évvel ezelőtt felmerült egy önálló műhely gondolata, ahol csak ilyen filmeket készítettünk volna, de ez az intézkedés felboríthatna volna az MTV kialakult gyártási- és értékszerkezetét.”

„Minden érdekelt egyetért abban, hogy szükség van koprodukcióra, csak a rendezés elvei vitásak. A Televízió és a filmes szakmának egyaránt léteérdeke, hogy a két műhely jobban együtt tudjon dolgozni. Meggyőződésem, hogy anyagi okai van-

nak az ellentéteknek. Miért kapok ugyanazért a munkáért 70 vagy 18 ezer forintot, csupán a munkahelyemtől függően? Csak a tévés rendezői honoráriumok méltányossá tétele és a televíziós terhek paritásos alapokon történő meghatározása lehet a megnyugtató rendezés alapja.”

A felsorolt vélemények, amelyek tévés és filmrendezőktől, filmgyári stúdióvezetőtől és hasonló szintű televíziós vezetőtől származnak, talán már a bevezetőben is világossá teszik, hogy a koprodukció csak egyik lehetőségét jelenti a televíziós és filmgyári erők együttműködésének; és bár jelenleg meghatározó ága, nem feltétlenül kell annak maradnia, legalábbis nem mai formájában.

Különbségek

A fentiek után itt az ideje, hogy legalább nagy vonalakban jelezzem mégis, mi az alapvető különbség a koprodukció és más együttműködési formák között: ez esetben ugyanis nemcsak „vendégrendezésekről” van szó, esetleg a másik fél gépparkjának részleges kibéreléséről, hanem keretszerződésbe foglalt, elvileg hosszú távú együttműködésről, amelynek során az egyes műveknél, megállapodás szerint osztják meg az előállítás költségeit, kölcsönösen biztosítanak lehetőségeket rendezőknek mindkét oldalról, közösen állapodnak meg a forgalmazás és a propaganda szempontjaiban és viselik azok költségeit.

Már ez a hevenyészett felsorolás is nyilvánvaló funkcionális és érdekellentétekre enged következtetni: a Magyar Televízió kulturális struktúrából kiemelt, „monopolhelyzetben” levő kultúrpolitikai intézmény, műsorgyártó és műsorvásárló szerv, amely kizárólagos és önálló forgalmazási csatornát is biztosít önmaga számára, és egyben saját programjainak legbefolyásosabb propagátora is. (Ez koránt sincs mindenhol így, sok országban – például az Egyesült Államokban – elkülönül egymástól a televíziós programok gyártása és felvásárlásuk illetve forgalmazásuk.)

Mi következik mindebből?

Elsősorban az, hogy az MTV a saját maga által gyártott programokra épít, másrészt, „monopolhelyzete” tudatában forgalmazóként válogathat elvileg az összes külföldi televíziós és mozifilm, valamint magyar film között, csupán a bemutatókat követően kell hosszabb-rövidebb ideig várnia. Ebből a szempontból valóban igaz, hogy a MAFILM-mel történő koprodukciók ténye önmagában még semmiféle előnyt nem jelent a televíziós forgalmazás számára.

A MAFILM és az MTV koprodukciós kapcsolatának tehát – mint minden ilyen jellegű együtt-

működésnek – három területen kellene – ideális esetben – kielégítő eredményt hoznia: gazdasági, forgalmazási és művészi szempontokból – és gyakorlatilag ez a hármas érdekeltségi kör motíválja az egyes alkotók vállalkozó kedvét is. Az ideális lehetőségektől azonban egyelőre messze vagyunk, jelenleg redukáltabb hasznossági szempontok megítélésén folynak a viták, és szükség-megoldások biztosítása a cél mindkét oldalon.

Vegyük a tényeket – természetesen csak azokat, amelyekről eddig nem esett szó –:

- az MTV a tömegtermelés, a nívós (esetenként nívótlan) dömpingkinálat intézménye, gyártási és értékelési struktúrája is a kielégítő mennyiség és fogyasztható átlagszínvonal szempontjait képviseli. Összehasonlításképp: amíg a magyar filmgyártás egésze produkál évente 20–22 filmet, addig csak – a koprodukcióban leginkább érdekelt – Drámai Főosztálynak 60–70 egész estés produkciót kell ennyi idő alatt készítenie. Ugyanezekért a produkcióért a rendezők kb. egyötödét kapják a filmgyári honoráriumoknak, és nívódíjaik is összehasonlíthatatlanul alacsonyabbak. Ez a látszólag logikus díjazási szisztéma idejétmúlt mennyiségi szempontok eredménye, ellentmond az MTV-ben folyó művészi munka fejlődési irányainak, az alkotói munka igényének. Nem véletlen, hogy a Televízió legkiemelkedőbb rendezői közül néhányan jóval kevesebbet keresnek, mint sok igénytelenebb, de a gyártási struktúrába aktívabban illeszkedő kollégájuk.

- az MTV összehasonlíthatatlanul olcsóbban dolgozik, mint a MAFILM, részben a 16 mm-es technika alkalmazása következtében, részben más okokból;

- az MTV elvileg minden magyar filmet műsorára tűzhet potom hatszázezer forintért, tehát jóval kisebb összegért, mintha „beszállna” annak koprodukciós elkészítésébe, és a jelenlegi gyakorlat szerint a koprodukciós filmeket sem sugározhatja a bemutatót követő hat hónapon belül;

- az egyes főosztályok és az egyes tévérendezők nem érdekeltek egyenlő mértékben a koprodukciós tevékenységben (egyelőre főként a Drámai Főosztály; a Gyermekek- és Ifjúsági Főosztály állandóbb gárdával és jobban körvonalazható programmal, de visszafogottabb mennyiségi igényekkel; a Szórakoztató Főosztály pedig most kezdi kiépíteni kapcsolatait);

- a kapcsolat a stúdiók és a tévés főosztályok között esetleges, a rendezők próbálkozásainak függvénye, egyik oldalon sincs olyan jellegű dramaturgiai tevékenység, amelyik lehetővé tenné a kapcsolattartás folyamatosságát, szellemi és adminisztrációs teret biztosítana a koprodukciós próbálkozásoknak.

Lehetőségek

Természetesen, függetlenül bármilyen mű официális kapcsolattól, bármelyik tévés vagy filmes rendező próbálkozhat filmtervekkel a másik intézménynél, ugyanakkor... Ugyanakkor, a MAFILM négy stúdiója közül egyiknek a vezetője sincs abban a helyzetben, hogy önállóan televíziós produkcióba kezdjen, amit majd az MTV-nél mint forgalmazónál értékesíthetne. (Miért ne kerülhetnének a kezükbe olyan filmtervek, amelyekről joggal gondolhatnák: érdemes vállalniuk a kockázatot?)

- megoldatlan a koprodukciós filmek reklámozása is: külső szemlélő számára elképzelhetetlen bonyodalmak származtak a korábbi filmeknél, vélt vagy jogos sérelmekből;

- a filmgyári stúdiók és a televíziós főosztályok nincsenek minden vonatkozásban azonos funkcionális és gazdasági „jogosítványokkal” ellátva, nem beszélve arról, hogy utóbbiak szakosítottak;

- vitatható és vitatott, hogy az így születő művek mennyiben tekinthetők azonos értékűeknek a filmvászon és a monitoron. Más szituációban, más hangulatban, szellemileg és fizikailag másként kondicionálva ülnek a nézők a zsöllyébe és tévéjük képernyője elé, más tálalásban kapják a filmeket is. Más ritmust, más dramaturgiát kíván a kétféle nézői attitűd, bár ennek látszólag ellentmond sok mozifilm sikeres tévépremierje. Betgman *Jelenetek egy házasságból* című alkotásának többféle élményn kínálata mindenestre érdekes összehasonlításokra adott lehetőséget (szerintem a televíziós verzió javára), vagy - hazai példát említve - Dömölky János *Amerikai cigarettá-ja* is intimebb vetítési körülmények közt volt értékeesebb, itt tudta valamennyire feledtetni a forgatókönyv hevenyészett-ségét és az elrajzolt figurákat a Gobbi-Makláry duó befelé forduló jutalomjátéka.

Van-e egyáltalán olyan vállalkozás, amely predestinált a Filmgyár és a Televízió összefogására?

Volt aki a Bergman filmmel érvelt; a televíziós változatot otthon nézte végig feleségével, a Toldi moziba viszont egészen más társaságban mehett el - szerinte feltétlenül van.

Magam Köllő Miklóssal, a Hunnia Filmstúdió vezetőjével értek egyet, aki úgy véli, hogy a Filmgyár és az MTV bizonyos tevékenységei között elmosódtak a különbségek. Nem esztétikai vagy műfaji ismérvekkel méri a koprodukciós munka indokoltságát; olyan esetekben látja fontosnak, amikor a vállalkozás és a várható érdeklődés mértéke teszi szükségessé az összefogást. A Hunnia filmjei közül ilyennek ítéli például Markos Miklós Verne-adaptációját (*A dunai hajós*), vagy Bácskai Lauró István filmjét (*Keménykalap és Krumpiorr*)

- mindkettő az MTV gyermek- és ifjúsági főosztályával készült koprodukcióban.

Próbáljunk összegyűjteni a MAFILM sajátos szempontjai közül is néhányat:

A rendezők szegényes foglalkoztatási lehetőségeit felhánytorgatni közhelyszámba megy, akár csak a stúdiók félelmét a viszonylagosan csökkentett dotációtól, túlzottan tűnő, de indokolt félelmüket az évenkénti filmszám csökkenésétől és a helyenként erőltetett - ráadásul pénzigényes - üzletszerű elvárásoktól.

Miért kell és(vagy) miért nem kell a MAFILM-nek a koprodukció?

- kell, mert a stúdiók esetleg éppen így (és csak így) tudják elérni évi 4-5 film gyártását a jövőben;
- nem kell (értsd: tartanak tőle), mert ha így mégis sikerülne évenként 4-5 filmet gyártaniuk, akkor lehetőséget teremthetnének a filmes szakma alapvető gazdasági problémáinak elkendőzésére;
- kell, mert keveset foglalkoztatott, bizonyításra váró rendezők kaphatnának lehetőséget ezen a módon;

- nem kell, mert a legrangosabb rendezők közül csak kevesen (pl: Bacsó, Makk) érdeklődnek koprodukciós lehetőségek iránt;

- kell, mert sokan úgy vélik, hogy a koprodukció által némi plusz pénz árad a szakmába;

- nem kell, mert mások úgy vélik, hogy a koprodukció pénzt von el a szakmától;

- kell, mert sokan jelentéktelenebbnek vélt filmgyári erők lehetőségeit látják benne;

- nem kell, mert mások a legrangosabb tévérendezők filmterveit is gyanakvással fogadják;

- kell, mert szélesebb publicitást biztosít a televízió, mint a mozi;

- nem kell, mert a televízió ügyis „adva van”, és szüksége van külsős rendezőkre, ha kevesebb pénzért is, mint a koprodukciós vállalkozások esetében - ui. a koprodukciós filmeket mind a filmes, mind a tévérendezők esetében MAFILM-tarifa szerint honorálják;

- természetesen, ebben a tekintetben is számolni kell a szervezetlenség, az esetleges kapcsolattfelvétel és kapcsolattartás hátrányaival;

- a legnagyobb problémának azonban továbbra is - tülemlkedve a tisztán koprodukciós problémákon - az önálló filmgyári tévé-vállalkozások hiányát tartom, azt tehát, hogy tévések és filmesek olyan területeken is fényévnnyi távolságokra dolgoznak egymástól, amelyeken ezt a gyakorlatot sem szakmai, sem technikai, sem kultúrpolitikai szempontok nem indokolják.

Végül is az egyik oldalon a felfokozott gazdasági és egzisztenciális veszélyérzet, a másikon pedig a túlzott merevséggel tisztelt kultúrpolitikai funkció

nehezíti a nyilvánvaló kapcsolatlehetőségek reális értékelését.

Művészi, személyi problémák

A művészi problémákat az anyagiakkal kell kezdeni (lévén mindkettő személyekhez kötött). Nem ismételtem meg a televíziós tiszteletdíjrendszer ellentmondásosságáról írottakat, csupán emlékeztetek rájuk, hiszen olyan tényezőről van szó, amely közvetlen és közvetett módon, alapvetően befolyásolja a rendezők élet- és munkakörülményeit, szándékaikat és ambícióikat. Ha ad absurdum vizsgálom a kérdést, azt mondhatom: a tökéletességre törő megszállottság (vagy elhivatottság) ingatag jutalma és biztosítéka került szembe a megfeszített tömegtermelés ellenértékével. Egyik tevékenység sem feltétlenül etikátlan, még csak nem is szükségképpen nívós vagy nívótlan (hiszen sem a *Pókháló*-t, sem az *Amerikai cigaretta*-t, sem a *Kinek a törvénye*-t nem tartom remekműnek, sőt...), inkább különböző *lehetőségforrások* állnak mesterségesen szemben egymással, amelyeknek (és még jó néhány másinak) meg kellene találunk a helyét filmes és televíziós struktúránkban.

A továbbiakban a koprodukció fogalmát tágabb értelemben használok (esetenként a tévés-filmes együttműködés valamennyi vonatkozását ide sorolom), hiszen itt már művészi attitűdök és lehetőségek szembesítése az érdekesebb kérdés. A rendezők alapélménye a szabályos koprodukciókkal kapcsolatban a kiszolgáltatottság, egyrészt mert „túl sok az eszkimó”, másrészt a koprodukciós tevékenység tartalmi koncepciótlansága őket sújtja a legjobban.

Alapvetően más az a beállítódás, amellyel a filmgyári és a tévés rendezők közelednek egymás munkahelyei felé: a tévések számára ez ad lehetőséget arra, hogy olyan körülmények között dolgozzanak, amelyeket hazai mércével ideálisnak nevezhetünk, ezenfelül a koprodukció lehetővé teszi, hogy mindezért magas színvonalon legyenek honorálva is. (Természetesen, adhatnak be ők is forgatókönyveket a stúdióknál, de Szinetár Miklós munkáin, Mihályfi Imre, Szőnyi G. Sándor filmjein és Dömölky *Kard*-ján kívül nem is jut eszembe olyan produkció, amit tévés rendező önálló filmgyári vállalkozásként irányított volna.)

A filmesek számára viszont kiegészítő tevékenységet jelent többnyire a tévé: kísérletezést, újgyakorlatokat, tartalmas lazítást, esetleg aprópénzt. A koprodukció lehetősége eddig inkább a pálya szélén állókat izgatta (vannak kivételek: Bacsó Péter, Gaál István, Makk Károly.)

Érdekes, bár a fentieknek egyáltalán nem mond

ellent, valahogy arctalanok ezek a „kirándulások”. A tévések filmgyári munkái messze elmaradtak eddigi legjobb teljesítményeiktől, és a filmgyáriak tévés munkái is általában a „maradékból készültek”, többnyire becsületes rutinvállalkozások. (Bár lehetetlen nem észrevenni a tévé és a filmezés egymásmellettségének hatásait mindkét oldalon – ezek a hatások a közös erőket mozgósító művekben eddig soha nem jelentkeztek annyira markánsan, mint néhány „normál” produkcióban.)

A *Kard*-dal és az *Amerikai cigaretta*-val például nem az a baj, hogy rosszabb filmek, mint a *Miért?* vagy más Dömölky-produkciók – amelyek, mellesleg, szervesen kapcsolódnak mai filmes kultúránk kurrens irányzataihoz – hanem az, hogy jellegüket, felvállalt feladatukat tekintve is visszamaradottabbak azoknál (távolról sem azért, mert két film az ún. könnyű műfaj kategóriájába tartozik).

Természetesen vannak kivételek: Zolnay Pál – például – szinte a kezdetektől szerencsétlenti képességeivel a televíziózást is, Gothár Péter *Imré*-je, *Felső-Ausztria*-ja és *Ajándék ez a nap* című filmje egyaránt fontos értéke az elmúlt évek filmes és televíziós kultúrájának. Fontos filmnek tartom András Ferenc *Végkiárúsítás*-át is, amely egyik legkiérleltebb, legkulturáltabb példája a fiction-non-fiction szemléletmódok egymásbaoltságának.

Két olyan művésznk van, akik valóban kísérleteznek a számukra frissebb médiummal: Sándor Pál és Bódy Gábor. Érdekes, hogy mindketten a hazai televíziózás legnagyobb fogyatékoságából kovácsolnak erényt: abból a betegesen statikus világból, az elektronikus dinamika elhanyagolásából, mellőzéséből, ami a hazai képernyőkről árad.

Az LGT-show-k számomra éppen azáltal szépek, hogy vállaltan és fantáziadúsán „tévészerűtlenek”, mintha a rendező – Sándor Pál – egy sajátos pop-panoptikumban bókászna milliányi előfizető előtt. Bódy Gábor még nyíltabban vállalja a mozdíthatatlanságot, sőt műveket és dramaturgiákat keres hozzá: gondoljunk a *Katonák* maszkdramaturgiájára vagy a *Kréta*kör didakszisára. Tévésmunkáinak izgalmát azok az eszközök adják, amelyekkel off beatesen kibillent a megszokottan statikus alaphangulatot: ezt a célt szolgálta a *Katonák*-ban a külső és belső világ kontrasztja (konkrét és átvitt értelemben), a *Kréta*kör-ben pedig az elvont példázat s annak túlhatásával irritáló hangdramaturgia és merev stilizáltság.

Végső tények

A Film- és Televízióművészek Szövetsége háromtagú bizottságot jelölt ki a MAFILM–MTV koprodukciók helyzetének kivizsgálására.

A valóság nagyítása és kicsinyítése

Oberhausen

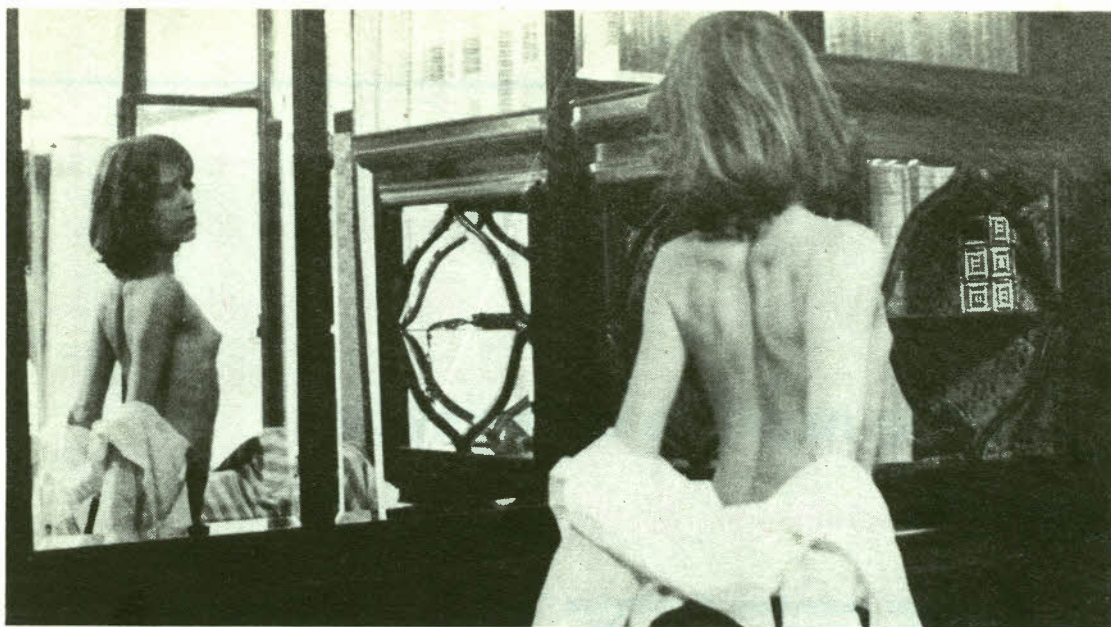
A huszonhatodszor megrendezett rövidfilm-fesztivál idején, április végén jelent meg egy karikatúra: Rainer Werner Fassbinder, az immár világhírű rendező tétlenségbe merevedik. A szöveg legalábbis ironikus: válságban van a nyugatnémet filmművészet, mert R. W. F. már egy hónapja nem forgatott. A rendkívül termékeny alkotó „tétlenségét” persze nem szabad túl komolyan venni. Már csak azért sem, mert a következő forgatásra is föl kell valamikor készülnie, arról nem szólva, hogy a publicitás hazájában illő némi időt szentelni az újságíróknak és kritikusoknak. Azoknak, akik mostanában egyre gyakrabban faggatják Fassbindert, Volker Schlöndorffot, Werner Herzogot, meg a többi rendezőt a nyugatnémet filmcsodáról.

A „csoda” értelmezése túlnő e beszámoló kertein, ám annyit azért érdemes idejegyezni, hogy az önismereti válságból kilábaló – túlnyomórészt harminc-negyven közötti – filmek korántsem előzmények nélkül hozták létre figyelemre méltó vállalkozásaikat. Valamiféleképpen mindannyian oberhauseni pályázók, életük dokumentarista korszakában megpróbálták hiteles tudósításokban érzékeltetni a Német Szövetségi Köztársaság ellentmondásos valóságát. Ilyenformán egyenes összefüggés fedezhető fel a Ruhr-vidéki fesztiválon felbukkant pályakezdők és nem sokkal idősebb elődeik törekvései között. Nem is annyira a nemzetközi seregszemlén, mint inkább az ezt megelőző háromnapos – és tizenkettedszer megrendezett – belföldi dokumentum-találkozón sejtettük meg, hogy milyen is az a filmkészítő mozgalom, amelyből a legjobb alkotásaiban világszínvonalú nyugatnémet filmművészet vétetett.

I.

