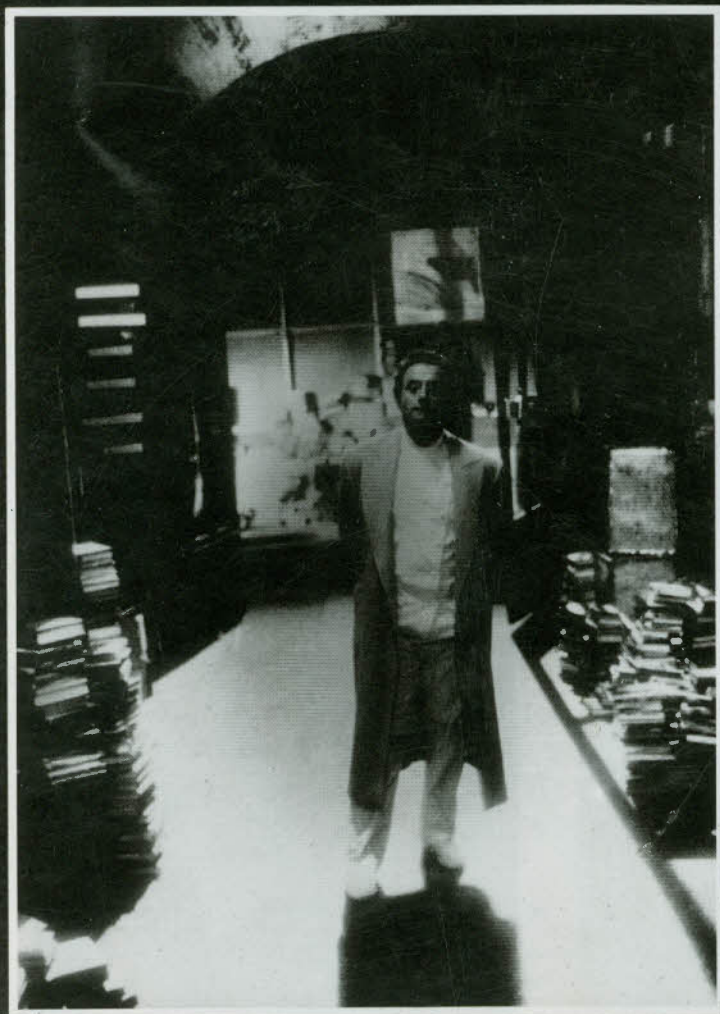


FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA

90/5



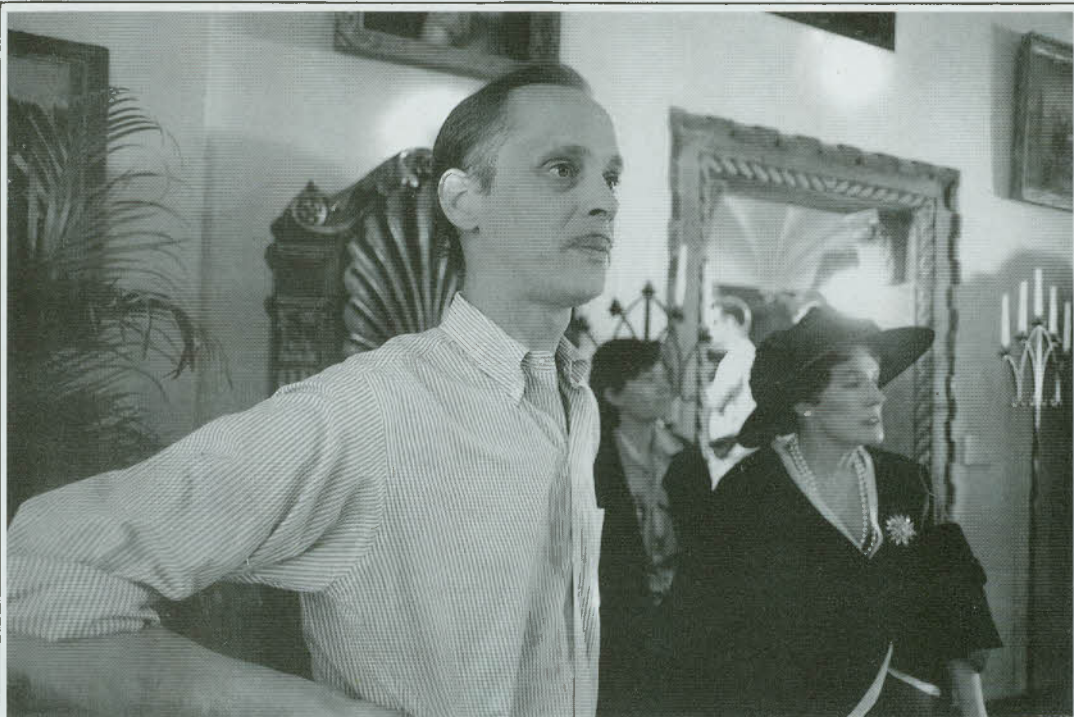
Tarkovszkij

Pasolini

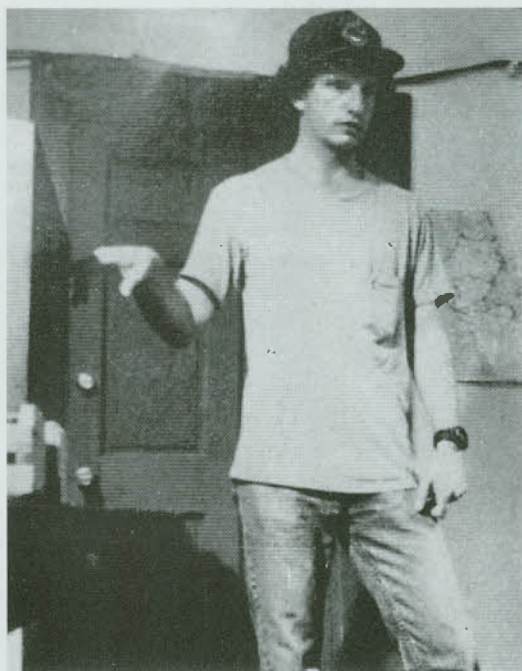
Barthes

Orgia-filmek

Mozipublikum



John Waters



Steven Soderbergh



Peter Greenaway (balra)

Szerkesztőség: Fraunhofer Péter (tervezőszerkesztő) · Forgács Iván, Gelencsér Gábor (szerkesztők) · Marx József (felelős kiadó) · Pintér Judit (olvasószerkesztő) · Urbán Mária (felelős szerkesztő)

A Filmkultúra az INTER-EURÓPA BANK RT., a HUNGAROFILM és az INTERCOM támogatásával jelenik meg.

Tartalom

- | | |
|---|---|
| 3 Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről – A forgatókönyv
(Forgács Iván fordítása) | 47 Mozgókép és Befogadás Alapítvány |
| 9 Pier Paolo Pasolini-Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal
(Pintér Judit fordítása) | 48 Banyár Magdolna: A mozi funkcióinak szociológiai megközelítése |
| 22 Hirsch Tibor: Szögletes hullafoltok mozija
<i>Peter Greenaway: A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretője</i> | 56 Fesztiválról és filmekről – <i>Karlovy Vary, '90</i> (Gelencsér Gábor) · Új érdekszövetség? – <i>Agrigento '90</i> (Pintér Judit) · A feszültségteremtő kommunisták – <i>Pula '90</i> (Forgács Iván) · Fiktív dokumentumok, hiteles fikció – <i>Lányi András: Hölgyek titkára</i> (Honffy Pál) Divizionizmus (Takács József) |
| 28 Harmat György: A nyáltól a könnyecseppig avagy az undor vonzásában
<i>John Waters négy filmje</i> | 64 Roland Barthes: A kép retorikája
(Angyalosi Gergely fordítása) |
| 38 Sneé Péter: A videó mint óvszer
<i>Steven Soderbergh: szex, hazugság, videó</i> | Contents |
| 41 Bíró Gyula: Három „deviáns karrier”
<i>Könnyű vér, Kicsi, de nagyon erős, Céllövölde</i> | |

A címlapon Richard Bohringer *Peter Greenaway A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretője* című filmjében



John Travolta (right)

Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről

A forgatókönyv

Sokan úgy vélik, hogy a forgatókönyv irodalmi műfaj. Ez tévedés. A forgatókönyvnek nincs és nem is lehet semmi köze az irodalomhoz.

Ha a forgatókönyvet a filmhez akarjuk közelíteni, akkor úgy írjuk meg, ahogy le akarjuk forgatni, azaz szavakkal lejegyezzük, mit szeretnénk látni a vásznon. Az ilyen forgatókönyv persze bukásra van ítélve, hiszen a szövege nem irodalmi. Mivel a forgatókönyvet el kell fogadtatni, általában úgy írják meg, hogy mindenki számára érthető legyen. Ez azt jelenti, hogy a forgatókönyvek többnyire nagyon távol állnak a majdani filmekről, mert a filmkép és az irodalmi kép nem egymás megfelelői. Egy ismert közmondás segítségével így fogalmazhatjuk meg a helyzetet: a film az, amikor valamit egyszer látunk, a forgatókönyv pedig amikor tízszer halunk róla.

A filmképet nem lehet szavakkal leírni. Ez olyasmi lenne, mint lefesteni a zenét, vagy zenévé formálni egy festményt. Röviden: teljes kép telenség.

A forgatókönyvnek nem azt kell megcéloznia, hogy zárt irodalmi alkotás legyen. Kezdetől fogva mint leendő filmet kell elgondolni. Véleményem szerint minél pontosabban van megírva a forgatókönyv, annál rosszabb lesz a film. Általában az ilyen forgatókönyvet szokták „erősnek” tartani, a hősei „fejlődnek”, minden „eleven” benne stb. Valójában ez a jellegzetesen kommersz vállalkozás. A szerzői film egé-

szen más. Itt a koncepciót nem lehet az irodalom nyelvén kifejezni, mert a film úgyis teljesen más lesz. Keresni kell az ekvivalenst. Ideális esetben a forgatókönyvet a film rendezője írja. Az igazi filmterv a teljes alkotói folyamatot át fogja. Godard *Éli az életét* című filmjének forgatókönyve elfért egy oldalon, amelyen az epizódok sorrendjét rögzítették. Ennyi. Szöveg nem volt. A színészek azt mondták, ami a szituációból eredt.

Vagy itt van például egy másik film, a *New York árnyai*, Cassavetes egyedülálló alkotása. Ez már a szó szoros értelmében improvizáció. A film dramaturgiája a leforgatott jelenetekből született meg, és nem fordítva. Itt a cselekmény fejlődésének egyetlen pontja sem sablonos. Az alapsémát szétzúzták az anyag sajátosságai. Egyszóval, semmi dramaturgia (a szó hagyományos értelmében), mégis minden „a talpán áll”. A dolgok összevághatók, hiszen az összes felvétel egynemű.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy elég kimenni az utcára egy kamerával, és kész a film. Aligha. A dolog éveket kíván. A forgatókönyvre azért van szükség, hogy emlékeztessen az alapgondolatra, a kiindulópontra. Ebben az értelemben a forgatókönyv nagyon hasznos, de ismétlem, csak akkor, ha nem több egyfajta koncepciónál.

El sem tudom képzelni, hogyan lehet filmet csinálni idegen forgatókönyvből. Ha a rendező a film készítésekor teljes egészében elfogadja az idegen forgatókönyvet, óhatatlanul illusztrátorrá válik.

Ha a forgatókönyvíró valami újat kínál, akkor már rendező. Leggyakrabban azonban kénytelen közepes színvonalon dolgozni. Ezért az az

A Goszokino felsőszintű rendezői és forgatókönyvírói tanfolyamán elhangzott előadások szövegét Konsztantyin Lopusanszkij állította össze. A Tarkovszkij által 1981-ben jóváhagyott anyagot idei 7. számában kezdte közölni az *Iszkussztvo Kino*.

ideális számára, ha a rendezővel együtt találja ki és írja meg a forgatókönyvet.

Megpróbálom kicsit részletesebben kifejtetni gondolataimat a forgatókönyvről és a „forgatókönyvíró” fogalmáról. Elnézést kérek a hivatásos forgatókönyvíróktól, de véleményem szerint forgatókönyvíró mint olyan nem létezik. Vagy írókról van szó, akik kitűnően értenek a filmhez, vagy rendezőkről, akik maguk fogják össze az irodalmi anyagot. Hiszen mint már említettem, az irodalomban nincs olyan műfaj, hogy forgatókönyv.

Van itt egy állandó dilemma. Amikor a rendező a forgatókönyvet készíti, a cselekvésekből, epizódokból csak azt írja le, amit meghatározott időben képzel el, amit majd a filmszalagra rögzít. Irodalmi szempontból az ilyen forgatókönyvek abszolút érthetetlenek, ostobák, nemhogy olvasni, szerkeszteni sem nagyon lehet őket.

Másrészt, ha a forgatókönyvíró irodalmi módon, mint író próbálja meg kifejezni elképzelését, akkor nem forgatókönyvet, hanem irodalmi művet hoz létre. Elbeszélést, hetven gépelt oldalon. Ha viszont a leendő filmet jegyzi le, technikai könyvet ír, akkor egyszerűen oda kell állnia a kamera mellé, és meg kell csinálnia a filmet, hiszen egyedül neki van igazi elképzelése róla, egyetlen rendező sem tudná jobban leforgatni. Ebben az esetben ugyanis egy szinte teljesen végigvitt elgondolásról van szó. Nincs más hátra, mint a forgatás, azaz a realizálás.

Így aztán, ha a forgatókönyv nagyon jó és filmszerű, semmi szükség rá, hogy rendező válósítsa meg. Ha pedig a forgatókönyv olyan, mint egy irodalmi mű, a rendező kénytelen mindent előlről kezdeni.

Mikor a rendező kézhez kapja a forgatókönyvet, és dolgozni kezd rajta, törvényszerű, hogy a könyv – legyen bármilyen mély, feleljen meg bármennyire is a rendeltetésének – változni fog. Sohasem eredeti, szó szerinti, tükörszerű formában valósul meg a vásznon. Mindig történnek bizonyos deformációk. A forgatókönyvíró munkája ezért a rendezővel rendszerint csupa harc és kompromisszum. Nincs kizárva annak a lehetősége sem, hogy úgy születik teljes értékű mű, ha a forgatókönyvíró és a rendező közös munkája során eredeti elképzeléseik összedőlnek, és a „romokon” új koncepció, új organizmus alakul ki.

A filmes alkotómunka szempontjából azonban mégis az az eset a legnormálisabb, ha az ötlet nem foszlik szét, nem deformálódik, hanem szervesen fejlődik, vagyis amikor a rendező a maga számára ír forgatókönyvet, vagy pedig a

forgatókönyvíró maga kezd hozzá a film forgatásához.

Mindezek alapján úgy gondolom, lehetetlen teljesen szétválasztani ezt a két foglalkozást – a rendezést és a forgatókönyvírást. Igazi forgatókönyvet csak rendező hozhat létre, vagy az ideális együttműködés rendező és író között.

Író azonban nem válhat forgatókönyvíróvá. Szakmai színskáláját tágíthatja a forgatókönyvírás, bár szerintem egy író számára nem gyümölcsöző, ha sokáig tevékenykedik ezen a területen.

Röviden szólva, úgy vélem, jó forgatókönyvíró egy rendező számára csak jó író lehet. A forgatókönyvírónak ugyanis olyan feladatai vannak, amelyek valódi írói tehetséget követelnek. A lélektani feladatokra gondolok. Itt már valóban olyan hasznos, elkerülhetetlen hatása van az irodalomnak a filmre, amely nem sérti, nem torzíttja el annak specifikumát. Ma a filmgyártásban semmi sincs úgy elhanyagolva, semmi sem olyan felületes, mint a pszichológia. Azoknak a mélységeknek a megértésére és feltárására gondolok, amelyek a karakter különböző állapotait jellemzik. A film a rendezőtől és a forgatókönyvírótól is hihetetlenül mély emberismeretet követel. Ennek a tudásnak maximális pontossággal kell megnyilvánulnia minden egyes esetben, és ilyen értelemben a filmalkotónak nemcsak a pszichológussal, hanem a pszichiáterrel is rokoníthatónak kell lennie. A film plasztikája ugyanis nagymértékben, gyakran döntően az emberi jellem konkrét körülményektől meghatározott állapotától függ. A forgatókönyvíró azzal, hogy teljes mértékben ismeri ezt a belső állapotot, sokat segíthet a rendezőnek, amit meg is kell tennie. Nos, ezért fontos, hogy a forgatókönyvíró igazi író legyen.

Ami a forgatókönyvíró rendezővé válását illeti, ezen nem kell meglepődniük. Rengeteg példa van erre, különösen az „új hullámban” vagy méginkább az olasz neorealizmusban. Ez utóbbit teljes egészében volt kritikusok, forgatókönyvírók teremtették meg. És ez természetes. Az ismert rendezők ezért általában vagy maguk írják a forgatókönyveket vagy egy íróval közösen.

Valójában, ha őszinték akarunk lenni, a forgatókönyvírás, a forgatókönyv állítólagos megvitatása a különféle dramaturgiai tanácsokban meglehetősen idejétmúlt, sőt, bizonyos értelemben reakciós dolog. A filmgyártás egyszer majd elveti mindezt. Lehetetlen ugyanis a forgatókönyv alapján kontrollálni egy filmet, ez teljesen nyilvánvaló. Rengeteg filmet indítanak el a

jó mű reményében, mégis mind megbuknak, azokból a filmekből pedig, amelyeknek a forgatókönyvében senki sem hitt, egyszerre csak remekmű lesz. Ez lépten-nyomon tapasztalható. Röviden, nincs ebben semmi logika. Ha valaki úgy véli, hogy a forgatókönyv alapján meg lehet ítélni, milyen lesz a film, akkor – biztosíthatom önöket – alaposan téved.

Sajnos azonban Nyugaton ott a producer, akitnek tudnia kell, mibe fekteti a pénzt, nálunk pedig a Goszokino, amelynek szintén tudnia kell, mire költi az állami pénzt. Bár ez önbecsapás. Többször is bebizonyosodott. Mindkét oldalon. Becsapjuk magunkat, és azok is becsapják magukat, akik javítgatni próbálják a munkáinkat.

Úgy látszik, amíg gazdag emberek vagy az állam képében létezni fog a producer, szükségünk lesz a forgatókönyvíró tevékenységére.

Ami a rendező és az író együttműködését illeti, ez szintén nagyon bonyolult probléma. Arról van szó, hogy minél jobb egy író, annál kevésbé lehet megfilmesíteni. Elegendő felidézni Andrej Bitov vagy Hrant Matevoszjan műveit, hogy világos legyen, miről beszélek. Ezért a rendező és az író együttműködése szempontjából nagyon fontos, hogy az író megértse, a filmalkotás nem lehet az irodalmi mű illusztrációja, mert művészi formanyelve idegen az irodalométól. Ily módon az irodalmi mű csak nyersanyag a rendező kezében, sajátos impulzus egy öntörvényű formavilág megteremtéséhez. Eddigi pályámon tapasztalhattam, hogy olyan kiváló írók nem értik meg ezt a törvényszerűséget, mint Lem vagy Bogomolov. Ők úgy gondolták, hogy egyetlen szót sem lehet megváltoztatni a műveikben. Úgyhogy a film specifikumának nem értése meglehetősen elterjedt tévelygés. Ugyanakkor a Sztrugackij testvérekkel való együttműködésem gyümölcsöző volt. Röviden, nem minden jó író lehet forgatókönyvíró azon okok miatt, amelyekről már beszéltem. Nem írói fogyatékosságról vagy erényről van szó. Egyszerűen a művészi forma irodalmi és filmes specifikuma különbözik egymástól.

Mi is egy forgatókönyv témája? Nyilvánvaló, hogy erre a kérdésre sem lehet egysíkú választ adni. Emlékezzünk csak Godard és Cassavetes példaként már idézett filmjeire. Ezért kitérnék arra az értelmezésre, amely jelenleg a legelfogadhatóbb számomra, azaz a forgatókönyvről való felfogásomat tükrözi.

A filmnek mint művészetnek a lehetőségeiről és sajátosságairól vallott mai felfogásom fényében nagyon fontos számomra, hogy a forgatókönyv tárgya a klasszicisták elve alapján megfe-

ljen a tér, idő és cselekmény egysége által támasztott követelményeknek. Korábban érdekesnek látszott kihasználni a vágás végtelen lehetőségeit, egymás mellé rakni a híradót és más idősíkokat, álmokat, gyorsan váltakozó eseménysorokat, amelyek váratlan megpróbáltatások, kérdések elé állítják a szereplőket. Most azt szeretném, ha a vágások nem törnék meg az időt. Azt akarom, hogy az idő múlása bontakozzon ki és érvényesüljön egy jelenetben. A vágás a történési folyamatosságát jelezné, semmi többet, nem okozna időbeli törést, nem szelektálná, nem szervezné dramaturgiailag az időt.

Úgy vélem, ebben a végtelenül egyszerű és aszketikus formai megoldásban nagy lehetőségek rejlenek.

Térjünk most át a dialógus problémájára.

Egy jelenet lényege nem összpontosulhat a szereplők által kimondott szavakban. A „szó, szó, szó” a valódi életben többnyire víz, csak ritkán, rövid időre lehet tapasztalni, hogy a szó és a gesztus, a szó és a tett, a szó és a gondolat teljes összhangban van. A szó, az ember belső állapota és fizikai cselekvése általában eltérő síkon fejlődik. Kölcsönhatásban vannak, olykor finom visszhangjai egymásnak, gyakran ellentmondás feszül közöttük, néha pedig éles összeütközésbe kerülnek, és leleplezik egymást. Egy esemény hitelességét, egyediségét csak úgy teremthetjük meg, ha pontosan tudjuk, mi és miért történik egyidejűleg ezeken a „síkokon”. Egyedül a kimondott szó és a cselekvés egymásra vonatkoztatásából születhet meg az a tökéletesen konkrét ábrázolás, amelyet megfigyelő ábrázolásnak nevezek.

Az irodalomban, a színházi dramaturgiában a dialógus – nem feltétlenül, de általában – a koncepciót fejezi ki. Dialógus segítségével a filmben is el lehet mondani gondolatokat, akárcsak az életben. De a film más elv szerint használja fel a dialógust. A rendezőnek állandóan figyelnie kell, mi történik a kamera előtt. A beszéd a filmben lehet zaj, háttérzörej stb. is. Arról már nem is beszélve, hogy vannak nagyon jó filmek, amelyekben egyáltalán nincs dialógus.

A filmben a szereplők mást tesznek, mint amit mondanak. És ez jó. Ezért a dialógus a forgatókönyvben egészen más, mint a prózában. A színházban lehetséges „tézisfigura” elfogadhatatlan a film számára. Még a prózában is eltér a kisregény, a regény vagy az elbeszélés figuráinak jellege.

Röviden, a szereplőknek, a figuráknak, s ennek megfelelően a dialógusnak egészen más a funkciója a filmben, mint az irodalomban, a

színházban, a prózában, vagyis egyéb művészeti ágakban.

Mi a figura a filmben? Általában sajnos valami egészen feltételes, hozzávátölleges, elnagyolt jelenség az élethez képest. Annak ellenére, hogy a filmművészet többször is felvetette ezt a problémát, s olykor elég sikeresen meg is oldotta.

Itt van például a *Csapajev*. Különös film ez, színvonalas az anyaga, de borzalmasan van megvágva. Az embernek az az érzése, hogy az anyagot nem ehhez a kompozícióhoz forgatták. Kipontozott vázlat az egész, nem pedig film.

Babocskin meggyőző és költői, de hiányzik valami, ami mindezt kibontakoztatná. Így aztán figurája didaktikus. Minden annyira primitív, a film szerkezetét is beleértve, hogy úgy érezzük, valamiféle filmtörödékeket látunk. Nyilvánvaló, hogy az alkotók szándéka egyáltalán nem az volt, ami a végső változatban létrejött.

Hasonló elvet lehet megfigyelni *Az elnök* című film jellembrázolásában is, azt a sémát, mely a következő tézisére épül: „a hős olyan, mint bármelyikünk”. Pedig léteznek a jellemalkotásnak más elvei is. Elég felidézünk *A sorompók lezárulnak* című De Sica-filmet.

Mikor az ember sematikus figurát lát egy filmben, önkéntelenül is elképzeli az alkotót, amint ül és azon töpreng, hogyan tudná minél lebilincselőbben, érdekesebben elmesélni a történetet. Érezni lehet kétségbeesett erőfeszítéseit, hogy mindenáron felkelte a néző érdeklődését. Lényegében erre az elvre épül a kommersz mozi. Legfőbb mozgatórugója a látványosság, nem a művészi ábrázolás ígérete, amit látszatigazságokból álló sémákkal pótol. Így például, hogy a pozitív hőst „elevenné” tegye, először feltétlenül taszító, ellenszenves vonásokat mutat fel benne, és így tovább.