Az idén százhatvan rövidfilm mutatkozott be, negyvennel több, mint a tavalyi versenyprogramban. Természetesen nem nézhettem meg mindent, annyit azonban láttam, hogy cáfolható legyen a meglehetősen közkeletű kritikus vélekedés, amelytől egyébként magam sem voltam mentes. Illúziónk tárgyi alapja az a (nemzetközi) fesztiváltapasztalat, hogy a nyugatnémet dokumentaristák szinte kizárólag harmadik világbeli témákkal vagy NSZK-beli, mindazonáltal módfelett extrém – értsd: szubkulturális – témákkal lépnek a világ elé. Ebből vontuk le aztán a következtetést, persze nem minden ok nélkül, hogy az úgynevezett jóléti társadalmakban dolgozó (dokumentum) filmek alig-alig érdeklődnek saját társadalmuk iránt. A mostani, bel-nugatnémet seregszemle széles spektrumot kínált, következésképpen felülvizsgálandó a fesztiváldiagnózisunk. A látott művek ugyanis szinte egytől egyig arról árulkodnak, hogy a filmfőiskolák és a különböző egyetemek filmesztétikai tanszékei környékén burjánzó dokumentaristák aktuálpolitikai célzattal és nagyfokú belpolitikai érzékenységgel tudósítanak a mai nyugatnémet valóságról.

Tartományi választások idején rendeztetett meg az oberhauseni szemle, éppen akkoriban kezdődött meg az országos választások előtti propaganda-hadjárat is. Aligha véletlen tehát, ha a túlnyomórészt haladó, baloldali – olykor szélsőbalos – valóságtudósítók a maguk sajátos módján vették föl a harcot Franz Josef Strauss és a jobboldali hatalmi törekvések ellen. Legalább tíz film taglalta a kancellárjelölt előéletét, elhajlásait, kapcsolatát az



Mész András: Távolban egy bíbor vitorla

ókonzervatív – hogy ne mondjam: fasisztoid – erőkkal; közülük is kiemelkedik Bernd Bajog *Die Kanzlermacher* (*A kancellárcsinálók*) című, a manipulatív választási mechanizmust leleplező vállalkozása. És legalább tizenöt filmben rajzoltatott portré a kettős arculatú nyugatnémet polgárokról, azokról, akik hajdanában fasiszták voltak, most viszont „szolid” liberálisok: nappal törvényszerző állampolgárok, éjszaka pedig zsinagógákat vagy kommunista párházakat romboló fejedelmek; e vállalkozások közül figyelemre méltó Robert Hartmann *Der Sammler* (*A gyűjtő*) című filmje, amelyben a címbéli stílizált „S” betű kísértetiesen emlékeztet az SS villámlásszerű jelképre... Még a legvágyálgosabb valóságelemzésekből is csak úgy süt a gyűlölet, egyszóval: a fiatalabb évfjártatú filmesek a lehető legközvetlenebbül kapcsolódnak a választási küzdelmekbe.

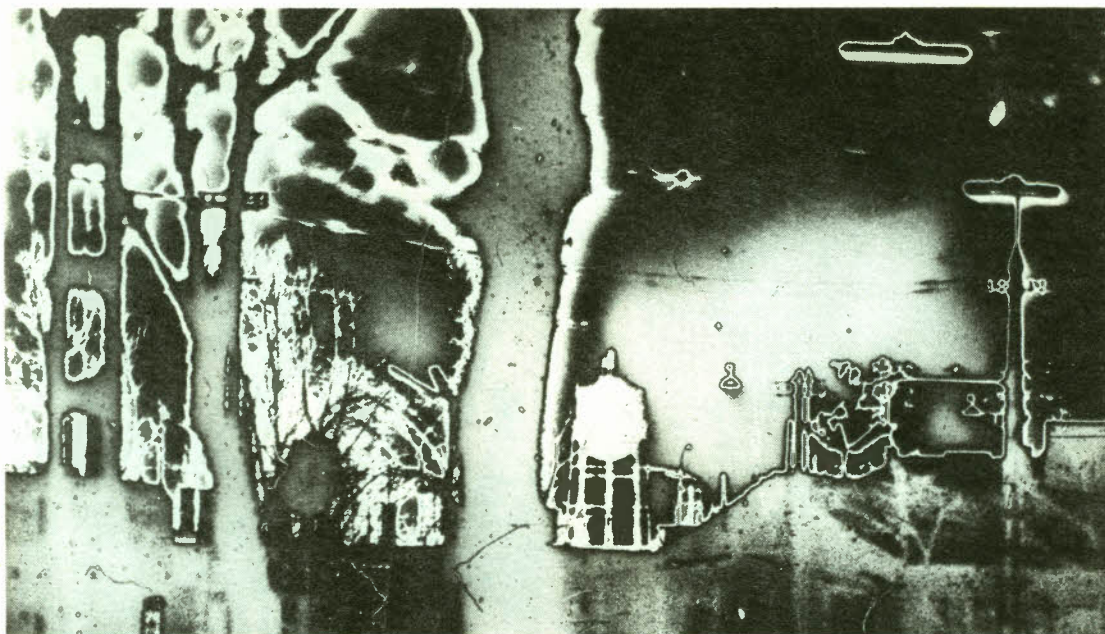
Az már más kérdés, hogy amennyire időszerű, agitatív szándékú az alkotók témaválasztása, annyira kezdetleges az ötletek művészi megvalósítása. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a magyarországinál jóval szélesebb körű filmkészítő tábor tehetséges tagjai sem tanulták meg kellőképpen a szakmát: gyakorta a technikai hiányosságok miatt képtelenek érzékeltetni közérdekű mondandójukat. S mert a vetítéseket tarkító vitákon kiderült, hogy maguk is tisztában vannak ellentmondásos helyzetükkel – mindenekelőtt azzal, hogy a különböző egyetemi filmközpontok korántsem szerény anyagi és nagyon is szerény tanulási lehetőségekkel

kecsegtetik őket, követendő példának tartják a szocialista országokban megvalósult egységes (én úgy mondanám: viszonylag egységes, az amatőr-filmezéstől sokkal inkább elváló) filmes-képzési rendszert.

Az olykor meglehetősen éles polémiákban, az „Ostblock”-ban tett látogatásaik hatására, vendéglátóink többször hivatkoztak a szovjet és a magyar filmkészítési módszerekre: szóba került a moszkvai és a budapesti filmfőiskola, valamint a Balázs Béla Stúdió magas színvonala is. A dicséret nem föltétlenül a vendéglátó jogán hangzott el – ehhez túlságosan előítéletesek a jóléti társadalomban felnőtt huszonevesek –, inkább azokat a sikereket és díjakat illette, amelyekben immár hagyományosan részesülnek a szovjet és magyar kisfilmműhelyek. (Ugyanez a megállapítás, részben, vonatkozik a többi szocialista országra is, mindazonáltal úgy tűnik, hogy a törzs-oberhauseniek pontosan érzékelik: elsősorban Moszkva és Budapest képes folyamatosan pályázni tartalmas, érdekes, díjgyanús művekkel.) S ezzel már volta-képpen a nemzetközi versenyprogram értékelésénél tartunk, alighanem érdemes részletesebben is kibontani a legjellemzőbb tendenciákat.

II.

Megszámoltam a naponként kiadott vendéglistákat, a világ talán legjelentősebb rövid- és dokumentumfilm-fesztiválján több mint ötszáz kül-



Szirtes András: *Hajnal*

földi, és legkevesebb ezer nyugatnémet filmes (alkotó, kritikus) volt jelen. S mert az egybegyűlték többsége kapitalista országokból érkezett, a folyó-
sóközi beszélgetések, meg a sajtókonferenciák nyomán sajátos vonulat rajzolódott ki: a nyugati filmrajongók nemcsak egyszerűen érdeklődnek a szocialista országok valósága iránt, hanem folyamatában szeretnék megérteni a nálunk történeteket. Ezért is váltottak ki-feltűnően nagy visszhangot azok a művek, amelyek a kisfilm szabta keretek között, de szintetizáló módon érzékeltették örömeinket és gondjainkat.

A nemzetközi versenyprogram kimagaslóan legjobb alkotása a *Szkazka szkazok* – magyaros fordításban: *Mese, meskete* – című szovjet animációs film volt. A huszonnyolc perces vállalkozást megelőzte a híre: az egy hónappal korábban megrendezett lille-i fesztiválon már nagydíjat nyert, sőt, a FIPRESCI díját is megkapta – egyébként a magyar Kovácsi János *Das Lied* című kisjátékfilmjével együtt –, ilyenformán Oberhausenben csak versenyen kívül vetíthették. Jurij Norstejn, a csaknem negyvenesztendő rendező, aki aligha tekinthető pályakezdőnek, hiszen ez a negyedik rajzfilmje, a szabad képzetársítás módszerét választotta: egy internacionális gyermekmese szálára fűzte mondandóját, de úgy, hogy a látszólag szabadon indázó gondolatforgácsok és képi ötletek különlegesen orosz-szovjet kaleidoszkóppá állnak össze. Fölsejlik a polgárháború, a harmincas évek megannyi gondja, a férfiak nyírfaedős táncból hát-

rálnak a lövészárokba, a fasizmus felett aratott győzelem után a visszatértek és az özvegyek-árvák dolgoznak tovább, hogy aztán újabb ellentmondásokat éljenek át, például a technikai civilizáció „áldásait”. Félő, hogy a magyar olvasónak keveset mond a felsorolás, de ha hozzáteszem, hogy a nagyon is különmemű elemeket átlengi valami fanyar hangulat, valami egészen sajátos ironia, s hatásosan fejezi ki a már-már zseniális rajzolni tudás, akkor talán megérthető a fesztiválközönség elragadtatása.

Nem állítom, hogy a teljes szovjet kollekció izgalmas volt. Akadt kissé didaktikus, kissé sematikus versenyfilm is, am a másik figyelemre érdemes mű, a *Vsztreca (Találkozás)* megint csak öregbítette a szovjet filmművészet hírnevét. Mire ezek a sorok megjelennek, a magyar forgalmazók valószínűleg bemutatták Nyikita Mihalkov *Őt este* című nagyjátékfilmjét, következésképpen nem szükséges a történet részletezése. Már csak azért sem, mert a csöndességében nagyszerű, köznapiságában hangulatos vállalkozás, úgy tetszik, iskolát teremtett, a harmincöt esztendő Alekszandr Ityigilov például az *Őt este* egyik lehetséges változatát forgatta le, huszonnyolc pernyi időtartamban. A pályakezdő rendező, aki egyébként kirgiz származású, nem is nagyon tagadja, hogy idéz. Olyannyira nem, hogy ugyanúgy a színesen szürke egyéniségű Sztanyiszlav Ljubsint kéri fel főszereplőnek, mint annak idején Mihalkov, sőt, a körülmények szintén hasonlóak. Egy kolhozkongresz-



Alekszander Ityigilov: Találkozás

Jurij Norstejn: Mese, meskete



szusra Moszkvába érkezik két élmunkás, a föld-résznyi ország két különböző sarkából. Az egyik férfi, a másik nő, nagyjából egykorúak, valaha ismerték és szerették egymást, a lány – akit a nálunk jószerint ismeretlen Nina Ruszlanova jele-nít meg, kitűnően – azonban máshoz köti a sorsát. A háborús özvegy és a magányos férfi között is-mét fölfakadnak az érzelmek, egy szállodai szo-bába bújnak, isznak-esznek, talán szeretkeznenek is, talán együtt folytatnák az életüket, de az árnyak közéjük lopakodnak: a borzalmak nem feledhetők, márpedig feledés nélkül nehéz új életet kezdeni. A halk, bensőséges, kulturált, megrázó vizsgafilmmel Valentyin Raszputyin novellájából készült, a for-gatókönyvet Gleb Panfilov írta – híres alkotók bíztak tehát a fiatal rendező tehetségében. Méltán, az oberhauseni (összinte) siker is erről árulkodik.

Múlt-jelen kontinuitását bizonyítja a nyolc versenyfilmmel pályázó lengyel küldöttség egyik legérdekesebb vállalkozása, az *Echo*. A harminc-három esztendő Piotr Andrejew hatodik, ezúttal hatperces kisfilmjében nagy ötletet valósít meg: a második világháború kitörésének negyvenedik év-fordulóján, 1979 szeptember elsején tizenöt kame-rát állított fel a varsói és lódzi útkereszteződése-ken, s figyelte az embereket. A túlélőket, akiknek tudatán átszaladt a megpróbáltatások emléke, a háziasszonyt, aki szintén emlékezett, de csak egy pillanatig, mert rohannia kellett a piacra; a há-ború után születetteket, akik nem nagyon tudnak mit kezdeni a történelmi félmúlttal, ezért inkább unatkozva, mint érdeklődve nézik az idősebbek megrendült arcát... A sziréna lefúvatik, az áll-dogálók újra mozgásba lendülnek. A film tulajdon-képpen csattanó nélkül ér véget, mintegy jelezve, hogy az élet megy tovább. Van némi ellentmondás az ötlet és megvalósítása között, filmileg nem si-került igazán átütő erejűvé szerkeszteni-vágni a szemléletes valóságdarabot, ettől azonban még lelkesen fogadhatta a német-lengyel viszonyra amúgy is érzékeny – és lelkifurdalástól sem mentes – nyugatnémet közönség.

A százhetvenkét rövidfilm közül mindössze három volt a magyar, sikerünk viszont fordított arányban van részvételünkkel: a három pályamű négy díjat nyert. (Megosztott fődíjat kapott Fehéri Tamás *Protokoll* szerint című riportja, amely egyébként a FIPRESCI kitüntető diplomájában is részesült; ugyancsak megosztott fődíjat kapott Mész András főiskolai vizsgafilme, a *Távolban egy bíbor vitorla*, s a bíráló bizottság a legjobb kísérleti filmnek kijáró diplomával jutalmazta a balázsbelás Szirtes András *Hajnal* című experimentumát.) A megérdemelt sikerről április végén, május elején beszámolt már a hazai napisajtó, ezért inkább az

általánosítható tanulságokat sorolom elő. Minde-nekelőtt azt, hogy filmküldő intézményeink soro-zatosan jó érzékkel választják ki azokat az alko-tásokat, amelyek az adott fesztiválra érettek és alkalmasak. Ha – mondjuk – Mannheim a bor-zas(abb) filmek fesztiválja, akkor az érdesebb, látszólag kevésbé kidolgozott, valójában azonban nagyon is mesterségbeli eszközökkel elkészített művekkel pályázunk. Ha, nyugatnémet példánál maradva, Oberhausen a hiteles valóság tudósítá-sok és a kísérleti alkotások seregszemléje, akkor bizonyosak lehetünk benne: hiteles valóság tudó-sítások és experimentális filmek kerülnek Ober-hausenbe.

Mint ahogy abban is biztosak lehetünk, leg-alábbis e sorok írója többször tapasztalta, hogy a jól kiválasztott versenyművek találása méltatlan a magyar filmművészethez. Sajnos korántsem egyedi jelenség – ezúttal is megtörtént –, hogy a túlnyomórészt német anyanyelvű közönség elé angol felirattal kerültek a filmjeink. (Senki ne higgye, hogy a nyugatnémet filmrajongók olyan jól beszélnek-olvasnak angolul, de ha olvasnának-beszélnének is, a közvetítő nyelven éppen a helyi színekben gazdag magyar szöveg szegényedik-silányodik élvezhetetlenné.) Nem hiszem, hogy a feliratozás anyagi kérdés volna, vagy ha az, akkor érdemes vállalni az áldozatot, mert az ilyen és ehhez hasonló apróságokon múlik a hazai filmkultúra hatása, eladhatósága. Ismét csak oberhauseni – és általánosítható – tapasztalat, hogy jószerint teljesen hiányoznak azok, a filmjeinket kísérő szó-rólapok, plakátok, könyvek és (bármily szerény) fogadások, amelyek révén kielégíthetnének a ma-gyar filmművészet iránti, korántsem lebecsülendő érdeklődést. S ha az ellentmondásos menedzselés „jóvóltából” mégis díjat, sőt, díjakat nyernek rövidfilmjeink, akkor ebből nem föltétlenül azt a következtetést kell levonni, hogy sajátos export-cikkeink még kevesebb támogatást igényelnek...

III.

A kitérőnyi, de nagyon is kikívánczó dohogás után egy másik tendenciáról, amely nem teljesen független a bevezetőben már említett kritikus-i illúziótól. Attól tudniillik, hogy a fejlett nyugati országokban dolgozó dokumentaristák el-elfor-dítják szemüket a saját társadalmuktól. Az alapo-sabb ismerkedésre ösztönző belfesztiválok ugyan megcáfolják ezt a feltételezést, a nemzetközi fesztiválok mégis arról árulkodnak, hogy növekszik az érdeklődés a harmadik világ problematikája és a jóléti társadalom szélsőséges jelenségei iránt. Nem mondható más az 1980-as oberhauseni talál-

kozóról sem, mi több: úgy tűnik, mintha már-már kommercizálódott volna a filmkészítők érdeklődése.

Érdekes példa erre a szudáni Hussein Shariffe huszonegy perces kisjátékfilmje, az angol produkcióban forgatott *Tigers Are Better Looking* (*A tigrisek jobban festenek*). A magányos hős, egy afrikai származású író Londonban él, szolid polgári jólétben. Gyakorta gondol gyermekkorára, a kultikus szertartásokra, nosztalgijával azonban jól megfér a kifejlett civilizációs tudat: igazándiból öltönyben és whyskis környezetben érzi kellemesen magát. Egyszer kirándul egy pub-be, két kellemes külsejű prostituálttal és négerellenes előítéletekkel találkozik. A fajvédők persze megverik, természetesen a rendőrségen is ő húzza a rövidebbet; egyszeriben fekete érzelművé vedlik, hiszen – véli és láttatja – az erős fehérket csak mitikussá növesztett tigris képében lehetséges legyűrni. A film roppant kulturált, színei csak úgy villódnak, társadalomkritikai éle is nyilvánvaló, a hangulata pedig kifejezetten sodró, mégis úgy tetszik, mintha ez volna a meglehet látványosabb, bár üzletszerű út – talán ezért keltett harsány ellenérzést a fesztiválpalotában is.

Érdektelenségében érdekes példa ugyanerre a *Mana Allpayok* (*Gyülekezet, közösség föld nélkül*) című perui film. A spanyol Marta Esteban egy fennsíkron vegetáló paraszti közösség nyomába eredt, hogy megörökítse föld (vissza) foglalási kísérletüket. A harmincéves rendező vállalkozása tisztességes és rövid – mindössze huszonkét perces –, mégis unalmas. Talán azért, mert a motívumok visszaköszönnek más alkotásokból, talán azért, mert a földhözragadt dokumentumokból nem kerekedik ki valamiféle megemelt tanulság. Alighanem ebben az egyébként földijas filmben érhető tetten Oberhausen alapellentmondása: tartalom és forma ambivalenciája. Hiába rokonszenves az alkotói szemlélet, hiába döbbenetes a bemutatott valóság, ha nem párosul filmszerű látásmóddal és ami legalább ennyire fontos: ha nem kecsegtet némi látvány-meglepetéssel.

A másik földijas pályamű már nem marasztalható el a formátlanság és filmszerűtlenség vétkében, a *Board and Care* (*Ellátás és gondozás fejében...*) című amerikai vállalkozás szerfelett profi vállalkozás. A rendező Ron Ellis jól tudja, hogy mi kell, a westernbe-pornográfiába, no meg a világmegváltásba belefáradt nézőnek: a szánakozás érzése, a különbözős tudata. A történet tökéletesen civi-

lizált környezetben játszódik, valahol egy kaliforniai farmon: a gazda debilis (mongoloid) fia segítget a háztartásban, a műhelyben, erejét és igyekezetét mindenki észreveszi, az érzelmeket azonban – amelyek átfutnak durván elrajzolt arcán – szinte senki. Kivéve egy hasonlóképpen elrajzolt arcú kislányt, aki elemi erővel vonzódik sorstársához. A szerelem legalábbis megható – a rendező ízlésére vall, hogy visszafogottan láttatja a furcsa kapcsolat kibontakozását –, a „normális” szülők mégsem kérnek az esetleges következményekből: eltávolítják egymástól a fiatalokat. Az utolsó kockán fájdalmasan mosolyog a fiú, aztán feldübörög a taps...

Miután már másodszor tapasztaltam a nyugati nézők ilyenén téma iránti fogékonyságát, illő eltűnődni a jelenségen. Már csak azért is, mert egyre több jel utal arra, hogy a társadalmi mikro-mechanismusok mostanában fokozottan átörökölnék a filmes valóságtudósításokba. Következőképpen értékítélet helyett helyesebb volna megállapítani a tényt, hogy a filmművészet lehetőségeit nem csökkenti, inkább növeli, ha a kamera olykor a társadalmi kizsákmányolásokat, a társadalmi kisértégeket is szemrevételezi. Ebből a szempontból különösen hatásos volt a *No Fun* – a fordítást illetően bevallom tanácstalanságomat – című holland dokumentumfilm. Dini Damave rendező(nő) mint ha csak összebeszélt volna a magyar Jeles András-sal, a kis Valentino lány-alteregóját mentette át a vászonra. A tiszta, hosszúhajú Valentina harmincegy perc alatt veszíti el mindenét – kerékpárját, szüzességét, szüleit –, hogy aztán a majdnem kopasz és teljesen reményvesztett punkok közé álljon.

Megint csak feldübörög a taps, bár a fesztivál vége felé már az is megfogalmazódik, amit e sorok írója nagy bölcsen előrebocsátott: a dokumentumfilmek akkor válnak igazán hatásossá, ha az alkotók valóságérzékenysége és szakmai állóképessége összhangba kerül. Mentségemre szóljon, hogy én már az első nap megvásároltam a *Möglichkeiten des Dokumentarfilms* – A dokumentumfilm lehetőségei – című tanulmánygyűjteményt, amelyet a nemzetközi seregszemle tiszteletére jelentetett meg az oberhauseni rövidfilmművek igazgatója, Wolfgang Ruf. Az izgalmas kiadvány mottója John Griersontól, a neves teoretikustól származik, s tanulságnak sem megvetendő: „A dokumentumfilm forgatásához nemcsak fej kell, hanem hasizom is...”

Zöldi László

A szakmai tudás mindenekelőtt

Cannes

Savanyú a szőlő: hat nap filmélménye után hiába vigasztaljuk önmagunkat, hogy hiszen Cannes mindig is a politika boszorkányműhelye volt, nemcsak a filmek megmértetéséé. Mert azért Cannes továbbra is, a 33. alkalommal is a világ filmművészetének mértékadó seregszemléje, s ezen végig ott lenni illendő, célszerű. Kurosawa utóbb fődíjas művét, *Az árnyékharcos-t*, Zanussi *Constans-át*, Ettore Scola *Terasz-át* elszalasztani – mert ezeket a filmeket a fesztivál első felében vetítették, s kiküldetésünk csak a második féldőre szólt (s ha fordítva lett volna a dolog, akkor sem kedvezőbb a kép) – bizony: kudarc a kritikus számára. S csak avval kecsegtethetjük az olvasót, hogy talán egy másik fesztiválról beszámolva a Filmkultúra is „utoléri” a szökevény remekműveket, vagy minél előbb a hazai forgalmazásban találkozunk velük, s akkor egyedi műbírálat keretében mód nyílik elemzésükre, kritikai értékelésükre.

Csorba kaleidoszkópunkon először a brazil Carlos Diegues munkáját, az *Isten hozzád, Brazília-t* vegyük szemügyre. A színes film egy háromtagú vándorcirkusz vendégjátékain keresztül ábrázolja a mai Brazília külső és belső – pszichikai – színhelyeit, a nép életét, helyzetét, vágyait. Mindenekelőtt a nagyvárosi vonzás – meg a vidék elzártsága, nyomora – az, ami útra serkenti a fiatalokat, a film tangóharmonikás fiatalemberét s szülész előtt levő feleségét. Csatlakoznak a községükön átutazó, hangzatos nevű társulathoz, melynek élén a Thomas Mann-i Cipolla lovag szolid utóda, ívelő szemöldökű, harmincas férfiú áll (José Wilker játssza, s a fiatal Latinovitsra emlékeztet kissé), tagja még egy néger erőművész, aki aztán elsenvedi első – és végzetes – kudarcát egy karleszorító párharcban, valamint a csábos, bár már nem fiatal „Salome” (Betty Faria illúziót keltő, ízléses alakításában).

Érdekes számunkra a kissé együgyű-egyszerű történet egzotikuma. Persze a séma ismerős – kiszolgáltatottság, prostitúció, majd kikapaszkodás, hogy talán újabb hullámvölgy következék –, ám ettől még bizonyára valóban brazil és általános érvénnyel bírhat. Helyenkint még szellemes is a film: amikor például a társulat vezetője „a nép vágyának megtestesítőjeként” havat (kókuszreszeléket) hullat a nézőtérre, hogy a civilizált országokhoz hasonlóan Braziliát is megillessen ez az előkelő természeti jelenség.

Utaltunk már folyóiratunk hasábjain a kanadai filmművészet nekilendülésére. Ehhez újabb bizonyíték a *Szelíd motorosok*-at rendező Dennis Hopper filmje (melyben az egyik főszerepet is eljátszsa), a *Búcsú a szomorúságtól*. Elvis Presley egy nyomorult kis rajongója, bakfis itt a főhős (Linda Manz foimálja meg, rokon- és ellenszenv pólusai között hányatva a néző érzelmeit); az apa börtönben, az anya sem egészen példás életet él. Nincs egy reménysugar ebben a szomorú panoptikumban, s a hatásos jelenetek – bulldózer bukdácsol a varjaktól ellepett szemétdombokon stb. – sem feledtethetik a széthulló család apagyilkossággal súlyosbított drámájának vegetatív voltát, a figurák emberi érzelmeket nélkülöző ürességét. (A kritikus nem tagadja, hogy hatvan perc múltán elmenekült a fesztiválpalotából, s áttelepült a később tárgyalandó *Willi Busch* jelenti vetítésére, mely versenyprogramon kívüli, de ahhoz illeszkedő sorozat – „Un certain regard” – keretében zajlott.)

A nagy becsvággyal megjelenő amerikaiak közül Samuel Fuller teljesítménye volt a mérsékeltabb (*A nagy vörös egyes*). Kétségtelen a vállalkozás hordereje: szólni végre az antifasiszta németellenes harcok amerikai tanulságairól. Egy elithadtest frontélményei szolgáltatnak ehhez anyagot; a szín-

hely Afrikától Belgiumig terjedt. Naplószerű haldadási rendben tárta elénk a film az eseményeket (Fuller írta a forgatókönyvet is); ez tette sok helyütt vontatottá az amúgy is terjedelmes alkotást. Figyelemre méltó vonása a filmnek, hogy a békevágyról is szól – igen időszerű „üzenet” ez most –, fölillant az arcvonalon innenső s tulsó oldalán is néhány olyan figurát, aki-amely ennek a békevágynak a megtestesülése (s ez – mondani sem kell – különösen a németek ábrázolásában újszerű mozzanat). Egyébként néhány kitűnő jelenetben – a hitlerista páncélosok rohama – mintha a szovjet film eredményeit hasznosítaná a rendező. Máskor kissé mesterkelt, hatásvadászó az ábrázolás: az itáliai elmeegógyintézet ostrománál az ápoltak jól-rosszul instruált félamatörőknek látszanak – pedig itt alighanem csúcspontot remélt Samuel Fuller.

Talányos mű, de csöppet sem érdektelen Hal Ashby munkája, az *Ottilé*. Csatát nyert már azzal a rendező, hogy Peter Sellerst hívta meg a főszerepre, mister Chancy megformálására, a nem fogyatkozó bájú Shirley MacLaine oldalán. Beszélő név ez a Chancy: szerencsét jelent. S félreértés, félrehallás következtében tulajdonnévvé válik Chancy úr foglalkozása is: kertész. A film elején mint jó-módban élő, ütődött férfiút ismerjük meg; szállásadója, a rejtélyes Nagy Fehér Öreg meghal, s Chancynak egyik napról a másikra ki kell hurcolkodnia a washingtoni házból és kertből, ahol nem tudjuk: kedvtelésből-e, vagy csakugyan kenyérkereset céljából dolgoztatott. Ám hatalmas karriert csinál: véletlen folytán egy dúsgazdag, bár halálosan beteg tőkés házába kerül, bearanyozza az öregúr utolsó heteit, s az Egyesült Államok elnökével is szívélyes viszonyba keveredik pártfogója révén. Az agg kapitalista lánya pedig – Shirley MacLaine – olthatatlan szerelemre lobbán a naiv vendég iránt, akinek egyetlen szenvedélye a televízió, s beszélgetni is csak a kertészkedésről lehet vele. Épp ez emeli őt magasba: az elnökkel az élen mindenki metaforikusan értelmezi Chancy szavait – a képernyőn vagy diplomáciai fogadáson –; személyi adatait hiába kutatja az FBI. Íme, a szolid gügyeségből erény válik – bár sokan sejtik: valami nincs rendjén itt –, Chancy barátunk a film végén – mint Jézus Krisztus – a vízen járva tűnik el, elegáns kalapban, felöltöben; sétapálcával méricskélve a víz mélységét.

Ashby az ütődött tanácsadóhoz méretezett elnököt visz mozivásznonra (valamelyest Lyndon B. Johnson arcvonásait hordozza a figura), s ha akarjuk: időszert aggályainak ad ily módon kifejezést. Kritika ez a film egy olyannyira manipulált és ravasz világról, melyben már az ostobaság vagy

szent együgyűség is tisztaságnak, politikai-gazdaságpolitikai koncepciónak hat.

Nem vonhattuk ki magunkat az 1980 tavaszán négyszeres Oscar-díjjal minősített *Csakazértis jazz* hatása alól, akár kedveljük a show-műfajnak ezt a változatát, akár nem. Bob Fosse a *Kabaré*-hoz méltó, azzal összevethető művet produkált. A broadway-i látványgyár (színpadi show, film, televízió) hétköznapijaiba engedett itt bepillantást, egy törölmetszett menedzser, rendező-koreográfus életét és halálát vitte filmszalagra. Oly módon, hogy maga a főhős, mister Joe Gideon az, aki végül a saját pusztulásából is show-műsort készít.

Nem vitás, hogy Bob Fosse tovább újított az amerikai show hagyományain (amiként Forman is tette a *Hair*-ben); a filmbeli Gideon mint élete főművén dolgozik egy valóban megragadó, erotikusságában is merész koreográfián, s a már érintett befejezés: a halál show-szerű megjelenítése, a táncosok trikójára varrott erekkel és más élettani rekvizitumokkal – sodró erejű és hatású.

Persze Fosse mindvégig a giccs és a művészet határmezsgyéjén jár (ott helyezkedik el maga a show-műfaj is); sokszor nem bízik az elemek adagolásában, „túlbiztosít”. A nagydíjban is kifejeződő siker oroszlánrésze fűződik a Shakespeare- s más klasszikus szerepektől Joe Gideon világába át-ránduló Roy Scheider játékához. Tökéletes szellemi-testi készenlét jellemzi alakítását, önirónia és érzeleméhség szélsőségeit egyesíti az irigylésre és szánalomra méltó látványművész megformálása-kor.

Óraműre emlékeztet ez a fajta filmkészítés: tudjuk, hogy a menyasszonyfátyalas Örök Nő, akivel Joe Gideon időről időre társalog élete fordulatairól, az utolsó kockákon okvetlenül előbukkan; felé robog hősünk a koporsóvá alakult műtőasztalon. De olykor a kiszámítottság tudata is örömet okoz, miként egy valamirevaló matematikai feladvány vagy rejtvény megoldása.

S ha már az eszményi nő fogalmánál vagyunk: be kell számolnunk Federico Fellini versenyen kívül bemutatott, s Cannes-ban is nagy izgalommal várt alkotásáról, *A nők városá*-ról. Nos, a mítoszrombolás legcsekélyebb szándéka nélkül szögezzük le: Fellini „Felliniből felelt” ez alkalommal. Azaz: önmagát ismételte; a *Nyolc és fél*, a *Júlia és a szellemek* nő-filozófiáját, ennek filmművészeti megjelenítését igen kevésbé gyarapította új művében.

Fellini – úgy fest – idegenül s némi csúfondárossággal szemléli a feminizmus világszerte jellemző kibontakozását, bár jól látja a női kiszolgáltatottság, hajszoltság ezernyi tényét. Eközben persze hőse, Snaporaz – az intellektuális megjelenésű,



Alain Resnais: Amerikai nagybácsi



Hal Ashby: Ottlét

kitűnő Mastroianni alakításában – is kap némi fricskát, a férfitársadalom képviselőjeként. Női rohamosztatok, keményen ropogó, németes más-salhangzók jelzik, hogy baj van a romantika idején kialakult, s máig eléggé elterjedt nőszeménnyel. De hogy nem új keletű a probléma, bizonyította a Fellininél már korábban is gyakorta megjelenő Willendorfi Venus típus: épp a testi szerelem megismerésekor van a legtávolabb az Eszményi Nő... Snaporazzal osztozik a fricskákban Katzone, afféle – lassan már elnehezülő – Kékszakkál (ehhez még némi falstaffi színt kever a nagyszerű Ettore Mani), aki házi gyűjteményben őrzi meghódított aszszonyainak kivilágítható fényképét, szeretkezések fölázó hangfelvételét.

Ennyiből is kitetszik: korántsem jelentéktelen műről van szó, elegendő a magas rendű színészi teljesítmények egész sorára hivatkozni, az említettek mellett Anna Prucnal izgalmas lényére

például, a feleség álom- és valóságos jelenetekben kettőződő szerepében. Ám éppen a keretjáték, álom és való helycseréje – Fellinihez mérten – teljesen megoldatlan itt.

Sztárparádéra alapozta kísérletét – versenyfilmjében – az olasz Marco Bellocchio, az *Ugrás a semmibe* rendezője. Michel Piccoli és Anouk Aimée játszik itt egy testvérpárt; Marta, az asszony mindinkább örületbe süllyed a nagyváros szorongató közegében, de bátyja, Mauro – bíró különben – nem kevésbé bonyolult és beteges jelenség. Mélyértelműsködő szimbólumok tarkítják a filmet, egészség és betegség viaskodása próbálja érzékeltetni az emberi élet végső céljának, a boldogság mibenlétének filozófiai kérdéseit, s a polgárember művészet iránti nosztalgiaja is kifejeződik Bellocchio alkotásában. Szerencse, hogy legalább Piccoli valamelyest humorral viszonyul filmbeli önmagához, s kellő szintre szállítja ezt a – még oly látványos – filozófiai csepürágást.

Filozófiai csepürágás, s nem is a legizléseőbb, amit Jean-Luc Godard produkál svájci támogatással készült versenyfilmjében, a *Mentse, aki tudja (az életét)* című alkotásban. (Ez a cím volt vitán felül a legszellemesebb az egész mezőnyben.)

Három hőse – Isabelle Rivière (Isabelle Huppert), Paul Godard (Jacques Dutronc) és Denise Rimbaud (Nathalie Baye) – sokat ígérő, klasszikus filmszerkezet tényezői, s egy-egy filozófiai-társadalomlélektani típust hivatottak életre kelteni. Az egyikük a képzelődés, a másik a félelem, a harmadik az áruvá válás (= prostitúció) megtestesítője. Ám a valahol Svájcban játszódó történet mégsem szolgál reális vagy termékenyen fantázia-mozgató tanulságokkal; Godard a polgárpukkasztás nem éppen időszerű művészi programját tűzi zászlajára. Filmjét méltán fogadta fütty és számos rosszmájú közbekiáltás („zseniális”); helyenkint megszokottan pompás humora, groteszk vénája, technikai ördögössége nem volt elegendő a viszonylag rövid film életben tartásához. Színészeivel is bánhatott volna igényesebben (a Cannesban igen népszerű s egyre divatosabb Huppert-nek sem csupán a derékon aluli ábrázolókézségét kellett volna kiaknáznia).

Aki nagyszerűen élt a háromhösös filmtípus lehetőségével, aki élő klasszikus létre tökéletesen új arccal volt képes Cannes-ban megjeleníteni, s aki – számunkra – Cannes legnagyobb élménye (kellemes meglepetése) volt: Alain Resnais, *Amerikai nagybácsi* című versenyművében. A zsüri elismerése nem is maradt el.

Resnais kiindulásában is van valami konstruált jelleg. Mint gombhoz a kabátot: alkalmazza (a filmkockákon időről időre meg is jelenő, máskor

meg csupán kommentátorként szereplő) Henri Laborit professzor állatlélektani kísérleteit a társadalomban adódó különféle helyzetekre. Ám mielőtt vulgáris materializmus vétkében marasztalnók el a rendezőt, előre kell bocsátanunk, hogy ennek a módszernek elsősorban a szituációk humoros oldásában van szerepe, tehát nem kell „halálos komolyan” venni. Másrészt azonban a természettudomány képviselője ezen a filmen – a befejező képsorban – Resnais humanizmusának alapon-

je itt; Párizsba kerül, s a rádióban tölt be vezető tisztséget. A rendező s a forgatókönyvíró (Jean Gruault) összesodorja a cselekmény szárait, a hősök találkoznak. S ennek során is „elidegenítő” (=komolytalanító) hatásokhoz folyamodik Resnais: régi filmek kockáiról Jean Marais, Danielle Darrieux, Jean Gabin villan be az *Amerikai nagybácsim* hőseihez hasonló helyzetekben; az eredmény nem kétséges, a filmművészet múltjával, közelmúltjával való összevetés ugyanolyan kaca-



Carlos Diegues: Isten hozzád, Brazília

dolatát fejti ki. Lakatlannak ható, kietlen házsorok előtt halad el Sacha Vierny operatőr kamerája; parkoló gépkocsik tömkelege, de sehol egy teremtet lélek. S ekkor mond valami olyasmit Laborit professzor, hogy egyetlen esélyünk van: megismerni a világot, s akkor talán megőrizni is megtanuljuk.

Resnais három hőse a legkülönbébb társadalmi közegekből indul: René Ragueneau (Gérard Depardieu) parasztszalad becsvágyó sarja, s válik – mindamellett hányatott sorsú – textilgyári vezetővé, Janine Garnier (Nicole Garcia) szülei proletárok (édesapja fémipari munkás), s a fiatal lány mint amatőr színjátszó kapcsolódik a munkásmozgalmakba (hangsúlyoznunk kell – ilyen a világhelyzet –, hogy Resnais a lány kommunista voltát pozitív értékítéllettel ábrázolja); Jean Le Gall (Roger-Pierre) pedig a vidéki polgárság képviselő-

gást vált ki a nézőből, mint a fehér egeiek emberként s az emberek fehér egérként való bemutatása. Resnais a színészválasztással is jelezte – főképp Roger-Pierre esetében –, hogy igenis: nevetetni akar, a derű igenis megfér a mélyen szántó társadalomfilozófiával.

Kevés mondanivalónk van Bertrand Tavernier *Egy hét szünidő* című munkájáról. A tőle megszokott finomsággal mutatja be Laurence-nak, a 31 éves tanárnőnek az életét, apróbb-nagyobb válságait, kapcsolatkeresését (a szemközti ház ablakában idős asszony üldögel, egy napon aztán zárva maradnak a spaletták – Laurence számára ez a szinte karnyújtásnyira, s mégis elérhetetlenül távol levő másik ember jelképezi a modern nagyváros, a modern társadalom idegenségét, boldogtalanságát, s ezen nem segíthet a rövid látogatás vidéken, a szülői házában). A francia kritikák mindenekelőtt



Bertrand Tavernier: *Egy hét szünidő*

Lyonnak, a film színhelyének a bemutatását dicsérték (rászolgált az elismerésre P. W. Glenn operatőr). Tegyük hozzá, hogy a főszerepet alakító Nathalie Baye (emléttünk a nevét Godard új filmje kapcsán) is megérdemel minden dicséretet. A francia filmszínészet gazdagságára vall, hogy ha nincs ott – filmmel – Cannes-ban Brigitte Fossey, akkor sem hiányzik megfelelő hasonmás-helyettes: Nathalie Baye.

Színésznő, Milena Dravič aratott (ismételt) sikert a jugoszláv versenyfilm egyik szerepében, a főhős oldalán. Aleksandar Paskajevič rendezése – *Különleges elbánás* – föladja a leckét az elemzőnek. Látszatra nem több antialkoholista propagandánál; bár egy kudarc története. Újszerű módszerrel kísérletezik egy alkoholistákat gyógyító intézet orvosa (Ljuba Tadič): a kezeltek egyik csoportjának szindarabot tanít be, önmaguk múltját játszzák el a betegek, s a produkció előtt az orvos ismeretterjesztő előadást tart. Járják is közösen az országot, ám az orvosnak látnia kell: módszere nem csálthatatlan, a bizalom visszájára fordul, védencai az első adandó alkalommal letérnek a kijelölt útról. Ám ebben maga az orvos is hibás. Zilált a magánélete; morális tartása sem a leg-erősebb. Vak vezet világtalant – mondhatjuk, bár a doktornál nem a pohár vonzásával van a baj. A vezetői módszerével. Gorombaságával, kímélet-

lenségével. S a záró kép is azt sugallja: nem lehet, nem szabad az embereket fáradtságos meggyőzés nélkül, akaratuk ellenére „boldogítani”. Ez a tanulság már jóval túlmutat az alkoholizmus gyógyításának problémakörén.

Paskajevič filmje is kissé talányos alkotás. Sejtjük csupán, hogy orvos-főhőiséhez kritikusan közelít – másképp el sem fogadhatnók a művet.

És a magyarok? Mészáros Márta *Örökség* című filmje képviselte a magyar filmművészetet a cannes-i versenymezőnyben. Nem méltatlanul, s ennek hátterére alaposabban majd csak a film hazai bemutatása kapcsán közlendő műbírálatusunkban mutathatunk rá. Mindenesetre, a *Le Monde* 1980. május 16-i számában Mészáros Márta neve a fesztivál első napjainak három fölfedezettje között (Fuller és Beresford nevével együtt) szerepelt. Huszárik Zoltán *Csontváry*-ja – a már említett külön programban, az „Un certain regard” keretei között – szép sikert aratott. André Russer, a *Nice-Matin* kritikusa (számomra mindig a helyi reagálások a legfontosabbak) rangos műnek kijáró tisztelettel írt a filmről, ráérezve legfontosabb gondolataira, érzékeltetve bár: vitára érdemes gondolatokról van itt szó. (Cannes szakemberei láthatták továbbá Rózsa János *Vasárnapi szülők* és Szórády Csaba *Magyar képek* című filmjét, de hozzáférhettek Gábor Pál *Angi Verá*-jához is.)



Alain Resnais: Amerikai nagybácsim

A versenyen kívüli látnivalók özönéből – utalás-szerűen – két nyugatnémet, egy lengyel s egy svéd filmet tárgyalunk. Niklaus Schilling munkája, a *Willi Busch* jelenti az NDK–NSZK határszáraz lakókról, egy kisváros viszonyairól számol be, a helyi lapocskák sorsán keresztül. A mesterségesen csiholt szenzáció a nyugati világ törvényei szerint válik valóvá, és sodorja örületbe Willi Buscht, a Werra-Post becsvágyó riporterét. Egyenetlen színészi munka jellemzi ezt a kissé hosszadalmas, de korántsem érdektelen filmalkotást.

Michael Verhoeven azonban, a *Vasárnapi gyerekek* fiatal rendezője egészen magas szinten bánik tehetségével. A fekete-fehér film a háború idején kamaszodók nemzedékének feketén-fehéren megőrzött emlékképeit hagyományozza ránk, jobbnál jobb színészi teljesítményekkel. Zavartalannak látszik Fassbinderék generációjának utódlása – ha egyáltalán indokolná valami is a nemzedékváltást. Tiszta és kemény önkritika, múltvállalás ez a filmdráma.

Zanussitól – halvány kárpótlásként az elszalasztott *Konstans*-ért – az *Utak az éjszakában* című (a kölni WDR-rel közös) produkciót láthattam. Kissé érzelmős történet ez a beszállásolt ifjú német tiszt (Mathieu Carrière) s a lengyel bárónő (Maja Komorowska) kibontakozó, bár tragikus mozzanatokkal terhes szerelméről. Átlagon felüli szí-

nészi alakítás csak Zbigniew Zapasiewicz nevéhez fűződik: zsidó származású könyvtárost játszik, iróniába oltott önérzettel. Talán a befejezés idézi a legmeggyőzőbben Zanussi tehetségét: a mai nyugatnémet fiatalok szemszögéből pillant a történetekre, s keserű tárgyilagossággal jelzi: közömbösek már ők apáik múltja iránt. (Lám persze: Verhoevenék állásfoglalása is mérlegelendő a kérdés eldöntésekor.)