Amikor valódi műalkotással, remekművel van dolgunk, akkor mindig valami „magánvalóval” találkozunk, olyan művészi kompozícióval, amely ugyanolyan érthetetlen, mint maga az élet. Amint eszközökről, módszerekről beszélünk, amelyek „lebilincselővé” tesznek egy alkotást, óhatatlanul a kommersz élethamisítás keretei közé kerülünk.

Az igazi művészet nem törődik vele, milyen hatást kelt a nézőben.

Olykor elhangzik a szemrehányás: a filmnek, úgymond, semmi köze az élethez. Ezt aztán végképp nem értem. Elnézést, de ez tiszta agyrém. Az ember egy korban, események között él, ő maga és gondolatai a ma létező valóság tényei. Hogy „semmi közünk ne legyen az élethez”, ahhoz marslakónak kéne lenni.

Nyilvánvaló, hogy minden művészet az emberrel foglalkozik, még akkor is, ha egy festő ki-zárólag csendéleteket fest.

Gyakran hallani olyan kijelentéseket, miszerint még nem értjük eléggé azokat a problémákat, amelyek egyik vagy másik témával kapcsolatosak: a mezőgazdasággal, a munkásosztállyal, a szovjet értelmiséggel vagy valami mással.

Szerintem a kérdést így nem lehet fölvetni. A filmművészetet témák mentén hiábavaló tervezni, ha minőségi eredményhez akarunk jutni.

Úgy gondolom, hogy a többi művészethez hasonlóan a film tartalma és célja mindig az ember volt, mindenekelőtt az ember, nem pedig valamilyen téma szükségszerű elsajátítása.

Szeretnék egy kiváló mondásra emlékeztetni, amely ismert és elterjedt, mégis gyakran megfigyeljük róla. Engels mondta, hogy „mennél jobban rejtve maradnak a szerző nézetei, annál jobb a műnek.”

Mit jelent ez? Értelmezésem szerint nem a tendenciózusság hiányáról van szó – minden művészeti alkotás tendenciózus –, hanem arról, hogy a szerzőnek olyan mélyre kell rejtienie elgondolását, mondanivalóját, hogy a mű eleven, emberi, képszerű formát, művészi értelmet nyerjen, amelyben a gondolati tézist elfedő művészi kép dominál.

Arról van szó, hogy a szerző nézetei komplex módon fejeződnek ki. Mindez súlyos töprengések, élmények, s formába öntésük eredménye. Nem szabad elfelejteni, hogy a művész képekben gondolkodik, csak így képes kifejezni az élethez való viszonyát.

A művészet egyedül az emberrel foglalkozik, semmi mással nem tud foglalkozni, nem lépheti át az emberi szemlélet határait, nem tekinthet kívülről, „embertelen” oldalról az emberre. Pályám során kétszer szembesültem ezzel. A *Solaris*-ban szükségesnek véltem, hogy egy jelenetet ne emberi szemmel, hanem a hagyományos emberi befogadást elvetve vegyek fel. Arról a jelenetről van szó, amelyben Harey öngyilkossági kísérletet követ el, majd fokozatosan regenerálódik. Ám az egészből nem lett semmi. Egyszerűen képtelenség volt megcsinálni, ugyanis minden stilizáció és imitáció azzal fenyeget, hogy művészi kép helyett csupán logikailag sikerül bizonyítani valamit.

Nos, mint már említettem, a jellemformálásnak különböző törvényei vannak az irodalomban, a költészetben vagy például a festészetben.

Amit Shakespeare csinál a drámáiban, az elképzelhetetlen lenne az irodalomban, mivel a klasszikus dramaturgia figurái teljes filozófiai

rendszereket, koncepciókat jelenítenek meg. Vegyük például Hamletet vagy Macbeth-et. Nem jellemek, nem típusok; koncepciót, szemléletet testesítenek meg, ami lehetetlen mind a szépprózában, mind a költészetben, mert borzasztó sematikus dolgot eredményezne.

Mindez nemcsak Shakespeare, hanem Osztrovskij, Ben Jonson, Pirandello darabjaira is érvényes. A színházban azonban így nyilvánul meg legtermészetesebb módon az emberi tartalom.

Próbáljanak meg ezen elv szerint, vagyis jellem nélkül megírni egy irodalmi művet, és megértik, hogy micsoda képtelenség.

Őszintén szólva nem ismerek egyetlen regényt sem, legyen az mai vagy középkori, amely ne az emberi jellemre épülne.

Ha azonban a filmben irodalmi módon kezdjük kidolgozni az emberi jellemet, az sem vezet sehová. Arra az álláspontra gondolok, melynek értelmében a filmet úgy kell fölfogni, mint egyfajta filmregényt. Szerintem ez abszolút tévedés, mert annyit jelent, hogy a jellemábrázolás irodalmi elveit megpróbálják átvinni a filmművészetbe, amiből filmszalagra rögzített irodalom lesz.

Ha a jellemábrázolásnak a hagyományos színházra jellemző módját próbáljuk meg átvinni a filmbe, akkor ebből megint semmi nem fog sikerülni. Minden borzasztóan hamis és sematikus lesz.

Következésképpen a filmnek valamilyen saját módszerrel kell rendelkeznie a gondolatok kifejezésére. Ez nem jelenti azt, hogy minden rendezőnek egyformán kell dolgoznia. Egyszerűen annyit jelent, hogy a filmnek megvan a maga anyaga, amellyel az egyes rendezők tetszés szerint dolgozhatnak.

Említettem már, hogy ez az anyag az idő.

Figyeljék meg, hogy mihelyt a rendező más művészeti ágakhoz nyúl, beépítve azokat a saját rendszerébe, azonnal egyfajta légüres tér keletkezik, a film élettelené válik, mivel ezek az idegen betoldások megbontják a mű egységét. Egyébként többnyire elavulnak, nem állják ki az idő próbáját azok a filmek vagy azok a részletek, amelyek formája nem filmspecifikus, hanem más művészetek formájának átvételéből, kisajátításából jön létre.

A filmdramaturgia kapcsán nagyon gyakran úgy beszélnek a „cselekményről”, mint valamilyen alapelveiről.

Mindenki a cselekményről beszél. Mi is ez tulajdonképpen? A cselekmény a tárgyknak, a valóságnak az időben létező formája. Ennyi és

nem több. Semmiképpen sem detektívtörténet, amelyre, mint egy saslikűtő botra, feltűzik az összes epizódot, így garantálva a vállalkozás sikerét. Mindez csupa egyezményes jel. Lényegében színház.

Kevés figyelmet fordítunk az életre. Közömbösek, fölényesek vagyunk az étellel szemben, amely a művészet forrása. Jules Verne módjára dolgozószobában alkotunk. Óriási mennyiségű sablon keletkezett. Ez már egyfajta egyezményes nyelv, eszperantó. Azzal foglalkozunk, hogy történeteket, történetecskéket mesélünk régi, számunkra idegen nyelven, ismételjük egymást, és senkinek nem tudunk adni semmit. Ez persze vonzó lehet egy meghatározott közönség számára, a forgalmazás sokat kereshet rajta. Ám a filmművészethez igazán komolyan még nem nyúltunk.

Hallottam egy esetről, a háborúban történt meg valakivel. Egy embert kivégeztek gyávaságért vagy árulásért, már nem emlékszem. Az az ember és még néhányan ott álltak egy volt általános iskola mellett. Tavasz volt, a hó még nem olvadt el mindenütt, körös-körül tócsák. Az emberek álltak a fal mellett. Mielőtt agyonlőtték őket, megparancsolták nekik, hogy vetkőzzenek le, vegyék le a köpenyüket és csizmájukat. Híján voltak a felszerelésnek. Levették. Egyikük akkurátusan összehajtogatta a köpenyét, és miközben valószínűleg valami másra gondolt, járkálni kezdett, hogy száraz helyet keressen neki. Körös-körül tócsák voltak, egyszerűen nem volt hova tennie. De idegenkedett attól, hogy vízbe tegye. Ez az ember néhány perc múlva már hullaként feküdt a falnál, semmilyen köpenyre nem volt szüksége. De automatikusan, megszokásból cselekedett, mert a gondolatai messze, a halál küszöbén jártak. Így nyilvánult meg a belső állapota. Számomra mindez rendkívül kifejező.

A filmben végsősoron mindig a pontosság döbönt meg. Filmművészetünkben nemrég feltűnt egy nagyon tehetséges ember, Alekszej German Leningrádból, aki megcsinálta a *Hűs nap háború nélkül* című, véleményem szerint igen érdekes filmet. Egyenetlensége ellenére döbbenetes részek vannak benne, amelyek egyértelműen jelzik, hogy igazi filmmel van dolgunk. Tucatsyi nagyhírű mestert tudnék megnevezni, aki a nyomába se érhet, annak ellenére, hogy még sok mindent nem tud. Talán nem is annyira ő, mint inkább a forgatókönyvírója.

Megrázó pillanatok vannak ebben a filmben. Például az üzemi gyűlés epizódja Taskentben. Nos, nem tudom, de olyan ez az epizód, olyan

színvonalon van megcsinálva, hogy az ember egyszerűen elámul, hogyan hozhatta létre olyan valaki, aki még csak nem is látott háborút. Nem az a lényeg, hogy ismeri-e a háborút vagy sem, hanem hogy mit érez, és hogyan dolgozza fel.

Jó volna, ha megnéznék Szergej Paradzsanov munkáit, mind a kettőt, különösen a másodikat, aztán Otar Ioszeliani három filmjét. Ezek mind olyan emberek, akik nagyon mélyre ásnak, mert értik, mi a filmművészet. Mellesleg, bizonyára egyet fognak érteni velem, egyáltalán nem hasonlítanak egymásra. Ellenkezőleg, teljesen elentétesek stílusban, tematikában, mindenben.

A tökéletes filmdramaturgia létrehozásához jól kell ismerni a zeneművek formáját: a fűgát, a szonátát, a szimfóniát stb. A film mint forma ugyanis a zeneművek építkezéséhez áll a legközelebb. Nem az események menetének logikája a fontos, hanem a formája, az, hogy milyen formában jelennek meg a film anyagában. Az idő már forma.

A filmalkotás általános formájában nagyon fontos a befejezés, akárcsak a zeneműben a kóda.

A forma ilyen értelmezésénél nincs jelentősége, milyen sorrendben követik egymást az epizódok, a figurák, az események. A zenei törvények logikája fontos: téma, antitéma, feldolgozás stb. A *Tükörben* erősen érvényesül ez a szervező elv az anyag kibontásában. A filmdramaturgia lényegét tekintve a zenei formához áll a legközelebb, ahol nem a logika fontos, hanem az érzések és érzelmek változásai. Érzelmet kelteni csak a logikai kapcsolódások megbontásá-

val lehet. Ez a filmdramaturgia, azaz játék az ok-okozatissággal, de nem maga az ok-okozatosság. Nem a logikát, a történetet kell keresni, hanem az érzések fejlődését. Nem véletlen, hogy Csehov, miután megírt egy elbeszélést, kidobta az első oldalt, azaz kiiktatta az összes „azért, mert”-et, kiiktatta a motivációkat. Valódi érzés a maga természetes fejlődésében és változásában csak akkor születik, amikor az anyag megszabadul a „józan észről”. Rég beigazolódott, hogy minél jobb a leforgatott filmanyag, annál gyorsabban esik szét az eredeti dramaturgia.

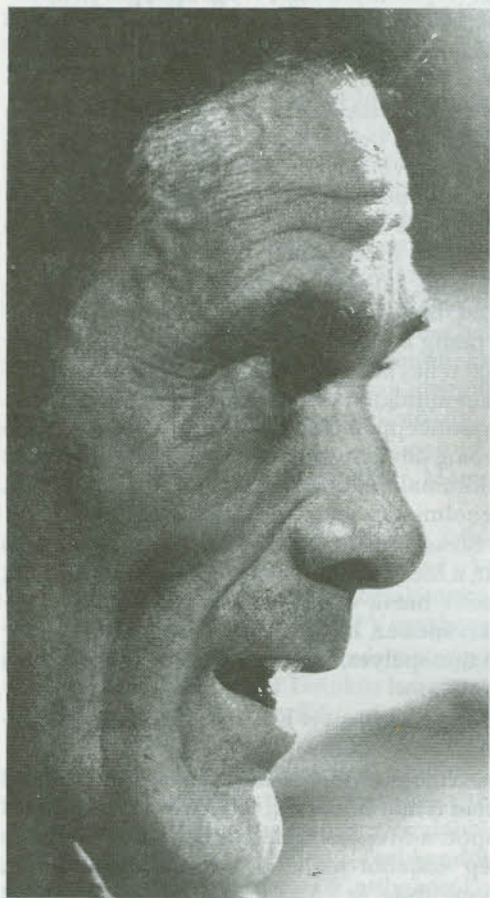
Az igazi művészi képnek nincs racionális értelmezése. Érzelmi jellemzői vannak, amelyeket lehetetlen egyértelműen megfejtetni. Az anyag felépítésének logikán túli, zenei törvényei ezért pontosabbak és művészbibbek, mint a dicső józan ész. A művészet végső soron egyenletfelállítási kísérlet a végtelenség és a művészi kép között.

A műalkotásnak képesnek kell lennie arra, hogy megrendülést, katarzist váltson ki. Meg kell tudnia ragadni az eleven emberi szenvedést. A művészet célja nem az, hogy megtanítsa, hogyan éljünk. (Leonardo talán tanít a madonnáival, vagy Rubljov a *Szent Háromsággal*?) A művészet sohasem oldotta meg a problémákat, fölvetette őket. A művészet megváltoztatja az embert, felkészíti a jó befogadására, felszabadítja lelki energiáit. Ebben van magasztos rendeltetése.

Forgács Iván fordítása

(Folytatás a következő számban)

Pier Paolo Pasolini–Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal



Pier Paolo Pasolini itt következő filmterve a *Saló avagy Szodoma százhusz napja* befejezése után, 1975-ben született. Az ötlet régi munkatársától és barátjától, Sergio Cittitől származott, s olyannyira megtetszett neki, hogy – Citti elbeszélése szerint – néhány nap alatt megírta belőle ezt a tervet, és nagy lelkesedéssel készült a megvalósítására. A főszerepeket egy sokszor elsiratott világ és értékrend két képviselőjének, az eszes, ügyes és jószágos nápolyinak, Eduardo De Filippónak, valamint az élelmes, ravasz, római vagánynak, Ninetto Davolinak szánta. Az önmagával és a háború utáni Olaszországgal állandó harcban álló, szörnyű látomásoktól gyötört és erős nevelői hajlammal megáldott-megvert Pasolini utolsó üzenete ez. 1975. november 2-án hajnalban – talán nem is akarata ellenére – meggyilkolták. A tizenöt év alatt aktualitásából mit sem veszített írást Francesco Bolzoni tette közzé a *Cinecritica* 1989 április-júniusi számában.

Prológus

Kozmikus magasságokban vagyunk, a sötétség és csend honában. Lábunk alatt, a mélyben feltűnik a föld. (Jó lenne persze, ha nem egy földgömböt, hanem az igazi földgolyót látnánk, ahogyan az űrhajóból készült fényképfelvételken megjelenik).

Felületén jól kivehetők a szárazföld gyűrődései, a tengerek ólomszín foltjai, a kontinensek körvonalai stb. Aztán – mert a föld természetesen forog – megpillantjuk a rózsaszín ködben úszó itáliai félszigetet is.

Hirtelen távoli hangok ütik meg a fülünket, kiáltások, szólongatások, majd nagyon halkan, de egyre tisztábban egyetlen hang válik ki a messzeségből: régi nápolyi népdalt énekel.

Ahogy közeledünk, Nápoly látképe tárul eléink a magasból, sikátoraival, apró tereivel, lankáival.

Hajnalodik. A hangok néhány nőtől, utcagyerektől származnak, az ének pedig egy utcaseprőtől, aki a sikátorokat járja.

Ám a békés hétköznapi kora reggeli hangulata ellenére különös izgatottság vegyül ezekbe a hangokba; alig észlelhető, meghatározhatatlan drámaiság vibrál a levegőben.

Az egyik málló vakolatú ház ablaka kinyílik, és az álmos és borzas Eduardo De Filippo dugja ki rajta a fejét. Körülnéz, majd így szól: „(...)”. A lakásból panaszos női hang válaszol, a felesége. (Tipikus nápolyi párbeszéd, esetleg A. M. Ortese *A tenger nem mossza Nápolyt* című művéből). A férfi nyugodtan megfordul, becsukja az ablakot, visszamegy a lakásba, és készülődni kezd az előtte álló hosszú napra.

Néhány szót még vált feleségével, a világhoz hasonlóan megvénült, kócos, örökre ágyhoz kötött, óriásira dagadt lábú nápolyi asszonnyal. (Mellette állhat sápadt, éjfekete hajú, néma szolgálója.)

A folyosón még egy élőlény van, Eduardo De Filippo toprongyos szolgálója, akiről megtudjuk, hogy előző este fogadta fel, és egy tábori ágyon adott neki fekhelyet.

Eduardo felrázza, int neki, hogy kövesse. Fognak egy nagy szatyrot és bevásárolni indulnak. A szolgának szemmel láthatóan esze ágában sincs ura kedvét keresni, egyáltalán nem óhajt részt venni az életében. Engedelmeskedik, szolgál, többre nem hajlandó. Arckifejezése ugyan nem kimondottan ellenséges, de nagyon távolságtartó, kívülálló, csaknem sértően rideg. Eduardo azonban, igazi nápolyi úr módjára, nem vesz tudomást erről.

Hőseink lemennek a lépcsőn, kilépnek a sikátorba, elkezdik bevásárló körútjukat.

Ám a nyugtalanság, az a drámaiság, amire már a hajnali hangok hallatán is felfigyeltünk, mind nyilvánvalóbbá, nyomasztóbbá válik.

A piactér felé közeledve tovább erősödik a feszültség, míg aztán Eduardo és szolgálja, Ninetto, valóban rendkívüli események sűrűjébe potylyan.

A következőkről van szó: Nápoly ma azért él, sír, nevet, szomorkodik, vitatkozik, pöröl, imádkozik, énekel ilyen izgalomban, mert titokzatos hír járta be a várost: valahol a világban megszületett a Messiás.

És ez a Messiás végre valóban elhozza az emberiségnek a boldogságot, rendet, gazdagságot, jóságot, testvériséget – mindazt, ami után az emberek, különösképpen pedig a nápolyiak, és közülük még a legegyszerűbbek, legnaivabbak is olyannyira sóvárognak.

Vannak, akik azt ordítják, hisznek ebben, mások azt, hogy nem. A hitetlenek a hívőket, a hívők pedig a hitetleneket pocskondiázzák. Egy szóval teljes hangerővel folyik a jelentős eseményeket mindenkor kísérő, ősi nápolyi csetepaté. Tulajdonképpen mindennapos dolog ez Nápolyban, ám nem szabad elfelejtenünk, hogy ez alkalommal valóban egyedülálló, rendkívüli, történelmi oka van: a Messiás születése!

A Messiás itt van, a Messiás ott van, a Messiás eljött, a Messiás nem jött el, nem igaz, hazudtok, rohadék buzik vagytok! Eduardo fülét hegyezve, kíváncsian hallgatja őket; meghatott, csaknem ünnepélyes, mintha további élete múlna a hallottakon.

És így is van, mert Eduardo De Filippo a Háromkirályok egyike.

Asztrológiai kutatásai, kabalái, számításai alapján ő már hónapok, talán évek óta várta ezt a napot: a Messiás születése napját. Most, hogy a nép szájából hallja próféciái beteljesülését, megindultság és végtelen boldogság árad szét lelkében, amit dadogva, mosolyogva Ninettoval is igyekszik megosztani. Ninetto azonban még egy ilyen rendkívüli helyzetben sem képes urával együttérezni, olyan képet vág, mint aki azt gondolja (Ninetto római származású): „És akkor mi van, a maga dolga, mi közöm nekem a maga Messiásához!”

Eduardo félbehagyja a vásárlást, üres szatyorral hazarohan, lihegve újságol el mindent a szinte földöntúli boldogságtól sugárzó feleségének is. Ninetto tisztes távolból, hitetlenül, mogorván és kissé gúnyosan bámulja őket (természetesen egy-két szellemes megjegyzést is meg-

ereszt). A nagy esemény bejelentése után Eduardo kártyáiba és könyveibe temetkezik: igen, a Messiásnak valóban ezen a napon kellett megszületnie. . .

A Háromkirályok egyike számításokkal, szövegei silabizálásával tölti a napot. . . Késő délután aztán még egyszer végigvonszolja szolgáját a városon, hogy végső bizonyosságot szerezzen. Forcella. . . , Vomero. . . , Mergellina. . . , Nápoly valamennyi negyede egyetlen, hatalmas színpad, melyen történelme legcsodálatosabb színjátéka folyik. (Eduardo esetleg azért járja be még egyszer a várost Ninettóval, mert a könyveiben azt olvasta, hogy az Üstököst azzal a szóval kell megneveznie, amit egy bibircsókos orrú nápolyi először kiejt a száján. Végre megtalálja emberét, akinek az első szava mondjuk „Szarházi”, „Disznó” vagy valami hasonló.)

Végre leszáll az est, mely Eduardót újra háza ablakában találja: szokásos esti szertartására készülődik, be kell csuknia a reggel kinyitott ablakot. És amint a spalettát maga felé húzza, bekövetkezik az emlékezetes nap utolsó, meghatározó eseménye, legfényesebb bizonyítéka. A mélykék éjszakai égen, a magasban megpillantja a tiszta, éles fénnel ragyogó Üstököst.

Tudja, hogy az Üstökös mutatja meg az utat, azt kell követnie, hogy megtalálja a Megváltót és hódolhasson neki.

Eduardo lelkét még nagyobb, még teljesebb öröm tölti el. Elhatározza (és házanépével is közli), hogy másnap útra kel. Azonnal hozzálátanak a csomagoláshoz. Ünnepre virradnak? Végző búcsúra?

Az indulásra kész Eduardo másnap reggel újra kinyitja az ablakot. Az Üstökös lassan mozog az égen, mutatja az utat. Eduardo lesiet a lépcsőn, Ninetto a csomagokkal lohol utána. Kilép a sikátorba, az állomás felé indul, szeme az eget fürkészi, az Üstökösre tapad. Szívéhez titokzatos ládikát szorít diadalmasan, ám legalább annyira meghatottan, feldúltan. (Zsebkendőjével könnyeit szárogatja: búcsúzik otthonától, feleségétől és hamarosan városától is.) Megérkezik az állomásra, ahol találkoznak a másik kettővel a Háromkirályok közül. Ők is az Üstököst követik, ám az útirányban nem tudnak egyezségre jutni: egyikük Délnek, másikuk Keletnek indul. Eduardo és Ninetto viszont egy Észak felé tartó vonatra száll.

Miközben a vonat Észak felé robog, első ízben látjuk hőseink – a film során még többször megismételt – rövid jelenetét: (az erre az alkalomra megszelídült) Ninetto elénekel egy nápolyi dalt, Eduardo pedig némajátékkal kíséri. (Kitalálendő. Levél Eduardónak.)

A kis nápolyi búcsúdal közben az idő gyorsan elszalad. Máris egy város közelében járunk, amely földrajzilag Rómának felel meg, filmünkben azonban (ebben a nagy-nagy Metaforában, mely feje tetejére állítva teremti újjá a valóságot) a Szodoma nevet kapja.

Szodoma

A vonat lassan befut az állomásra. (A *Roma Termini* felirat helyén *Szodoma Termini* olvasható.)

A ládikáját szívéhez szorító Eduardo és a csomagokat cipelő Ninetto leszáll a vonatról és elindul a kijárat felé. Kilépnek az állomás előtti térre, a Piazza dei Cinquecentóra.

Mint azon a hajnalon, amikor megpillantottuk Nápolyt, most is minden a legteljesebb mértékben normálisnak látszik: a jól ismert Piazza dei Cinquecentót látjuk szokásos autóáradatával, nyüzsgő járókelőivel, bárjaival. . . De azonnal észlelhető valami szabálytalan, váratlan, rendkívüli itt is.

A kijáratnál igazoltatás folyik: a rendőrök azonban korántsem ellenségesek, nem olyan elenszenvesek, mint általában. Fiatalok, kedvesek, a gyors és egyszerű eljárás ellenére sorban állásra kényszerült utasoktól nagyon udvariasan szerzik be a szükséges információkat.

Az utasok többségével rögtön szót értenek, Eduardóval azonban meglehetősen komikus párbeszédre kerül sor. A járőr kérdésére, hogy a nőket vagy a férfiakat szereti-e – a sértés miatti nem kis felháborodással a hangjában –, a megbotránkozott öreg nápolyi azt feleli: „Hát persze hogy a nőket! Hogy kérdezhet ilyet?” „Kitűnő! És egyáltalán nem azért, hogy utasítsuk vagy kényszerítsük – magyarázkodnak a rendőrök –, de ha a nőket szereti. . . nos, istenem, hát persze hogy oda mehet, ahová akar, természetesen a központba is. . . de talán mégis jobban megfelelne önnek. . . és a város szokásai miatt is ajánlatosabb. . . ha a Borghese negyedbe megy!”