Zárjuk a cannes-i beszámolót a svéd Lars Lennart Forsberg művével, a *Kristoffer háza*-val. Mindennemű önállótlanág, utánézés látszata nélkül kapcsolódik ez a film Antonioni *Nagyítás*-ához. Kristoffer, a főhős (az Al Pacinóra hasonlító Thommy Berggren kiváló megformálásában) nem leli helyét a társadalomban. Fotóművész, elvált ember. Izgékony és kiszámíthatatlan, de mégis különb a környezeténél, melyben – miként a *Nagyítás* hőse – egy halálesetre próbál fényt deríteni. Egy idős ember haláláról van szó, s az ok – erre mutatnak bizonyos jelek – nem gyilkosság, hanem „csupán” közömbösség, a család érzéketlensége szeretetlensége; a magány.

Mielőbb itthon kellene látni ezt a filmet is, ahogyan Cannes 1980-as mustrájának imént tárgyalt – vagy csupán cím szerint említett – érdekeségeit, legkitűnőbb darabjait.

Kőhádi Zsolt

Új filmnyelv felé

Taskent

Taskentben Ázsia, Afrika és Latin-Amerika országai képviseltetik magukat. A taskenti fesztivál tehát politikailag hangsúlyos esemény. Jelszava – „A békéért, a társadalmi haladásért és a népek szabadságáért!” – is következetes vállalása ennek a jellegnek, amelyet a délelőttönként megrendezett viták, beszélgetések és nagygyűlések is megerősítettek. A VI. taskenti filmfesztiválon látott filmekről szólva tehát nem a világ filmművészetében betöltött szerepüket kell vizsgálnunk, nem azt, miféle újdonságot jelentenek ezek a filmek az egyetemes filmművészet egészében, hanem azt, milyen funkciót tölt be a film a társadalmi kommunikáció rendszerében, milyen feladatokat vállalnak fel Ázsia, Afrika és Latin-Amerika országainak filmjei a társadalmi problémák megoldásában, a főbb kérdések megfogalmazásában. Noha ezek a filmek a filmművészet magaslatai felől nézve kezdetlegesnek, dadogósnak tűnhetnek, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy rendkívül közvetlen módon szolgálnak valamiféle társadalmi átalakulást, társadalmi progressziót, arra törekszenek, hogy a filmben mint médiumban rejlő lehetőségeket közérthető közlemények generálására használják fel. Ezekről a filmekről többet árul el a tömegkommunikációs megközelítés, mint a filmesztétikai analízis.

Túláságosan elvinne bennünket a szociolingvisztika felé, ha belebocsátkoznánk annak vizsgálatába, milyen nyelvi kommunikációs problémák figyelhetők meg a gyarmati sorból felszabadult országokban (a volt gyarmatosítók nyelvének sajátos presztízszt teremtő köznyelvként való használata, a pidginizáció, az anyanyelv státusa a gyarmatosítók nyelvéhez és a pidginhez képest stb., stb.). Mindenképpen meg kell azonban említenünk, hogy a filmnek mint kommunikációs eszköznek

– éppen a nyelvi zavarok következtében – rendkívül nagy szerepe lehet az önálló nemzeti állam szervezésében, felépítésében.

Ez a funkció számunkra is könnyen megragadható a híradó- és dokumentumfilmekben. A film általunk is elfogadott hagyományos generikus rendszerében gondolkodva ebben nem is találunk semmi meglepőt. Azonban zavart, sőt talán tiltakozást vált ki belőlünk, amikor játékfilmben fedezük fel ezt a funkciót. A játékfilmekkel, a fikcióval bonyolultabb és érdekesebb a helyzet, ezért most elsősorban arról kívánunk beszámolni, milyen sajátosságok lelhetők fel a „harmadik világos” játékfilmekben, s ennek milyen tanulságai lehetnek számunkra.

Szokások, hiedelmek, tradíciók

A Taskentben bemutatott filmek túlnyomó többségében részletesen leírt formában jelenik meg valamilyen (vagy akár több) népszokás, rítus. Ezek megjelenítése gyakorta annyira részletes, hogy díszére válna egy útifilmnek is. Rendkívül gazdag ilyen mozzanatokban Prakash Thapa nepáli rendező filmje, a *Sindoor*, a thaiföldi Pakorn Pohmvitak filmje, a *Bangpoon falvi bálvány* és Moussa Bathily filmje, a *Tiabou-Biru* (Szenegál). A népszokások nagyon erősen – bár az előbbi filmekhez képest jóval szerényebben – jelentkeznek a szovjet köztársasági stúdiók filmjeiben is – Abdullah Karszabajev: *Hajsa a sztyeppén* (Kazahsztán), Viktor Mirzajanta: *Találkozás a halál völgyében* (Tadzsikisztán), Eldar Kulijev: *Babek* (Azerbajdzsán). Mindehhez népviselet, népi muzsika. Ropant gyanúsán hangzik az egész. Rögtön megfordul az ember fejében, hogy mindez csak arra való, hogy a filmek forgalmazhatóságát elősegítse. Ha

azonban valaki sorozatban lát ilyen filmeket – s erre igazán volt lehetőség a taskenti szemlén –, észre kell vennie, hogy a népi tradíciók illetően bemutatásának határozott funkciója van, s ez korántsem az eladhatóság fokozása. Ezek a burjánzó szerkezetek valójában egy tradicionális kultúra öntételezését szolgálják. Kétségtelen, hogy például a *Sindoor*-ban ez már túlburjánzik, s mint öncél, háttérbe szorítja a film narratív struktúráját, a tadzsik filmben viszont nagyon jó alapot ad ahhoz, hogy ne tekintsük motiválatlannak az olyan cselekményeket, amelyek nagyon jól kitapinthatóan a népi tradícióhoz nyúlnak vissza. Meglehet, hogy mindez pikánsabb és rejtelmesebb lenne csak úgy Osztp Bender-módra („Az urjuk virágba borult, / A kislak tüze lobog, / Az arik hűs partján / Egy isak vicsorog!”): hadd talál-gassa a néző, mi is történik! De azért ne becsljük le azokat a filmeket, amelyekből kiderül, hogy mi, s miért történik.

A népi tradíciók hangsúlyozása egyben fölveti a kultúra és civilizáció egymáshoz való viszonyának kérdését is. Ezekben a filmekben a civilizáció csak akkor lehet érték, ha nem számolja fel a hagyományos kultúrát, hanem azzal valamiképpen összhangban él. A kultúra és a civilizáció diszkrepanciáját megfigyelhetjük olyan filmekben is, amelyek ugyan nem mutatják be explicit módon az ősi kultúrát, de megfogalmazzák azokat a feszültségeket, amelyek e kultúra hordozói és a tőlük idegen civilizáció között keletkeznek (Amar Laskri: *El Moufid* – Algéria, Serif Goren: *Németország, a bánat országa* – Törökország).

Saját-idegen, régi-új

A tradicionális kultúra a filmekben rendszerint úgy jelenik meg mint „rég” és „saját”, s mint ilyen, értéket képvisel hordozói számára. Ezzel szemben áll az ellenséges „idegen”, s a hagyományos struktúrát felbomlással fenyegető „új”. A „saját” és „rég” azonban előítéletekkel, babonákkal terhelt, ezért a tradíciók hordozói kezdetben roppant türelmetlenek, mereven alkalmazzák szabályrendjüket, s így nem ismerik fel, ha az ellenség, az idegen a „saját” köntösében furakszik be közéjük, illetve nem veszik észre, hogy az „új” a saját közösségük érdekeit szolgálja. A thaiföldi filmben Bangpoon falu lakói nem látják meg papjukban az ellenséget, aki a tradíciók köntösében valójában a külső, ellenséges tőkés érdekeket juttatja érvényre a falusiakkal szemben. A *Hajsza a sztyeppén* című kazah film főhőse Hamit, a vöröskatoná, aki a szovjethatalmat hozza el Kazahsztánba. Fel akarja számolni az álnok és kegyetlen

atamán, Kudre bandáját, de kezdetben szembe találja magát a parasztokkal, akik nem hajlandók az egyenruhás, más szokások szerint élő embert támogatni. Kudrét védelmezik, aki a „sajátot” és a „régit” jelenti számukra.

A „rég” és „új” oppozíció nemcsak véres és tragikus történetekben jelenik meg. Sengelaja (Grúzia) könnyed, zenés vígjátékában is ezt láthatjuk. *A varrógépes lány* – aki a konfekcióipari főiskolát elvégezve érkezik a kis kahét faluba – nem szívesen látott vendég. Az „új”, a „városi” divatot gyanakodva fogadják a helybeliek, s csak mindenféle vígjátéki bonyodalmak után válik a divat a kis falu életének szerves részévé, s leli meg helyét a címszereplő.

A régi és új problémájának egyik felvetése J. Buntar mongol rendező alkotása, a *Hajnalcillag*. Ez a nem túlságosan sodró erejű film a nomád pásztorok és a szövetkezetbe tömörült földművelők ellentétét boncolgatja véget nem érően.

Természetesen, számos film foglalkozik az idegen elnyomók elleni harc kérdésével is: Sergio Giral filmje, a *Maluala* (Kuba), Ziong Din Ba – Kha The Fong filmje, az *Apa és fia* (Vietnam), Eldar Kuliev filmje, a *Babek* (Azerbajdzsán) és Ruy Guerra filmje, a *Mueda* (Mozambik). Ezek közül a *Maluala* és a *Babek* az árnyaltabb, ahol teret kap a „töprengés” is, s láthatjuk azt, hogyan válik egységessé a közösség az elnyomóval szembeni harcban. A *Mueda* tiszta lélekkel nem is sorolható be ezen filmek közé, ugyanis valamiféle metafilm, kamerával utólag megírt krónika, amely magára a filmezésre, a lezajlott események rögzíthetőségére kérdez rá.

Új filmnyelv felé

Bár cikkünk elején azt fejtegettük, hogy a taskenti szemle filmjeit hitelesen nem közelíthetjük meg a filmművészet egésze, a filmnyelv egésze felől most mégis szót kell ejtenünk erről a kérdésről, mivel úgy véljük, hogy ezek a meglehetősen kiforratlan filmnyelvet beszélő filmek egyre jobban, világosabban fognak megszólalni, s talán – bár ez még kétségtelenül távolabb van – képesek lesznek arra is, hogy beoltsák az európai-típusú filmnyelvet.

A fesztiválon számos olyan filmet mutattak be, amely már eleve az európai típusú filmnyelvre épül. Valami ilyesmivel próbálkozott az egyiptomi Ahmed Yassin *Tanár úrnak üdvözlettel* című filmjében, amely bár vígjátéknak készült, de az amúgy igen jóindulatú közönség nem sokat kacagott rajta. A saját lábukban hasraeső alakokat akár csak Claude Zidi is jobban csinálja. Bármelyik magyar néző meghitt unalommal nézhette volna



G. Sengelaja: A varrógépés lány

végig Alfredo Gurolla *Utódlás* című filmjét (Mexikó). Aki – a magyar nézőhöz hasonlóan – a politikai krimik egyre szikkadtabb emlőin nevelkedett, nem talál túl nagy élvezetet a kitalált latin-amerikai országban játszódó történetben, amelyből csak az derül ki, hogy a terror és a diktatúra édestestvérek. Akkor már inkább nézzük meg az ugyancsak mexikói Paul Leduc dokumentumfilmjét (*Tiltott történetek*), amely a bolíviai népnek a diktatúra elleni harcáról szól (nem kitalált!). Szívnálisan filmezett semmitmondás Anibal Enrique Uset filmje, az *Idill az állomáson* (Argentína). A filmnek jó az indítása: argentin kisváros a századelőn. Ám ezt valami mérhetetlen unalom követi – de nem csehovi szinten. Az ausztrál Donald Crombie filmje – *Cathy gyermeke* – akár még jó is lehetett volna. Egy anya keresi benne elrabolt gyermekét, s ebben segítségére van az újságíró-nyomozó. Sajnálatos, hogy ez a film, amely az emigráció egyébként izgalmas kérdésebe nyúl bele, egyszerűen nézhetetlen. De birkatürelem kell ahhoz is, hogy valaki végignézze Amar Laskri (Algéria) *El Moufid* című filmjét, mely alig négy óráig tart.

Yasuhiro Yamaguchi egész estét betöltő rajzmese-filmje, a *Tizenkét hónap* Szamuil Marsak jobb sorsra érdemes meséjéből készült. Disney-stílusú film ez, csak éppen mindenféle tökély híján. A mesefiguráknak nincs arcuk, a hátterek szegényesek; ötlet semmi.

Filmnyelvi tökéletességről szó sem lehet olyan filmeknél, mint például a mozambiki *Mueda*. De magának a filmnyelvnek a keresése az, amiért érdemes végignézni. A kazah Abdullah Karszabajev filmjében (*Hajsa a sztyeppén*) néha a rossz

kamerázás miatt a terek azonosíthatatlanok, de ez mit sem változtat azon, hogy a film érdekes, s kvázi-western-beállításai egy izgalmas, szórakoztató filmműfaj (úgy is nevezhetnénk: „polgárháborús köztársasági western”) felé mutatnak. Ehhez a születőben levő műfajhoz érzem közelínek a tadzsik filmet (*Találkozás a halál völgyében*) is. Ez utóbbi azért válik néha zötyögőssé, nehézkéssé, mert a mérhetetlen mennyiségű flashback teljesen szétzilálja a történetet. Kis kezűgyességgel helyre kis filmet lehetne összehozni csak magukból a flashback-ekből is.

Elég általánosan megfigyelhető volt, hogy a filmek többségénél az anyag nem elég egy filmre. Sajnos, ez érvényes Samsijev *Korai darvak* című filmjére is (Kirgizia), amelyet Ajtmatov nyomán vittek filmre (Ajtmatov megfilmesíthetősége amúgy külön disputát érdemelne). A vietnami *Apa és fia* is híján van az anyagnak. Ezekben a filmekben az élet apró részleteinek minuciózus bemutatása pusztán időhúzásként hat. A thaiföldi fesztiválfilm rendezőjét, Pakorn Pohmvitakot sem ártott volna előzőleg összeismertetni az ollóval.

Éppen ezért kell néhány dicsérő szót szólnunk a török Serif Goren *Németország, a bánat országa* című filmjéről. „Vendégmunkásfilm” ez, s aki kedveli Okan *A busz* című – a Filmmúzeumban bemutatott – filmjét, örömet lelné Serif Goren valamivel alacsonyabb színvonalú munkájában is. Jó ízléssel, jó szemmel készült film ez, amely mentes mindenféle otromba moralizálástól. Ha melodramatikus tónusát sikerült volna még egy kicsit jobban elfojtani, igazán kiemelkedő mű született volna.

Réz András

Üzenetek

Sallay Gergely doktor, aki hosszú ideig folyóiratunk olvasószervezője volt, ez év tavaszán nyugdíjba vonult. Munkásságáért a kulturális miniszter a Szocialista Kultúráért kitüntetésben részesítette. Ezúton is köszönetet mondunk tizenöt esztendő szerkesztőségi tevékenységéért. Sallay Gergely továbbra is a Filmkultúra számainak munkatársai közé tartozik. Elsősorban külföldi folyóiratszmelék készítésében számítunk szakértő közreműködésére.

Filmkultúra filmklub indul szeptembertől a Budapesti Művelődési Központ és folyóiratunk szerkesztőségének támogatásával. A klub eleinte kéthetenként tartja foglalkozásait, programja a lap készülő számaival kapcsolatos. Új és klasszikus filmek bemutatása, filmszakemberek közreműködése, viták, beszélgetések színesítik a foglalkozásokat. A klub vezetője Réz András, a Magyar Filmtudományi Intézet munkatársa. Érdeklődni és jelentkezni lehet a 869-246-os telefonszámon Scheiring Vilmánál. Cím: 1119 Budapest, Szakasits Árpád út 55.



Csun Hjang legendája

Koreai tudósítás

Közhely, hogy filmtörténeti ismereteink mennyire végesek. Amit mi itt Európában egyetemes filmtörténet néven emlegetünk, abba a Távolság-Kelet hatalmas és számszerűleg minden más eredményt felülmúló filmtermésének csupán néhány – egzotikumot jelentő – alkotása fér bele. Mit tudunk például a koreai filmművészetről? Bizonyára igen keveset, pedig a Filmlexikon tanúsága szerint is Koreában már 1897-ben megismerkedtek a filmmel, a húszas években pedig, a japán hódítókat kijátszva, jelentős, haladó mondanivalójú filmek születtek. Ma a Koreai Népi Demokratikus Köztársaságban, korszerűen felszerelt stúdiókban mintegy harminc filmet forgatnak évente. E sorok írója persze nem óhajta felfedezni a koreai filmművésze-

tet, mivel ismerete és tudása e témában rendkívül hézagos. Ám miután a legújabb koreai filmeket a helyszínen tekintette meg, mégiscsak úgy érzi, érdekes, új kezdeményezésekről adhat számot.

Az első, említésre méltó film inkább jelenséggént érdekes. Címe: *Névtelen hősök*. Kémtörténet. Az ötvenes években, a háborús időkben játszódik Délben. Főhőse egy Párizsban tanult, nagy kultúrájú hírlap-tudósító, aki hazafias érzéseit követve Észak számára vállal kémtevékenységet. Nem hiányoznak persze a nagy romantikus elemek, a hős ifjúkori szerelmével találkozik, aki az elnyomók szolgálatában álló zord katonanő, ám az egyenruha alatt benne is hazafiúi szív dobog. Nyilvánvalóan egyikük sem árulhatja el igazi érzéseit stb. Mindez per-

sze politikai frázisként is jelentkezhetne, a film érdekessége éppen az, hogy képi fantáziájában, az izgalmas helyzeteket jól kiaknázó ritmusában, korszerű filmszínészi játékában a műfaj nemzetközi színvonalát közelíti meg. Kim Riong Min, a férfi főszereplő biztos játékkultúrájú, vonzó, elegáns jelenség, ami persze elengedhetetlen ilyenfajta „szuperhősök” alakításánál. Kim Jong Hva, a női főszereplő pedig, érdekes, figyelmet keltő, igazi filmszínésznő. Ennek a filmnek a forgatását láthattuk a phenjani stúdióban. Nem tévedés, az eddigi beszámolót az elkészült, de nem a befejezett film alapján írtuk. A történet ugyanis folytatásokban pereg. Az első részeket a főváros nagy mozijai játsszák, ugyanakkor a tévé is sugározza, és rövidesen elkészül a befejező epizód is.

Mostanában készült el a Koreai Filmstúdióban a *Csun Hjang legendája* című film. A színes, sok-sok érzelmes dallal kísért szerelmi történet egy XVIII. századból való klasszikus irodalmi mű feldolgozása. Régebben színpadon is játszották a történetet, melynek motívumai egyetemes érvényűek, alighanem a világon mindenütt fellelhetők, a népballadától a legkülönbözőbb korok drámairodalmáig. A hűséges Csun Hjang visszavárja idegenben tanuló szerelmét, a szülők ellenzése, a társadalmi korlátok ellenére. Tiszta életét beárnyékolja az új kormányzó tolakodó, féktelen közeledése, melyet ő persze visszautasít. A kormányzó végül méregbe jön, börtönbe veti, majd halálra ítéli a lányt. Ifjú, idegenben tanuló szerelme furfangos szolgáljuktól értesül a történetekről. Kapóra jön, hogy a fiú időközben befejezte tanulmányait, és titkos királyi biztосként tér haza. Koldusnak álcázva érkezik, megleckézteti a hatalmukkal visszaélőket, megbünteti a gonosz kormányzót, és persze kiszabadítja és boldogan maga mellé emeli szerelmét.

Ketten rendezték a filmet, Ju Von Jün és Jun Riong Gju. Munkájuk legfőbb érdeme a színes, legendás légkör megteremtése, a jó színészvezetés, a zene és dal hangulatkeltő alkalmazása. A drámaiságnak és a hangvételnak olyanfajta kialakítása, melynek révén a történet kiemelkedik az egzotikum kategóriájából, és általános érvényűen érdekessé válik. Ez a film mindenesetre nemzetközi érdeklődésre számíthat. A helyi kulturális politika szempontjából érdekes jelenség, hogy minden alkalommal hangoztatják a filmmel kapcsolatban (márpedig alapos megfontolás nélkül ilyesmi nem hangozhat el) „a szocialista kultúra építéséhez szükséges kulturális örökség fontosságát.”

Nemzetközi érdeklődésre tarthat számot egy másik, jelentős új koreai film is. Címe: *An Jüng Gun lelövi Idun Bangmunt*. A különös cím történel-

mi tényt takar. Magyarázata egyben a film tartalma is. A címben szereplő első név egy lázadó anarchista, a második pedig a század első éveinek japán miniszterelnökéé. A sok ezer éves kultúrájú Korea századunk első éveiben a távol-keleti háborúk és politikai játékok színterévé vált; a küzdelem 1910-ben a teljes japán bekebelezéssel végződött, s a hódítóktól csak a második világháború befejeztével szabadultak meg. A század első éveinek ebben az izgatott légkörében egy koreai fiatalember merényletnek esett áldozatul a japán miniszterelnök.



Névtelen hősök

A film ennek a merényletnek társadalmi, politikai, lélektani rugóit tárja fel. Napra, sőt órára szóló pontossággal követi az eseményeket. Szemléletében, tematikájában egyaránt időszerű és érdekes a film, mivel korunk egyik döbbenetes jelenségét, az anarchizmust vizsgálja. Végso következtetésében arra a megállapításra jut, hogy a gyilkos és pusztító merényletek semmit nem oldanak meg, a nép felszabadításának másfajta, konkrétan elemzett lehetőségeire van szükség. Om Gil Sun rendezése a nagy történelmi filmek realista hagyományait ötvözi a dokumentum-jellegű hangvétel izgalmas hitelességével. Kitűnőek a színészek.

Néhány film persze nem jelent még valamiféle „új hullámot”, de talán nem tévedünk, ha a legújabb koreai filmekben olyan tendenciákat vélünk felfedezni, melyek a filmművészet, vagy fogalmazunk szerényebben, a filmforgalmazás nemzetközi vérkeringésébe kívánják az eddigieknél jobban bekapcsolni a koreai filmet.