Eduardo Ninettóra mered (aki továbbra sem hajlandó együttérezni vele), aztán mindenre elszántan hunyorít egyet, mintha azt mondaná: „Hát jó, akkor menjünk oda!”

És odamennek. Villamosra szállnak (mert ez a Róma – ha természetesen nem lehet is tökéletesen rekonstruálni – az ötvenes évek Rómája, amikor a várost még behálózták a régi „C” villamos megállói, átszállóhelyei, a kocsikról pedig fűrtökben lógtak a gyerekek).

Miközben Eduardo és Ninetto a rendőrség javasolta városnegyedbe utazik, megszerezzük első benyomásainkat Szodomáról.



Eduardo De Filippo

Egyáltalán nem derül ki, milyen is ez a város, csak fokozatosan döbbenünk rá. Kezdetben teljesen normálisnak látszik: pontosan olyan, mint amilyen Róma volt az ötvenes években.

Az utcákon, a kertekben azonban hol csak férfiakat látunk együtt – és nem fiatalokat fiatalokkal, időseket idősekkel, hanem gyerekeket, ifjakat és felnőtteket vegyesen –, hol pedig csak nőket. A presszókban nem különböző nemű párok ülnek, vagy nők és férfiak gyerekekkel stb. A férfiak kizárólag férfiak, a nők pedig nők társaságában láthatók. Egy parkon áthaladva Eduardo egy fiúcskát és egy férfit vesz észre – mintha álmodná az egészet –, a falhoz támaszkodva, szerelmesek módjára gyengéden csókolóznak.

Egy kicsit később, az egyik kanyar után, a robbogó villamosból azt látja – és nem akar hinni a szemének (talán hallucinál?) –, hogy egy idősebb hölgy kézenfogva andalog egy gyermeklánnyal, néha megcsókolják egymást. . . Aztán olyan jelenet szemtanúja, amiben ugyan semmi furcsa nincsen, mégis igen nagy hatást gyakorol Eduardóra mint férfire . . . hímre . . . A jelzőlámpa előtt egy fekete Mercedes áll, két motoros rendőr nő fogja közre. A Mercedesben mozdul-

atlan, szoborszerű, mesés szép nő ül. „Hisz ez egy királynő!” – mormolja Eduardo szinte extázisban. „Királynő!” Végre megérkeznak a Borghese negyedbe, az ötvenes évekbeli Róma egyik patinás kerületébe. Ám valami furcsa, abnormális itt is érzékelhető: mintha a negyed el lenne szigetelve a város többi részétől. Rokonszenves, rendkívül udvarias, szívélyes, egyáltalán nem rendőrszerű járőrök cirkálnak le-föl az utcákon. Ebben a különleges negyedben bizonyára különleges emberek laknak.

Hamarosan megtudjuk, hogy itt van a normális szexuális életű emberek lakhelye (vagyis azoké, akiket mi normálisnak tartunk, Szodomában azonban abnormálisnak tekintenek).

És ekkor (mint minden valamire való pikareszk történetben) Eduardo és szolgálja felteszi magának a kérdést: hol szálljunk meg? Az Üstökös mozdulatlanul ragyog Szodoma egén. Nyilvánvaló tehát, hogy itt kell éjszakázniuk.

Miközben hőseink szállás (olcsó panzió, szálloda vagy egy kis lakás) után néznek, Ninetto váratlanul megtöri eddigi makacs némaságát, és meglepő javaslattal fordul urához: „Miért nem ír egy képeslapot a feleségének, akit egyedül hagyott, és aki biztosan aggódik magáért?” Az elképedt Eduardo megfogadja a tanácsot, engedelmeskedik. Bizonyára maga is érzi, hogy egy lapot illendő írnia a feleségének, akit az immár oly távolinak, elérhetetlennek tűnő Nápolyban hagyott. Bemennek egy trafikba, Eduardo vesz egy lapot. (Itt lehet egy újabb apró geg: valamennyi színes levelezőlapon csak nők és férfiak láthatók együtt, szívek, virágok, galambok között.) Megcímezi: Nápoly, Háromkirályok köz.

Vele egykorú, talán kicsit fiatalabb, megnyerő arcú férfi áll mellette, szintén képeslapot címez: Nápoly, Seholsincs utca. Ezek szerint ő is Nápolyból való! Miután kiderül, hogy földik, melegen, nagyhangon, tréfálkozva köszöntik egymást. . . A nápolyiak találkozásának ősi rituása szerint. A férfiban azonban van valami furcsa, „abnormális”. Sok olyat tud a városról, ahol találkoztak, amiről Eduardónak fogalma sincs, ezért szinte kötelességének érzi, hogy – ha csak utalásokkal, félíg elhallgatott szavakkal is – némi felvilágosítást adjon neki. Bizonyára heves gesztusai miatt érezzük úgy, hogy kedvessége – hogy finoman fejezzük ki magunkat – túllépi a normalitás határait. Rettentő nagy izgalomban készül valami ünnepségre, amelyet másnap tartanak Szodomában.

Végül (mint a pikareszk regényekben történni szokott) a Nápolyi pártfogásába veszi a két új jövevényt.

Megírják és bedobják a lapokat. Aztán Eduardo óvatosan faggatózni kezd: szeretne magyarázatot kapni azokra a különös dolgokra, amelyek Szodomán keresztül villamosozva feltűntek neki. Az is izgatja, hogy miért éppen ebbe a városrészbe irányították, amikor meghallották, hogy a nőket szereti, s hogy házas ember... A Nápolyi erre abbahagyja a célozgatást, szókimondó, egyenes válaszokat ad. (Alacsony származása következtében persze nem igazán ért bizonyos dolgokat, amelyekről nem rendelkezik közvetlen tapasztalattal. Éltrevaló ember, már jó ideje a városban lakik, valahogy mindig megszerzte a betevőt, tapasztalatai azonban meglehetősen korlátozottak.) Csak annyit tud, és ezt néhány keresetlen szóval Eduardónak is a tudomására hozza, hogy Szodomában mindenki „buzeráns”, mindenki „homokos”. Hogy ne haljon éhen, neki is úgy kellett tennie (erre esküszik), mintha homokos lenne. Hált is férfiakkal, egyezőval alkalmazkodott Szodoma Város törvényeihez és szokásaihoz. Vándorzenész, és mivel kivételesen jól érti a mesterségét – meg aztán némi szerencséje is volt –, egy ideje a város urainak palotájában zenél. Eduardónak és Ninettónak végül ajánl egy kellemes panziót, ahol jól főznek és jól lehet aludni... Ott van ni, annak a kanyargós, macskaköves utcának a végén.

Mielőtt hőseinket szálláshelyükre kísérnénk, vessünk egy pillantást egy most még lényegtelennek tetsző jelenetre, mely azonban a későbbiekben fontos szerepet kap filmünkben. Az „Álom” panzió bejáratával szemben, a patinás utcácska (mondjuk a Via del Governo Vecchio) egyik szép, régi háza előtt Ninetto megpillant négy-öt, a modenai kadétiskola csillogó-villogó egyenruháját viselő, tizenhat-tizenhét év körüli álomszép ifjút: a kadétiskola elsőéves hallgatói lehetnek. Arcuk üde és felhőtlenül boldog. Eduardo elkapja Ninetto sóvár tekintetét, és azt is észreveszi, hogy cinkos pillantásokat vált a fiúkkal. Semmit nem leplező, egyidejűleg számtalan érzelm kifejezésére képes nápolyi arcjátékából azonnal megértjük, mi jár a fejében: „No, szépen vagyunk! Alig érkezünk meg Szodomába, a szolgám máris milyen otthonosan érzi magát! A kutyafáját!” És megvakarja a fejét.

A modenai kadétiskola gyönyörű hallgatói eltűnnek a régi ház kapuja mögött.

Ninetto, Eduardo és újdonsült nápolyi barátjuk pedig belépnek a valóban igazán barátságos panzióba. Eduardo azonnal az ablakhoz rohan, ellenőrzi az Űstököst: mozdulatlanul ragyog Szodoma egén.



Ninetto Davoli

Hullafáradt, ezért Ninetto gyengéd segédletével rögtön ágyba bújik.

Mialatt az igazak álmát alussza, megszólal az ötvenes évek egyik patetikus dallama; forrásáig követjük ezt a zenét, hogy ne csak az e pillanatban békésen horkoló Eduardo „szemével”, hanem a valóságnak megfelelően is lássuk mindazt, ami a városban történik. Hatalmas táncterembe érkezünk, a város nagy ünnepének előestéjén itt mulat az ifjúság. (A zene lehet a *Johnny Guitar*, a *Luna Rossa* vagy a *Sono carcerato e mamma more*, egyezőval valamelyik korabeli sláger.)

A fiúk természetesen fiúkkal, a lányok pedig lányokkal táncolnak, szigorúan elkülönülve egymástól.

Ekkor azonban különös, váratlan, csodálatos dolog történik, épp az ellenkezője mindannak, amit eddig láttunk. Itt csak röviden jelezzük, a filmben azonban a legapróbb részletre is kitérünk.

A talán legbájosabb, szőke fürtös fiúcska szeme a legcsekélyebb ok vagy magyarázat nélkül, véletlenül és váratlanul – hisz eddigi életében még nem történt vele hasonló – rátéved egy ugyancsak végtelenül bűbajos barna leánykára.

Láthatóan egyetlen pillanat alatt lánggra lobbannak egymás iránt. Mintha a végzetnek, egy felsőbb hatalomnak engedelmessé válnának, hirtelen áthágják Szodoma törvényeit, és feltámad bennük a nemek közötti – Szodomában feledésbe merült, illegális, botrányos – ősi vonzalom.

Elkezdődik villámfény-rövidségű szerelmi románcuk. Történetük klasszikus Rómeó és Júlia történet. . . Szerelmük tiltott szerelem, meg kell szegniük érte egy adott társadalom törvényeit stb., stb. . . Ők azonban – ismételjük – feltartóztathatatlan, váratlan és megmagyarázhatatlan vonzalmat éreznek egymás iránt, amely minden óvatosságukat, félelmüket legyőzi. Szemvillanásokkal, félszavakkal, ahogy egy normális társadalomban két normaszegő tenné, találgat beszélnek meg.

Valószínűleg egy kertben, a fiú lakásán vagy más elhagyott helyen találkoznak. És szinte önkívületben felfedezik a másik nemet. Természetesen nemcsak érzelmileg, hanem – és mindekelőtt – fizikailag. A lány kigombolja a fiú nadrágját, a fiú felemeli a lány szoknyáját, lehúzza a bugyiját: bámulják, simogatják egymás nemi szervét. A jelenet végtelenül poétikus, hisz a szerelem, a szexus felfedezéséről szól, a maga eredendő tisztaságában. De végtelenül erotikus is egyben, hiszen a testiség, a szenvedély megismeréséről is szól. Miután megismerkedtek egymás lemeztelenített testével, tétován és félénken, rendkívül költői módon lassan egyesülnek az emberi nem ősi szerelmi aktusában. De rajtakapják őket. (A részletek kidolgozandók.) Kitér a botrány, lincshangulat támad. Ám mint látni fogjuk, büntetésük nagyon enyhe lesz. Mert Szodoma társadalma jóságra, szelídségre, megértésre, valódi toleranciára épül. A törvénszegés azonban mindenkor és mindenhol egy adott életforma, életmód alapjait fenyegeti, így van ez Szodomában is. A két fiatalot tehát letartóztatják, a rendőrök kiosztanak nekik néhány (jóságos) pofont, azután elviszik őket a tetthelyről. Az esetnek azonnal híre megy az egész városban. Az emberek felháborodottan tiltakoznak a történetek miatt, vannak, akik – ahogy ez lenni szokott – a „fajgyűlölet” mérgét vegyítik felháborodásukba.

A bűnösök a bíró elé kerülnek, ő fog ítélni felettük.

Ekkor ébred fel Eduardo, sejtelve sincs a történetekről. Sietve készülődik, szeretne jelen lenni a Megtermékenyítés Ünnepe.

A Nápolyi azonban, aki épp időben futott be az „Álom” panzióba, ezzel kapcsolatban nem hajlandó szokásos nyers magyarázataival szol-

gálni. Egyre nyilvánvalóbb számunkra, hogy Szodoma olyan város, amit az utópiák városának szoktak nevezni, sőt maga Utópia. Talán éppen az, amit a középkori utópisták Isten Városának hívtak. Koherens és abszolutizált törvényeivel egy teljes mértékben elvont, ideális, tökéletes, mondhatni metafizikus dimenzióba helyezett világ.

Miközben a Nápolyi szórakoztató magyarázatait hallgatjuk erről a Szodomának nevezett Utópiáról, vidám zeneszó és kacagás hangzik fel. . .

A város legnevezetesebb ünnepét üli: a normális világban olyan ünnepek felelnek meg neki, mint mondjuk a Karácsony, az Újév vagy a Húsvét.

A kis panzió ablakai alatt fiatal fiúk masíroznak el, gitárral a kezükben; távolabb, az utca végén, ünneplőbe öltözött gitáros lányokat látunk. Egyszóval mindenhol nyüzsg a színes, hangos, lelkes, ünneplő tömeg. A Nápolyi felajánlja hőseinknek, hogy tartsanak vele. Vidáman az Ünnep színhelye felé sietnek, ahol a Nápolyi is felép.

Eláruljuk, hogy a régi római Vágóhídon vagyunk. Az ünnepség a Testaccio negyedben folyik. Az akkoriban még rendezetlen terepen, a környék kicsiny terein és kertjeiben, mindenekelőtt azonban Monte Testacción, a Cseréphegyen.

Az ötvenes éveket idéző kiskocsmák nádtetői és szőlőlugasai alatt ünnepel a nép. Léggömbárusok kínálják portékájukat, a gyerekek fején mexikói kalap, a pultokon sült malac. Egyszóval minden pontosan úgy zajlik, mint a János- vagy Pál-napi búcsún.

A Cseréphegy tetején hivatkozó sátor áll: itt foglalnak helyet a város előljárói.

A Nápolyi néhány szóban – és kissé zavartan – elmeséli, hogy mi történik éppen. Aztán mindent végignézzünk Eduardo riadt, ám ugyanakkor kíváncsi szemével is. Noha mindig erkölcsös, tisztességes életet élt, minden érdekli, mindenre nyitott – lévén filozófus, bölcs. Az eseményeket tehát Ninetto és az ő szemével látjuk, közben azonban a Nápolyi magyarázatait is halljuk: az év egyetlen napján, a Megtermékenyítés Ünnepe, a férfiak nem férfiakkal, a nők pedig nem nőkkel szeretkeznek. Egymással közösjelnek, hogy Szodoma új fiainak adjanak életet.

Ez az évi nagy nyilvános fajfenntartó közösülés napja.

A Vágóhíd berendezése kicsit olyan, mint választáskor: a nemzőképes fiúk és lányok körze-

tenként jelentkezők köteleességük teljesítésére.

A közösülésre jelentkezők kijelölt helyeken várakoznak, majd ugyancsak kijelölt helyeken egyesülnek. A „szertartás” menete a következő: a fiatalok közösülési cédulát kapnak, melyen a partner neve is szerepel. A fiúk különböző korú barátaik díszkíséretében érkeznek a helyszínre, ahogy bevonuláskor. Hasonlóképpen jelennek meg a lányok is. Állampolgári köteleességük teljesítése előtt a fiatalok barátaikkal és barátnőikkel tréfálkoznak, viháncolnak, koccintanak, isznak, lerészegednek, énekelnek, ordítognak. (A férfiak egyik ünnepi „jelszava” – a Hip, hip, hip hurrá mintájára –: „Pina, pina, pina, a picsába veled!”, a nők pedig: „Fasz, faszt, faszt, a seggbe veled!”.) A Megtermékenyítés Ünnepeinek Királya és Királynője is van. Körülöttük a legnagyobb a ricsaj és a vidámság. Ők közösülnek utolsóként. Mire túlesnek a dolgon, leszáll az est. Mindenki teljesítette a köteleességét, az ünnepi hangulat a tetőpontjára hág. Tűzijáték, utcabál stb., stb.

A Nápolyi mandolinja kíséretében énekelni kezd a város urainak sátrában. Nem lódított tehát.

A Cseréphegy tetejéről egész Rómát látni lehet. A Nápolyi időközben rájött, hogy Eduardo filozófus, és mielőtt a sátorba lépett volna, bátorítón feléjük hunyorított: „Gyertek csak velem, majd én elintézem!” A város előjáróinak sátrában egyébként kitűnő, demokratikus légkör uralkodik. Szodoma első embere egy nő. Eduard leplezetlen, feltétel nélküli, zavart csodálattal ismeri fel benne a fekete Mercedesben látott asszonyt. Az asztalfőn foglal helyet, körülötte barátnői, mindegyikük mellett egy-egy lány, a kedvesük.

A férfiak külön asztalnál ülnek. Szodoma királynője megmagyarázza Eduardónak, hogy a város élén egyik évben egy homoszexuális nő, a következőben pedig egy homoszexuális férfi áll.

A Nápolyi bemutatja az idegenből jött bölcset, aki szerinte egész biztosan mágus. A kedves és vendégszerető királynő maga mellé ülteti Eduardot, és miközben énekszó kíséretében vidáman faldják a spagettit, röviden ismerteti vele a törvényeket, melyekre Szodoma Utópiája épül. (Szodoma ideológiája nagyrészt Norman Brown *Szerelmes test* című műven alapul.) Szodomában valódi tolerancia, valódi szelídség, valódi megértés uralkodik, mindez a valódi demokrácia alapja. Szodomában bármilyen kisebbség otthonot talál. Nemcsak a heteroszexuálisok, hanem a néger, a zsidó, a cigányok is a legteljesebb belső és külső szabadságban élnek itt.

Miközben a Szodomai Köztársaság Elnökszónya a fenti ideológiát taglalja filozófus vendégének, hatalmas sokaságot látunk közeledni. Ettől kezdve az ünnep száznyolcvan fokos fordulatot vesz. Mindenki a „Torino” stadionba vonul, ott celebrálják annak a fiúnak és lánynak a megbüntetését, akik Szodoma törvényeit megszegve egymásba szerettek.

A büntetés relatíve enyhe, ugyanakkor ünneppélyes és példás lesz. Ezért hagyták az ünnep utolsó perceire, annak mintegy megkoronázásaként.

Az asztalok mellől lelkesen és felajzva ugrálnak fel az emberek. Kiürülnek a Vágóhíd körüli rétek, befejezik a piknikezést a Cseréphegyen, és kis teherautókon, Lambrettákon (az ötvenes években vagyunk!) az egész társaság a stadionhoz tódul.

Eduardo és Ninetto is csatlakozik a fellobogózott, zenélő-táncoló ünnepi menethez. Mostantól kezdve csak néha bukkannak fel a szinte beláthatatlan tömegben, de a legfontosabb pillanatokban mindig viszontlátjuk őket.

A film tehát egy időre korálissá válik: az ünnepi díszbe öltözött „Torino” stadionban talpalatnyi hely sincs, még a kerítésen is lógnak. Smaragdzöld gyepe azonban üres. Hamarosan kezdetét veszi a vétkesek megbüntetése. A tömeg üdvrivalgása, hangos röhögése, szellemes bemondásai stb. kíséretében két ágyat állítanak a zöld gyepszőnyeg közepére. Aztán hangosbmondón kihirdetik az ítéletet, a bűnösök vezető- és keresztnevét ordítva. Újabb üdvrivalgás, röhögés, szellemes beköpések. A rendezők először a bűnös leányzót vezetik a hatalmas tér közepére. Kényszerítik, hogy levetközzék. Lassan, zokogva veti le ruháit, míg végül anyaszült meztelenül áll a felgerjedt tömeg előtt. Lefektetik az ágyra. A hangosbmondó bejelentésére három csodaszép, junói termetű, virágzó amazon vonul az arénába: három lesbikus, akiktől az a hír járja, hogy nekik a legforróbb a vérük az egész városban.

Az ágyhoz lépnek, és a hozsánázó közönség szeme láttára mindhárman hosszan kéjelegnek a lánnyal. Kényszerítik, hogy a kedvükre tegyen – fa-falloszokkal beléhatolnak, simogattatják vele magukat.

Aztán a fiú kerül sorra. Őt is az ágyhoz vonsozzák, a lány mellé, őt is kényszerítik, hogy nyolcvanezer néző előtt meztelenre vetközzék.

Amikor már teljesen meztelen, három vasizmú, óriási péniszű ifjú érkezik. Büszkék, magabiztosak, szálfatermetűek. Hatalmas ovációval fogadják őket. A fiú büntetése hasonló a lányé-

hoz: kénytelen elszenvedni, hogy ez a három szuperhím, Róma „legjobbjai”, erőszakkal a magukévá tegyék. A közönség szinte extázisban őrjöng ettől az érzékeiket felkorbácsoló látványosságtól.

Eduardo és Ninetto utat tör az őrjöngő tömegben, elhagyja a stadiont, és a kihalt utcákon a panzióba siet. Eduardo alig áll a lábán a fáradtságtól, a szobába lépve már éppen az ágya felé indulna, amikor az ünneptől távoli városrész bekéjét váratlanul az eddig hallott részeg kurjongatásoknál sokkal erőszakosabb, ijesztőbb, szenvedélyesebb és titokzatosabb hangok zavarják meg.

Valami új kezdődik tehát, olyasmi, ami bizonyos értelemben „ellentétben” áll Szodoma városával.

Az éppen lefekvéshez készülődő Eduardo kitarja az ablakot. Ninettóval együtt kinéz az utcára. Mi történik?

Vagy negyven városbeli ifjú, bizonyára a stadionból jönnek, fenyegető hangokat hallatva éppen az előtt a ház előtt áll meg, amelyben Eduardo De Filippo megszállt, vagyis azzal a házzal szemben, ahová a modenai kadétiskola egyenruhájába öltözött csodaszép fiúcskákat láttuk belépni...

A szodomai sihederek a ház előtt ordítoznak, követelőznek, öklükkel verik, lábukkal rugdalják a kaput.

Szinte hihetetlen, hogy mindez éppen abban a városban történik, amelynek egyik vezérlő elve a szelídség, a finomság. A rendőrség ugyan beavatkozik, de nem elég erőlyesen (ahogy a normális városokban teszi, amikor a huligánok oldalán áll).

Az eseményeket most szigorúan Eduardo „szemével”, vagyis egy második emeleti ablakból látjuk. Innen kísérhetjük figyelemmel az „Álom” panzióval szemközti palota előtt gyülekezők izgatott nyüzgését, megfigyelhetetlen gesztusait, garázdaságát. A tragikomikus jelenet magyarázata a következő: a szodomita sihederek minden áron meg akarják szerezni maguknak az előző nap érkezett szép kadétokat.

De a ház ura, vendéglátójuk, egy idős és nyilvánvalóan heteroszexuális férfi, akinek Lót a neve (Aldo Fabrizi?) nem hajlandó teljesíteni követelésüket.

Heves szóváltásra, vitára kerül sor. Lót védelmezi vendégeit, világos, hogy soha nem fogja kiadni őket a szodomita huligánoknak. Inkább felajánlja a lányait, sőt még a feleségét is a város leszibikusainak.

Szodomában még nem volt példa hasonlóan erőszakos cselekedetre. Első alkalommal történik meg, hogy a szodomitákon a szelídség és kedvesség helyett a szenvedély lett úrrá.

A szodomita ifjak tehát betörik Lót házának kapuját, beözönlének rajta, és – a nagy ablakon keresztül látjuk – megpróbálják megerőszakolni a hiányos öltözetű fiatal kadétokat.

A megszeppent Eduardo legalább egy ici-pici megbotránkozásért könyörögve néz Ninettóra, némi megértést vár szolgájától, aki mindaddig olyan közömbösnek mutatkozott irányában. Ninetto azonban ahelyett, hogy Lót védelmére sietne vagy – mint eddig – közönyt mímelve, különös fénnel a szemében, mereven az eget fürkészi. Eduardo is felpillant az égre: az Üstökös megmozdult.

Erre a jelre azonnal útra kell kelniük. Bármilyen is, nekik a csillagot kell követniük.

Lótot és minden mást feledve, a talányos Ninetto segítségével Eduardo sietve becsomagol, magához veszi titokzatos ládikáját, és az utcán terem. Felemelt fejjel követik az Üstököst, mely Szodomából Észak felé vezeti ki őket.

Alighogy befordulnak a sarkon, lesújtanak Isten első villámai. (Rendkívül látványos jelenet következik, részleteinek leírásával azonban itt nem érdemes vesződnünk.)

Szodoma lángokban áll Eduardo és Ninetto mögött, akik futva hagyják el a várost. Nyomukban minden utcát, teret, házat, palotát és templomot félelmetes tűz emészt el.