Karcsai Kulcsár István

Csatározások *Békeidő*-ben is előfordulnak!

Divatba jött tsz-elnökökről filmet csinálni? Pár nap alatt ez már a második ilyen témájú mozi, amit láttam. Az első: Magyar József *Korkedvezmény-e*, ez a második pedig Vitézy László *Békeidő* című műve.

Vitézy László filmje érdekes, izgalmas. Legálábbis nekem, mint egyszerű, de igényes mozinézőnek az. Tőle nem követelném vissza a film költségeinek egy jelentős hányadát, nem vonnám felelősségre azokat, akik a forgatókönyv olvastán eldöntötték, hogy indulhatnak a felvételek. Ebből is kitetszik; volnának alkotók, akiktől visszakövetelném, s volnának felettes hatóságbeli emberek, akiknek egy-egy film bemutatása után (vagy ki tudja, hányadik után már) megköszönném a tevékenységét.

Feszít a mondanivaló! Annyi mindent el kellene beszélni, mielőtt Vitézyről szólnék. És ebben most sem az elszántság, sem a készületlenség nem akadályozna meg, hanem csakis a terjedelem! De mégis le kell írnom: nem értek valamit! Ki tudja hányadszori bukás, eredménytelenség, kudarc után újra ott a film elején-végén ugyanazon rendező neve. És az állam újra belemegy, elvállalja a fejőstehén szerepét. Közel álló szakemberek bizonyára pontosan tudják azt, amiről a néző csak beszél, hogy vannak mostanában két-háromezer forintos mozijegyek is, sőt 60 ezer forintos áron is váltott már magyar néző jegyet magának magyar film megtekintésére. Volna tehát miről véleményt nyilvánítani.

Csakhogy nem most, nem a Vitézy László filmjének okán, mert a *Békeidő* nem kidobott pénz. Igaz, nem is a tömegszórakoztatás mozija, de elgondolkoztató alkotás, a legfontosabb dolgokról szól, tisztán, hitelesen, őszintén, és még hozzá nem is unalmasan.

Alaposan „átdobott” a rendező. Megbocsátom neki. Hazajövet ugyanis a film megtekintése után elővettem a térképet, megnézni, hol van ez a kis falucska; Borsány. Nincsen sehol. Pedig szerettem volna szétnézni benne. Valahol azért mégiscsak van.

Sok van belőle, nagyon is sok, nagyon sok helyen megtalálható ez a falu. Bencsik Béla tsz-elnök már nem ennyire. Bencsik Bélák is vannak, ha nem is sokan! Tőlük megy előre a világ – ahogy mondani szokták. De úgy látszik, azért megy előre olykor túlságosan is lassan, olykor dőcögve, mert a Bencsik Bélákból nagyon kevés van. Ennek ellenére még irtják is őket. És jóval többen vannak azok, akik lefogják a Bencsik Bélák kezét. Erről szól a film.

Felsorolni is nehéz lenne, hány meg hány drámai helyzet, és csak igazi hadszíntéren található összecsapás tanúja lehet a néző. És mind milyen meréktartó tisztességgel kibontva vagy elhallgatva. A hemingway-i jéghegy jár az ember eszében. Mi lehet még lent a tenger mélyén, ha a jéghegyből ekkora tornyok látszanak?

Vajon miért nem fél Bencsik Béla senkitől? S vajon miért szűkülnek olykor felettesei és beosztott munkatársai? Ki tudja, ki mivel magyarázná a helyzeteket. Én azzal: Bencsik Béla szabad embernek érzi magát. Szabad, mert tehetséges, mert azt csinál, amit szeret, amihez ért. Mások? Sunyitanak. A párttitkár például, amikor megszűnik a függetlenített állása; vezető ember lesz a termelésben. Ott, ahol sose járt, ott, ahol utál lenni, ott vezet, abban a műhelyben, ahol egyetlen munkafolyamatot sem tudna elvégezni, irányítani. Mit tesz hát? Félt. Rosszul érzi magát, tehetetlenségében feljelent. De van itt egy súlyosabb buktató is: a járási párttitkár is fél! Nem meri megmondani

a tsz-párttitkárnak, hogy mostantól kezdve nem lehet őt függetlenített párttitkárként alkalmazni. De megígéri, hogy szerez számára vezetői beosztást.

És milyen kérdések fogalmazódnak még meg azon a megbeszélésen? Mindenekelőtt, hogy a fizetése ezentúl sem lesz kevesebb. Hogy ezután is vezetői munkakört fog betölteni. És egyetlen szó sem esik arról, hogy vajon ért-e ahhoz a munkához, amit ezután kell elvégeznie...

Nagy kérdések, úton-útfélen találkozni velük. És mégsem elcsépelt egyetlen szó, egyetlen helyzet sem. Mert minden él. Valamilyen nagy-nagy és friss lélegzetvétel a Vitézy László filmje. Derűsebb, magabiztosabb, életvidámabb lesz tőle az ember. Jó a szabadságot ilyen közvetlenül érezni, ilyen elementárisan szippantani belőle. Jó, hogy kimondja Bencsik Béla hangos szóval is: ha egy párttitkár megregulázásából valaki azt akarja kiűzni, hogy az elnök pártellenes, téved. Mert a rendet, a fegyelmet egyformán kell megkövetelni mindenkitől.

Vitézy a filmjében ködöket oszlat, lepleket ránt le, de úgy, hogy nem vagdalkozik, nem leplez le: ábrázol. Sokszor úgy, hogy meghatottságot is érez az ember. És ez egy jó filmnél elengedhetetlen. Beledobog a néző szíve a látottakba. Akkor éreztem ezt leginkább, amikor az elnéptelenedett dunántúli tsz-faluba megérkezik a Nyírségből a kilenc gyermekes család. Hirdetésre jönnek, de se nem írnak, se másképp nem jelzik előre érkezésüket. Csak úgy betoppan este tizenegy órakor az elnök lakására a tizenegy tagú család: itt vagyunk, hol van hát az a lakás? Hol? Hát majd ki kellene jelölni, felújítani, kitakarítani, megköttetni a szerződést a jogtanácsossal.

De a család a kilenc gyerekek ott áll az elnöki kiskastély előszobájában. A gyerekek maszatosak, álmosak, a kicsiket a nagyok tartják ölben. Az anya réveteg, az apa szeme alkoholtól csillog, a kilenc gyermek megszeppenve áll. És akkor azt mondja az elnöknek asszony a nagylányának: szedjük elő a kempingágyakat! Igazi nagy, filmbeli szép jelenet. Van még emberség, nem veszett még el semmi. És a néző szíve táján felmelegszik valami. Már ennyi is megér egy mozijegyet.

Ebben a filmben nemcsak egy ilyen jelenet van... Pénzt ér az is, amikor az elnök a kombájnnal vasához vágja a borosüvegeket. Mint Krisztus, ahogy felborogatta a templomi pénzváltók asztalait. Az ő kezében korbács is volt. Az elnökében nincs, neki nem is kell, nagyobb hatalom van a kezében, mint egy krisztusi korbács: a tehetsége, a hite.

Arról is szól ez a film; hit nélkül, tehetség nélkül szabadság sem létezik.

Valami nagyon bántott kijövet a vetítésről. Ezt a filmet se fogják sokan megnézni. Valami nagyon elromlott a magyar filmek háza táján. Nem volna elég tehetséges alkotó? Megfogyatkozott volna a hit?

Ez a film is nyerhet akármelyik világversenyen nagydíjat. Úgy, hogy a filmet alig fogják itthon ismerni, csak az újságok számolnak majd be a várható nagy sikerekről. Hol vannak a felelősök? A felelősök itt a filmben sunyítanak, mellébeszélnek, húzzák az időt, kibekkelik nyugdíjig. Csak úgy, mintha nem is mozivászonon lennének, hanem másutt.

Sokáig azt hittem, egy teljes érvényű dokumentumfilmet látok. Aztán kiderült, hogy sajnos, nem. Kiderült még a feliratok elolvasása előtt. Ott, ahol a pártfegyelmet kiosztják egy vadászházban, egy „szocialista úri-muri” keretében. Nem mintha nem tudna az ember a vadászházakról, „szocialista” birkapaprikás vacsorákról, de annál a jelenetnél sajnos kiderül; részint „színészek” játsszák, játszották a szerepeket. Megjelenik az idegen anyag. Nem volt mivel befejezni a filmet? Rádobtak még egy lapáttal. Kár volt. Megbomlott az egyneműség egyensúlya.

Sajnos, még nagyobb baj is van. Nincs megírva ez a film. A téma, a helyzetek, a jellemek igazi Sarkadi Imre formátumú írók után kiáltanak. Vitézy megelőzte az irodalmat. Igaz, önmagában véve ez manapság nem nagy tett. Nem is vesztett vele a rendező, legfeljebb a néző; megint alul maradt a mai magyar film egy igazi nagyformátumú alkotás lehetőségében.

De még így is megérte...

Végh Antal

Szabó doktor vidékre megy

Nem szeretem azokat a többnyire lassú tempójú, mondhatni vontatott filmeket, amelyekben egy-egy foglalkozási ág képviselője vall szakmája iránti vonzalmáról, s eközben szinte „semmi sem történik” a vásznon. Gyöngyössy Imre és Kabay Barna *Orvos vagyok* című dokumentum-játékfilmje azonban nem ebbe a kategóriába tartozik, ezért már az elején kimondom: minden hibája, következetlensége, a valóságot megmásító pontatlansága ellenére tetszett az alkotás.

Vonatkoztassunk el egy időre a főszereplő, dr. Szabó István foglalkozásától, s csupán azt vizsgáljuk: miként keresi a helyét a világban egy fiatal értelmiségi, akit saját bevallása szerint nem vonz a tudományos munka, következésképpen nem vágyik a kollégák által valóban irigyelt állások valamelyikére. Amikor belátja, hogy „a legnagyobb erőfeszítéseket is csak rutinból, szakmai reflexből” teszi, tudományos ambíciók híján lemond a kórházi állás nyújtotta egyéb lehetőségekről, és munkahelyet, sőt lakhelyet változtat. Pozitív irányból megközelítve a kérdést, hivatástudatból végrehajtott pályakorrekciónak is tekinthetjük ezt a lépést, s ebben az értelemben dr. Szabó a túlzott szakosodásból fakadó beszűkülés demoralizáló hatása ellen lázad. Más megvilágításból nézve a dolgot, azt is mondhatjuk, hogy mindig is voltak s lesznek is olyanok, akik egy ideig vonzónak mutatkozó pályájukról „odébbállnak”, s másfajta runkába kezdenek. De hol a határ? Dr. Szabó feleségének épp ez okoz problémát: látva a férje „nyughatatlan” természetét, azért kesereg, mert „innen már nincs tovább”. Családi vitákat szülő ellentétük oka az eltérő életszemlélet, a házastárs ambícióinak meg nem értése, ahogyan a film is sejteti. Csak sejteti, mert nem vállalkozik munka és magánélet számos pályán komoly gonddal járó szembenállásának bővebb elemzésére.

Másfajta konfliktusok forrása lehet, ha két ember, férfi és nő – esetünkben: orvos és beteg – kapcsolata túllép a megszokott kereteken. Példa erre Ágnes, az öngyilkossággal próbálkozó színháztörténész (aki mint gondnoknő tevékenykedik egy színeszothonban) és Szabó doktor története. Szerelmi – szexuális – viszonyról nyíltan nem esik szó itt, így ennek kibontását nem is várhatjuk a film-től, amennyiben feltételezzük, hogy az alkotók a valóságnak megfelelően tárják eléink az emberi viszonylatokat. Gyertyán Ervin feltételezése tehát (Népszabadság, 1980. április 17.) – „egyik megmentettje szerelmes lett belé, és ő is megperzselődött. Ezt is el tudnánk fogadni távozása – családi – okául” – nem helytálló, hiszen a korábbiakban láthattuk: miért hagyta ott valójában dr. Szabó a pesti munkahelyét. Ironikusan fogalmazva, azt is mondhatnók, hogy ha a kezelőorvosukba szerelmes női betegek minduntalan munkahely-változtatásra készítenék megmentőiket, az orvosok között lenne a legtöbb „vándormadár”. Másfelől: gyógyulás után a beteg amúgy is törvényszerűen elhagyja a kórházat, miért távozzék az orvos is?

Fábián László (Film Színház Muzsika, 1980. április 19.) nem érti, „miért nem mennek bele az alkotók egy olyan szituáció kibontásába mint az öngyilkos Ágnes és az orvos viszonya”. Számomra ennek is megvan a magyarázata. Szabó doktor és Ágnes kapcsolatában a „lelki társ”, a „szellemi partner” megtalálása volt a döntő. Ne felejtjük el, hogy az egyedülálló nő saját elhatározásából dolgozik képesítésénél jóval alacsonyabb munkakörben, hogy száraz adatok helyett emberekkel foglalkozhasson. Dr. Szabó pedig az öngyilkosok tömegében végre talált valakit, akivel – megmentése után – néhány értelmes szót válthatott, akire – szerinte – érdemes volt több időt áldozni, mint amennyit a gyógyító munka kötelezően előír az



általa „elgépiesedő nagyüzemnek” nevezett kórházban.

Amit pedig Sumonyi Zoltán (Élet és Irodalom, 1980. április 12.) „émelygő filantrópiának” Fábián László meg – említett cikkében – „olcsó filantrópiának” tart, én egyszerűen emberszeretetnek hívom. Ebben látom dr. Szabó István személyiségének legfőbb erényét, s tartom ezt olyan fontosnak egy munkáját lelkiismeretesen végző, a betegeket odaadóan gyógyító orvos részéről mint az orvostudomány előbbrejutását segítő kutatómunkát.

Ismétlem hát, Szabó doktor és Ágnes csak átmenetileg s pszichikailag talál egymásra – hogy miért így, nem derül ki a filmből –; Szabó doktor vidékre költözik, Ágnes ismét öngyilkosságot követ el. Útjaik szétválnak, de ennek mélyebb okát nem fedi föl a magánélet szféráját éppen csak érintő alkotás.

Laikus körökben bizonyos nimbusz veszi körül

az orvosi munkát, s ebből olykor félreértések származnak. Mindenképpen érdemes tehát tisztázni dr. Szabó István elhatározásának lehetséges motivációit. (Az öngyilkosok megmentésével foglalkozó fővárosi baleseti belosztályt otthagyja a Hosszúhegyi Állami Gazdaság üzemorvosi állásáért, emellett körorvos lesz egy másik faluban, bár szakmailag mindez nem elégíti ki, s ezért ügyeletet vállal a városi kórházban.) Az orvostársadalommal foglalkozó szociológiai felmérések (Értelmiségiek, diplomások, szellemi munkások. Kossuth Könyvkiadó 1978, szerk.: Huszár Tibor) is bizonyítják, hogy az ilyen jellegű pályamódosítás semmiképpen sem tekinthető típusosnak. Míg az orvosi munkahelyek presztízs-skáláján a kórház rögtön a klinikák után következik, a körzet jóval kisebb megbecsülésben részesül, s az üzemorvosi beosztás az utolsó előtti helyen áll. Ráadásul a toxikológia mindenképpen „izgalmasabb” feladatok sora elé

állítja az orvost, mint Szabó doktor későbbi munkahelyei, ahol – sajnos – alig vár rá egyéb, mint hogy tüneteket állapíthat meg, szakorvosi beutalókat tölthet ki.

Igaz ugyan, hogy falun több ideje marad dr. Szabó Istvánnak a helyi adottságok következtében állandóbb páciéntúra jobb megismerésére, de munkája itt az objektív körülmények – az egészségügy szervezettsége stb. – miatt, ahogyan ő maga is érzi, szakmai szempontból lényegesen alacsonyabb szintű.

Szabó doktor lépésének megítélése nem csekély feladat elé állít tekintélyes kritikusokat is.

Föl kell tételeznünk, hogy a film megfelel a valóságnak, s így tényként kell elfogadnunk, hogy Szabó doktort nem anyagi okok vezérelték elhatározásában. Ha az alkotók dr. Szabó anyagiasságát tartották volna fő motívumnak, nyilván megtalálták volna a módját, hogy közvetve-közvetlenül utaljanak erre – ám ez hiányzik a filmből. Gyertyán Ervin szerint mégis az a helyzet, hogy dr. Szabó „nem arra jött rá, hogy neki 'mélyvíz' kell (...), hogy hivatástudata, fejlődésigénye szólítja vidékre. Egészen másra jött rá. Ezt azonban ő is, a film is eltitkolja előlünk. Talán arra, hogy az öngyilkosok nem tartoznak a legjobban fizető páciensek közé...” Nem értek egyet Gyertyán Ervin érvelésével.

Fölmerül azonban mégis a kérdés: ha nem is családi és nem is anyagi okok miatt távozott a kórházból, munkaköre pedig szakmailag érdekesebb volt, mint a jelenlegi, miért hagyta ott Szabó doktor a pesti állást? Erre azonban sem a film alkotói, sem maga a főhős, sem a film idézett kritikusai nem tudnak megnyugtatóan válaszolni. Az említett szociológiai vizsgálatok alapján azonban megkísérélhetjük a jelenség magyarázatát.

Az orvosi munka rendkívül jellemző ellentmondása, hogy míg kezdettől fogva nagy fokú felelősség terheli az orvosokat gyógyító tevékenységük során, a döntés joga részben a felettest illeti meg, s ez állandó konfliktushelyzetet teremt. Minthogy a vezető pozícióra való törekvés úgyszólván minden fiatalban megvan, különösen a 40. életévük táján levőkre jellemző az ebből fakadó elégedetlenség, s ez készíthet egyeseket pályamódosításra. Mivel azonban szorosan kötődnek hivatásukhoz, ezt csakis az orvosi pályán – valamely más területén – képzelik megvalósíthatónak. Valószínű tehát, hogy ez az önállósulási törekvés mutatkozik meg ilyen rendhagyó – lefelé irányuló – formában dr. Szabó Istvánnál.

A film formai megoldásait vizsgálva, elvileg nem tartom stílustörésnek a játékfilmes betéteket. Az alkotók szerint orvosi és etikai szempontok

magyarázzák döntésüket: dr. Szabót s az öngyilkosságot választó, de az utolsó pillanatban megmentett Ágneszt színészek – Jerzy Zelnik és Gyöngyössy Katalin helyettesítik az orvos életének fontos pillanatait idéző jelenetekben. Az alkotók szándéka teljesen nyilvánvaló: dr. Szabó életének ezeket a mozzanatait a verbális közlésen túl vizuálisan is a nézők emlékezetébe akarták vésni, s ehhez hivatásos művész – ez esetben dicséretesen személytelen – alakítására volt szükségük. Az Ágneszt megjelenítő színésznő annyira hiteles, hogy az igazi beteg távolmaradása nem okoz problémát. Kevésbé sikerültek viszont azok a jelenetek, amelyekben dr. Szabó önmagát alakítja: eljátszsa, hogyan foglalkozik a betegeivel. (Egyikük: a magyar amatőr színjátszás kiemelkedő tehetsége.) Egyrészt remélem, hogy a betegfelvétel első pillanatai a valóságban nem így zajlanak, vagyis a beteg állapotának megítélése és a legsürgetőbb teendők elvégzése helyett nem a családi konfliktusok kiderítésével kezd a vizsgálatot, másrészt nem ennyire lámpalázás. A kamera jelenléte – úgy tűnik – csak otthonában nem zavarta, amikor is nem kellett a rendezői utasításnak megfelelően ismételtetnie az egyébként megszokott mozdulatokat. Ilyenkor magától értetődő természetességgel szól munkájáról, problémáiról, konfliktusairól, önmagáról.

Különösnek találom Szabó Gábor operatőr és Arató János hangmérnök technikai megoldásait. Az erősen szemcsés (fekete-fehér) kép, valamint a sokszor nehezen érthető szöveg – egyidejű párbeszédek „oltják ki” egymást – fölöttébb sajátos módszere annak, hogy a nézőt megfeszített figyelemre készítsék.

Gyöngyössy Imre és Kabay Barna előző filmje, a *Két elhatározás* nagyrészt azért vált sikeres alkotássá, mert az idős parasztasszony személyében egy kivételes egyéniségre bukkantak. *Orvos vagyok* című filmjük hőse viszont emberi fogyatékoságokkal teli, hétköznapi figura, valaki, aki „közülünk való”. Művészi alkotásról s nem a mai magyar egészségügy helyzetét föltérképező riportfilmről lévén szó, nem tekintem megbocsáthatatlannak, hogy a film helyenkint kedvezőbb képet fest a kórházi állapotokról, mint ahogyan azt ki-ki a gyakorlatban tapasztalja. Gyöngyössy Imre és Kabay Barna bemutatják egy értelmiségi útkeresését, vívódását, esetleg nem eléggé átgondolt elhatározásait. Felületesen bár, de érintik hivatás és magánélet sokszor kibékíthetetlen ellentétét, mindazokat a kérdéseket, amelyek bennünket is foglalkoztatnak, amelyekkel mi is szembetaláljuk magunkat.

Hollós Adrienne

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOKBÓL

Vittorio De Sica

Karcsai Kulcsár István könyvéről

Jelenség a nemzetközi filmvilágban – írja De Sicáról Karcsai Kulcsár István, könyvének mindjárt a legelején, s a három oldalnyi első fejezetet a „jelenség” bemutatásának szenteli. Ez a rész fontos szerepet kap a kötetben, hiszen itt dől el, az olvasó félreteszi-e a könyvet, vagy a szerzőnek sikerül felkeltenie érdeklődését, kedvet teremteni a továbbolvasásra. Karcsai Kulcsár István már itt csatát nyer: olyan portrét fest De Sicáról, amelyben általános megállapításokkal, meglehetősen szűkszavúan egy életművet, „jelenséget” rajzol körül, de most még a teljesség igénye nélkül, inkább figyelemfelkeltő szándékkal. Hogy aztán rögtön rátérhessen a legapróbb részletekre, az ember, a színész és a rendező bemutatására. Egy-egy észrevétele olyan, mint valami megkezdett gondolat, amelyet csak később, a kötet sokadik oldalán fejez be.

Csak néhány, a figyelmet és érdeklődést valóban felkeltő kérdés a De Sica világa című fejezetből: sok vagy kevés egy gazdag életműből négy tökéletes alkotás; De Sicát színészi vagy rendezői munkája – vagy mindkettő – tette halhatatlanná; mi tehetségének titka? S a kötet végigolvasásakor minden felvetett kérdésre pontos, kimerítő választ, magyarázatot kapunk.

„...én hiszek abban, amit csinálók” – vallja De Sica, és Karcsai Kulcsár a könyvével bizonyítja a színész-rendező igazát. Ami különösen figyelmet érdemel ebben a kötetben: a portré embercentrikus, és nem alkotásközpontú. A filmek, a szerepek elemzése, de még a sorokban megbújó társadalomrajz is egyetlen célt szolgál – dokumentális hűséggel minél pontosabb képet adni egy egyéniségről. Így például az *Umberto D.* című alkotás – nálunk *A sorompók lezárulnak* címmel vetítették – ragyogó alkalom arra a szerzőnek,

hogy De Sica családját, a nagyon szeretett apát bemutassa, és visszakanyarodjon De Sica születésének dátumához. Az életrajzi adatok így illeszkednek olvasmányosan a portréba, színesítve, oldva a művész visszaemlékezéseivel.

Karcsai Kulcsár István először a színész alakját rajzolja meg. A színpaddal való találkozástól – nem feledkezve meg sem most, sem később a magyar vonatkozásokról – a hásszerelmes szerepkör meghódításán, a siker felé vezető úton keresztül a filmmel való találkozásig. Közben finom, a pletykákat mellőző utalásokkal a magánéletre.

A filmszerepek ismertetése, elemzése jelentős helyet kap a kötetben. Szükségszerűen, hiszen De Sica mintegy száz filmben játszott, de a számoknál még fontosabb az az út, amelyen a rendezésig eljutott, amíg egyénisége alakult-formálódott, amíg a „fehér telefonos” filmeiktől a neorealizmusig ért. A társadalomrajz, a kortárs művészek bemutatása, a magánélet alakulásának ismertetése továbbra is amolyan nélkülözhetetlen és jól megválasztott „kísérőzene”.

Eljutunk egy meghatározó jelentőségű, nevezetes találkozásig, és egy ugyanilyen fontos dátumig. A forgatókönyvíró Cesare Zavattini és De Sica találkozása mindkettőjük életében döntő fordulat, nem véletlen, hogy Karcsai Kulcsár oly sokszor írja le a forgatókönyvíró nevét a De Sicáé mellett. 1940, De Sica „lappangó filmrendezői vágyai megvalósulnak”. Két filmet rendez: „Megszületik Vittorio De Sica, a filmrendező”.

Száz filmszerep és harminc rendezés. Sikerekről és betiltott alkotásokról, a filmrendező hitvallásáról, a neorealizmus kibontakozásáról olvashatunk, valamint arról, hogy De Sica miképpen fordul mind jobban a kisemberek felé, hogyan igyekszik megérteni az emberek érzelmeit, nyomorát és drá-

máit. Rendezésének nagy állomásai, főként a négy jelentős alkotás – *Biciklitolvajok*, *Csoda Milánóban*, *A sorompók lezárulnak*, *Fiúk a rács mögött* – már pontosan jelzik ezt az utat, és indokolják Karcsainak azt a megállapítását, hogy De Sica: „jelentőség a nemzetközi filmvilágban”.

Karcsai Kulcsár itt már filmkritikusi feladatok is vállal, saját mondandóját, megállapításait a kortárs művészek véleményével megerősítve, De Sica vallomásaival kiegészítve. Ám az alkotások bírálata nem öncélú, csupán eleme, eszköze a portré festésének.

És ismét újjászületés, megújulás, de ez már a színésze. „...színési pályám során legalább négyszer haltam meg és támadtam föl...” – mondja De Sica; „Új alakot kellett teremtenie és főleg:

elfogadtatnia a közönséggel” – mondja Karcsai Kulcsár.

Hatásosan, figyelemfelkeltően indítja a szerző a könyvét, s ugyanilyen hatásosan zárja is, keretbe foglalva mondanivalóját. A búcsú évei című fejezetben szerzőnk elsősorban az érzelmekre hat; ekkorra már De Sica életének alkotó szakasza többé-kevésbé lezárult, a portré majdnem teljes. A szerző tehát megengedheti magának, hogy szubjektívebb legyen, mint korábban, hogy a színész-rendező mellett az emberről, a betegségről – egy csodálatos fotóval az alvó De Sicáról – beszéljen, s hogy hosszabb időre átadja a szót a nagy művészeknek, valljon magáról ő, akinek halála Nemeskürty István megállapítása szerint „az olasz kultúra történetében bizonylyan fordulópont”. (*Gondolat*, 1979)

H. K.

A ménegazda – Áramütés

Az Ötlettől a filmig című sorozat új darabjai

A nem szakemberek megítélése szerint sajátos világ a filmeseké, az alkotások készítésének folyamatát egyfajta misztikum lebegi körül. Adódik ez abból is, hogy az átlagember, a filmek közönsége csak a kész művet látja, a munkafolyamatokat, a filmcsinálás fázisait nem ismeri. A műhelytitkok ebben a világban valóban titkok, de természetesen csak addig, amíg ismeretlenek.

Az Ötlettől a filmig sorozat kötetei a „műhelytitkokról” lebbentik fel a fátylat, kézikönyvet adva ezzel a film lelkes híveinek, mindazok számára, akiket az is izgat, hogyan lesz az ötletből film.

A korábban megjelent kötetek közül a néző-olvasó érdeklődésének valószínűleg az 1968-ban megjelent, a Kovács András *Falak* című alkotását feltáró kötet felel meg a legjobban. Mert a „kötelező fejezet”, a forgatókönyv mellett a rendező előszavából már majdnem tökéletesen tájékozódik az ötlettől a filmig terjedő folyamatról. A forgatás történetéről szóló beszámolók pedig szinte cselekvő részesévé teszik az egész munkának. S ezt az utólagos közösséget alkotó és néző között tovább erősíti az az elképzelt beszélgetés, amelyet a rendező folytat a nézővel.

Kovács András újabb művéről, *A ménegazda*ról szóló kötet ugyanezen a szerencsésen megtalált úton halad tovább, de szaporítva az információkat. Itt már megszólalnak az alkotótársak is, első-

ként Gáll István, a film alapjául szolgáló regény írója. Fábri Péter – az interjú készítője – izgalmas kérdésekkel faggatja az író: gondol-e filmre, amikor regényt ír, hogyan alakult közös munkája a filmesekkel, a rendezővel, az író belebújik-e valamelyik figurájának alakjába, hogy így mondhasa el saját véleményét, milyen valóságalapja van a regénynek stb. Ez a beszélgetés nagyon őszinte, nyílt és hatásos. Mivel a kötet *A ménegazda* című film keletkezését tárgyalja, legfontosabbnak magát a filmet tartja, Fábri Péter úgy irányítja tehát a beszélgetést, hogy az író előbb vall a regényről, csak azután önmagáról. Alázatot fejez ki ez a szerkesztés a művel szemben, az alkotó igyekszik háttérben maradni. Azért is emelem ki ezt a megközelítést, mert szerencsésebbnek tartom, mint a sorozat másik darabjában az alkotók mű fölé történő helyezését. (Bár vitatható, hogy a sorozat műközpontú vagy alkotócentrikus legyen-e, mégis azt hiszem, inkább ennek a sorozatnak érdemes megengedni, meghagyni a műközpontúságot, hiszen az alkotók bemutatására van néhány jobban megfelelő kiadványlehetőség.)

Az író után – talán mert a film elkészítésének sorrendje is ez – a rendező, Kovács András mondja el, hogyan került kapcsolatba a regénnyel, milyen félelmek lassították a kapcsolat megerősödését, az igenlő bólintást. Megfeszített, kemény munka az

íróval és az azótát ragikusan elhunyt Varga Vera dramaturggal – ez sejlik ki a visszaemlékezésből. „Egy film forgatása a csapatmunka miatt felejthetetlen: a felelősségen való osztozkodás mindenkit egyenlővé tesz – a rendezőt is beleértve.” – írja Kovács András.

A munkafolyamatok ismertetése, egészen az utómunkálatokig kézen fogva vezeti a műhelytitkon keresztül a megértésig az olvasót. Varga Vera dramaturg ezúttal a film elkészítésének gyakorlati munkájából is kivette a részét, s mert érdekesnek találta, élményeit készséggel megosztotta velünk.

Különösen izgalmas fejezete a könyvnek a lovakról szóló. Nem véletlen, hiszen „A lovak *A ménegazda* tétjének szimbólumai, a film attrakciói, a drámai összecsapás előjátékosai, az események valóságos és fotografikus hátterei, a biológiai létezés törvényeinek, szépségének és erejének megtestesítői.” Ezt jól tudja az alkotó, de ugyanilyen jól érzékelte a néző is. Fokozott érdeklődéssel olvassa tehát a szinte emberfeletti munka leírását: hogyan is rögzítették a film legmegragadóbb jeleit?

Az olvasóban azért maradnak még megválaszolatlan kérdések; a szereplőkről, a színész és a szerep kapcsolatáról. Főleg Madaras József visszaemlékezése lenne izgalmas; ez a fejezet hiányzik a könyvből. Pedig nem lett volna formabontás: korábbi kötetekben – például a Galgóczi-filmet, a *Közös bűn*-t, vagy a Bacsó művet, az *Aramütés*-t tárgyalóban – találunk „színészvallatot”.

A kitekintést, az alkotó, Kovács András egyéniségének, tevékenységének alaposabb megértését szolgálja a Dialógusok és képek fejezet. Bár nem biztos, hogy mindenképpen indokoltan kapott helyet itt két filmjének korábban másutt megjelent kritikája, még akkor sem, ha valamiféle kapcsolatot sejtet *A ménegazda*-val. Radnóti Sándor érdekes megállapításával indítja a Kovács András útja című írását. Ady leszármazottjának nevezi a rendezőt, szerinte „Kovács megeleveníti és újraértelmezi Ady önkritikáját”. Ezek a gondolatok úgy ösztönzik továbbolvasásra az embert, hogy közben ugyan eltávolodik mindattól, amit eddig az alkotásról, *A ménegazda*-ról megtudott, de szinte észrevétlenül éled fel érdeklődése a rendező iránt, s Radnóti észrevételeit megpróbálja a filmre is vonatkoztatni.

Mintegy folytatásaként Radnóti írásának, Giuliano Giuricin elemzi Kovács András munkásságát. És érdekes módon, – erményzetesen nem véletlen a szerkesztés – ismét folytatás. A forradalmi humanizmus, a film lényege című, olaszból fordított tanulmány, Kovács munkásságának más

oldalról történő értékelése. Aztán visszakanyarodunk *A ménegazda*-hoz, hazai és külföldi kritikárszletekkel.

Ugyanez a kötet inkább műcentrikus, mégis helyet kap benne az alkotó protrejének az a részlete, amely érthetővé teszi, miért választotta anyagnak éppen Gáll István regényét a rendező.

A fotók külön figyelmet érdemelnek ebben a könyvben, de a sorozat többi darabjában is. Jellemző, egyedi és meg nem ismételt pillanatok örökítenek meg a filmekből és a filmkészítés folyamatából is.

A sorozat új darabja Bacsó Péter *Aramütés* című filmjéről szól. S most ismét vissza kell térnünk a közös címhez: Ötlettől a filmig. Nem sorolom fel újra, mi mindenre kíváncsi az olvasó, ha ezt a könyvet kézbeveszi. Miért fordulok vissza a „kályhához”? Mert a kötet szerkesztője is onnan indult el. (Az *Aramütés* és *A ménegazda* szerkesztője, az anyagok válogatója Újhegyi János).

A „kályha” ezúttal Bacsó születésnapja. És következik egy igen gazdag, a rendező egész életét bemutató interjú, amelyben Bacsó Péter mindent elmondhat magáról amit csak akar. Elfoglalva egy olyan írásnak a helyét, amely, mint a kötet első fejezete, kedvet csinálna az olvasáshoz, a kíváncsi nézőt még kíváncsibbá tenné arra, hogyan is születik meg a film, mi történik az ötlettől a filmig. Félreértések elkerülése végett sietek kijelenteni, nem az interjúval van bajom. Csupán a könyvben elfoglalt helyét – és így szerepét – kérdőjelezem meg. Nem véletlen, hogy a sorozat többi darabja általában az adott filmhez szorosan kapcsolódó írásokkal kezdődik, vagy mint Fábri Zoltán *Magyarok* című alkotásánál, a film alapjául szolgáló kisregénnyel. De említhetem példának Hernádi Gyula és Grunwalsky Ferenc *Vörös rekviem*-jét is.

A következő fejezetben a rendezőről szóló írások, beszélgetések még mindig nem térnek ki az „ötlettől a filmig” folyamatára, de a korábbi filmek felidézése, bírálata, a rendező és a társadalom kapcsolatának tárgyalása, az alkotói jellemrajz már előkészíthetné az olvasót az új mű, az *Aramütés* befogadásához. Ám az arányokkal itt valami baj van. „Rájöttem... hogy amit én találok ki, az sokkal rosszabb, mint amit a valóság nyújthat, mert a valóságnak nincsenek dramaturgiai sablonjai.” Bacsó Péter e szavait háromszor is idézik, mindig más és más szerző, és nem is ugyanazzal a következtetéssel.

Nemeskürty István fordul először igazán a film, az *Aramütés* felé, csak villanásnyira ugyan, de figyelmet érdemlően. Olyan filmbeli részletre mutat rá, amely szerinte Bacsó hitvallásáról árulkodik, igazolva a neorealizmus hatását a rendezőre.

Aztán újra portréfestés, újabb szerzőktől, sikeres és kevésbé sikeres filmek pár soros bírálata, Bacsó kapcsolata alkotótársakkal; csak ezek után jutunk el a filmhez, kissé fáradtan, viszonylag kevesebb érdeklődéssel. Marx József már az ötletről beszél, arról, hogy Bacsó elhatározta, egy fiúról és egy lányról szeretne filmet csinálni. Izgalmas utat vázol a szerző, azt a folyamatot, amíg a „majdhogynem használhatatlan” alapötletből novella lett.

Az operatőr, Andor Tamás írása már szervesen épül a kötetbe, méginkább a Görbe Nórával ké-

sztített beszélgetés. Milyen lány Virág? A cím egy-szersmind a legfontosabb kérdés, de nem az egyetlen. Hogyan sikerült a színésznek azonosulni a szereppel, hogyan értékeli – színészként – Görbe Nóra Virág és Vince kapcsolatát, milyen lehet Virág elő- és utóélete? Az okosan szerkesztett beszélgetés több feladatot is teljesített: bemutatott egy fiatal, pályakezdő színésznőt, s az ő szemével megláttatta mű és alkotó kölcsönhatásának néhány műhelytitkát.

Honti Katalin

A lengyel filmklubok folyóiratáról

Ellenőrizhetetlenül szétszálazódó gondolatsort eredményez, akár-hányszor is morfondírozom arról az ördögien nehéz feladatról, amit az egyetemes filmkultúra közvetítése jelent – a sajtó orgánumain keresztül. És nem csupán azért, mivel – végső soron mégsem a sajtó az elsődleges fórum: magukat a műveket kell látni. De éppenséggel azért, mert az alaposabb, mélyebb és szervezettebb ismerkedésben a sajtó is jelentős segítséget adhat. De milyen sajtó? De milyen fórumoknak szánt sajtó? Itt szála-zódik szét a gondolatsor, itt az újragondolások kényszerének csirája.

A film, legyen bár valóban a legnépszerűbb művészet, mégsem igazán művészetként integrálódik elsősorban kultúránkban. A filmkluboktól vártuk és talán várjuk is, hogy közelebb hozva a jelenséget, annak lényege felé fogják irányítani a közönséget, s ezáltal talán kevésbé lesz esetleges a kapcsolat a film és fogyasztói között. De a nehézségek szakadatlan áramlatáról számolnak be azokból az országokból is, ahol a klubmozgalom viszonylag jó, s a nehézségek mostohább viszonyok között még csak hatványozódnak.

Kicsit kíváncsian és kicsit

irigykedve lapozom tehát a Filmklubok Lengyel Szövetségének kéthavonként megjelenő periodikáját, amely nyilvánvalóan közvetlen segítő szándékkal jött létre: anyagai a filmklubok számára ajánlottak. A Film na swiecie Varsóban jelenik meg és mindössze tíz zlotyt kérnek az egyszerű rotációs füzetekért. Hogy bizonyos nyomdai nehézségekkel (vagy egyebekkel?) küszködnek, azt mindjárt látom az 1979-es évfolyam kézbevételekor, mert az 1–2. és a 4–5. szám is egybekötve jelent meg. Ilyeténképpen a kéthavonkénti megjelenés illúzió, inkább csak az együttes lapterjedelemben valóság. A 4–5. számtól kezdve szerkesztői tanács is jegyzi a lapot, és ott olyan jelentős neveket lehet találni, mint Agnieszka Hollandé vagy Krzysztof Kieslowskié is. Ez a szerkesztői tanács mindenesetre arra utal, hogy a feladatot komolyan veszik, és tartalmilag szavatolni kívánják kiadványukat.

A fentiekben pusztán formálisan igyekeztem bemutatni a Film na swiecie című periodikát. A továbbiakban az elmúlt évfolyam tartalmi ismertetésével próbálom áttekinteni, milyen szerepet játszhat egy ilyen füzet-sorozat a lengyel filmkultúrában. Az összevont 1–2. számban

például jelentős terjedelemben foglalkoznak John Cassavetes munkásságával. Már itt megállapítható, hogy a cikkek túlnyomó többsége átvétel a legkülönbözőbb és legrangosabb filmlapokból – főként nyugatiakból. Raymond Lefèvre például a Cinémában tekintette át a független amerikai rendező pályáját. Terjedelmes tanulmányában nemcsak a filmek alapos elemzésének szentel időt, de bemutatja azt a világot is, ahol a független amerikai film és benne Cassavetes művészte megszületett. Az átfogó pályakép viszont arra az eredményre vezet, hogy az olvasó megismerkedhet az egymásra épülő művek keletkezésével, az alkotói problémák alakulásával. A bemutatás teljesnek mondható, hiszen egészen a *Minnie és Moskowitz*ig követi az életművet. Lefèvre elemzésének az az igazi érdekessége, ahogyan kapcsolatba hozza Cassavetes világlátását egy sajátos amerikai réteg, a középpolgárság sorsának alakulásával.

Hatásosan egészíti ki ezt a cikket Isabelle Jordannak a Positifből átvett írása, amely részletesen elemzi az *Egy hatás alatt álló nő* (nálunk ilyen szörnyen hangzó címet viselt ez a Cassavetes-film) című munkát, sőt, abból is elsősorban Gena Row-

lands alakítását. Nem is igen vitatható, és a rendező szándékával is egybevág, hogy a filmet Rowlands uralja. Jordan írásának két kulmináns pontja van: egyik, hogy kétségbe vonja, hogy itt pusztán egy örület ábrázolásáról lenne szó, a másik, hogy Cassavetes módszerét behaviouristaként jellemzi.

A portrét jól kiegészíti a Cassavetes- és a Rowlands-interjú, ahol az alkotók munkájukról beszélnek. Ha meggondolom, hogy nálunk is az elmúlt esztendőben került elsősorban a filmbarátok körének nézői elé a Cassavetes-életmű három jelentékeny darabja (ebből, persze, a *New York árnyai* – ez is milyen suta cím! – már korábban látható volt), és mennyire hiányos ismeretekkel közelíthettek csak hozzájuk, akkor irigyelmem kell a lengyel nézők helyzetét. Meggyőződésem, az a háromezer példány, amiben ez a Cassavetes-pályakép megjelent, itthon is komoly segítség lehetett volna korunk egyik legjelentősebb filmalkotójának megismeréséhez.

További bemutatkozások következnek az 1–2. számban. Bob Rafalsont három filmjén keresztül mutatja be a Positif szakírója és a vele készített interjú, és a lengyel néző ismerheti az ő műveit a mozikból. A következő páciens, Arthur Penn viszont már nálunk is föltétlen érdeklődésre tarthatna számot, hiszen hirhedt-híres filmjét, a *Bonnie és Clyde*-ot csak nemrég játszotta sikerrel a Filmmúzeum. Ezúttal a hangsúly, természetesen, újabb filmjén van, amely a Watergate-ügy apropójából készült.

Van egy olyan rovat, amelynek Filmkrónika a címe, és ott olyan írások kapnak helyet, mint például Robert Warchowé, aki A nyugat embere címmel a gengszterről ad tipológiát. Jelentős helyet kapnak azok a publikációk

is, amelyek filmkultúrával, filmművészeti neveléssel, a filmklubok problémáival foglalkoznak, tehát: amelyek a legszorosabb értelemben illeszkednek egy ilyen kiadvány profiljába. Egerben hangzott el a magyar Pintér Istvánnak az az előadása, amelyet ugyancsak itt közölnek a szerkesztők. Krónika címmel afféle kalendárium zárja a lapot.

Nagyjában-egészében a további számok fölépítése is hasonló. Így távolról nagyon nehéz meghatározni, hogy az 1979-es esztendőben mi indokolta a lengyel kiadvány szerkesztőinek azokat a döntéseit, amelyek nyomán ez vagy az a portré, ismeretetés jelent meg. Föltételezem, hogy a füzetek mégiscsak szervesen kapcsolódnak a vitaklubok problémáihoz, illetéknéppen pedig alighanem élő anyagok. Mindenesetre, a válogatás szellemi színvonalára panasz nem lehet.