Az egyik utcában, melynek lángoló házaiból halálordítások hallatszanak, Eduardo és Ninetto Lótba és lányaiba botlik. Szinte komikus sebességgel rohannak előttük.

Az Üstökös nyomában, halálra váltan, már a város szélén járnak, hátuk mögött a lángoló város apokaliptikus, bibliai látomása. Olyan az egész, mint egy szürrealista festmény.

A Tor di Quinto környékén, a pokoli tűz fényétől megvilágított Tevere-parton ismét találkozunk Lóttal és lányaival, akik szívükben rettenettel menekülnek. „Ne forduljatok meg!” – kiáltja leányainak szinte komikus módon az öreg. Hőseink csatlakoznak a kis csoporthoz, fürgén szedik a lábukat, menekülnek Rómából. Az öreg Lót egyre csak azt hajtogatja: „Ne forduljatok hátra! Az Isten szerelmére, ne forduljatok hátra!”

Végre egy kis (mondjuk Róma Nord vagy Monterotondo) állomáshoz érnek, ahonnan épp abban a pillanatban indul ki egy vonat. A csoport kiabálva és a csomagokat maga után húzva felugrik rá.

A vonat laziói vagy umbriai tájakon suhan át, alkonyati fényben. Szinte teljesen üres, mert Szodomából csak Lótnak és lányainak, no meg Epifaniónak és Nunzionak (mert poémánkban Eduardót és Ninettót így fogjuk nevezni) sikerült megmenekülnie.

Az egyik állomáson vásároltak valami harapnivalót, ezért most szalámit és kenyeret eszegetnek, mellettük két flaska bor, néha meghúzzák. Arcuk szomorú és elgyötört. Nunzio és Epifanio, valamint Lót és lányai két szomszédos ülékben foglalnak helyet.

Egy idő után Lót lányai már egyáltalán nem látszanak letörtnek, szemük nevet. Kétségkívül a bor hatott rájuk. Igen, határozottan becsíptek, apjuk is jócskán kaptos. Mindenki részeg. Ekkor kezdetét veszi egy jelenet, melyben komikus formában megismétlődik Lótnak és lányainak bibliai története, akik miután leittatták apjukat, bujálkodtak vele.

Ugyanez történik a vonaton is. A lányok kigombolják apjuk nadrágját, lemeztelenítik, fogdossák hímtagját és kacagnak, mert erekciója van. Aztán míg a többiek lefogják, egyenként beleülnek az ölébe. Ám még a bor és a szex vad mámora közben, egyetlen pillanatra sem feledkeznek meg arról, hogy nem szabad a mindörökre elhagyott, egyre távolodó Szodoma felé fordulniuk. Dolguk végeztével mély álomba zuhannak, az elfogyasztott Róma környéki bortól szinte halotti mozdulatlanságba dermednek. Lót még részeg, kábult álmában is, szinte meg szállottan egyre csak azt ismételteti: „Ne forduljatok hátra! Ne forduljatok hátra!”

A vonat nagy utat tett meg Észak felé, már a padovai síkságon járunk. Most Nunzio és Epifanio már ismert „geg”-je következik: távoli városuk után vágyakozva Nunzio elénekli a nápolyi dalt, Epifanio pedig előadja némajátékát. Közben a távolban feltűnik egy újabb város – az újabb Utópia –, mely felé az Üstökös vezeti őket.

Gomora

Az új Utópia Várost Gomorának hívják – valóban azonban Milánóval azonos.

Miközben Lóték még mindig mélyen alszanak, Nunzio és Epifanio abbahagyja az éneklést és kíváncsian nézeget kifelé az ablakon.

Gomora (Milánó) modern ipari város: zöld mezők vagy régi külvárosi házak közé ékelve, sűrű füstbe burkolózó gyárépületeket látunk.

De Epifanio és Nunzio szeme mindenekelőtt néhány furcsa jelenségen akad meg, a robogó

vonat ezeket gyorsan maga mögött hagyja. A vasúti töltés mellett, iskolaépületek udvarán vagy a gyárak közé vesző egykori kis települések terein meztelen fiatalemberek egész regimentjei vannak összezsúfolva. Mozdulatlanul állnak, mintha valamire – valami rendkívül titokzatos dologra – várakoznának. Annyi azonban világos, hogy ez a titokzatos dolog nem katonai jellegű, hanem „civil”: valamilyen vallási vagy világi eseménnyel kapcsolatos.

A vonat befut a Központi Pályaudvarra, lassít. Epifanio és Nunzio felébreszti útítársait, ám ekkor szörnyű robbanás rázza meg a vonatot, mely a levegőbe repül, darabokra esik, felborul.

Rettentő robaj, pukkanások, rémült kiáltások, nyöszörgés hallatszik mindenfelől. Még szerencse, hogy a vonat már lassan ment: Epifanio és Nunzio túlélte a robbanást, mely csomagjaikkal együtt a sínek közé dobta őket. Halálra váltan ülnek a vonatot levegőbe röpítő bomba füstjében, mely lassan eloszlik, hatalmas felhőként száll Gomora pályaudvara fölé.

Megrettent, zavart hőseink a kijárat felé indulnak, a gyér számú többi utassal együtt. Az álmából felriadt, rémült Lót és leányai is köztük vannak. A rendőrökkel, katonákkal, kurvákkal telezsúfolt gomorai pályaudvar elé érve azonban teljesen váratlan, elképesztő, hihetetlen dolog történik.

Az állomáson ögyelgő fiatalok – vagy inkább huligánok – egész hada veti rá magát elképzelhetetlen brutalitással a vonattól érkező nőkre: felemelik szoknyájukat, fogdossák mellüket, a nemi szervüket, a feneküket – egyszóval birtokba veszik a testüket. . .

Hasonló sors vár Lót leányaira is, még mindig részeg, meggyalázott szegény öreg apjuk hiába próbálja elkeseredetten védelmezni őket. Az egyik csoport egyetlen rúgással megszabadul tőle, és ráveti magát a lányokra. Lót közben azt ordítja: „Ne forduljatok hátra!” Mert a huligánok szándéka nyilvánvalóan az, hogy hátulról erőszakolják meg őket.

A lányok kétségbeesetten védekeznek, azt kísérik, hogy nem fordulhatnak meg, mert Isten így parancsolta nekik. A sihederekre természetesen nem hatnak az érvek, erőszakkal megfordítják őket.

Attól a pillanattól kezdve azonban, hogy a három asszony Dél felé fordul, nem mozdul többé. A nevenséges vagy inkább megalázó pozitúrában szoborra merevedik. Az egyik siheder kíváncsian megérinti őket, majd megnyalja az ujját: „Hisz ezek sóból vannak” – konstatálja és nagyot káromkodik.

Nunzio és Epifanio kilép az állomásról, lemegy a lépcsőn a térre, ahol teljes a kaosz. Leírhatatlanul hosszú sor áll a taximegállóban (ahogy egyébként is lenni szokott, csakhogy filmünkben minden túlmegegy a tűrőhatáron: végletes erőszak, prepotencia, kegyetlenség dül a városban). A huligánok a taxira várakozó nőket is molesztálják: fogdossák őket elől, hátul, a szoknyájuk alá nyúlálnak. Mint a Gomora fölött lebegő óriási ólom-vagina is jelzi, a városon a női test birtoklásának örült és féktelen szenvedélye lett úrrá.

Miközben a teljesen felzaklatott Eduardo és Nunzio taxira várakozik, hogy a város központjába menjen – mert az Üstökös Gomora fölött állt meg –, egy emberke siet feléjük, aki egyáltalán nem látszik „milánóinak”.

A feketézők ősi arckifejezésével Eduardóhoz fordul, és így szól: „Remek portékám van... ha vetne rá egy pillantást...” Eduardo először azt gondolja, hogy a szokásos cigarettáról van szó, de téved. Még csak nem is más feketepiaci vagy csempészárut kínál neki az emberke. Titokzatos képpel egy oszlop mögé vezeti őket, ahol egy pisztollyal, bombával teli láda rejtőzik. Eduardo nápolyi felhördülésére az emberke abbahagyja a mímelet milánói tájszólást, felvillanyozva elárulja, hogy ő is nápolyi. Újabb egymásra találás, újabb nagy találkozás Epifanio és az újabb nápolyi között. Az egymásra találást, mint mindig, szeretetnyilvánítás, kölcsönös bizalom, segítőkészség és szövetségkötés követi... A fegyverkereskedő figyelmezteti Eduardót, hogy az Isten szerelmére, ne merészkedjék fegyver nélkül Gomorába, mert leírhatatlan az, ami ott történik.

Ő már beilleszkedett, de az égre kéri, el ne árulják, hogy nápolyi. (Közben riadtan pislog maga köré, olyan tekintettel, mint aki valami tilosát művel, titkos összeesküvésben vesz részt.) Természetesen felajánlja, hogy elkíséri hőseinket egy jó szállodába. A jég hátán is megélő öreg nápolyi néhány szempillantás alatt szerez egy taxit. Beszállnak és elindulnak Gomora központja felé.

A taxiban a nápolyi beszédes jellel fordul Epifaniohoz: két mutatoujját összefonva kérdően néz rá. Azt szeretné tudni, hogy ne adj’ Isten – mert ugye sose lehet tudni – közte és Nunzio között nincs-e... hogy is mondjam csak... olyan kapcsolat... Epifanio természetesen rettentően felháborodik ezen a feltételezésen, de aztán elneveti magát és így szól: „Abszolúte ki van zárva!” Ettől új barátjuk (nevezzük Gennarónak) meg-

nyugszik, rögtön meg is indokolja indiszkrécióját. Gomorában nincs szörnyűbb bűn a „homokosságnál”. Ezt Gomora lakói egyáltalán nem tolerálják, ahogy egyébként semmiféle máságot, kisebbséget, eltérést sem tűnnek meg.

E hírek hallatán Epifanio és Nunzio meglehetősen felkavarva bámulja a taxi ablakából a várost. (Úgy, ahogy Szodomát fedezték fel a villamosból.) És hamarosan megpillantják az első sokatmondó jeleket... Epifanio látja, amit lát, de nem hisz a szemének (mint Szodomában)... Itt is az az érzése, hogy hallucinál... A Gomorára jellemző jelenetek nagyjából a következők: bankrablás, a bejárat előtt vértócsában fekvő hulla, fiatal szélsőségesek csoportja, rendőrhoam, újabb sebesültek, halottak, piromániások felgyújtotta autók (az el nem égett részeket kalapáccsal verik szét), és így tovább.

Mindezt szemérmetlenül hiányos öltözékű nők állandó felbukkanása fűszerezi, minden mutogathatót látni engednek magukon. Úgy viselkednek, mintha a hímek „szövetségesei”, sőt „kamerádjai” lennének. Erőszakos, állatias közösüléseket látunk férfiak és nők között, a legkülönbözőbb helyeken: kapu alatt, bokorban, hősi emlékművek előtt stb.

Mindvégig Eduardo szemével látva ezeket a jeleneteket, végre megérkezünk a város központjába, a Dóm térre. Végighallgatjuk Gennaro durva, szókimondó magyarázatait (mint Szodomában) a gomorai „életminőségről”. A magyarázatokat Epifanio bölcs megjegyzései világítják meg és kommentálják. Történetünkben Gomora az 1975–76-os évek tipikus olasz (talán európai, de lehet, hogy egyenesen világ-) városa; egy olyan nemzedék erőszakos cselekedeteinek színtere, amely teljes mértékben elvesztette az ősi értékeket, amely ál-toleranciát hirdet (kizárólag a többség szabadságát ismeri el, semmiféle kisebbségét nem). stb., stb. (Lásd: *Scritti corsari* – Kalóz írások – című kötetemet).

Gennaro sietve közli, hogy a város másnap üli legnevezetesebb ünnepét, pillanatnyilag mindenki csak erre készül. (Itt is analógiák azzal, amit két „pikareszk” hősünk Szodomában tapasztalt.)

Epifanio ért mindent, és (mint toleráns öreg nápolyi) rettentően le van sújtva. Megérkeznek a szállodába, ahol komikus helyzetbe kerülnek (természetesen a fanatikus heteroszexuális szállodai alkalmazottak is azonnal gyanakodni kezdenek az idős-fiatal férpár láttán). Miután – szintén komikus fordulattal – elosztatják a félreértést, holtfáradt hőseink végre beléphetnek a szobájukba.

Epifanio a viszontagságos nap után képtelen tovább talpon maradni, ezért szolgálja segítségével (akinek szemében másodszor villan fel valamiféle érzelm, gyengédség szikrája) ágyba bújik. Az Eduardo elalvását megelőző néhány pillanatban is erőteljesen érezhető, hogy az ünnep előestéjén a városban elszabadultak az indulatok. Arra az ünnepre készülnek, melyet barátjuk, Gennaro olyannyira szorongva jelentett be nekik. A távolból ének- és zeneszó, hangos röhögés és kiabálás hallatszik. Epifanio azonban édesdeden alszik, békésen horkol.

Ez alkalommal is látjuk Epifanio „álmát”. A történet színhelyére vezető dallam most azonban nem olyan régi, édes melódia, mint a *Johnny Guitar*, a *Luna Rossa* vagy a *Sono carcerato mamma more*, hanem egy kretén, agresszív, fülsértően üvöltő énekes slágere. Az álomba zuhant Eduardót magára hagyva a zene forrásának keresésére indulunk. Egyszercsak hatalmas arénához érkezünk, ahol a csaknem állati módon felizgult nézőknek – óriási vetítővászonon – olyan filmet játszanak, amelyet általában 16 mm-es méretben szoktak vetíteni: egy valószínűleg német pornófilmet, a legvulgárisabbak közül. Egy közönség legapróbb részleteit látni, a partnerek mindent elkövetnek, hogy minél vulgárisabbak, obszcénbbek, erőszakosabbak legyenek.

Egy hosszú képsoron, ráközelítéssel, szinte mi is behatolunk az undorítóan széttárt lábak között egy nőbe, akinek nemi szervét a gigantikus vásznon gigantikus méretűvé nagyítja.

A nézőtérén egy középkorú, munkás kinézetű férfit és egy diákforma szép fiatal fiút veszünk észre.

A munkás bámulja a diákot, aki megérzi és viszonzozza tekintetét. Amikor pillantásuk találkozik, ahhoz hasonló történik, mint Szodoma báltermében. Vagyis ebben a világban, melyben kizárólagos győzelmet aratott a heteroszexuális szerelem, valami titokzatos erő – bizonyára Isten akarata – villámcsapásszerűen arra készteti a férfit és a fiút, hogy szerelemre gyulladjon egymás iránt.

Hideg veríték borította homlokkal, megrettenve attól, amit tesz – ami ellen azonban, mint legyőzhetetlen erő ellen, nem képes védekezni –, a férfi a fiú mellé ül, térdével hozzáér a térdéhez. A fiú először halálra rémül, ám hamarosan őt is hatalmába keríti a születőben lévő, meggátolhatatlan, újszerű kapcsolat (a fiú valószínűleg annyira fiatal, hogy még nem kóstolt bele az idősebbek erőszakos szexualitásába, a női nem iránti megszállott szenvedélybe; biztosan nem

véletlenül ment egyedül pornófilmet nézni). Tény, hogy egy pillanat alatt ő is „bűnbe” sodródik. Hosszas, szorongásokkal teli vívódás után a férfi megérinti a fiú combját, aztán nagyon lassan, de most már mindenre elszántan megfogja a péniszét. A fiú kezét pedig a magáéra teszi. Felfedezik egymás „azonos” nemét (úgy, ahogy a szodomaini fiú és lány a „másik” nemet).

Hirtelen támadt, rejtélyes, szörnyű vágy önti el őket, és ostobán úgy döntenek, hogy kimennek a mozi mellékhelyiségébe. Bezárják az ajtót, egymás karjába vetik magukat, szeretkezni kezdenek. . . De őket is rajtakapják (a mód kidolgozandó), mint a szodomaini szerelmespárt.

A jegyszedőnő észrevette őket, azonnal gyanút fogott és értesítette a rendőrséget.

Megérkezik a félelmetes különítmény, betörik az ajtót, a két férfit in flagranti találják. Szinte leírhatatlan, ami ezután történik az arénában. Állati brutalitással kivonszolják őket. A embeereknek nem rögtön esik le a tantusz (ha előbb felfogták volna, mi történt, bizonyára ott helyben meglincselik őket). Így csak arra marad idejük, hogy köpködjének, ocsmányságokat ordítanak feléjük. A rendőrök gyorsan belökik őket az autóba, amely a bíróságra száguld, ahol majd pálcát törnek felettük. Ismét Eduardo Dóm térére nyíló szobájában vagyunk. Hősünk az előző napi kalandoktól kimerülten alszik. Ninetto – mintha csak erre a perce várt volna – bekapcsolja a televíziót. A bemondók éppen azt ordítják, hogy a televízió egyenes adásban közvetíti a Nagy Ünnepet, a Beavatás Ünnepest. A gyűlöletes hangokra Eduardo felriad, szeme a képernyőre tapad.

A rémült Eduardóval együtt látjuk, hogy a televízió képernyőjén megjelenik a város kormányzója, egy „komoly”, moralizáló, mélységesen ellenszenves férfi. Arról beszél a riporternek, milyen nagy jelentősége van Gomorában a Beavatás Ünnepeinek. (Eduardo és Ninetto itt csak jelzett reakciói, komikus gegjei szinte a film gerincét alkotják majd.)

Miután véget ér a hivatalos ideológiát ismertető interjú, többé-kevésbé a következő képeket látjuk „egyenlesen”, a bemondó tárgyilagos, gépies kommentárjaival: a kaszárnnyákból, iskolákból, külvárosi terekről, raktárakból – ahol már legalább néhány napja bezárva tartották őket (ahogy az első napokban a katonaságnál szokás) – több száz, több ezer meztelen fiatalembert engednek szabadon, szabadítanak rá a városra.

Előző nap már láttuk őket: összezsúfolva, némán várakoztak. Néhány pillanatig most is így

látjuk őket, aztán egy titokzatos parancsszóra, ahogy a rituális szertartásokon történik, kinyílnak a kapuk, a meztelen ifjak pedig állati csordákhoz, pucér barbár hordákhoz hasonlóan zúdulnak a városra. Ezek a tizennyolc éves fiúk előzőnlík Gomorát – a jelenet nyilvánvalóan szimbolikus, mitikus. A beavatás rítusával, mely felszabadítja őket, elfoglalják helyüket a városban, félelmetes, vad erőszakkal mintegy magukévá teszik, birtokba veszik azt. Normális logikával az is felfoghatatlan, hogy a televízió mindezt egyenesben közvetíti. Az ilyen mértékű erőszakot csak a mese, mesénk logikája igazolja, sőt szinte megköveteli.

Gomora az Erőszak Városának Utópiája. (A neokapitalizmus kegyetlensége következtében a fiatalok vagy szélsőségesek vagy bűnözővé váltak.)

A meztelen ifjak tehát kitódulnak az utcákra, elárasztják a tereket. Minden nőt megerőszakolnak, aki az útjukba kerül, ott becstelenítik meg őket, ahol éppen rájuk akadnak: az utcán, a saját házukban, gyerekeik szeme láttára.

Aztán kirabolják a fegyverkereskedéseket, megostromolják a bankokat, eltulajdonítják a pénzt, berontanak az üzletekbe, kifosztanak, feláldolnak mindent. Amikor újra az utcán látjuk őket, már nem meztelenek: a legutolsó divat szerint vannak öltözve, garázda tivornájukat vadonatúj cuccokban folytatják.

A képsor rendkívül komplex, minden benne van, amire az újabb nemzedékek képesek: „jó” napjaik szimbóluma és szintézise egyidejűleg.

Szorongás, elvakultság, elvetemültség, neurózis, önhittség, hatalomvágy, konformizmus, gyűlölet: ezek a „raptus” mozgatórugói, ezek hajtják őket a város lerohanására, birtokba vételére. És már egyáltalán nem számít, hogy a szem, mellyel látjuk őket, Eduardo, vagyis egy „komédiás” szeme. Ők mindenképpen szörnyetegek. Miután a fiatalok hordái barbár kegyetlenséggel – amiből azonban nem hiányoznak a modern fogyasztói rafinériák sem – kitombolták magukat, a bemondó (mert mindezt a televízió „tárgyilagos” képernyőjén néztük végig) bejelenti, hogy az ünnep záróaktusaként annak a két személynek a kivégzése következik, akik áthágták Gomora törvényeit, a homoszexuális kapcsolat ocsmány, megnevezhetetlen bűnével szennyezték be magukat.

A halálos ítéletet a Dóm téren hajtják végre. A bejelentésre Eduardo és Ninetto hátat fordít a televíziónak, az ablakhoz rohan és az üvegre nyomja az orrát.

Az eseményeket ettől kezdve egyrészt Eduardo és Ninetto „szemével”, a szállodai szoba ablakából, másrészt a televízió „tárgyilagos” képernyőjén követjük nyomon; vagyis két nézőpontból, a „részt” és az „egészt” egyidejűleg látjuk.

Milánó főtere, melynek „egészt” Eduardo és Ninetto szeme, „részeit” pedig a televízió képernyője közvetíti számunkra, lassan zsúfolásig megtelik: ezeknek a rettenetes gyerekeknek, huligánoknak, szélsőségeseknek (akikről – mint a valóságban – nem lehet tudni, hogy fasiszták vagy kommunisták-e) az üvöltő hordáitól hemzseg. Minden szörnyűség együtt van itt, amit az utóbbi nemzedékek képviselnek. A megbecstelenített, cinkosakká lett nők, valamint az idősebb nemzedékek csapatai követik őket, szolgai módon hízelegnek a fiataloknak, az ő szintjükre süllyedtek.

A neokapitalizmus „kulturális” durvaságának eredményeként undorító, visszataszító, barbár csordává zúllott fiatalok diadalmában, a város uraiként, pillanatok alatt elárasztják a teret. Elkezdődik a kivégzés.

A tér mögül, a tömegen át, mely ócsárolja, köpködi, levizeli őket, elővonszolják a két halálra vált áldozatot. Olyan pánik lett úrrá rajtuk, mint a vágóhídra hurcolt állatokon.

A tér közepén üresen hagytak egy kis helyet az ítélet végrehajtására. Meztelenre vetkőztetik és minden képzeletet felülmúló kegyetlenséggel megkínözzák őket. Végre elérkezik haláluk órája.

A fiút élve temetik el a Dóm előtt. A tér kövzetéből felszedtek néhány márványlapot. Az áldozatot belegyömöszölik a lyukba, majd visszahelyezik a követet. Egy helikopter érkezik a tér fölé. Hozzákötözik a meztelen munkást, a helikopter felemelkedik. Amikor néhány méter magasba ér, az egyik hóhér pisztollyal átlövi a munkás torkát. A gép magasabbra emelkedik a tömeg fölé. Éppen Eduardo orra előtt húz el, aki szállodája ablakából kétségbeesve nézi a jelenetet. Az áldozat átlőtt torkából vér spriccel a tömegre, amely ocsmányságokat üvölt, tenyerét a vércseppek alá ruhátja. Nyalogatja a vért, bemocskolja vele a ruháját, bekeni az arcát, mint ha egy vadállati kegyetlenségű kannibál szertartáson venne részt.

Eduardo (akinek a komikus és a tragikus határán lévő reakcióit most nem részletezzük) kezével eltakarja szemét, fejét az ég felé emeli, mint ha gyéremért esedezne.

Amikor arca elől elveszi a kezét, észreveszi, hogy az Űstökös lassan mozogni kezd Gomora egén. A jelre Eduardónak késedelem nélkül el kell hagynia a várost, követnie kell csillagát. Ugyanaz a jelenet ismétlődik meg, mint amit néhány nappal korábban Szodomában láttunk: Epifanio és szolgája, Nunzio mindent bedobálnak a kofferbe, Epifanio felkapja a „titokzatos” ládikót. Az utcára rohannak, követik az Űstököst.

Gomora elpusztítására – mint Szodomáéra – a derült égen átcikázó szörnyű villám ad jelet.

És Gomora hamarosan örökre eltűnik a föld színéről. De nem tűz emésztí el, hanem pestis, amely egyetlen szempillantás alatt mindenkit megfertőz a városban, leírhatatlan szenvedést, kegyetlen halált okoz.

Eduardo és Ninetto a Ticinói kapun át hagyja el a várost, mögöttük pusztít a pestis. Valamennyi polgáron borzalmas tünetek jelentkeznek: egyesek okádnak, másokat megállíthatatlan hasmenés kényszerít arra, hogy saját ürülékükbe fulladjanak bele. Förtelmes sebek lepik el a testeket, a szemek kihullanak üregükből, egyetlen szőrszál sem marad a helyén. Gomora lakói lassan fekélyek borította csontvázzá rohadnak, egymásra roskadva, hullahegyeket képezve pusztulnak el. (Mint a Manzoni leírta pestis idején.)