A 3. szám kétharmadát az indiai filmnek, egyharmadát az afrikainak szentelték. Miért éppen az indiai filmnek, kérdezhetné a gyanútlan olvasó. Ezt a kérdést a bevezető szerkesztőségi írás is megteszi, ám az igazi választ Henri Micciollo cikkéből (átvétel a Cinémából) kaphatjuk meg. A szerző – úgy tetszik – alapos ismerője ennek a gigantikus méretű filmgyártásnak, és ez annál is inkább tiszteletre méltó, mivel India soknemzetiségű állam, ahol filmek is több nyelven készülnek. Jelenleg India készíti a világon a legtöbb filmet, a rekord évében, 1973-ban 451 film készült. Aztán igen furcsa adatok következnek, amelyek felvillantják ennek a hatalmas országnak a hatalmas ellentmondásait is. Egyetlen példa: Indiában 8236 mozi van, amiből közel háromezer vándorló. Akár az ország lélekszámát, akár csak az ott készült filmek számát tekintem, igen kevésnek látom. Nincs értelme a cikkből

tovább csipegetnem, a magyar olvasó is akkor járna legjobban, ha az egészet olvashatná, és megismerhetné belőle a modern indiai film történetét, a filmgyártás fölépítését, az elmúlt negyedszázad legjelentősebb eseményeit. A szerző másik cikkéből pedig, amely ugyancsak itt jelent meg, azt is megtudná, mi az új az indiai filmben. Ehhez az alapos ismertetéshez Rendezői sziluettek címmel még tizennégy indiai alkotó minilexikona is kapcsolódik.

Nem tudom még csak irigységgel sem palástolni dicséretemet: egy ilyen összeállítás mármár nemcsak a vitaklubok, de a szakemberek számára is jelentős segítség lehet.

Az afrikai filmművészet bemutatása nem történik meg ilyen alaposítással (érzésem szerint egyelőre nem is annyira jelentős), egy tanulmány a társadalmi viszonyok és a benne kialakult film viszonyát tárgyalja, egy másik pedig a nálunk is ismert Ousmane Sembene trilógiáját ismerteti.

Ermanno Olmi a 4–5. szám sztárja – a *Sight and Sound*ból vették át Marc Gervais róla szóló tanulmányát. Egy kis olmiológiai eligazítás – vélném – nálunk is jól jött volna most, *A facipő fája* bemutatása idején. Természetesen, erről a filmjéről is bőven esik szó, csakúgy, mint a nálunk szintén ismert *Állás-ról*, vagy a *Jegyesek-ről*. A rendező személyét itt is egy interjú hozza személyes közelségbe.

Ezután filmismertetések következnek; nyilván olyanoké, amelyek közvetlen aktualitásúak a megjelenés időpontjában. A következőket találjuk: *Szergij atya* (Igor Talankin filmje), *Szerelmi vallomás* (Ilja Averbah), *Őszi szonáta* (Ingmar Bergman), *Alambrista* (Robert Young), *Lárma* (Jerzy Skolimowski), *Lusták a termékeny völgyből* (Nikosz

Panaiotopoulosz), *Okkupáció 26 képben* (Lordan Zafranovics) *Vitam et sanguinem* (Jancsó Miklós), *A márványember* (Andrzej Wajda). Itt egyszerűen csak a közvetlen tájékoztatás és bizonyos mérvű hírverés a feladat. A továbbiakban teljes portrét kapunk Robert Altmanról (a *M. A. S. H.* éppen a Filmmúzeum műsora), majd a gyermekek filmkultúrája és különféle lengyel események ismertetése a téma. És természetesen, a Krónika sem marad el.

A hatodik számban három fő témával találkozunk, mindhárom szinte lexikon pontosságú fölépítettséggel. Meg kell állapítanunk, hogy ilyen alaposságú filmográfiák még egy tudományos igényű lapnak is becsületére válnának, de hát azzal is egyetérttek, hogy az ismeretterjesztés csak igazán pontos adatokkal operálhat, mert különben csak kóklerség. Ezúttal a

Marx-fivérek beláthatatlan dzsungelnak tetsző munkásságában igazítanak el a szerkesztők, majd napjaink egyik új sztárjára, Woody Allenre irányítják figyelmünket. A harmadik téma Jerry Lewisszal foglalkozik. Ezúttal a számot is, az esztendő is a Krónika búcsúztatja.

Talán nem volt fölösleges ilyen részletezően átfutni a Film na swiecie 1979-es évfolyamát. Így domborodik ki ugyanis, hogy a szerkesztésnek tudatos és igényes koncepciója van, amely az esetlegességek, a véletlenek kiküszöbölésére törekszik. Így érezhető az is, hogy a lap egyenletes színvonalú, igényességéből nem hajlandó engedni. Igazán nem ünneprontás, de így érezhető az is, hogy a hiányosságok szembeötlőek. Én mindekelőtt azt hiányolom, hogy meglehetősen kevés szó esik arról a filmművészetről, amely a

közvetlen környékünkön keletkezik. Korántsem akarom azt mondani, hogy a magyar filmművészet ma a világ élvonalában van, de azt igen, hogy vannak jelentős alkotói és alkotásai. Hogy a román vagy a bolgár filmművészetben is születnek kiugró teljesítmények, nem is szólva az egyértelműen és vitathatatlanul kiváló grúz filmről.

Meggyőződésem, hogy ezek nem szándékosan maradtak ki a Film na swiecie szerkesztői szemszögéből, hiszen akkor a japán film, a dél-amerikai film kihagyásáról is beszélhetnénk. Nem. Csupán arról van szó, ennyi fért bele egy évfolyamba, a többire majd az elkövetkezőkben kerül sor. Hiszem, hogy minden lengyelül olvasó filmérdeklődő várja az újabb füzeteket, és ezzel – gondolom – kitágítottam azok hatókörét is.

Fábián László

Jerzy Plazewski: A filmművészet „második felszabadulása”

Mindnyájan érezzük, hogy 1960 után valami alapvető változás állt be a filmművészetben. Létrejött valami, ami lehetetlenné teszi, hogy visszatérjünk bizonyos filmstruktúrákhoz, vagy ha némelyek mégis makacsul tartanának mellettük, legalábbis határozottan régimódiakká tenné őket.

Meg merem kockáztatni azt az állítást, hogy ez a nagy jelentőségű változás – amely az utóbbi időben jelentkezett és még mindig folytatódik – nem más, mint a *filmművészet második felszabadulási kísérlete a színház ígája alól...*

A fordulatot hozó „új hullám” világsikerét André Bazin realiztikus és fenomenologikus eszméjének világsikere előzte meg. Bazin töprengéseinek (va-

lamint tanítványai és hívei töprengéseinek) motorját a *filmművészet fotográfikus természetének hangsúlyozása* jelentette. Újult lelkesedéssel hangoztatták, hogy a film a kamerák előtt álló világ pontos mása. A bazin-i „hit a valóságban” (ellentétben a revízió alá vetett „hit a képben” elvvel) minden filmkritikusi gondolatra kötelezővé vált. „A film anyaga a fizikai valóság mint olyan” – írta 1959-ben a kitűnő művészettudós, Ervin Panofsky. (*Style and Medium in the Moving Pictures. Film Anthology. New York*) A film nagy esélye: alázatos hasonlósága az élethez – nem pedig az, hogy alkotó módon megváltoztatjuk a valóságot vagy saját világokat alkotunk.

Az elmék ilyen állapota gyű-

mölcsözte aztán Siegfried Kracauer elméleti rendszerét, melyet ő maga „*a fizikai valóság felszabadításának*” nevezett. Mindeddig ez volt az utolsó (lehet, hogy véglegesen az utolsó...?) kimerítő és egységes filmelméleti rendszer. Kracauer szerint minden művészet akkor elégit ki esztétikailag, ha kihasználja saját anyagának jellemző sajátosságait. A filmre vonatkozólag ez a sajátos tulajdonság a „fotografikusság”. Ez alapvető kritérium révén a szerző modellt választhatott: a „*film film*”-et (the cinematic film), melyet mindekelőtt a „színházi filmmel” állított szembe. Így aztán „filmszerűségük” révén besorolhatta a filmművészet különféle fajtáit, a dokumentumfilmekkel az élen; a játékfilmeket pedig dramatur-

giai és akciószervezésük fokozata szerint. Kracauer még „anti-teatrális” témák listáját is felsorolta, mint például: „üldözés”, „tánc”, „mozgás in statu nascendi” (születőben lévő mozgás).

Kracauer kritériumai viszont annyira szigorúak voltak, hogy nem bírhatták el a szembesítést a művészi gyakorlattal, és a szerző kénytelen volt elméletét hozzáigazítani a filmművészet vitathatatlan eredményeihez, amelyek nem kerülhették el a figyelmét. És elméletének éppen ezek a „hozzaigazított elemei” váltak legtermékenyebb momentumaivá, ezek adják intellektuális szépségét. Hogy elméletét ne legyen kénytelen azzal lezárni (ami teljesen logikus lett volna!), hogy a filmművészet legmagasabb csúcsa a heti filmhíradó, a szerzőnek rá kellett mutatnia, hogy a játékfilm-narráció mely fajtái felelnek meg szerinte leginkább a „fizikai valóság” által megkövetelt feltételeknek. Főleg két ilyen fajtát különített el: ezek a „megtalált szál” és az „epizód”. Mindkettő esetében az a követelmény, hogy a film cselekményét a nyers élet sűrűjében kell megtalálni, és nem szabad azt előre kigondolt dramaturgiai sémákba kényszeríteni.

Kracauer eszmefuttatásának egynemely nyilvánvaló naivitása, sőt következetlensége nem fosztja azt meg inspirációs erejétől. A „színházi filmek” ellen elhangzott erőteljes filippikái segítségünkre vannak annak a fordulatnak a meghatározásában, amelyre a filmművészet az „új hullámok” esztétikáinak nyomása alatt kényszerült, és amelyet bátorkodtam így nevezni: a film felszabadítása a színház korlátai alól.

Az első felszabadulás természetesen már a húszas években lejátszódott, a montázs felhasználásával folytatott elbeszélés,

a színhelyek változása, a kamera mozgása, a természet drámai szereplővé avatása, a szó, a színészi pátosz megfékezése stb. révén. És már ez a folyamat a hangosfilm bevezetése után láthatóan visszaszorult, mégis már régen visszatért minden egykori kerékvágásába. A futkosásokkal teli cowboy-filmek, holdutazások, gengszterüldözések – melyek a színházban elképzelhetetlenek lettek volna – bizonyíthaták, hogy a színház és a film között már semmi kapocs nem maradt. Ha akkoriban a kritika azt róta fel valamelyik filmnek, hogy „teatrális”, az általában a sok beszédre, a túlzott kamarszerűsége a túlzott színészi gesztikulálásokra vonatkozott.

Közben viszont a filmművészet továbbra is (és hagyományos részét tekintve mindmáig) a színház „bilincseiben” maradt. Bár e bilincsek már sokkal átlátszóbb anyagból vannak, és nem tűnnek annyira szembe, mégis akadályozzák a filmalkotók radikálisan szabadabb mozgását.

Hogy érthetőbben mutassam be a színházi dramaturgia befolyását a filmművészetre, nem fogok régi példákra hivatkozni (pl. a *Római vakáció*-ra), sem újabbkori példákra, amelyek mégis régimódiak (mint pl. a *Rocky*). Inkább Coppola *Magánbeszélgetés* című filmjét veszem elő, annak ellenére, hogy ez kitűnő alkotás és sok szempontból újító is. Engem ugyanis sokkal jobban érdekel a színházi struktúrák makacs jelenléte a jelentős és fontos művekben, mint a látványosságnak szánt, a nézők igényeinek tudatosan alárendelt művekben.

Bemutatván azt a jelentős (és új) veszélyt, amelyet a műszaki fejlődés hozott az emberek legintimebb magánéletébe, a *Magánbeszélgetés* szerzői nem elégedtek meg a le- és kihallgatás

erkölcsi elítélésével. Harry Caul-t a maga irányított távcsöves-mikrofonjaival és magnetofon-felvételei modulátoraival nem csupán olyan valakiként mutatták be, akinek a tevékenysége árt a lehallgatottaknak. A Watergate-ügy idején még elég lett volna a film ilyen egyszerű mondanivalója. Itt azonban egy bonyolult dramaturgiai személyiséget állítottak a középpontba, a „becsapott családét”, és nem marad el a didaktika sem (a rossz az elkövetője ellen fordul, ami az életben sajnos nem általános szabály). A proológusból kiderül, hogy Harry remek szakember, szereti a pontosságot, a pedantériát, és nem érdekli, mi-féle ügyek is azok, melyeket fel kell derítenie... Szakértelmével és felszerelésével mindig úrrá lesz minden helyzetben. A film végén viszont üldözött, tönkrement ember, akit egy gyilkosságban való bűnrészességgel is vádolnak; saját csodálatos technikája fordul most ellene.

Végül is nem ő az, aki az általa megfigyelt szerelmespár sorát a kezében tartja; azok manipulálnak vele, használják őt saját céljaik érdekében. *A szerepeknek ez a remek megfordítása* növeli a dramaturgiai feszültséget, és lesújtó meglepetést vált ki (mikor nem csupán Caul, de a néző is hirtelen felfedezi az igazi erőviszonyokat). De ehhez olyannyira és oly sok helyen kellett „csavarintani” a történeten, hogy az néhol majdnem zavarossá, sőt fantasztikussá vált (pl. az érthetetlen magnószalag egyszer csak érthetővé válik stb.)

Így aztán a rendező remek feszültségfelkeltő eszközökhöz jut – de a dramaturgia efféle pirottjai nem veszik-e el a téma komoly voltát? Nem csökkentik-e Coppola érdemeit, aki *elsőként formálta meg filmnyelven* ezeket a homályos, de létező társadalmi intézményeket? A vá-

lasz bizony nem túl dicsőő Coppola számára. Közvetve ilyen választ adott Michel De-ville, mikor négy évvel a *Magánbeszélgetés* után elkészítette a *Dossier 51* (Az 51-es ügyirat) című filmjét, amely szintén arról szól, hogy a kémszervezet hogyan figyeltet szüntelenül valakit. A francia rendező számos paradokumentális elemet alkalmazott, olyan kitérőkkel tölti meg a filmet, melyeknek az akcióhoz semmi közik.

Ez az 1974 és 1978 között beállott változás – bár természetesen nem vonatkozik a filmművészet egészére – mégis *jellemző a fejlődés irányára*. Minden, ami manapság túl jól, túl „centralizáltan” felépített, gyanút ébreszt – gyanítjuk, hogy manipulált történettel állunk szemben, melynek célja, hogy a nézőben előre kitervelt reakciókat váltson ki. Az ilyen diktatúrát megbocsátjuk Hitchcocknak, aki nem óhajt semmiféle nagy igazságot elélni tárnai, csak jól szórakoztatni akar. De bizalmatlanságot kelt bennünk, ha az alkotó ugyanakkor azt sugallja: megelőzte a tudományos megismerést, és igaz, fontos észrevételeket jelez.

Mikor 1966-ban Marcel Martin megpróbálta Új filmművészet – a hitelesség útjai c. írásában (Cinéma 66.) közös nevezőre hozni az új tendencia első átörö műveit, mint a *Szerelmem*, *Hirosima*, *Árnyak*, *Kifulladásig*, *Szombat este vasárnap reggel*, *Kaland*, *Fekete Péter* – így válaszolta meg a kérdést: ez a közös nevező a „hitelesség”. Esztétikai értelemben – a *valóság nagyobb adagja*. Erkölcsi értelemben – az *igazság nagyobb adagja*. A színházi struktúrák anakronisztikus, mesterséges elemei eddig nem engedték, hogy a filmesek teljesen elkerülhessék az olyan rekvizitumokat, mint „a pátosz és a szentimentalizmus, a dema-

gógia és az exhibicionizmus. Közéltés az igazsághoz, a közvetlen és azonnali dokumentumhoz: ehhez hasonlóan építkezik a televízió is, és ez tűnik fel a dokumentumfilmekben is; Lumière elkésett győzelme ez Méliès, az *élet győzelme az előre-gyártott elemek fölött*, a spontaneitás a preconcepción, az intuíción az intellektualizmuson”.

Ettől az időtől kezdve a film elválása a színháztól – nem túlságosan tüntető módon, de mélyrehatóan – tovább tart. Míg a távolság növelésének tudatos feladatát csak a filmművészet avantgardjának kis része vállalta, addig javaslatait csaknem az egész világ filmművészete átvette. És ezen az a tény sem változtat, hogy gyakran öntudatlanul, felületesen, következtetlenül vette át.

A játékfilmek esetében elsősorban azok a módszerek érdekelték őket, melyek révén az „élet patakja” átsörgedezik a fikción. Ezeknek kellett kiszélesíteniük a Kracauer-féle „réseket”, nehogy a téma belekövesedjék a színházi konstrukció zárt formáiba. A „nyílt dramaturgiának” nevezett anyagszerzési módszer révén megőrizhették az érdek nélküli véletlen beavatkozásának lehetőségét, a valóságnak azokat az állítólag felesleges jeleit, melyek – miként a sárga villogó fény a kereszteződések előtt – figyelmeztetnek: „Vigyázat! Mindig történhet valami váratlan!”

A jelenetek összekapcsolásának már nem volt kötelező okozati összefüggése. A narráció szívesen megmaradt a felületen, szákutcákba tért, és nem egyszer a végén sem volt poén (Forman a *Fekete Péter*-ben egy távoli kávéházi asztalnál zajló szerelmespár-veszekedést filmezett le, mely sehová sem vezetett, és a cselekményhez sem volt

semmi köze). A színészi játékban megtevesztő előrejelzésekkel éltek; ezek olyan státuszt adtak (volna) az általuk megszemélyesített figuráknak, melyeket azok egyáltalán nem értek el (a felszarvazott férj alakja a *Szombat este vasárnap reggel* c. filmben). A párbeszédekben olyan – a szereplők múltjában előforduló – eseményekre kezdtek hivatkozni, amelyeknek a film számára semmi jelentőségük sem volt – csak azért, hogy megfosszák kikigondolt bábujellegüktől a szereplőket, mivel ezek eddigi életükben még semmit sem éltek át, és mintha csak engedelmesen várták volna, mikor adhatják át magukat saját drámájuknak – éppen a szóban forgó filmben. (Így sugalmazták mintegy mellesleg, hogy gazdag műltra tekinthet vissza a *Kifulladásig* diáklánya, vagy hogy Cléo milyen kapcsolatban áll elegáns szeretőjével a *Cléo 5-től 7-ig*-ben.) Umberto Eco A nyitott műben (Milánó, 1962) úgy véli, hogy a mai világ megfoszt bennünket attól az illúzióntól, hogy a jelenségeket folyamatoságukban és teljességükben fogadhatjuk be – tehát a bizonytalan idők művészeinek nem szabadna az embereket ál- (mert elérhetetlen) bizonyossággal hitetgetniük.

Szélsőséges esetekben már *de-dramatizálásra* kezdtek beszélni. A probléma körül rengeteg félreértés merült fel. A de-dramatizálás első hírnökei – kissé nihilista beütéssel – azt bizonygatták, hogy a fogalom azt jelenti: felszabadulunk a konstrukció minden szabálya alól – mintha az emberi befogadó- és érzékelőképeség mechanizmusait csak úgy meg lehetne változtatni vagy egyszerűen kikapcsolni. Pedig hát dráma nélkül nincs film – állapítja meg nyugodtan Christian Metz *A modern filmművészet és a*

narráció című vázlatában (Cahiers du Cinéma, 1966. dec.). „A de-dramatizáció kényelmes, de veszélyes meghatározás; a dolog egyszerűen a dramaturgia egy formája, semmi egyéb.”

Az új formának is megvan a maga kirajzolható határai. Cselekménymínimum – de mégis némi cselekmény. Minimális mennyiségű hős – mégis: hősök. Robbanás nélküli konfliktusok – mégis: konfliktusok. Nem könnyes érzelmek – de azért érzelmek. Dramaturgiai progresszivitás. Még a leginkább „de-dramatizált” filmek (*Kopár sziget*) sem nélkülözik a fentebb felsorolt elemeket. Viszont nem találhatók bennük bizonyos „ügyes” helyzetsémák, melyek a színházi „pièce bien faite” határán születtek: meglepetések, titkok, qui pro quo, deus ex machina, „menekülés az utolsó pillanatban” stb.

Egyszerűen arról van szó, hogy a de-dramatizáció máshol látja a drámát. Megfordítja a létjelenségek megállapított hierarchiáját. Mondjuk csak ki: azt a hierarchiát, amelyet nem az élettapasztalat, inkább a tömegek játéka alapozott szubkultúrája kényszerített ránk. Mert állítólagos „termékeny pillanatunk” jelentésekben gyakran szegényesebb, mint kívülről szemé-

ben egy-egy „gyengébb pillanat”. Hisz mennyi reménnyel kecsegtető pillanat van az igazi életben, mennyi töprengés, összefoglalás, belső koncentráció, sőt katarzis.

Mikor *Az éjszaká*-ban Jeanne Moreau-t látjuk magasból, amint egy üres utcán ide-oda sétálgat – ez a pillanat többet jelent számára a férjével való kapcsolat dolgában, mint együttléteik bármelyik jelenete. Egyetértek Martinnal, aki az említett tanulmányban így ír: „A de-dramatizált műnek nem körszerű, se nem ciklikus a struktúrája, hanem lineáris. A szerzőnek semmit sem kell bemutatnia, bizonyítania; hagyja, hogy a jelentés előbukkanjon az események alól, ahelyett, hogy megkonstruálna az eseményeket a megfelelő jelentés kidomborítása érdekében.”

Lemondtak a kipróbált dramaturgiai fogásokról, mert hisz kihagyták a filmekből az élet ismert jelenségei alapján megjelenő tartalmat és formákat; inkább kedvelték a hatásos, átvitt értelemekkel megtűzdelt formákat, de sajnos szinte egyáltalán nem léteztek ilyenek az igazi valóságban. A film persze nem ödzkodott jelentések megalkotásától. De nőtt az érdeklődés új jelentések keletkezése iránt (film-

szeminológia), és nőttek e téren az igények. Ahogy Mitry szépen megírta: „A film annyira értékes, amennyire képei fejlesztik a konkrét valóságot. E valóságból kiindulva kell azután a képeket a jel rangjára emelni. De azal a feltétellel, hogy az a jel nem veszíti el kapcsolatát a valósággal, melyben fogant; hogy túllépi azt, megjelölve azt – ahelyett, hogy megjelölné, de túllépve, kívülről.” (A film esztétikája és pszichológiája I. Paris, 1963.)