Eduardo és Ninetto gyors léptekkel távolodik a várostól. Hátuk mögött mintha mágikus tér nyílna – beteljesedik az isteni bosszú. Olyan az egész, mint egy szürrealista festmény.

Hőseink ismét egy vonaton vannak, mely az átetsző, melankólikus alkonyatban suhan. Az égen ott ragyog az Űstökös. Észak, az Alpok halvány körvonalai felé mutat. Ninetto és Eduardo újfent előadja a hosszú utazásunkat meg-megszakító, már ismert nápolyi dalt.

Fel szeretném hívni a figyelmet arra, hogy a történet során, e rendkívüli események közepette Eduardo soha, egyetlen pillanatra sem fedkezik meg arról, amit az Űstökös jelképez számára: egy új élet, a kinyilatkoztatás, a megváltás reményét. Ebbe vetett hitét mindvégig életben tartja, egyetlen alkalmat sem mulaszt el, hogy állandóan erősítse magában. (Mindenekelőtt ebben nyilvánul meg Eduardo személyiségének „kontinuitása” a filmben.)

Valószínűleg éppen e közjáték alatt – Ninetto dala közben – tör majd fel Eduardóból a legerősebben a Remény érzése, amivel az Űstökös „ajándékoza” meg, mely egyre messzebbre vonzza...

Pintér Judit fordítása

(Befejezés a következő számban.)

Szögletes hullafoltok mozija

Peter Greenaway: A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretője

Milyen filmek szólhatnak nagy és még nagyobb zabálásról és ünnepségről, vendégekről, menyegzőről és édes életről?

Olyan történetek, melyek, ha jók, éppen a szájbarágós allegória határán egyensúlyoznak. Ha rosszak, akkor át is lépik a határt; az orgia borfoltos asztala mellől szánalmasan egyszerű világ-modellekkel kínálják körbe közönségüket.

Nem is lehet ez másként. A társas összejövétel mint cselekményszervező keret, szinte lehetlenné teszi, hogy ne települjön a történetre valamilyen gyorsan fordítható allegória. Tivornya, ünnepség idején magától sűrűsödik össze az idő, a filmesének már nem is igen kell továbbműritenie. A vendégek igyekeznek gyors mondatokkal, gyorsan megjegyezhető gesztusokkal összefoglalni magukat asztaltársaik számára; kéretlenül-akaratlanul önmaguk stilizált változatát mutogatják. Esznek és beszélnek; ez szinte semmi a lehetséges emberi cselekedetek végtelen gazdagságához képest; mégis, ha mindez filmre kerül, a néző e kettő által kap hírt az összes többről. Az evés mást jelent, mint ami; és amit nem jelent, arról beszélnek a szavak; a tandialógusra kétezer éve nem talál a szerző a Lakománál alkalmasabb ürügyet.

Didaxis és rosszfejta allegória – ettől a csapdától fél a társas összejövételt témájául választó filmes alkotó, miközben már választásával is látványos, de veszélyes lehetőséggel kacérkodik. Buñuel, Fellini, Ferreri – vállalva a kockázatot – egy világot gyömöszöl a szalonba, bálterembe, vacsoraasztal mellé. Őket követik azok, akik a periférián élők szerénységével nem a teljes 20. századi mindenséggel, hanem csak saját kis politikai univerzumukkal játszatják el a vendégsé-

get; csehek, magyarok, lengyelek. A szabadidős rítus körébe zárt ember-kísérlet az ő kisebb köreikben is gyors tanulságokkal kecsegtet: Tűz van, babám! – figyelmeztetnek; Veri az ördög a feleségét – foglalják össze az aktuális kelet-európai helyzetet képes beszéddel és beszédes képekkel.

Peter Greenaway legújabb orgia-filmje legalább tizenöt évvel a divatja után készült. A cím mint-ha rögtön kiábrándítani igyekezne azokat, akik a művészfilmbeli vacsorákban tapasztalt világ-magyarázó szimbólumokat várnak. Az alkotó a szakácsról, a tolvajról, annak feleségéről és a feleség szeretőjéről ígér valamilyen mesét.

Greenaway szereti a mértant: itt éppen szerelmi háromszöget rajzol; a szakács lenne a síkidom x-szel jelölt súlypontja; negyedik jelzés a háromszög síkjában, előkelő őrzője az univerzum egyensúlyának. Részrehajló ór: de hiszen éppen erről szól a történet. A tolvaj – rablóvezér, maffiafőnök – rendszeresen látogatja kedvenc vendéglőjét, mely „védelmét élvez”. Felesége itt, az étteremben ismerkedik meg a magányos vendéggel, aki a vacsoraasztalnál is olvas, akiről megtudjuk, hogy Michaelnek hívják, néha gerontológusnak, néha könyvtárosnak, könyvgyűjtőnek mondja magát, akit a tolvaj és társasága zsidónak vél. A feleség és a könyvtáros az asztalok fölötti néma jelbeszéd, a szemek ismerkedése után a mosdóban közösül. A tolvaj kishíján rajtakapja őket, ezért másnap, vacsora idején kiszöknek a konyhába, és építve a szakács aktív semlegességére, egy elfüggönyözött éléskamrában szeretik egymást. A feleség ettől kezdve minden este feláll néhány percre a vacsora mellől. A tolvaj egyre féltékenyebb,



Michael Gambon (középen)

egyre gyanakvóbb, és a tizedik napon fény derül a házasságtörésre. Georgia és Michael – a feleség és a szerető – éppen együtt vannak a szakács – a francia származású Richard – hatalmas konyhájában. Albert, a tolvaj, tör-zúz, fölforgatja az éttermet, de nem sikerül rájuk találnia, mert a szakács megszökteti őket. A könyvgyűjtő kedvenc könyvraktárába menekülnek, de a tolvaj másnap felfedezi a rejtékhelyet, és a feleség távollétében megöli a szeretőt.

A férj bosszút állt, most a feleségen a sor: Georgia ráveszi a szakácsot, hogy konyhaművészeti remeket készítsen a szerető teteméből. Az utolsó éttermi estén a pincérek a szerető ropogósra sült hulláját tolják Albert asztalához. Georgia pisztollyal kényszeríti férjét, hogy megköstolja Michael nemi szervét, aztán agyonlövi a tolvajt. „Kannibál!” kiáltja a feleség; ezzel vége is a horror-komédiának.

Greenaway megengedi magának, hogy következtelen legyen. Egyszerre tagadja és megerősíti a történet tanmese küldetését.

Kezdődik a film. A kamera tekintete vastraverzek építményén siklik lefelé: műteremben

vagyunk. A vastraverzek bársonyfüggönyt feszítenek ki, a függöny szétnyílik: műteremből színházba jutottunk.

Nem tetszés szerinti színpad-imitációról van szó. A piros kabátos lakájok egy 17. század végi darab előtt húzzák szét a függönyt.

A „restaurációs komédia” az angol színház-történet különös produktuma. A Shakespeare és a Forradalom utáni kor szülte, egy olyan kultúra, mely kérkedik ürességével, és kiüldöz a színpadról mindent, ami túlmutat önmagán. Helyben vagyunk: ez a szellemes asztali fecsegés és a szerelmi háromszögek világa, magasabb üzenet nélkül. Minthogy éppen ezt a számára régóta otthonos hangulati közeget választja történetéhez Greenaway, ezzel a választásával csakis egyetlen megfektendő állítást tehet a táplálkozó emberiségről: restaurációs színház a világ – merthogy nincs mondanivalója.

Ezek a legendásan rossz erkölcsű, háromszáz évvel ezelőtti darabok nem kínáltak más megfektendő rejtvényt, mint hogy melyik színészről melyik főrend szeretője. A színpadi ünnep, lakoma, estély, malackodás, felszarvazás itt egyetlen egyszerű szimbólum: az emberiség – de legalábbis a kor Angliája – elfáradt. A gondolko-



Helen Mirren és Michael Gambon

dásba fáradt bele, az erkölcsi döntésekbe, az öngigazolásba, egy évszázad jogász-teológus agytornáiba. Nem uralkodnak többé Cromwell puritánjai, nem kell többé igazságot tenni a „kerékfejük”, a skót presbiter-protestánsok, kvékerek és disszidentek hitvitáiban, nem kell megerősíteni vagy újragondolni a Henrik alapította anglikán államvallást, nincs több szent háború a katolikus felforgatók ellen. Nem kell többé magyarázkodni, százalmas önfelmentő nyilatkozatokat tenni a karrier okokból hitet és pártot változtató udvaroncoknak. Nincs szükség ügyvédek és állam-ideológusok okos gondolat-építményeire a trónkövetelők igazolásához, királynő- és királygyilkosságokhoz, a törvényesség látszatát a 20. századi hamisítványoknál sokkal akkurátusabban őrző koncepciók perекhez.

A színpadon pedig nincs szükség Brutus politikai moralizálására, III. Richárd önanalízisére, Hamlet cselekvő szigorára. Nincs szükség az értelmiségre. Merthogy másfél évszázadon keresztül csak bajt csinált. Okos körmondatokkal támogatta VIII. Henrik hóhérait, hogy katolikusokat gyilkolhassanak, és Vörös Mária hóhérait, hogy protestánsokat öljenek. Ezt vallja – néhány évtizedig – a restaurációs századvég Angliája, e szerint él a cinikus király, a hitében fogatkozott udvar, ezt hirdeti a frivol színház.

Egyszerű közhely-párhuzam: ez a mostani századvég sem hordoz más tanulságot.

Hiszen kiderült, hogy a szigorúan gondolati építmények, melyek a British Museum könyvtárának hűvösében születtek, néhány brutális közvetítő által gyilkolni képesek. Kiderült, hogy az okos és közösségi gondolkodású reformátorok – jogásznak, közigazdásznak, filozófusnak – olyan emberiség-leptékű csapdákkal, útvesztőkkel, halálos kelepccékkel sikerült megajándékozni a világot, amilyeneket a balga, saját érdekeit néző átlagpolgár akkor sem tudott volna megépíteni, ha minden spontán önzését, romlottságát az úgy szolgálatába állítja.

Az intellektüelnek Peter Greenaway filmjében is pusztulnia kell. Gyilkosai laponként etetik meg vele saját kedvenc könyvét, míg csak meg nem fullad a gondolathordozó papírostól.

Greenaway egy pillanatra nemcsak vállalja, hanem iskolásan nyilvánvalóvá is teszi az egyszerű allegóriát. Hagyja, hogy a kamera elidőzőn a kedvenc könyv összegyűrt címlapján, mely szörnyű mementóként kikandikál a halott ember szájából.

A könyv a Francia Forradalomról szól, a gyakorlatba átültetett értelmiségi okoskodás első modern próbájáról, annak a mai világnak a geneziséről, melynek hanyatlását e század művé-



Michael Gambon és Alan Howard

szei már annyiszor megjósolták, pusztulását a rossz hírt hozók fontoskodásával annyiszor bejelentették.

A restaurációs színház színpadi szerzője azonban nem tartja – nem tarthatja – annyira fontosnak ezt a felfedezést, hogy túlságosan nagy feneket kerítsen neki. Nem fontos a bizonyosság, nem fontos végiggondolni a sejtést, és amit már végiggondoltak, azt sem fontos végigmondani. Merthogy itt lenne ugyan a szokásos baljós kultúrtörténeti szimbólum, a Francia Forradalomba fulladt könyvtáros – de míg a jelképet fejtegetjük, a gyilkos férj erőszakos, acsarkodó hangján fölcattan; „Ez nőügy! Bűntény, szerelemféléstől!”

Vagyis Michael mint csábító lakol meg, és nem mint könyvgyűjtő. A Stuart Jakab korabeli színház, éppen mert cseppet sem intellektuális spektakulum – nem üldözi a könyvgyűjtőket. Szeszélyesen és alkalmanként gonoszskodik, de nem keres állandó bűnbakot. „Elég volt belőlük” – hirdeti, de aki e jelszóhoz igazodva cselekedni próbálna, az nem érti a lényegét.

Módszeresen és halálosan értelmiségiellenes is csak egy másik entellektüel lehet: Pol-Pot eszméi is a Sorbonne-on születtek – könyvtárban, kávéházban, diáktanyákon.

A tolvaj tehát ezért tiltakozik: az ő bosszújá-

ban senki se lásson szimbólumot, ő szenvedéllyel gyilkol, világmegváltó és népnevelő szándék nélkül – épp csak a maga öröme.

Annál nagyobb a megdöbbenése, hogy neki magának, egy jelképekben gazdag autodafén kell bűnhődnie: komor ünnepélyességgel vonul föl az étterem lázadó személyzete, lehull a lepel, a hatalmas tál szörnyű titka láthatóvá válik, Georgia kiadja a parancsot az emberevésre. Az indoklás sem hiányzik: mikor a házasságtörésre fény derült, a tolvaj dühében azzal fenyegetőzött, hogy széttépi és fölfalja felszarvazóját. Itt az alkalom.

Albert undorral tiltakozik. Szeméből kiolvasható a legfőbb ellenérv: ő nem könyvgyűjtő, hogy következetes legyen. Ő tolvaj, a szenvedély és az egyszerű gonoszság embere, aki jogot formál arra, hogy mást mondjon és mást cselekedjen.

Georgia azonban ragaszkodik hozzá, hogy férje bűnhődés közben jelképpé váljon. Embert kell ennie, hogy igazolja a vádat, miszerint kannibál, aki fölfal mindent, ami az útjába kerül. Megteszi – tehát tényleg kannibál – hangzik az ítélet.

Így kényszeríthető egy szórakozottan és következtelenül gonosz ember a gonoszság szimbólum-pózába.

A tolvaj sznobságból látogatta az elegáns éttermet, és vad sóvárgással remélte, hogy konyhai ízlése a szakács rafinált fogásai által napról napra finomodik. Hitte, hogy helyes szabályok szerint hódol az érzékiségnek, mikor az asztal fölötti bőföggést udvarias, hedonista jelzésnek tekint, az asztal fölötti olvasást illetlenségnek, a konyhában munkálkodók iránti tiszteletlenségnek. Igyekezett a szakács kedvében járni, de Richard sosem titkolta megvetését: a tolvajnak csak közönséges ételek valók: az igazi csemegét csak Georgia és a magányos vendég, a könyvgyűjtő tudja értékelni.

Georgia a bosszú pillanatában aztán érzékeny inyenccé avatja férjét.

Megtanítja, milyen művésznek és gondolkodónak lenni: halálos különlegességeket kóstolni, fontosnak tartani a szavakat és azok szerint cselekedni. Az egyszerű gonosz ember, aki megölte a könyvgyűjtőt, szégyenszemre értelmiségiként hal meg. Entellektüelként és kannibálként.

Greenaway filmjében mintha nem is látnánk valódi ételt. A film mégis az evésről szól, Ferreri *A nagy zabálásánál* is kétségeesettebb világ-orgiáról.

Ebben a szeretet nélkül való világban mindenkit túl korán szakítottak el az anyamellről: a Freud magyarázta orális hiányérzet csak életfogytiglan tartó töltekezéssel enyhíthető.

Az evés élvezet és büntetés, de ebben a világban amúgyis csak élvezet és büntetés van. A valóság csak szájba véve birtokolható: a vendégek nyitott testüregi sötét tátonganak, sznob mohósággal nyelik a francia szakács furcsábbnál furcsább kreációit, az Univerzum emésztethetetlenül gazdag kínálatát.

Az ember a mulandóságot is megenné. Richard étlapján a fekete ételek a legdrágábbak: a mazsola, a szeder, a kaviár és az olajbogyó.

„Ha fekete ételt eszel, mintha a halált rágnád. Bruhaha, Halál, most bekaplak.” Persze a hiúságot is megfizettetjük. „Harminc százalék felár a fogyókúraért, ötven százalék a szerelmi serkentőért.”

Az idill is evést jelent: Georgia a soha el nem fogyasztott közös reggeliről ábrándozik halott kedvese mellett: kávé és vajas zsömlé, pirított és narancslekvár.

Ketten lógnak ki a sorból: a kis kukta, aki zsol-tárokat énekel, és a könyvgyűjtő, aki könyvet olvas. Ők önszántukból nem esznek. Ha nem esznek, úgy az evés büntetés számukra. A kuktával zubbonya gombjait eteti meg a tolvaj, Michael torkán könyvet gyömöszöl le.

Büntetés ez, de egyszerű rendcsinálás is: hiszen nem az a baj, hogy a művész művészkedik, és a gondolkodó gondolkodik, hanem, hogy mindezt külön törvények szerint teszik: szenvedélyük tárgyát nem fálják föl. Ez az, ami tűrhetetlen.

Hiszzen rendben van: a könyvgyűjtő a papírost szereti – Richard éttermének rémséges delikateszei között ez még csak föl se tűnne –, de ha szereti, egye is meg. A könyvgyűjtő büntetése: erőszakkal kikényszerített következetesség a tolvaj világrendje szerint.

Aztán a tolvaj bűnhődik. Kényszerű következetesség megint: a férj legyőzte felesége csábítóját; legyőzte, tehát az övé – ami az övé, annak a tulajdonos gyomrában a helye: a tolvajnak tehát ennie kell.

Az angol mozi cult movie-gyártó fenegyereke most is, akárcsak korábbi filmjeiben, visszatazító látványosságokkal sokkolja a nézőt.

Csak hogy ezek a képek éppen attól visszatazítóak, hogy nincs bennük semmi érzéki. Pedig megszoktuk: az kelthet csak undort, ami a fogható valóságot idézi: hányadék, ürülék, pornográfia – a meztelen hús –, ha az operatőr ilyen szándékkal fényképezi.

Ebben a filmben van meztelenség, hányadék, ürülék, sőt férgektől nyüzsgő, rothadt hentesáru is szerepel; csak hogy ezek nem lesznek valóság: ott vannak, és mégis csak ott.

Igazi evést, igazi bujálkodást szinte nem is látunk, csak kínos, undorítóan profán előkészületeket – vacsorához, szerelemhez.

Aki Ferreri *A nagy zabálását* látta, csodálkozhat: mennyire különböző eszközökkel érhető el, hogy a látvány testi csömört keltsen a nézőben. Ott minden szétfolyik, túlteng, elárasztja a vásznat, minden nagy és lekerekített: a régi bútorok, a konyhai edények, a nyers, félkész- és készételek, fölpúpozott pástétomok, Andrea Ferréól dús idomai. Greenaway-nél mindent, még a holland-barokk színekben vöröslő éttermet is durva egyenesek szabdalják, a konyha csak végtelen polcrendszer, ahol az egyetlen hosszan mutatott élelmiszer a mértani formák szerint felkaszabolt nyers zöldség – nem undorító, nem is étvágygerjesztő – minden érzékiség nélkül való.

A korpuslens tolvaj kivételével sovány, szögletes arcú emberek látogatják az éttermet.

Honnan hát az undor?

Csakis a fény-árnyék-zene boszorkányos játéka teszi, hogy mindez mégis a rothadás érzékiségét árasztja, akkor is, ha az operatőr egészen semleges látnivalót mutat.



Alan Howard, Richard Bohringer, Helen Mirren és Michael Gambon

Az étterem előtt egy zárt fehér furgon parkol: a látvány felelősét dicséri, hogy a hűtökocsi acéllemez fala, ez a szögletes, fényezett, tiszta felület is undort tud kelteni – talán néhány titokzatos, zöldes reflektorpászma által. Pedig csak a film utolsó harmadában, a szeretők leleplezésének pillanatában derül ki, hogy a kívülről tiszta csomagtér büzlő, rothadó húst rejt.

Sokszínű világ ez, tehát annál különösebb, hogy minden szín külön-külön is az undor szolgálatába állítható. A konyha zöldes-barna fényében készülnek a neutralitásukban is ellenszenves ételek; a kamera innen szigorú, oldalirányú mozgással követi őket az étterem étvágy-gyilkoló vörös enteriőrébe, onnan a hatalmas mosdó boncterem-fehérségébe, ahol, a változatosság kedvéért, nem a falak árasztják az undort – éppen csak a vakító fényben dolgukat végző emberek hullaszínűek.

Mértannel, számtannel, szögletes idomokkal és szervesetlen anyagokkal gerjesztett testi élményes – bizzar rendezői bravúr: Greenaway régi specialitása.

A rothadás-színű és hulla-színű reflektorok (mindvégig észben kell tartanunk: a fény-undor mögött üveg, fém, elektromosság – 20. századi technika áll) talán csak a könyvgyűjtő asztalát hagyják jótékony árnyékban. Ebben a kiváltságos sarokban kávéházi faborítás van: ahogy a szerető, megérkezvén, leveti kockás köpenyét, egyenesen a magabiztos gondolkodók kedvenc korszakaiba – talán a 19. századba – tesz velünk rövid kirándulást.

A híres divattervező, Paul Gaultier alkotta Greenaway filmjének jelmezeit. Jó munkát végzett: legtöbbször nem lehet eldönteni, hogy a modern kor rafinált estélyi toalettjeit látjuk, netán az ellenkultúra polgárpukkasztó maskaráit, az éttermi személyzet játékos formaruháit, esetleg háromszáz évvel korábbi öltözékeket: lakáruhát, szajharuhát, rablóvezér-ruhát.

A tolvaj modern trágárságokat sző a régi udvari színház jellegzetes körmondataiba. Az otromba szókimondást finomkodó malackodás követi. Albert még a kiejtésével is évszázadok hangulatát gyúrja egybe. Dialektusa előkelő és iskolázatlan, történelmi ízü és a modern alvilágot idézi. Ő – az étterem patrónusa – minden korok tolvaját egyszerre játssza el: kalóz, portyázó zsoldosvezér a 17. századból, highwayman, Bicska Maxi a 18-ból, maffiózó, gengszterfőnök a 20. századból. Minden időben otthon van, de legalábbis abban a három és fél évszázadban, amit újkornak szokás nevezni, és amelyben ez a felszarvazásos horror-komédia játszódik.

Három és fél évszázad: hosszú idő; nem csoda, hogy a cselekmény igazi színterét hasonlóan tágasnak sejteti az alkotó: az étterem „A Hollandok” nevet viseli (a lakoma Frans Hals festménye alatt folyik), de angolok látogatják, akik valamennyien ki vannak szolgáltatva a francia szakács konyhaművészeti szeszélyeinek.

Ez a francia szakács az, akit még a tolvaj is tisztelni kénytelen: hiszen megvesztegethetetlen szakmai öntudattal ő szabja a legfőbb törvényt: mikor mi után kell – mi után érdemes –

sóvárogni, milyen új és új javakat kínálnak a szádcsok, melyeket a falánk emberiség szájába vehet.

A szakács professzionista tekintélye megfellebbezhetetlen. Amit föltálat, az érték: azt akar-ni, kívánni kell, minél rafináltabb fogás, annál inkább: egészen az emberhűség.

„Az a néző, aki a tolvajjal azonosulni próbál... rossz úton jár.”

Peter Greenaway nyilatkozik így, kínál kulcsokat filmje helyes értelmezéséhez.

Valószínűleg becsap minket.

Az utolsó jelenetben Georgia elsüti a fegyvert, fölemeli a fejét, és kannibálnak nevez valakit. Odanéz, ahol szeretőjének ételként fölszolgált teteme, és emberevő férjének hullája látható, ahol mellesleg a vászon előtt mi, nézők ülünk.

Mi lennénk a kannibálok? Nem éppen hízelgő minősítés ez ránk nézve, akik titokban arra vágyunk, hogy ebben a történetben mindenható szakácsok, esetleg könyvgyűjtő-szeretők, de legalábbis bosszúálló feleségek legyünk...

Tévelygő civilizációjuk tehát megettette haszontalan könyvgyűjtőivel haszontalan könyveit. Aztán ennie kellett a könyvekkel mérgezett könyvgyűjtők húsból.

Nem vált egészségére: az emésztetlen gondolatok és az emészthetetlen bűn most majd egyszerre ölik meg. A vége felirat következik: ösz-szezárul a háromszáz éves függöny.

„Nem kell túl komolyan venni...”

A rendező – fiatalos külsejű negyvenhét éves férfi – derűsen mosolyog a riporterre.

Hirsch Tibor

A SZAKÁCS, A TOLVAJ, A FELESÉGE ÉS ANNAK SZERETŐJE (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*)
sz: angol-francia, 1989.

í-r: Peter Greenaway, o: Sacha Vierny, d: Ben Van Os, Jan Roelfs, j: Jean-Paul Gaultier, z: Michael Nyman, sz: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard

Allarts Cook – Erato Films

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

A nyáltól a könnycseppig avagy az undor vonzásában

John Waters négy filmje

John Waters művészetével én is úgy találkoztam, ahogy a magyar néző általában. Mozijainkban először tavaly kacaghattam filmjén: a *Hajlakk* (*Hairspray*, 1988) című, zenével átszőtt tinikomédián. Eljött a behatóbb ismerkedés ideje: immár három „újabb” műve látható, a *Rózsaszín flamingók* (*Pink Flamingos*, 1972) és a *Poliészter* (*Polyester*, 1981) a Budapest Film, a *Cry-Baby* (1990) a Duna Film jóvoltából. Az „újabb” szó idézőjele magyarázatra szorul – hacsak az olvasó nem böngészte figyelmesen a filmcímet követő, ezúttal nem csupán a pontos adat-szolgáltatás kedvéért leírt készületi évszámokat. A három, nálunk újonnan bemutatott produkció között szerepel ugyanis Waters legfris-

sebb, nyolcadik nagyjátékfilmje mellett a harmadik és a hatodik is.

Az elmúlt évi bemutatkozás – a rendező máig utolsó előtti alkotásával – pedig olyan, mintha Forman életművében előbb ismerte volna meg közönségünk a *Hairt*, s csak utána az *Egy szősz szerelmét*. Prága ugyan messzebb van Los Angeles-től, mint Baltimore, Waters szülővárosa, alkotónk „hollywoodi fordulata” azonban bonyolultabb az említett emigráns rendezőénél. A nyugati parti álomgyár meg a New York és Washington között a keleti parton fekvő nagyváros távolsága éppenséggel kilométerben is tetemes: nem csoda, hogy Waterst pályakezdése stílusban és szellemiségben a 60-as évek under-

groundjához (Warhol, Morrissey) kapcsolja. (Erről a rokonságról később esik még szó.) Waters nem változtatott helyet (konkrétan sem: minden filmjét Baltimore-ban forgatta), legfeljebb félfordulatot vett, New York helyett mostanában Los Angeles felé tekint.

A nézőpontja viszont ugyanaz maradt, s e vonatkozásban egy Hollywood tájékán sem járt, de annak módszereit öntörvényűen alkalmazó európai alkotóra emlékeztet leginkább: Fassbinderre. Annak felismerése, hogy az átalakult, populáris forma ellenére is változatlan a művészi alapállás, egyikőjük esetében sem könnyű. A német rendező utolsó korszakának sokszereplős, mozgó kamerás, pergő ritmusú „nagyoperája”, a *Lili Marleen* valóban szimpla giccsparádénak tűnhet, ha a *Miért lett R. úr ámokfutó?* szikár, álló kamerás, hiperrealista, „unalmas” kameradrámájával vetjük össze. Ugyanígy erőfeszítést igényel a formailag tökéletesre csiszolt, nosztalgiamuzsikás, habkönnyű, hepiendes *Hajlakk* és *Cry-Baby* rendezőjében meglátni a *Rózsaszín flamingók* „kísérleti” formátlansággal dolgozó, „sokkírozásban utazó”, vérrel és egyéb testnedvekkel filmjét bőven átütő alkotóját. Mindazonáltal persze joggal mondjuk, hogy a *Rózsaszín flamingók* jobb film a *Cry-Babynél*, de megállapítható az is, hogy mindkettő ugyanazon művész produktuma. Mint ahogy az *R. úr* és a *Lili Marleen* közötti színvonalkülönbség ténye (az előbbi javára) nem tünteti el Fassbinder kezenyomát az utóbbról sem.

A filmvásznaikon megjelenő Waters-válogatás reprezentatívnak számít, hisz első (*Rózsaszín flamingók*), második (*Poliészter*) és harmadik (*Hajlakk*, *Cry-Baby*), máig tartó alkotói periódusából is ízelítőt nyújt. E korszakolás nem megapozatlan, még ha több szempontból merész is. Filmjei alapján rendezőnk aligha böngészheti áhitatosan pályája filosz elemzéseit – legyenek bár azok tárgyukhoz hűen némi önparódiától sem mentesek: akár eme írás –, s valószínűleg inkább hangosan nevetne, mint illedelmesen mosolyogna jelen sorok olvastán (ha tudna magyarul). Életműről és szakaszokról beszélni azért is kockázatos Waters esetében, mert nem érett, agg mester művészete fejtegetésünk tárgya: egyes források szerint 1945-ben, mások szerint 46-ban (Fassbinderrel egy évben) született. Meg azért is, mivel nagyfilmjeinek csak pont a fele jutott el hozzánk. De – ismét, s nem utoljára hasonlítván őt a nyolc éve meghalt német filmalkotóhoz – ahogy annak idején három-négy mű ismerete elegendőnek bizonyult a Fassbinder-stílusnak és változásainak megérzé-



Rózsaszín flamingók, 1972 (Divine)

sére, jelzésére (igazolásul szolgáltak a pálya később megtapasztalt darabjai), e négy alkotás alapján is – lévén szó markáns, erőteljesen egyéni hangvételű rendezőről – élesen kirajzolódik egy Waters-pályáiv.

Az 50-es, 60-as évek zenés ifjúsági történeteire már az 1978-as *Pomádé* (Grease, Randal Kleiser) sem egy az egyben tért vissza: tartalmazott némi önreflexiót és jónéhány parodisztikus elemet, bár alaposan megédesítve. Míg a *Pomádé*-ba beleragad a cukor, a tíz évvel későbbi *Hajlakk*-ról már első látásra is pereg lefelé. A sztereotípiákra redukált figurakészlet és cselekménysor még nagyjából megmarad a műfajparódia keretein belül, bár ezeket számtalan Waters-elem (többek között a transzvesztita Divine mama-alakítása) feszegeti. Háromszor viszont egészen biztosan felszisszenünk a roppant élvezetes film nézése közben, s pusztán csak annyi információval rendelkezvén, hogy Waters másfajta produkciókat készített a *Hajlakk* előtt –



Rózsaszín flamingók, 1972 (David Lochary és Mink Stole)

ráérzünk a rendező korábbi hangvételére. E három momentummal ugyanis hajsza kerül az ízletes étékbe. Egy pattanás superközelije, majd a kinyomásának sikerét jelző túlméretezett hanghatás; vidámparki jelenetben a körhintáról leszálló lány hánýása; szentimentális szerelmi vallomás közben a hősnő lábára csimpaszkodó patkány, melyet az egy erőteljes mozdulattal messzire rúg – nos, ezek még karikatúra-szinten sem zenés-táncos nosztalgia történetek kellékei.

A *Rózsaszín flamingók* cím hallatán bezzeg valami lágy és romantikus sztorit képzelünk magunk elé. Amikor a film első képein kerti törpék helyett látjuk meg földbe szúrt, színes madarakat egy lakókocsi előtt, lehetne ez egy kalandos road movie indítása. Nem az. A főcím múltán ugyanis egy kiabáló narrátorhang szólít meg minket, helyszíni közvetítésben tájékoztatva a lényeges tudnivalókról: „Helló, mozinézők! Itt Mr. J. a Dreamland (Álomvilág) Stúdióból. E szép lakókocsiban rejtőzik Divine, a hirhedt szépség, a legmocskosabb disznó a világon, aki... kénytelen volt elváltoztatni a külsejét, és felvenni a Babs Johnson álnevet. Kukkantunk be!” Bekukkantunk. Érdemes. Olyan figurákkal ismerkedhetünk meg, amelyenek eddig rémálmainkban is csak akkor bukkantak elő, ha derekas, felszabadító erejű álommunkát végeztünk,

gazdag fantáziával a tudattalanba mélyülve. A valóság persze túltesz minden álmon. Ha az életben találkozunk a két terebélyes asszonysággal, Divine-nal, rácsos gyermekágyban üldögélő retardált mamájával és társaikkal, legfeljebb nem hiszünk a szemünknek és a fülünknek. Alighanem ez a magatartás jellemzi majd az 1972-es produkció legtöbb nézőjét.

A narrátorszöveg „hirhedt” jelzője megfelelő Divine számára, de a „szépség”...?! Nos: ízlés dolga. Először is súlyát a legőindulatúbb becslés sem taksálhatja 100 kiló alattira (még az elképzelhetőnél is jelentősebb kar-, kebel- stb. méretek). Feje elől kopasz, szőke haja a koponyájára hátrahúzva, s tarkóján hosszan lelóg. Sminkje a kurva és a bohóc között, az utóbbihoz közelebb helyezkedik el. S akkor még nem beszéltünk mozgásáról, hanglejtéséről – eltúlzott nőiességével az amerikai asszony paródiája. Divine viszont valójában férfi. Waters-szel egyidős, együtt nőttek fel. A rendező 18-19 évesen forgatta első rövidfilmjét, s a másodikban már szerepelt Divine, akinek „művészi személyisége” Waters képzeletének terméke. Ő látta meg a drabális, a hírek szerint félénk fiúban a monstrum-nőt. Ez a szerep összeforrott Divine-nal: írtak alakjára szabott színdarabokat, melyekkel fellépett az USA-n kívül Torontóban és Lon-

donban is. Érces férfihangjával slágerlistás lett *You Think You're a Man* című száma. 1988-as halála nagy veszteség John Waters művészete számára.

Transzvesztiták szerepelnek Andy Warhol és a szellemi irányítása alatt dolgozó Paul Morrissey filmjeiben is. Az ő főhősük mégsem egy nagydarab nőimitátor – mint Watersé –, hanem egy 20 éves férfiszépség, Joe Dallesandro, akinek teste egyik (nem éppen mellékes) témájuk. Műveik erősen közelítenek a cinéma véritéhez: ha szereplőik túlzóak, komikusak, érezzük, hogy *ők maguk* ilyenek. Warhol és Morrissey „csak” fölfedezte és szituációba hozta őket. Waters komikussá, furcsává *formálja* figuráit azzal, *ahogy játszatja* őket, külső és belső vonásaikat, érzéseiket *eltulozza*. Mindazonáltal címekben, megjelenítésében (szemcsés „amatőr” fotográfálás stb.) és a meghökkentő élettények drasztikusan nyílt ábrázolásában erős a rokonság a New York-i underground és a *Rózsaszín flamingók* Waterse között. Paul Morrissey *Flesh* (Hús, 1969), *Trash* (Szemét, 1970), és *Heat* (Hőség, 1972) címmel készítette el Dallesandrónak szentelt trilógiáját, Waters első nagyjátékfilmje pedig a *Mondó Trasho* (Szemétvilág) volt 1969-ben.

Hús (a flesh élő húst jelent), szemét, hőség... A *Rózsaszín flamingók*at látván sorolhatjuk tovább: ürülék, vér, sperma... Bizton állíthatom, hogy e mozgóképnel undorítóbbat még nem láttam, pedig filmműveltségem nem szorítkozik a Magyarországon bemutatott alkotásokra. Aki úgy véli, az undor nem esztétikai kategória, nézze meg Waters művét, amelynek dramaturgiája részben eme érzésre alapoz, aztán olvassa el Susan Sontag *A pornográf képzelet* című esszéjét. A film kulcsszavai: filth (szenny, erkölcstelenség, trágárság), filthy (undorító, mocskos, obszcén). Története arra épül, hogy Divine rangját („a legpiszkosabb disznó a világon”) megirigyli és elvitatja a Marvel-házaspár. „Mi messze lekörözzük minden disznóságban” – háborodnak fel. A pincében két lányt tartanak fogva, akiket inasuk terhebe ejt, a csecsemőket pedig eladják lesbikus pároknak. A pénzt pornóüzletbe, iskolai herointerjesztésbe fektetik. A férj, Raymond Marvel emellett gyakorló exhibicionista, fiatal lányoknak mutogatja nemiszervét, melyre meghosszabbításul (?) nem könnyen azonosítható húsdarabokat köt. Egyszer azonban pórul jár: egy másik exhibicionistával hozza össze a sors, aki ráadásul hermafrodita, felül nő, alul férfi. Raymond fejvesztve menekül. Ennyiből is kitűnik, a *Rózsaszín flamingók* jellemzésére az „undorító”

mellé még egy összetett jelző kívánczik: pokolian mulatságos.

A film két szinten is (a cselekmény és a hatáskeltés szintjén) az „ocsmányulásra”, az obszcenitás növekedésére épül. A sztori „a legmocskosabb személy” cím elnyeréséért folytatott vetélkedés etapjainak megmutatása a kisebb szémségektől a legnagyobbig. (Ezek részletes leírásától eltekintek, bár némelyikükre vissza kell majd térnem.) A történet lehetővé teszi, hogy a nézőre gyakorolt hatás az undorfakasztás egyre fokozódó mértékében manifesztálódjon első sorban. A két szintnek megfelelően a műnek két végpontja van. A sztori Divine győzelmével végződik, egy tárgyalási paródiát követően nyilvánosan (újságírók jelenlétében) kivégzi Marveléket – némi gondos kátrányba és tollba hempergetés után (apró utalás Edgar Allan Poe-ra). A film azonban nem itt ér véget: Divine és társai Baltimore mellől Idahóba teszik át székhelyüket. Átadom a szót a narrátorhangnak: „Divine bebizonyítja, hogy ő egyben a világ legdisznóbb színésznője is. Amit látni fognak, az valódi!” Megszakítatlan felvételben, vágás nélküli beállításban a következőt látjuk: egy kutya szilárdat ürit, s „bélműködésének végtermékét” (az idézet a film egy másik dialógusából való) Divine megeszi. Vége.

Hogy az undorkeltés szempontjából ez a második a végpont, nem pedig a gyilkosság, annak vizsgálata megér egy kis elmélkedést – indirekt módon maga a film is így tesz. Az ítéletvégrehajtáshoz (azt rögzítendő) Divine fotósokat is hív, ez a gesztus egyedülálló: gyilkosok nem kívánnak nyilvánosságot tettükhöz. E dokumentáló szándék azonban a történeten belül marad. Nem szól közbe a narrátor, hogy „amit látunk, az valódi”. Hiába is tenné, a halál valóságos voltát csak riportfilm esetében fogadjuk el. Marvelék kivégzése egyértelműen fikció. Hogy állunk azonban az utolsó képpel? Megkaptuk a tájékoztatást, hogy ami szemünk előtt zajlik, az dokumentum. Mégis hitetlenkedünk, trükkre gyanakszunk. Divine valóban megeszi...!?

A film újabb dramaturgiai szervezőelemére bukkanunk: fikció és dokumentum szándékosan megzavart viszonyára. Emlékezzünk az indítószövegre: „Helló, mozinézők!” Riporter jelentkezik a helyszínről, amit közvetít, az tehát valóság. Ám rögtön arra is figyelmeztet minket, hogy a vászon előtt ülünk. A tudósítás pedig filmgyárból történik, ahol tudvalevőleg játékfilmeket termelnek. A név – Álomvilág Stúdió – ironikus utalás a hollywoodi álmogyárra, amelynek produktumaival a *Rózsaszín flamingók*



Hajlakk, 1988 (Divine)

minden kockája szöges ellentétben áll. Ha az Álomvilágban készült, akkor álom, nem valóság. Ha viszont Hollywooddal áll kontrasztban (ahol álmok készülnek), akkor valóság. Képileg az underground „kivitel” (a 16 mm-ről való felnagyítás révén erős szemcsézettség, „dilettáns” beállítások, néma felvételek alámuzsikálása rockzenével) az alkotást az amatőrfilmekhez közelíti, amelyek túlnyomó többsége dokumentum: családi mozi. Amilyen figurák mozognak Waters filmjében, amik megessnek benne: az a legvadabb fikció. A narrátor trágár nyelvezetében, sőt némelykor indulatában (Marveléket szidja) mintha maga is a filmbeli történet szereplőjévé válna. Így hintáztatja Waters (rendkívül tehetségesen) nézőjét álom és valóság, fikció és dokumentum között, míg azt sem tudja szegény, hol áll a feje.

A modern művész „azt keresi, hogyan tehetné művét visszataszítóvá, homályossá, hozzáférhetetlenné; egyszerűen, hogy azt – vagy látszólag azt – adja, amit a közönség *nem* akar” – írja Susan Sontag *A pornográf képzeletben*. „A képzeletnek ez a formája, ha görcsös és önisméltó is, a világnak olyan látomását hozza létre, amely azok (elméleti, esztétikai) érdeklődésére is számot tarthat, akik nem erotomániások.” „A szexualitás még megszeliđítve is egyike marad az emberi tudat démoni erőinek, időközönként tabuk és veszedelmes vágyak közelébe taszít. . .” „Mindenki érezte már (legalábbis képzeletben)

a fizikai kegyetlenség erotikus ígétét és érzett már erotikus vonzerőt is szégyenletes és visszataszító dolgokban.” Íme az undor ama esztétikai-tudati vonatkozása, amelyre már korábban utaltam.

Waters mintha csak Freud *Totem és tabujának* végigolvasása után fogott volna bele a *Rózsaszín flamingók* elkészítésébe: szerepel benne kasztrálás, szeretkezés értetlen tyúkók (vagy kakasok?) közreműködésével, kannibalizmus, incesztus. Ez utóbbinál meg kell állnom egy pillanatra. Hogy megmaradjak a tudósi nyelvezetnél: Divine és fia közötti fellációt látunk, amikor betörnek Marvelék házába. Ha nem feledkezünk meg arról, hogy Divine tulajdonképpen férfi, kettős tabusértésnek lehetünk tanúi. Figyelemünkre érdemes az elhangzó párbeszéd is. A fiú: „Hálát adok istennek, hogy ilyen lelket adott nekem. És Divine fiának testét. Az istenség új nemzedékének testét és véré.” (Divine magyarul *istenit* jelent!) Divine: „Hadd vegyelek magamhoz, mint a szentáldozást.” A tabuk tabuja: szentséggyalázás.

Az újságírók a nyilvános kivégzésnél interjút készítenek a győztes „mocskossal”. Kérdés: „Hisz istenben?” Divine: „Én vagyok isten.” Nem kíméltetnek a szokásjogi, társadalmi, politikai hagyományok sem. „Ez egy új kultusz: a disznóság?” „Növekvőben van. Királynő lesznek. Koronázásomat ünnepli majd a világ.” „Politikai nézetei?” „Kinyírni mindenkit! Éljen az emberevés! A disznóság a politikám, az életem.” Tanulmányában Susan Sontag Paul Goodman idézi: „Nem az a kérdés, *legyen-e* pornográfia, hanem hogy milyen a pornográfia minősége.” Aztán kiterjeszti a gondolatot: „Nem az a kérdés. . . *legyen-e* tudás, hanem hogy milyen legyen. . . a tudás minősége.” „Ha ilyen sokan imbolyognak a gyilkosság, az elemberteledés, a nemi eltorzulás és a kétségbeesés peremén. . . , akkor nemcsak a pornográfia, de a komoly művészet és a tudás valamennyi formája – más szóval, az igazság valamennyi formája – gyanús és veszedelmes.”

A *Rózsaszín flamingók* minősége jó, viszont a sontagi értelemben nem „tisztá pornográfia”, hiszen tárgya nem kizárólag a nemiség. Sokkal inkább nevezhető – s ezt Waters későbbi pályája is igazolja – társadalmi pornográfiának. Távol áll ugyanakkor a megszokott társadalomkritikától is. A rendező közös tudatalattinkba világít bele sajátos eszközeivel. Bár a sötét, démoni vonatkozásokat emeltük ki művéből – hatásuk miatt ezek *maguk emelkednek ki* –, nem feledkezhettünk meg arról (gondoljunk többek között az

önreflexív narrációra), hogy filmje *játék* is, mégpedig fergetegesen mulatságos. Miss Edie, Divine anyja (Edith Massey felejthetetlen megformálása) például különösségében és masszivitásában elképesztő. Gyermeki tojásmániája és házassággal végződő románca a tojásos emberrel ellenállhatatlan humorforrás, ugyanakkor van benne valami megindító is. Edie talán az egyetlen a filmben, akivel kapcsolatban a szimpátia érzése egyáltalán szóba jöhet, bár kétségtelen, hogy a többieket is (kénytelen-kelletlen) elfogadjuk létező emberi lényeknek. Holott Waters mindent megtesz az ellenkezőjéért. A leckefelmondást a túlzó deklamálással egyesítő, természettől elrugaskodott játékmód fikciós érzésünket növeli. Hiszen itt hangsúlyozottan *játszanak*, mégpedig a hagyományos filmes értelemben rosszul (= nem természetesen) játszanak. A mind a négy filmjét jellemző egységes játéktílus elérésében Waters megint csak Fassbinderre emlékeztet, de ezen az úton messzebb jutott társánál, az utóbbi időben egészen a karikatúra szélsőségeiig.

A *Rózsaszín flamingók* hősei a társadalom peremén élő (Divine-ék) vagy abba beépült (Marvelék) bűnözők. A *Poliészter* a kertvárosi Amerika mélyére utazva, a tisztcsalád felszíne mögött mutatja meg az egyre komikusabb freudi borzalmakat. De Waters nem lenne Waters, ha megelégedne ennyivel. A szagosfilm (a mű bevezetőjében egy német akcentusú, beszédébe amúgy hitleresen belelendülő tudós ecseteli az Odorama-eljárás kifejlesztését és használatát) lehetőségével élve alakít ki sajátos dramaturgiát. Lévéen, hogy az illatok között körülbelül felefele arányban szerepelnek kellemesek és kellemetlenek, nem tudom, sajnáljam-e, hogy a magyar néző – „szagosmozi” hiányában – elesik egy plusz humordimenziótól, vagy örüljek-e a kíméletesebb bánásmódnak. Nevetni ugyanis azon is lehet, hogy a történet bizonyos pontjain a kép jobb alsó sarkában villogó szám jelzi: a mellékelt kártyán melyik érzékelőt kell megnyomni a megfelelő szaghatás elérésére. Emé „illatok” közül viszont – a cselekményből és a számokból ítélve – nem a piszkos tornacipő párája a legelviselhetetlenebb.

Divine ezúttal egy Francine nevű – ha méreteitől eltekintünk – átlagos amerikai háziaszonyt alakít, aki tisztaságmániás és túlfajlett a szimata: nehezen viseli a rossz szagokat. Waters így máris tartalommal változtatja a formát, szervezőelemmé a szagosfilm technikáját. E tekintetben legfrenetikusabb ötlete az, amikor gonosz anyja szinte az örületbe kergeti Francine-t



Poliészter, 1981 (Divine és Tab Hunter)

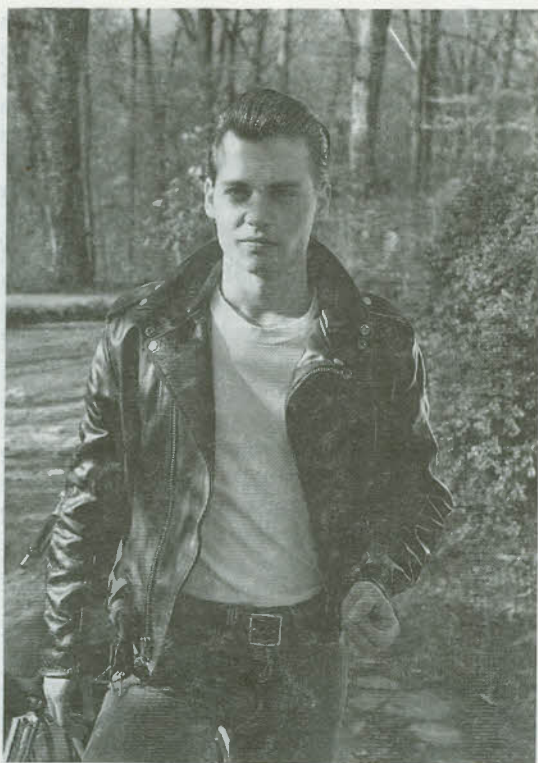


Poliészter, 1981 (Divine)

azzal, hogy felváltva dug az orra alá virágot és tornacipőt. A figura sajátos képessége és a „szagdramaturgia” lehetővé teszi rendezőnk számára, hogy erőteljes lépést tegyen a szatíra irányába, felállítván kedvelt ellentétpárjai között a legeredetibbet, amely aligha volt még filmalkotás kitüntetett szerepű metaforája: jó szagú ↔ bűdös. Francine számára az a boldogság, ha minden illatos: ha rendben, szépen, erkölcsösen mennek a dolgok. Mikor bűzt érez, megbomlik világa egyensúlya. Férjével, Elmer Halmanccsal folytatott párbeszédében kimondatik az eszmei mondanivaló. Francine: „Nagyon bűdös a kutya. Te is olyan leszel.” Elmer: „Az egész világ bűzlik. Hozzá kell szokni.”

Francine keresztény feleség és anya, aki megpróbálja morálishan tisztán (együttal össze-) tartani a családját. A lehetetlenre vállalkozik. Férje ugyanis pornómozija jövedelméből él (a családdal együtt), ráadásul megcsalja Francine-t a titkárnőjével. Lányuk, Lu-Lu rossz társaságba keveredett, terhes lesz, abortuszra készül. Fiuk, Dexter kábítószeres, majd hamarosan kiderül róla, hogy ő a rendőrség által körözött „baltimore-i lábtipró”. (A megerősztelési jelenetek szenzációs watersi paródiája az a leírhatatlanul eltűzött kéj, amellyel Dexter a nők lábát tapossa.) Francine és férje elválnak, a nő az itálba menekül. A hétköznapi (?) történet a sorscsapások ily mértékű halmozása révén örült, eltűzött melodrámba csap át, amely kérlelhetetlenül mulatságos. Divine ismét elemében van: ezúttal fekete hajú, minden képzeletet felülmúlóan kiterjedt keblű és fenekű Francine-ja végigjárja az aggodalom, a féltés, a harag, a delírium, az örült stációit. A színész nem valószínűsíthetően mulatságos. Divine ismét elemében van: ezúttal fekete hajú, minden képzeletet felülmúlóan kiterjedt keblű és fenekű Francine-ja végigjárja az aggodalom, a féltés, a harag, a delírium, az örült stációit. A színész nem valószínűsíthetően mulatságos. Divine ismét elemében van: ezúttal fekete hajú, minden képzeletet felülmúlóan kiterjedt keblű és fenekű Francine-ja végigjárja az aggodalom, a féltés, a harag, a delírium, az örült stációit. A színész nem valószínűsíthetően mulatságos.