A hitelességnek éppen ezek az új kritériumai vezettek a hatvanas években a *filmművészet „nagy ugrásához”*, mikor levette a „másodlagos színházi béklyókat”, és mikor két, egymással ellentétes irányba ment: a szélsőséges szubjektívizmusba és a szélsőséges objektívizmusba. Mint két irányban eljutott – ha nem is csúcspontra, de mindenesetre – oly szűz területekre, ahová előzőleg még soha. Amíg az egyik irányban eljutott a *Nyolc és fél*-ig, a másikban, mondjuk, eljutott a *L'albero degli zoccoli* (*A facipő fája*) c. filmig – ez közvetetten bizonyítja, hogy a filmművészet soha többé nem hajol a színházi korlátozások igájába.

(Kino (Varsó) 1979/4. – ford. Nemere István)

Fellini „spiráljai”*

„Egy amerikai producernek az volt a vágya, hogy Bergman, Kurosawa és én 'pornókat' csináljunk – ez az eredete *A nők városá*-nak.”

Így foglalja össze Fellini a L'Express munkatársának adott „bizalmas” interjújában új filmjének előtörténetét, majd részletesen is elmondja – sok malíciával, öniróniával –, milyen indoklással keresték meg őt annak ide-

jén, tíz évvel ezelőtt, a tengerentúli filmgyártók, s kérték meg arra is, hogy járjon közbe Bergmannál, Bunuelnél és Kurosawánál a szerintük páratlan sikerrel kecsegtető terv – „néhány igazi művész által készített pornófilm” – elfogadtatása érdekében. A történet érdekességéhez tartozik, hogy kezdetben sem Fellini, sem Bergman nem mondott nemet a fel-

kérésre, jöllehet legfeljebb bizonytalan elképzeléseik voltak egy ilyen film lehetséges koncepciójáról. Bergman egy előzetes sajtókonferencián erről így rögtönzött: „Olyasmiről szólhatna ez, hogy három jóbarát, egy keleti, egy északi és egy afrikai találkozik, és egy alaposan 'megöntözött' vacsora után beszélgetni kezd a nőkről...” Fellini, mint elmondja, még

idáig sem jutott el, különben is éppen a *Satyricon*-t forgatta akkor. Mindkettőjük számára nagy megkönnyebbülés volt, hogy nem került sor az ígéretek beváltására.

Ám az első amerikai kísérlet kudarcával *A nők városa*-nak előtörténete még nem ért véget. Fellininek a producerek újabb rohamát kellett kiállnia. Franco Rossellini kereste meg őt először, Roberto Rossellini unokaöccse, akivel megállapodást is kötött; ő azonban újabb tizennyolc társproducert kapcsolt be a vállalkozásba, és ezek mindegyikének megvolt a saját elképzelése." A film elvesztette önmagával való azonosságát, apja sem volt többé..." A szerződést felbontották. Végül is a Gaumont produkciós cég vette kézbe a filmterv ügyét, ennek képviseletében egy másik Rossellini – Renzo –, aki fia a nagy Robertónak, s aki Fellini szerint ideális producer és ideális barát." A film pedig újraéledt, új erőre kapott a Gaumont programja, e Don Quijote-i program által: hogy ti. európai filmművészetet kell teremteni és lehetővé kell tenni az európai szerzőknek, hogy ki-ki saját nyelvén fejezhesse ki magát, és ne legyenek az amerikai tőke túszai..."

Dehát végül is miféle film lett *A nők városa*? „Pornófilm” lett-e belőle, vagy pedig odasorolható Fellini többi önvalomásos alkotása közé? A L'Express riporternője, Danièle Heymann – miután a rendező kezdetben elzárkózott egy előzetes interjú elől – cserében engedélyt kapott rá, hogy a közel tíz hónapig tartó forgatás alatt többször is saját maga szerezzon benyomást a készülő mű lényegéről, légköréről. Ezekről a látogatásokról most napló formájában számolt be az olvasóknak, színes képet adva a forgatás eseményeiről:

a női szereplők kiválasztásáról, a monumentális díszletek összeállításának, a sztárok „rendezésének”, illetve magának a rendezésnek a munkájáról – jól érdekébennevezve magának Fellininek emberi és alkotói egyéniségét, az egész munkafolyamatot meghatározó vibráló szellemét, kedélyét, művészi stílusát.

Ami viszont magának a filmnek a lényegét illeti, Fellini még a munka megkezdése előtt, egy rövid sajtókonferencián – mint jelezte – „először és utoljára” nyilatkozott vállalkozásáról, a későbbi zaklatásokat elkerülendő. Itt elhangzott szavai szerint *A nők városa* „egy professzor (M. Mastroianni) történetét mondja el, aki a görög mitológiával foglalkozik és aki az őt körülvevő nőkben már nem képes ráismerni az általa mindig tisztelt ősi női típusokra: Dianára, Junóra, Minervára. Egy utazásra kényszerül, amelyen érték- és véleményrendszere fordított-nak bizonyul.”

A film jellegéről, atmoszférájáról a forgatókönyvet elbírálók egyikétől lehetett bizalmas információt kapni; eszerint „a szorongás, mellyel ez a film nyilvánvalóan mind jobban eltölt, a férfit, a férfiakat kergető nők falkája, a bosszú és a kegyetlenség bizonyos kéje – a forgatókönyv jelzései szerint – valami nem közönséges, fenyegető erőszak mechanizmusává tevődik össze”.

Mindezek persze csupán távoli és elvont utalások egy készülő Fellini-film bizonyára gazdag kép- és jelentésvilágára, s csupán arról győznek meg, hogy *A nők városa* a maga megvalósult formájában nyilván messze eltávolodott az amerikai producer fejében megfogalmazott alapötlettől. És mit árul el maga Fellini a film szándékairól az említett, tíz hónapig halogatott interjújában? Illetve pontosab-

ban: hogyan tér ki ismételtlen a szokásos, túlságosan kategorikusan fogalmazott riporterri kérdések elől?

A riportert szerint két utóbbi filmje, a *Casanova* és *A nők városa* példájából is úgy tűnik, mintha Fellini halmozná az akadályokat, a nehézségeket munkájában, holott korántsem „szeszélyes” alkotó, sőt pontosan megszervezi képzeletének játékait.

– Lehetséges, hogy öntudatlanul én magam hozom létre, teremtem meg az ilyen labirintusszerű előjátékot munkámhoz – mondja a rendező. – A kihordás egyik módja ez. Azért, mert aláírtam a szerződést... és mégsem csinálom a filmet. Aztán lassan, folyvást morgolódva, arról dörmögve, hogy ez a film katasztrofális bukás lesz, egyszerszak azon kapom magam, hogy már benne vagyok... Ez a furcsa belső lázadás nem valami vidám dolog. Túljutva a teljes elkeseredés, a mélységes idegenkedés és a megalázkodás stádiumán, csak amikor már sikerül egészen meggyűlölnöm a filmet, akkor vagyok készen ahhoz, hogy megcsináljam.

– Mostanában azt mondogatják nekem, hogy a *Casanova* tartózkodó fogadtatásáért csak magamat okolhatom, hiszen kezdetről fogva csak ócsároltam. Azt ajánlják tehát, hogy ne beszéljek *A nők városa*-ról, nehogy megismétlődjék ez a dolog. Dehát mondhatom, ennek a filmnek az előjátéka különösen hosszú, sötét és zavaros volt.

A filmet illető első konkrét kérdés a színekre vonatkozott: a forgatáson úgy tűnt, hogy a film színei kékeszöld árnyalatúak, mintha minden akváriumos fényben fürödne.

– Éjszakai filmről van szó, a sötétzöld és a bíborvörös színek az álom légkörét teremtik meg. Ha egy álmot próbálunk felidéz-

ni, először is valami meghatározhatatlan fényre emlékezünk, a szabad tudatállapot fényére. Mivel az álomnak sajátos fénye van, mely le is leplezi és magába is rejtíti legtitkosabb érzelmeinket, azt mondhatom, hogy az én filmjeim valóban „álomszerűek”. Trükkjeimhez tartozik, hogy ezt az állandó alkonyatot igyekszem szuggerálni, ezt a félhomályt, amely van is, nincs is.

– A film a fény művészete, minden a fény benne. Belőle fakad a gondolat, az érzelem, a kifejezés. A fény az, ami lefest, elbeszél, kitöröl, elhomályosít, ködbe borít. Egy ostoba, banális, kifejezéstartan arc bizonyos fénnel megvilágítva sugározni képes... A fénnel az ember azt csinálhatja, amit csak akar.

– Annak a számára, aki képekkel beszél el, a fénynek ugyanaz a jelentősége, mint a festő számára... Ezért van az, hogy az én filmjeimben sincs igazán fontos szerepük a dialógusoknak, és ezért nem tudok és nem akarok semmiféle magyarázatot sugalmazni hozzájuk, mivel a képeknek maguknak kell közölni a nézővel a különböző ellentétes emóciókat, a plánokkal. A képekre mindenki a saját felfogóképességének, érzékenységének és műveltségének szintjén reagál. Egy olyan film, amely mindenből ugyanazt a reakciót váltja ki, szerintem nem lenne jó film.

És milyen *A nők városá*-nak hangvilága? Zeneszerzőként – Nino Rota elhunytával – Luis Bakalovra esett a választás.

– Van a filmben eredeti muzsika is, de főleg ismert témák, a harmincas évek amerikai sikeriből, amelyeknek van bizonyos jelentése az én nemzedékem számára... Nem eredeti formájukban idéződnek fel, ahogy megírták őket, hanem ahogy emlékszünk rájuk... Az emlékezés átalakít; megszépít

vagy megtakít. Egy-egy részlet, ez esetben egy akkord, egy melódiatöredék lesz alapvetően fontos... Nos, arra törekedtem – bizonyos hangszereket és hangzásszíneket felhasználva –, hogy ne csak a kor egy-egy témája szólaljon meg újra, hanem mindaz, ami e téma születése óta történt a mai napig. Ez kissé irodalmi ambíció.

– *Felidézni egy sanzon érzelmi emlékezetét...*

– Igen. Bakalovot pedig, aki kitűnő zenei feldolgozó és hangszerelő, különösen ajánlották erre a munkára. Őt választottam, mert Nino Rota is beszélt nekem róla egyszer, nagy rokonszenvvel.

– *Már Nino Rotával elkezdett ezen a filmen dolgozni?*

– Nem, nem, csak azon a délutánon kellett volna elkezdenünk a munkát, amikor ő meghalt. Éppen halálának az órájában volt randevűnk egymással.

– *Igen különös az ön viszonya a zenéhez. Vonzza önt, ön pedig védekezik ellene... ahogy a Zenekari próbában nagyon jól kifejti.*

– A zenéhez való viszonyomat egyedül pszichoanalitikai alapon lehet megmagyarázni – talán. Nem vagyok képes zenét hallgatni, mert teljesen hatalmába kerít. Mintha egy hangnak, valaki beszédének engedném át, szolgáltatnám ki magam... A régi Kínában bizonyos zenei témákat, bizonyos hangszereket sohasem lehetett elővenni; a papok és a mandarinok ugyanis attól tartottak, hogy ezek olyan hatásokat szabadítanak fel, amelyeket tanácsosabb kordában tartani... A zene arra is képes, hogy halálba küldjön.

– Az én pszichikai alkatom rosszul tűri a zenének ezt az abszolút hatalmát. Ha olyan helyre megyek tehát, ahol ez módomban áll, rögtön csendet teremtek. Csak akkor tudom el-

viselni a zenét, amikor a munkámhoz kapcsolódik, amikor meg van szelidítve; ilyenkor egész napokra bele tudok merülni. Egyébként szó szerint képtelen vagyok zenét hallgatni. – *Az édes élet és a Nyolc és fél után A nők városában ismét Mastroiannit azonosíthatjuk Fel-linivel.*

– Ez elkerülhetetlenül így van, de egyszersmind kissé leegyszerűsítő tétel. Újból meg kell mondanom, nem igaz, hogy Mastroiannit jelöltem ki, hogy engem képviseljen. Valójában én vagyok az, aki – mint a bábszínházban – az egészet „alakítom”, én vagyok az általa játszott Svaporaz-figura, az is, akit Etto-re Manni játszik, Catzone, én vagyok a feminista kongresszus...

– *Íme ez a műalkotás misztériuma. Ön csupán legtitkosabb álmairól beszél e filmben, mégis a legkülönbébb emberek ismernek magukra ezekben.*

– Képzelné, vágyakozni, tabukat és komplexusokat bírni, és – e komplexusok folytán – szenvedni bizonyos vágyak mértéktelen elhatalmasodásától – íme, kétségtelenül, ez az emberi teremtmény a legáltalánosabb értelem. Úgy gondolom, hogy azokban a történetekben, amelyeket elmondok, jelen vannak ezek az ellentmondások, ez a szemérmetlen őszinteség, ez a zavar. Annak, aki a saját életét teszi a művészi kifejezés eszközévé, bár mulandó, de személyes jellegű s elég intenzív kapcsolata van a nagyközönséggel, a névtelen, differenciálatlan közönséggel.

– *Amikor az újságírók a forgatás kezdetén kérdésekkel ostromolják, történeteket szokott nekik elmondani, azaz a filmbeli helyett egy másik történetet mesél.*

– Ez szeméremből van így. Res-tellem megmagyarázni, mit fo-

gok csinálni, restellem önmagam miatt, a film miatt és hallgatóim miatt. Nem kényeskedésből vagy fontoskodásból, vagy mert a film „misztériumát” akarnám védelmezni. Csupán mert a filmről beszélni számomra szemérmetlennek, illetlennek, teljesen feleslegesnek tűnik. Újságíró barátaim faggatnak, én kitalálok valamit nekik, ők tudják ezt, és belemennek – nem tudom, miért – ebbe a játékba. De miért is nem hagynak nyugodtan dolgozni azon a filmen, amelyet aztán úgyis megmutatok?! Ez a kíváncsiság – amely sem a festőket, sem az írókat nem zaklatja – egyrészt megtisztel, másrészt valahogy sért is.

– *Nem kérdzem, hogyan játszódik jelenetről jelenetre* A nők városa, de ön tett egy utazást, és...

– Nem akarok beszélni a filmről. Én mindig ugyanazt a filmet csinálom, *A fehér sejk-től Az édes élet-en át a Nyolc és fél-ig*. Hiába próbál szóra bírni erről a filmről, a nőkről, a feminizmusról, a nőkhöz való viszonyomról, az első kalandomról, a szexről – mindez benne van a filmben.

– *Megkockáztatom, hogy egy kis malíciát látok abban, hogy harcos feministákat választott ki a film feministáinak megszemélyesítésére.*

– Dehát éppen ők voltak azok, akik ezt akarták! A statiszták

tömegében mutatom be őket. Azokat választottam ki, akiknek az arca megfelelt.

– *Nem estek csapdába a feministák azáltal, hogy harcolnak a film lehetséges mondanivalója ellen?*

– Talán azt kellene bevallanom, hogy hálómbe csalogattam a feministákat, és aztán ostort fogtam, hogy úgy tereljem őket, mint lovakat a saját cirkuszomban? Nem, én mindig csak filmet csinálok... Nyilvánvalóan néhány időszerű szemponttal, néhány korttyal annak a kornak a légköréből, amelyet magamba szívok, amikor kilépek Cinecittából. És amelyet azonnal visszaviszek Cinecittába, hozzátevé azt a csekélységet, amit láttam, azt a keveset, amit megértettem, ami érdekelt... Annyi minden van, amit nem látok meg. Szörnyű korlátaim vannak. Csak azt látom meg, ami tetszik nekem, ami örömet okoz...

– *Nem akarnék valamilyen tanáros véleményt kicsikarni a feminizmusról, de...*

– Nem beszélnek a filmemről, még ha lábamnál fogva fejjel lefelé felakasztanának is... Nem mondok többet annál, amit már mondtam. Egy csevegésről van szó, önélvező, zavaros, ellentmondásos, felszabadító, látomásos, dadogó, félnék, lázas, gyötörődő csevegésről. Egy megálmodott, elképzelt történetről a nőkkel kapcsolatban. Ennyi ez, nem több.

– Nem az, amitől félnék, hogy feministákat láthatni benne, nem az, amit remélnék, hogy antifeministák lesznek benne. Ez nem egy asszonyokról szóló film, ez az emberről szól. Hogy is gondolhatnék arra, hogy a nőkről csináljak filmet? Ez abszurdum. Eszembe juthatna filmet csinálni egy... olyasmiről, amit nem ismerek? A nőkről filmet egyedül a nők csinálhatnának, ha tudnának ilyet csinálni... Hittetlenkedve néz rám, s továbbra is meg van győződve róla, hogy valami titkot takargatok. Pedig teljesen őszintén, semmit sem leplezve beszélek. Téved, ha azt gondolja, hogy *A nők városa* tele van dialektikus, polemikus jelentésekkel. Egyáltalában nem erősíthetem meg ezt az értelmezést. A film máris eléggé konfúzus; megkísérelni ideológiai megvilágításba helyezni – nem más, mint növelni a konfúziót.

– Semmi eligazítást sem adhatok a nézőknek, sem azoknak, akik körülöttem vannak. Önmagamnak is csak azt mondhatom: holnap reggel menj vissza Cinecittába, és csinálj egy másik filmet... Nincs mit mondanom. Az egyetlen elmondandó üzenetem a tulajdon lelki zavarom, ragaszkodásom az élethez, az én „spirálszerű” utam, mindig ugyanazokat a köröket járva...

(*L'Express*, 1980. ápr. 5. – Sallay Gergely)

Film, entertainment, box office

5 Ervin Gyertán: The myth and art of the film

The article, taking its cue from a Malraux quotation, discusses the nature of the film as an industrial product. Right from its beginnings the cinema has produced myths, at the same time it also creates works of art. Myth is found throughout the history of film-making, and is present in the most outstanding works as well. Can cinematic art address the masses, or is it necessarily confined to an élite public? That question is still timely and is indeed becoming more urgent these days. Gyertyán is inclined to argue that international developments in the cinema tend towards a synthesis of the box-office and art-films. The cinema does not give up its effectiveness, indeed it endeavours to put substance into the message.

Criticism

12 Károly Alexa: History and psychology

Károly Makk: Behind the brick wall; Philemon & Baucis

Károly Makk's films owe based on two Tibor Déry stories, both of which are sited in the characteristic atmosphere of the 1950s. Alexa's appreciative account argues that the two films can be taken as one, since both look at man at the mercy of history, and the tragic impossibility of hiding somewhere where history cannot catch up with one.

16 Katalin Mezey: Tolstoy's „story for filming” and two Tolstoy films

Protazanov: Father Sergey; Talankin: Father Sergey

The article examines and compares two films based on Tolstoy's story. Protazanov's was made in 1918 and Talankin's in 1978. In keeping with the circumstances of the time of their making the approach to the literary material of the two directors differs, nevertheless both are true to Tolstoy's spirit, and both are works of art of value.

22 Mihály Szegedy-Maszák: A forecast of the self-destruction of civilization

Robert Bresson: Perhaps the devil

Szegedy-Maszák interprets and analyzes the film, stressing Bresson's solutions, and goes on to conclude that the fears and anxieties which Bresson gave voice to, though they sometimes times appear exaggerated, are nevertheless not unfounded.

27 Erika Szántó: A physiognomy condemned to death

Krzysztof Zanussi: Spiral

As distinct from his earlier works, this film is apparently – and according to the director's statement, and individual creative work, and not social polemic. Erika Szántó looks at every one of the stations of the mortally ill principal character whose purpose is to prove that he is able to face death like a man, and to conquer it.

32 Vince Zalán: The defensive struggle of values

Andrzej Wajda: Without anaesthetic

What Wajda's new film is about is present reality. Vince Zalán's article on the one hand discusses the fight by the principal character for human values, for an honest life, without anaesthetics, on the other he examines the characteristic methodology of the most recent Wajda films, asking whether spectacularity can be reconciled with a serious message.

Through Polish lenses

36 Being in the thick of life...

A Warsaw conversation with Krzysztof Kieslowski (Pál Pap)

The present issue is largely devoted to the progress of the Polish cinema, the present situation, successes and problems. This material – as other articles with a Polish reference – is published with that idea in mind. Kieslowski is a prominent feature of the Polish cinema of our days. He here discusses his career, the position of young Polish directors, his internationally renowned film *The amateur* film-maker, and his ideas for the future.

45 Janusz Skwara: The way workers are presented in Polish films

The angle is historical to start with, looking at the way workers were presented in Polish films in the past, as a process of development, going on to describe the peculiarities of the trends evident, and their virtues and lacunae as well.

54 Andrzej Rutkowski: Hungarian films in Poland

The article, making ample use of facts and quotations, points to an interesting contradiction: Hungarian films, enjoy extraordinary critical success in Poland, but they do pretty badly at the box-office. The author attempts to explain why this should be so, presenting all the ways in which Hungarian films can make contact with the Polish public: cinemas, film-clubs, television, and the Hungarian Cultural Institute.

Creative workshop

Men with a camera 5

61 Károly Csala: Notes on the most recent work of film-cameramen

Techniques and methods: Elemér Ragály's vision composition

Elemér Ragály is one of the outstanding Hungarian cameramen. He is known for his versatility and his ability to adjust to the given material. In the current installment of his serial on film-cameramen in Hungary, Csala examines the development and peculiarities of Ragály's career.

Film and society

The workshops of the Hungarian cinema 4

71 István Antal: MAFILM – MTV coproductions

Film studio and television coproductions are lately becoming more frequent. They are supported, and opposed, on both sides. Antal's interesting piece allows both sides to have their say, listing arguments and counterarguments, confronting the position of the film studios and of television, while looking for ways in which cooperation can be ideal.

Looking out

75 László Zöldi: Reality blown up and reduced – Oberhausen

81 Zsolt Kőhádi: Professional know-how has priority – Cannes

88 András Réz: Towards a new cinematic idiom – Tashkent

92 István Kulcsár Karsai: The legend of Chun Hyang – Korean report

Feedback

94 Antal Végh: There are fights in *Peacetime* as well!

96 Adrienne Hollós: Doctor Szabó is off to the country

On books, from periodicals

99 István Karcsai Kulcsár: *Vittorio de Sica* (Katalin Honti)

100 New items in the From the idea to the film series: *Stud-farm, Electric shock* (Katalin Honti)

102 Films in the wide world (László Fábián)

104 Jerzi Plasewski: The second liberation of the cinema

107 Fellini's Spirals