A film utolsó harmadában Waters még rákapszolni is képes: bevet egy egészen különleges szatirikus ötletet. Váltakoztatja a happy end lehetőségét (az idillt) a szörnyű vég kilátásával (a rémdrámaival), s ezek egyre gyorsabb cserélgésével fergeteges hatást ér el. Álarcos fiúk betörnek a házba, lelövik Francine anyját, az meg őket. Megérkezik Lu-Lu, holtan találja bandavezér szerelmét. Hazajön Francine: lánya feje a gázsütőben. A kutya felakasztva. Mellette tábla jelzi („Viszlát, kegyetlen világ!”): ő is öngyilkos lett. Francine elájul. Rémdráma. Kiderül azonban, hogy egyedül Lu-Lu elvetélt gyermekének apja halt meg. Dextert kiengedik a börtönből, kigyógyították erőszakra szomjazó lábfetisz-



Cry-Baby, 1990 (Johnny Depp)

musából, most fest: kizárólag lábakat. Lu-Lu a makramében találta meg önmagát, szelíd és kreatív lett. Francine abbahagyja az ivást. Idill.

A további, egyre gyorsabb ritmusban pergő, szép számú fordulat egy véres balesetnél (a rendőr az áldozat fejét feldobja egy szemeteskoszra) történő megismerkedés után végigkergeti Francine-t egy nagy szerelem élményén. Todd fiatalabb és jobb külsejű, mint volt férje, ráadásul foglalkozása is tisztas: autós mozija van, ahol elit közönség előtt három Duras-filmet játszanak egy műsorban. (Ezek közül csupán a gyönyörű és jelentős, de elviselhetetlenül lassú tempójú és irodalmias *India Song*ot látván is nagyra értékelem Waters iróniáját. Amerikában sem kevésbé abszurd az akciófilmekre kiéhezett autósok tömege előtt fennkölt és érthetetlen unalmat vetíteni, mint Magyarországon.) A románcot persze minden eddiginél szörnyűbb csalódás követi és négy halottnak (Elmer, a titkárnője, Todd, Francine anyja: a gonoszok) kell a porondon maradnia, míg Francine illatos spray-t permetezve a ház körül, gyermekeit átkarolva végre elérkezhet a happy endhez, amelyet az eddigieknek megfelelően veszünk komolyan.

Egy korábbi idilli pillanatban Francine bol-



Cry-Baby, 1990 (Amy Locane)

dogan sóhajtott fel: „Nem nehéz rendesnek (*normal*) lenni. Hála neked, istenem. Ismét igazi (*normal*) amerikai család vagyunk.” A zárójelben a magyar fordítás angol eredetije szerepel. Normális $\leftrightarrow$ abnormális: ismét egy tipikus Waters-ellentét. Értelmezése azonban nem könnyű feladat. A *Rózsaszín flamingókkal* kapcsolatban a moralitás kategóriája legfeljebb negatív módon vethető fel. Itt látszólag egyszerűbb a helyzet. Vannak jók, időlegesen és véglegesen gonoszok. Waters azonban ügyel arra, hogy nehezen tudjuk eldönteni: a rémdrámán ne vessünk-e nagyobbat, vagy az idillen, a gonoszokon-e vagy a jókon, s melyik csoportot tartjuk ellenszenvesebbnek. Most sem antipatikus Waters egyik legkedvesebb színésznője, Edith Massey (a *Rózsaszín flamingók* Edie-je), aki (a rendező szándéka szerint) hihetetlenül dilettáns túlhangsúlyozásával ismét káprázatos figurát hoz Francine barátnőjének és örangyalának, a takarítónőből örökség útján milliommossá avanzsált Ölelkének a szerepében.

Az „amerikai álom” vizsgálatában, egyúttal visszájára fordításában Waters szükségszerűen jut el a sémákig (köztük a filmsémákig), a paródiává egyszerűsödés azonban óhatatlanul tar-

talmi kiüresedéssel jár együtt. A *Hajlakkot* már végképp a lecsupaszított ellentétek mozgatják. A *Polieszterben* még csak melléktéma volt a faji diszkrimináció: Lu-Lu bandája autóból seprűzött meg egy zsidó férfit, egy kínai és egy néger nőt. Utóbbival azonban alaposan megjárja a cingár fajüldöző, a dagadt asszonyság ugyanis a nyomába ered és jól eltángálja. A fajvédőt később Francine is kezébe kaparintja. A „kövér üti a soványat” igazságérzetünkre apelláló helyzetét bonyolítja, hogy mindkét esetben a sovány a gonosz és a kövér a jó. A *Hajlakk* világában a kövér már szép is. Izgulhatunk a jó humorú és mozgású, nagy kiterjedésű kamaszlányért, Tracy Turnbladért, hogy főzze le nyafka és rosszindulatú vetélytársnőjét, jusson be táncutadással a népszerű teenager-műsorba, és nyerje el a Miss Auto Show címet. Mindez sikerül neki. Ráadásul a faji megkülönböztetést is megszünteti Baltimore városában: Divine itt kettős szerepet játszik: ő Tracy szimpatikus édesanyja és a tévétársaság gyűlöletes tulajdonosa. Nőként most is kitűnő, férfiként azonban kevésbé meggyőző. Waters ad absurdum viszi a faji, nemzedeki, testméreti sztereotípiákat. Piszkafa lánynak piszkafa mamája van. Tracy aprócska apja eltörpül hatalmas felesége és lánya mellett. A néger negyed négerrei négerőbbek már nem is lehetnének: egyenesen a feketegyűlölő, sovány fehér nő rémálmaiból léptek ki, amint sikoltozva végigretteg közöttük. A beatnik-pár is karikátúra: a férfi örülten fest, majd fejével átlukasztja a vásznat, a nő a kábítószerrel, az önfelszabadításról szónokol, Ginsberg *Üvöltéséből* olvas fel részletet. A forgó koronggal hipnotizáló, kellemtelen elmeorvos sablonját maga Waters játsza el. A remek számokkal és koreográfiával teli, 60-as évek eleji karriertörténet paródiájában a korábban említett „hajszálon” kívül van még egy jelenet, amely élesen elüt a többitől.

Toussaint McCall, a néger énekes gyönyörű, lírai számot énekel a táncteremben. Az udvaron egy patkány sétál át a pocsolján. Egy néger férfi borosüveggel a kezében jön, ugyanazt a dalt éneкли, amit a háttérben McCalltól hallunk. Egy elhaladó autó reflektora megvilágítja, aztán köszönésképpen odabólint a táncterem oldalában csókolózó két párnak. „Olyan romantikus” – búgja Tracy szívszerelmének. Majd lerázza magáról a reá kapaszkodó patkányt. Az epizód bonyolult, tiszta költészet.

A twist idejéből Waters a *Cry-Baby*ben a rock and roll korszakába hátrál. A címszereplő fiú apja bombarobbantó terrorista volt, aki feleségével együtt villamosszékből végezte. *Cry-Baby*



Cry-Baby, 1990 (Iggy Pop)



Cry-Baby, 1990 (Kim McGuire)

szerelme szintén árva, de társadalmilag szakadék választja el őket egymástól. Cry-Baby szegény, bőrdzsekis rocker: „drape”, Allison gazdag „square”. Ez a zenében is tükröződik: Cry-Baby Elvis modorában énekl a rockot, Allison nyálas-nyúlós slágereket hallgat az úrifiúk és -lányok egyesületében. A fiú börtönbüntetésével tarkított, fordulatossá love story-juk végén természetesen egymáséi lesznek.

Patkányok itt is vannak (Cry-Babyre röhög egy, amikor alagúton át szökik meg a fegyházból), szellemesebbnél szellemesebb ötletek ugyancsak, melyeket kizárólag Waters tud kifundálni (a bírósági tárgyalóterembe vastüdőben betolt tanú, aki dohányzik; egy nagymama halálfejes „kínzóoltára”; árvaház kirakatában árult gyerekek), még olyan nyelvjátékokkal csókolózó szerelmespárok is, amilyenekkel más rendező kommersziális amerikai teenagerfilmjében soha sem jelenhetnének meg. Ez a mű bizony már „csak” paródia. A „hollywoodi fordulat” beteljesedett. Pompás mulatság persze a *Cry-Baby*, még egyéni is, akármely rendezőnek dicséretére válna, Waters esetében azonban nem feledhetjük a korábbi, nyugtalanító mélysegeket, a fel-felvillanó poézist.

A *Rózsaszín flamingók*ban például van egy kép

a sok kacagtató borzalom közepette, amelyhez hasonló színvonalút keveset láttam. Pedig ropant egyszerű: mikor Marvelék felgyűjtják Divine-ék lakókocsiját, egy idő után már csak az ablakkeretek maradnak épen. S az egyik csupasz lécre rászáll egy pernye, mintha lepke volna. Ennyi. Gyönyörű.

Waters – különösen utolsó két filmjében – szereti a szereplők idézetszerű használatát. A *Hajlakk* beatnik-párja a színész- és énekesnő Pia Zadora és Ric Ocasek, az új hullámos The Cars énekes-gitárosa. Házaspárt játszik a filmben Debbie Harrie énekesnő és Sonny Bono a 60-as évek Sonny and Cher duójából. A *Cry-Baby*ben apa-szerepben tűnik fel Joe Dallesandro, az egykori Warhol-Morrissey bálvány. Epizodista Willem Dafoe, napjaink sztárja. Láthatjuk Iggy Popot, a punk-mozgalom ma is éneklő „nagyapját” és Patricia Hearstöt, az újságkirály valaha terroristák által elrabolt lányát.

E legutóbbi filmből viszont már sajnos hiányzik a kiemelkedő tehetségű Divine, aki sajátos utat járt be Waters filmjeiben. A *Rózsaszín flamingók*ban hangja még magas, a *Poliészterben* mélyebb, a *Hajlakk*ban pedig már közelít saját férfighangjához (kettős szerepéből itt természetesen a mamáéra gondolok). Hangja mélyülésével

válík szerepköre is egyre szimpatikusabbá: a szörnyetegtől a szerencsétlen sorsú szimatolón át az életvidám, karakán családayáig.

A *Rózsaszín flamingók* alapján Waters első korszaka az underground fogyaszthatatlanságé. „Mégis-fogyasztás” esetén hosszabb gyomorrontás garantált. A *Poliészter* (a második időszak) az átmenetet mutatja: már csak megfekszí az ember gyomrát. A harmadik periódus fogásai ínycsiklandóak. A *Hajlakk* behabzsolása közben alig vesszük észre a néhány hajszálat, a *Cry-Baby* pedig szinte zavartalanul hízeleg érzékeinknek.

A *Rózsaszín flamingók* felirattal kezdődik. „A Nyál Film önökre zúdítja. . .” Amikor Divine és fia behatolnak Marvelék házába, bosszúból ösz-

senyálnak, „mérges nyálukkal” fertőznek meg mindent, hogy eme ősi mágiával ártsanak ellenségeiknek. Ürülék, vér, sperma, hányás – alig valami maradt ki az emberi test termelte anyagokból. Könnyet nem látunk, az nem illik e film világába. Ott látjuk majd eposzi jelzőként Cry-Baby arcán. Elég egy gombnyomás, máris pereg a könnyecsepp. Az automata azonban aligha kavar fel. Waters „amatőrből” „profivá” válása ellentmondásos folyamat. Nyertünk egy megbecsülendő, remek, eredeti szórakoztatót és veszítettünk – nem teljesen és remélhetőleg nem véglegesen – egy művészt.

Harmat György

RÓZSASZÍN FLAMINGÓK (Pink Flamingos), színes, amerikai, 1972

í, r, o: John Waters, d: Vincent Peranio, j, maszk: Van Smith, sz: Divine, David Lochary, Mary Vivian Pearce, Mink Stole, Danny Mills, Edith Massey, Channing Wilroy, Cookie Mueller.

Dreamland

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

POLIÉSZTER (Polyester), színes, amerikai, 1981

í, r: John Waters, o: David Insley, d: Vincent Peranio, j, maszk: Van Smith, z: Chris Stein, Michael Kamen, sz: Divine, Tab Hunter, Edith Massey, Mink Stole, David Samson, Joni Ruth White, Mary Garlington, Ken King, Hans Kramm, Stiv Bators,

New Line Production

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

HAJLAKK (Hairspray), színes, amerikai, 1988

í, r: John Waters, o: David Insley, d: Vincent Peranio, j, maszk: Van Smith, frizura: Chris Mason, z: Kevin Vaince, sz: Franklin von Tussle, Motormouth von Tussle, Divine, Debbie Harry, Ricki Lake, Jerry Stiller, Colleen Fitzpatrick, Michael Gerard, Shawn Thompson, Mink Stole, Clayton Prince

New Line Production

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

CRY-BABY, színes, amerikai, 1990

í, r: John Waters, o: David Insley, d: Vincent Peranio, j, maszk: Van Smith, z: Patrick Williams, sz: Johnny Depp, Amy Locane, Susan Tyrell, Polly Bergen, Iggy Pop, Ricki Lake, Tracy Lords, Kim McGuire

Imagine Entertainment

Magyarországon forgalmazza a Duna Film

Inter-Európa Bank Rt.

A videó mint óvszer

Steven Soderbergh: *szex, hazugság, videó*

A huszonhét éves Steven Soderbergh első nagyjátékfilmjének, a *szex, hazugság, videó*nak meglehetősen jó sajtója volt Nyugaton. Viszonylag hosszan és elismerően írtak róla a legnagyobb szaklapok – nem feledvén megemlíteni az elődök nevét, kiktől az „ifjú amatőr” tanult. Igencsak eltérő alkotókra emlékeztette recenzióit, a felidézettek egyetlen közös vonása, hogy nemrég még őket is fiatalnak tekintették. Soderbergh személyében tehát föltűnt egy újabb nemzedék, mely az igazán még el sem fogadottaktól tanulta meg mestersége műfogásait. A tempóvétel, a beállítás vagy a szó és a látvány, a szó és a dramaturgia viszonya azonban nem utánzás révén alakult, ahhoz túlfentült konzisztens. Önálló látásmód következménye, úgy tűnik: e generáció már kész, kiforrott szemlélettel jelentkezik az ezért annyit vergődő, küszködő tanítók után.

Filmjének csupa kisbetűvel írt címe pontos, noha – talán éppen ezért – félrevezető is lehet a magyar nézőnek. A *szex* legfőbb témája a filmnek, nem az ábrázolás tárgya. Beszélnek róla, ám keveset mutatják. Ki pikáns látnivalókat remél, csalódik. A játék személyre szóló, s tétje nem kevesebb, mint az élet, ezért a „*hazugság*” ibseni értelemben használatos kifejezés. Végezetül a *videó* az ábrázolás eszköze és módja egyszerre, egy nyelv, melyen a rendező beszél. Ahogy és amiről szól, az érdekes és újszerű; amit mond, az sajnos érdektelen.

A film gyengéje hordozó váza: a történet. Sztoriája hollywoodisan együgyű. A rámenős és sikeres yuppie, John Millaney neje frigiditásáért annak hűgával, az élet örömeit ugyancsak kedvelő Cynthiaval vígasztalódik. Gondosan titkolt viszonyukra azonban fény derül, amikor betoppan életükbe a férfi régen látott barátja, Graham Dalton. A dologtalanul csellengő fiatalember – sejtethetően a dramaturgiai súlyegyen kedvéért – éppen ellentéte Johnnak. Szerelmi bánattól gyötörtöten impotens lett, csupán akkor eléggül ki, ha partnereinek maszturbációját videóra rögzítheti. Eme önsanyargató (perverz) szerelmi eljárással szeretné visszahódítani évekkal azelőtt elveszített kedvesét. Helyette másokat bűvöl el, hiszen az eredményre, produktivitásra beállítódott közegben varázslatos az ilyen inproduktív, haszontalan életvitel.

Bizarr szerelmi négyszög alakul ki. Előbb Cynthia próbálkozik a kamera közvetítette szerelemmel, majd a férje botlására ráeszmélő Ann is követi. John meg hasztalan lép közbe a maga brutális módján, semmit sem ér el vele. Legfőbb annyi, hogy barátja képe mellett annak hazug reményeit is összetöri. Házassága viszont rámeleg az akcióra, ígéretes karrierje szintűgy. A derék jó égi igazságszolgáltatás, a láthatatlan kéz tehát böcsülettel működik.

Minek szépítsük, tanmesét látunk. Figurái a várható tanulság ígézetében cselekednek, s nem egyéniségük szerint. Egymáshoz fűződő kapcsolatuk kétes, hihetetlen. Lelki mélységük – akár a papírosé, belső motivációkkal nem bírnak. Kivált Graham rögzítő szenvedélyénél szembevető e hiány. Vajon miféle szerelmi valomás lehet imádottjának a néhány tucat különböző korú és bőrszínű hölgy nemi öngerjesztésének látványa? A társak viselkedése sem összefüggéstel. Ám nem ez, hanem – feltehetően – az ábrázolás maga foglalkoztatta a rendezőt. Üres állítást tenni persze nem lehet, valamiről mégiscsak szólnia kell a történetnek.

Ebben a hevenyészett vázaltszerű formában az amerikai kultúra hűvösödéséről beszél, az emberi kapcsolatok formalizálódásáról és érzelmi elszegényedéséről, a szexualitás visszaszorulásáról. Mesterkélt naivitás kerül a helyére, az élők rissz-rossz közösségét a „Szentek Társadalma” váltja föl ismét. Ami erotikus, az veszélyes és hamis és idegen.

Graham videós aktusai a közvetlenség ellehetetlenülésének ékes bizonyítékai. A kamera kotonként szolgál, akadályozza, mert látvánnyá változtatja a kapcsolatot. S csak itt, e képmássá idegenített jelenlétben képesek maradéktalanul föloldódni a szereplők, itt érzik jól, érzelmi biztonságban magukat! A macska Cynthia éppúgy vonzónak találja a helyzetet, mint fagyos nővére. Utóbbi még a kamerát is megfordítja, élvezetből élvezővé válik, hogy teljes kontaktust teremtsen: oda-vissza áramlását az impulzusoknak. A fiatalember élénken tiltakozik is ellene, és sietve leállítja a készüléket, elvégre nem exhibicionista ő, megértő gesztusai dacára sem tűrheti az ilyesféle „demokratizmust”.

A film persze nem általánosságban mesél az emberi kapcsolatokról, hanem annak egyik spe-



Andie MacDowell

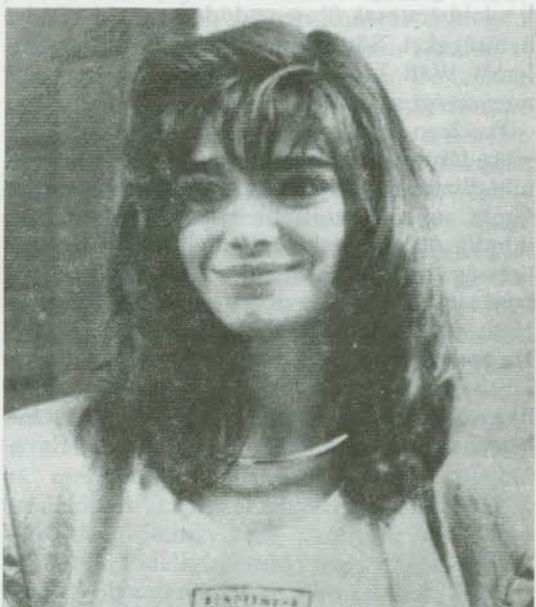


James Spader

Peter Gallagher



Laura San Giacomo



ciális aspektusáról, a kommunikációról szól. Ebben hív követője a nagy elődöknek. Immár évtizedek óta spirálisan haladunk egyre beljebb a témában, mind szorosabban örvénylik a film a film körül. Utolérhetetlen eszköze lett ennek a videó. Amit a régiek próbálgattak, a jelen hatal-

masságai gyakorolnak, azt Soderbergh magától értetődő természetességgel használja. Nem csak és nem elsősorban könnyű, gyors felvevőként, hanem konstituáló tényezőként. Általa teljes szabadsággal kezelheti a tér és idő eleddig kínál-keservvel bontogatott egységét. Új teret és

új időmenetet képezhet, mivel hősei hol rögzítenek egy eseménysort, hol visszapörgetik azt, s így teszik jelenvalóvá. Kapcsolódnak hozzá, reagálnak rá. Átjárás nyílik ezzel egyik régióból a másikba, tetszés szerint kapcsolhatja össze őket, akár a lego elemeit.

Az egyénileg variált térben és időben botorálunk mi, nézők, képernyőről le- s visszaugorván, anélkül, hogy zavaróan mesterkéltnek, erőltetettnek éreznénk. Egyetlen nyugtalanító váltás a klasszikus álom-idézet, mellyel a néhai ősök előtt tiszteleg a rendező. A különféle terek időbeni egymásbacsúsztatásán és összekapcsolásán felül tradicionálisabb (nálunk Jancsó révén ismertté lett) építkezési módot is alkalmaz: a síkokra bontást, majd ezek rímeltetését. Egyszerre törli például arcát a Graham videóján látható lány, az öt figyelő John és a lakásából kiebregdalt, ajtó elé penderített fiú.

Téved, ki azt hiszi: az általa ismert „videó-stílus” uralja a filmet. Nyoma sincsen a klippek dinamikájának, eszelős tempójának, a látvány zsúfoltságának. Éppen ellenkezőleg! A kameramozgás szándékoltan és ingerlően lassú, mintha elaludt volna a fahrtos. Méltósággal és kitartóan változtatja helyét, nem tolakszik túl közel, kerüli a jobbára csak filmen adódó megismerési lehetőségeket. Sőt, bizonyos visszafogottság jellemzi Walt Lloyd felvételeit, aki tárgyszerű messzeségbe húzódik és onnan figyel.

Precizen kidolgozott, tudatos, kimódolt képi világ tárul elénk. Nagy, üres felületek mindenütt. Bizton fölszívják a közénk merészkedőt. A figura sohasem tölti be teljes látómezőnket, mindig ott terpeszkedik mögötte, mellette az üresség. Ettől aztán állandósul a hiányérzet, valami személyesre vágynánk – csakúgy, ahogy az életben –, hangsúlyosabb jelenlétre, uralomra. De az ember itt is a Semmiben botladozik. Általában kifelé mozog a képből, aminek szimbolikus értelmét nem szükséges külön kiemelni, hiszen megteszi ezt helyettünk a rendező. Egye-

dül Graham szobája falának csupaszságát takarják el képek. Megannyi arcmás, fotoportré, mintha fura, újmódi barokk szentek kínba dermedt árnyai volnának.

Az ábrázolás túlsúlya az ábrázolttal, az állítás módja az állítással szemben valósággal követeli a szó, a beszéd szerepének növelését. Vágyunk arra, hogy eligazítsanak, hogy kitöltsék a hiatusokat és elföldjék a látvány fenyegető, üres foltjait. És Soderbergh nem szűkmarkú, hősei végigbeszélnek a filmet. De nem értelmezik azt, kevés támpontot adnak hozzá. Szövegeik a személyközi játszmák közegeként jelentősek, nem tartalmuknál fogva. Ami elhangzik, az lényegtelen, illetve csakugyan valótlan. Töltelék, félrevezetés vagy a megértés görcsös igyekezetének produktuma. Informálhat ugyan, önálló igazságot azonban nem hordoz. Nyelvi tény inkább, semmint valódi közlés, cserefolyamat.

Ha tetszik, naturalista módszer ez, mivel az ábrázolt világot közelebb hozza a tapasztalathoz annál, mint amit megszoktunk. Sem az alkotók, sem a nézők nem bírnak többé a mindentudó fölényével. A hamis magabiztosság kialakításáról lemondva új, hitelesebb játéktípus érvényesülhet. Figuráink – a maguk mesterkéltségében – közvetlennek, természetesnek hatnak, s ez a film paradoxona. Főként a Grahamot alakító James Spader jelszavak ebben.

A színészvezetés érdeme nem csupán a rendező tehetségének köszönhető, hanem szokatlanul erős elméleti felkészültségének is. Szemiotikai jártasságát valószínűleg a környezet követeli meg. Az más kérdés, hogy e felszínre bukó, már-már hivalkodó tudatosság mennyire elfogadható az ilyesmitől általában óvakodó jámbor nézőnek, s hogy a történet bornírtága elegendő-e elfedésére, feledtetésére. Ennél mégis sokkal izgalmasabb: vajon milyen lesz a legeslegújabb generáció, s mit fog mondhatni a világról?

Sneé Péter

SZEX, HAZUGSÁG, VIDEÓ (sex, lies and videotape) színes, amerikai, 1989

í, r: Steven Soderbergh, o: Walt Lloyd, d: Joanne Schmidt, j: James Ryder, z: Mark Mangini, sz: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo

Outlaw Productions

Magyarországon forgalmazza a MOKÉP

Három „deviáns karrier”

Könnyű vér, Kicsi, de nagyon erős, Céllövölde

Előzmények: 1979–1984

E három film és Jeles András *A kis Valentinó* című alkotásának születése között kerek tíz esztendő telt el. Jelentősnek mondható ez a tíz évvel ezelőtti időpont, tágabb értelemben a hetvenes évek második felének-végének időszaka, mivel akkor a magyar filmművészetben karakterisztikusan megnyilvánuló változásokat észlelhattunk. Ezek részletes taglalására ehelyütt természetesen nincs mód. Elkerülhetetlen azonban, hogy e változások egyik jellemző (akár „látványosnak” is mondható) megnyilvánulási formájáról szót ejtsünk, tekintve hogy összefüggésben áll tulajdonképpen tárgyunkkal. Ezekről az évektől kezdve tapasztalhattuk ugyanis a szubkultúrák „beemelését” a magyar filmművészetbe, valamint – az előbbivel részben összefüggésben – a deviancia megjelenítésének ugrásszerű növekedését. Ennek a tematikai-szemléleti változásnak volt szinte reprezentáns alkotása az 1979-es *A kis Valentinó*, amelyet esztétikai relevanciája következtében korszakhatárnak is tekinthetünk.

Persze nem akarom azt állítani, hogy annak előtte nem jelentek meg a magyar filmekben szubkultúrák és deviáns sorsú hősök. De míg addig csak ritkán és „konvencionális” megfogalmazásban, a hetvenes évek végétől szinte elsöprő mennyiségben és elementáris erővel. S bár közvetlen oki összefüggés e két társadalmi jelenség között nincs vagy legalábbis nem minden esetben és nem feltétlenül van, a filmművészeti folyamat e korszakában meglehetősen értelmetlen lenne merev szétválasztásuk.

Néhány év alatt a legszigorúbb szelekcióval is legalább tizennégy-tizenöt filmet sorolhatunk ide. Emlékeztetőül: *Vasárnapi szülők* (Rózsa János, 1979), *Szabadgyalog* (Tarr Béla, 1980), *Kabala* (Rózsa János, 1981), *Kopaszkutya* (Szomjas György, 1981) *A pártfogolt* (ifj. Schiffer Pál, 1981), *Adj, király, katonát!* (Erdőss Pál, 1982), *Dögkeselyű* (András Ferenc, 1982), *Nyom nélkül* (Fábry Péter, 1982), *Vérszerződés* (Dobray György, 1982), *Visszaesők* (Kézdy Kovács Zsolt, 1982), *Eszkimó asszonyfázik* (Xantus János, 1983), *Könnyű testi sértés* (Szomjas György, 1983), *A kutya éji dala* (Bódy Gábor, 1983), *Őszi almanach*

(Tarr Béla, 1984). Ezeket az egyébként egymástól témában és persze művészi színvonalban olyannyira eltérő alkotásokat legalább két dolog összefűzi: a) olyan társadalmi anomáliák, új, lehangoló életminőségek jelentek meg velük a magyar filmekben, amelyek – mivel „hivatalosan” nem óhajtottak tudomást venni róluk – korábban nemigen; b) a filmek alkotóinak döntő többsége ahhoz az „új nemzedékhez” tartozott, amely a hetvenes évek közepén-végén kezdte meg, illetve bontakoztatta ki játékfilmes pályáját.

Kissé erőltetett analógiával azt is mondhatnánk, hogy amiképp a társadalmi struktúra tagoltságán belül a megszülető szubkultúrák általában valamifajta ellenkultúrát termelnek ki (vagy legalábbis törekszenek erre), hasonlóképpen ennek az „új nemzedéknek” az alkotói is bizonyos értelemben „ellenkultúrával” léptek föl ebben az időszakban a hivatalosan elismert és kanonizált filmkultúrával szemben. De ha nem sarkítok ennyire, s nem beszélek is „ellen-filmkultúráról”, akkor is más- vagy újfajta szemléletről, szemléleti áttörésről, s nem csak statisztikailag leírható témaváltásról volt szó. S ez néhány esetben új stílári autonómiát is eredményezett. Gondolok itt olyan filmekre, mint a *Szabadgyalog*, *A kis Valentinó*, *A kutya éji dala* vagy az *Őszi almanach*. Feltétlenül meg kell persze jegyezni, hogy ez a szemléleti és adott esetben stílári váltás más típusú, tematikájú alkotásokra is jellemző volt ebben az időszakban.

A Kádár-Brezsnyev korszakban, a „pangás” időszakában vagyunk, s ebben a „moccsatlanlana” merevített világban szinte „észrevétlenül” termelődtek ki a leszakadt rétegek, csoportok, a lehetetlen élethelyzetbe került egyének, így nemigen csodálkozhatunk, hogy amikor az érzékenyebb antennák működni kezdtek, akkor a demagógia máza alatt kavargó sötét gondok ilyen elementárisan törtek a felszínre, váltak láthatóvá a filmvászonon.

A ma deviánsai: 1989

Három filmet választottunk az elmúlt év magyar filmterméséből, amelyek érzésünk szerint három jellemzően deviáns, ám egymástól gyö-



Szomjas György: *Könnyű vér*, 1990 (Andorai Péter, Kiwán Margó és Deim Ildikó)

keresen különböző sorsvonalat rajzolnak meg. Az előbb tárgyalt korszak filmjeihez viszonyítva mindháromra érvényes azonban, hogy a szubkultúrák nem a maguk sajátos „csoporthalmazában” (annak közösen elfogadott normarendszerében) jelennek meg, hanem individualizáltan (egyéni normákkal, aspirációkkal). Interakcióik egy számukra ellenséges, de legalábbis idegen világban zajlanak. „En-meghosszabbítási” kísérleteik (a két lány egymással való kapcsolata a *Könnyű vér*-ben, a főhős családjához való viszonya a *Kicsi, de nagyon erős*-ben, a fiú és a lány viszonya a *Céllövöldében*) szükségszerűen torzóvá merevednek. Vágyaik, célképzeteik lehangolóan egysíkúak, személyiségük szimpla, sőt érdektelen, bár ez a *Céllövölde* hőisére kevésbé vonatkozik. Mindezek következtében maguk a filmek sem hatnak a reveláció erejével, ellentétben a hetvenes évek vége és nyolcvanas évek közepe között készült alkotások némelyikével. Vagyis mintha egyfajta kiüresedésnek lennének tanúi (a *Céllövölde* ez esetben is kivétel).

Amiért mégis fontos ezekről a filmekről beszélni, az maga a jelenség: amiről és amilyen eredménnyel szólnak.

Prostituáltak

Az egyébként általam is kiváló rendezőnek tartott „műfajkergető” Szomjas György ismét egy

új „műfajjal” kísérletezett, amikor a *Könnyű vért* elkészítette, ám véleményem szerint nem igazán kamatoztatta többször bizonyított tehetségét. Ami talán a legmeglepőbb, hogy a téma kuriozitása és a „műfajkeresés” ellenére a filmre a konvencionalitás nyomja rá a bélyegét, a sztereotíp dramaturgiai alapképlet. A kezdő képsorban a börtönben éppen szabadulás előtt álló fiatalember titokban egy kést fabrikál magának. Tudjuk, hogy a leghagyományosabb dramaturgiai szabály értelmében ennek a késnek egy adott ponton működésbe kell majd lépnie, ami a film befejező képsorában be is következik. Ami a kettő között van, az nem más, mint lazán egymás mellé rakott szituációk érdektelen bemutatása. A drámai feszültséget az lenne hivatott biztosítani, ahogy a börtönből szabadult fiatalember rájön, hogy szerelméből hivatásos kurva lett, s ezért bosszút áll: leszúrja a lányt. Erre a dramaturgiai képletre egy hangsúlyozottan reklámszerű képi világ épül, amelynek nyilván megvan a funkciója, ám ettől még a film nem lesz jobb.

Pedig a szociológiai jelenség, amelyre Szomjas György ráirányítja a kameráját, önmagában nagyon izgalmas. Arra figyelt föl a rendező, hogy milyen, szinte brutális gyorsasággal törekszik az emberek egy rétege a teljes életformaváltásra. Ezt a gyors váltást a két lány „természetesen” a legősbibbi mesterséggel, a prostitúcióval



Grunwalsky Ferenc: *Kicsi, de nagyon erős*, 1990 (Gáspár Sándor, Csere Ágnes és Bán János)

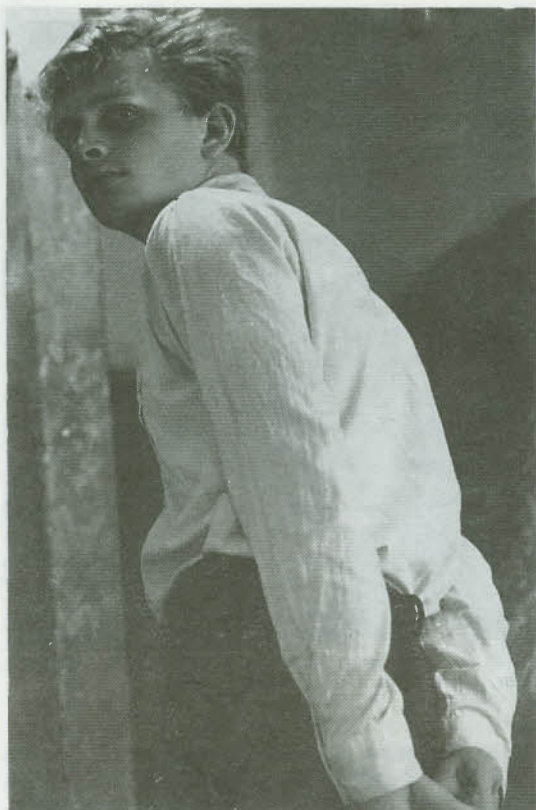
kívánja elérni. Hangsúlyozni kell, hogy a két lány értékorientációja nem kizárólag a Pénz, ez inkább csak eszköz az Életformához: a „páriák kasztjából”, a hiábavalóan küszködő kisemberek világából átkerülni (lehetőleg azonnal és különösebb erőfeszítések nélkül) a „kiválasztottak kasztjába”, egy reklámszerűen csábító, varázslatos belvárosi életvitellel, a dunai panoráma, presszók, bárók, butikok díszletei között. Létstratégiájuk: a kívánt életminőség radikálisan gyors megszerzése. Az már más kérdés, hogy milyen értéket képvisel ez a fajta életminőség. És a nők számára az egzisztenciális felemelkedéshez mindig is a hivatásos prostitúció volt az egyik lehetséges alternatíva. A tragédiát az okozza, hogy a két lány által kialakított új érték- és normarendszerbe belép egy személyes indítatású, „konzervatívabb” érték- és normarend az egyik lány valamikori szerelmének, a börtönből szabadult fiúnak a személyében. E két norma pedig teljes mértékben inkonzisztens. Az egyik: a „szerelmet” hivatásosan (személytelenül) űző magatartás, s az ennek megfelelő életforma és egzisztencia, mint életelv. A másik: a szerelemben (és a nő kizárólagos birtoklásában) személyes, érzelem- és indulatvezérelt magatartás, s egy bizonytalan egzisztenciát felkínáló életforma. A lány világosan ismeri fel, hogy új értékrendje, létformája kerülne veszélybe, ha elfogadná a fiú által képviselt életelvet, teljesen

nyilvánvaló számára a két értékrend összeegyeztethetetlensége. Természetes reakciója, hogy menekül a fiú elől (bűjőcskázik, hazudik) – ám végzete utoléri.

A büntetés tehát nem a hivatalos, társadalmilag kodifikált jogrend részéről éri, amelyet megsértett, hanem egy hagyományosabb – ha más formában is, de szintén törvénysértő – normarend képviselője hajtja végre az ítéletet.

A megszállott rablól

A *Kicsi, de nagyon erős*, Grunwalsky Ferenc filmje stílusán teljesen különbözik Szomjas György művétől. A „sima”, „laza”, „reklámszerű” képvezetéssel ellentétben itt minden eszköz a sűrített drámaiság kifejezésének szolgálatában áll. Mert milyen benyomás marad meg a képi világból a nézőben a film megtekintése után? Az expresszivitásra való törekvés, megdöntött kameraállások, torzító lencse alkalmazása, túlzottan kifejezőre sikerült fényeffektusok stb. Ez az eszközhasználat azonban annyira túlméretezett, hogy kifejezetten modorossá válik a film. Igaz, Grunwalsky Ferenc úgy nyilatkozott, hogy „olyan tisztább, primitívebb képi világ kialakítására törekedtem, amelyben az A betű A betűt jelent, az elemi indulatok primér – ha úgy tesszük: klasszicizáló stílusban jelentkeznek.” (*Filmvilág*, 1990/2) A rendező által alkalmazott



Sopsits Árpád: Céllövölde, 1990 (Lengyel Zoltán)

filmnyelvi eszközök valóban a klasszikus filmművészetben gyökereznek, ám olyan redundánsan jelennek meg, ami letisztult „klasszicizálás” helyett fárasztó manírba torkollik. S ez egy kissé azért érthetetlen számomra, mert Grunwalskynak igazán nincs szüksége arra, hogy a filmnyelv alkalmazásában való jártasságát bizonygassa, hiszen ezt eddigi filmjeiben már minden kétséget kizáróan megtette.

Törvényszerűséget ugyan még nem lehet megállapítani, de tüneti szinten mégis jelzésértékű, hogy két olyan (abszolút más felfogású, de rutinosan újító és kísérletező) rendező, mint Szomjas György és Grunwalsky Ferenc, valamifajta – egymással ugyan szöges ellentétben álló – filmnyelvi konvencionálisba menekül, mely az egyik esetben laposságot, a másik esetben modorosságot eredményez. Mintha nem tudnának mit kezdeni a kezükben lévő eszköztárral.

A zavar különösen a *Kicsi, de nagyon erős* esetében feltűnő, mivel a film képi világának van egy olyan adekvát alkotóeleme, amely erőltettség nélkül fejezi ki a mű gondolati világát. A „nyomott” gépállásnak (körülbelül fejmagasságban

vagy alulról fotográfált, szuperközelivel változtatott félközeli) a szinte állandó szorongató jelenlétére gondolok. „Nyomott” a gépállás, mert ezeknek az embereknek a világa is „nyomott”. A perspektívátlanság levegője lengi be ezáltal a filmet. Fullasztó az atmoszféra, ez a beállítás ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy föltáruljon az a bensőséges kapcsolat, amely ezek között az emberek és közvetlen tárgyi környezetük között (legyen az akár egy asztal- vagy falrészlet) létezik; jelzi, hogy a környezet fiziognómiája és a hősök sorsvonala egy töről fakad.

„Mennyei” környezet a *Könnyű vérben*, „pokoli” környezet a *Kicsi, de nagyon erősben*. A hősök útja mindkét esetben a halálba vezet. Nullpont. A két film kiindulópontja is hasonló egymáshoz. A *Könnyű vérben* a hősök a legősibb női mesterséget, a prostitúciót, a *Kicsi, de nagyon erősben* pedig a legősibb férfi mesterséget, a rablást űzik. A klasszikus normaszegő viselkedésének reneszánszáról beszélnek tehát ezek a filmek, e jelenség egy-egy 1989-es magyarországi variánsát fogalmazzák meg. Abban is fölfedezhető közös vonás, hogy a Grunwalsky-hős szintén mohón, brutális gyorsasággal próbálja megoldani létproblémáját. Ez mindenesetre egyértelműen érzékelteti azt az – egyébként köztudott – társadalmi anomáliát, amely a léthelyzetek rohamos, szinte követheetlenül gyors megrendülése és bizonyos egyéneknek (csoportoknak, rétegeknek) a meg- vagy fölkapaszkodási esélytelensége közötti, már-már robbanásveszéllyel fenyegető feszültségben nyilvánul meg. A „lépéstartás” esélyét pedig törvényszerűen egyre többen bűnözéssel vagy más deviáns viselkedési formára való áttéréssel adják meg vagy szeretnék megadni maguknak. És ami nagyon fontos: ezt a magatartást sokan létfilozófiai, de legalábbis létstratégiai szintre emelik.

Vizsgáljuk meg most konkrétabban a szemléleti eltéréseket a két film között. A *Könnyű vérben* anyai célrendszerében az életformának, életminőségnek van primátusa, ehhez képest a pénz csak eszköz. A *Kicsi, de nagyon erős* Bogija számára viszont mintegy fetiszizálódik a Pénz megszerzése, mindent ennek rendel alá, életmódját is. Az ő esetében a pénz megszerzése nem jár együtt életforma-váltással. Továbbra is vas munkásként dolgozik, nehogy föltűnjön a rendőrségnek. Egész gondolkodásmódjából az következik, hogy társadalmi aspirációi között nincs kiemelt helyen életminőségének megváltoztatása.

„Csak a céljaid nem világosak” – mondja Boginak egy alkalommal a nyomozó. Meg is indo-

kolja kérdését, hiszen Bogi nem iszik, nem nőzik, nem kártyázik stb. Valóban, akkor mi a célja eszelős rablássorozatának? A válasz lehetne az, ami Bogi szájából el is hangzik: a fizetésből nem lehet megélni. Ez mint szociológiai tény, a bérből- és fizetésből élők vonatkozásában általában való igaz. De az mégiscsak eléggé képtelen állítás, hogy épp az egyik legnehezebb fizikai munkát végző (ha a filmből jól érzékelem, akkor martinász), viszonylag jó fizetéssel rendelkező, mindenfajta káros és költséges szenvedélytől mentes, ereje teljében lévő munkás ne tudna több év alatt összegyűjteni egy mosógépre valót, s hogy csak vagyonokat érő rablásokkal tudná megszerezni az évi egyszeri húsvéti sonkára valót. Csakhogy a film „üzenete” nem ezen a szociológiai síkon mozog, Bogi marginalizálódásának nem ez az igazi oka. Szavai más alkalommal egy valóságos alapon nyugvó érték- illetve célrendszernek az irreális birodalmába kerülésére utalnak: „Mi pedig, én és a testvéreim, nagyon gazdagok leszünk, örültünk gazdagok”. Ez a célképzet társadalmi szinten valóban irreális, lélektani hitelessége azonban nemigen vitatható.

Bogi alakja szinte modellértékűen reprezentálja a deviáns viselkedés szociológiájának egyik legmarkánsabb klasszikus irányzatát, amelyet a szakirodalom anómiaelméletnek nevez, s amely elsősorban Durkheim, Merton és mások nevéhez fűződik. Ez az irányzat – Mertonra támaszkodva és nagyon leegyszerűsítve – a deviancia jelenségét a társadalmi anómia állapotára mint szociológiai okra vezeti vissza. A társadalmi anómia állapota pedig akkor jön létre, amikor a társadalmilag elfogadott normák, értékek és az ezek betartásához, eléréséhez szükséges eszközök között diszkrépancia feszül.

Lefordítva ezt az elméletet a filmre, a következőről van szó. Bogi teljes mértékben magáévá tette azt a túlságosan gyorsan kialakuló új értékrendet, amely Magyarországon az utóbbi években társadalmilag elfogadottá vált, s melynek egyik központi rendezőelve a pénz (általában az egzisztencia) „mindenhatósága”, a minden áron való egyéni érvényesülés. Ő is meg akarja szerezni mindazt, amit mások. Sőt, még többet is: »örült gazdag akar« lenni! Ennek eléréséhez azonban Bogi nem rendelkezik a megfelelő legális eszközökkel. Mivel ezt az értékrendet már-már abnormális szinten építette be személyiségébe, nincs más választása: társadalmilag elfogadhatatlan eszközökhöz nyúl céljának elérése érdekében.

Figyelemre méltó azonban, hogy ebben a

filmben sem a jogrend szankciója éri utol a főhőst, hanem egy „korszerűbb”, a csoportos, szervezett bűnözési formával való szembenállása okozza végzetét. Más szóval, a lány a *Könnyűvérben*, Bogi pedig a *Kicsi, de nagyon erősen* tulajdonképpen kétszeresen deviáns. Egyrészt normaszegők a törvényes renddel, a társadalomban széleskörűen elfogadott magatartáskódexszel szemben. Másrészt eltérnek „alrétegük” bizonyos fajta („konzervatívabb” vagy „modernebb”) normáitól is. Végül mindkét filmhős ez utóbbi normaszegés következményeképpen nyeri el büntetését.

Az értékek, normák, eszközök, intézmények stb. mély válsága, zűrzavara a művészi reveláció sajnálatos hiánya ellenére is kirajzolódik e két filmből.

Az apagyilkos

Az elsőfilmes Sopsits Árpád alkotása, a *Céllövölde* viszont éppen hangvételével, szemléletével hívja föl magára a figyelmet, még ha nem is született egy új „kis Valentinó”. A távolinak tűnő analógia azonban a művészi teljesség, korszathatár-jelzés tekintetében mégsem indokolatlan. A két film között ugyanis bizonyos atmoszférikus és szemléleti rezonancia kétségkívül kimutatható. Végsősoron az „ős”, vagyis kis Valentinó is az apák birodalmával hadakozik, amikor kivonul a társadalomból. Tíz évvel későbbi leszármazottjának még szörnyűbb sors jutott osztályrészül: az egyik legborzalmasabb bünt, az apagyilkosságot kellett elkövetnie.

Ez az apagyilkosság dramaturgiai valóságosságával szervesen illeszkedik a mű narrációjába, ugyanakkor társadalmilag releváns szimbólumnak is fölfogható – ahogy a film egészének is van egy határozott arculattal bíró szimbolikus dimenziója. A részletekben megnyilvánuló valószínű, sőt alkalmasint szociográfikusan hiteles mozzanatok (például a környezetfestés) egy többletjelentéssel bíró „filmegészben” olvadnak föl. A *Céllövölde* fiatal hőse már nincs abban a társadalmi helyzetben, hogy kivonulhasson, neki le kell számolnia a „társadalomatyával”: a vér szerinti atya meggyilkolása tehát jelképesse emelkedik.

S ebben van az egyik kardinális különbség a *Céllövölde* és az előző két film között. A *Könnyűvérben* és a *Kicsi, de nagyon erősen* a deviancia manifesztan az ábrázolás szociológiai-lélektani közege, illetve a filmek „meséje”. Sopsits művében azonban a narrációs textúrának a deviancia

nem szerves része; „emeltebb” stílusa másról „mesél”. Arról, hogy a fiú milyen stációkon megy keresztül a „pokolban”, miképp jut el az „atyák társadalmával” való leszámolásig.

Hogy ezt meg kell tennie, elhisszük a filmnek. Mert ez az egyes kritikusok szerint rokonszenves (kétségtelenül nem gonosz, sőt az anya szerint fiát szerető) Kovács Lajos-apuka végtelenül primitív-autoriter személyiségképet mutat, ami a fiú látószögéből még fizikailag is elviselhetetlenül nyomasztó. Gondoljunk arra a jelenetre, amikor Ferinek ütnie kell apja egész képmezőt uraló szőrös mellét: a fiú arcán félelem, düh és undor keveredik.

„Mindenre meg foglak tanítani fiam, mindenre” – mondja agresszív atyai fölénnnyel. Meg is tanítja. De mire? „Most megtanítalak, mi a legfontosabb ebben a kurva életben. Hogyan kell egyetlen lövéssel rext csinálni.” És minden ottlévő ámulatára megmutatja. Aztán egész lényét beragyogja az önelégültség dicsfénye.

Legvisszatetszőbb „leckéje” fia bevezetése a nemi élet örömeibe. A „tanárnő” az apa nagy tapasztalatokkal rendelkező szeretője. Az aktuál a „jó” atya is jelen van, s mihelyt a neszekből érzékeli, hogy fiának „már megy”, rögvést abahagyja a zabálást, lezavarja a fiút a nőről, elküldi tévét nézni, és ő maga fejezi be az avatási szertartást. Ez hát az apai minta.

Az apa-kép tehát „tökéletes”: paternalista fölény, agresszivitás, önzés, önelégültség... Ez a fajta arculat talán túlságosan is ismerős. Az elmúlt évtizedek társadalmi gyakorlatával való azonosíthatóság érzésem szerint túlzottan meg is terheli a filmet, amit csak az időnként valóban

erőteljes jelenetek feledtetnek. Ezen a ponton a *Céllövölde* veszélyesen közel kerül a „tételdráma”hoz”, s ez nem válik előnyére.

A gondolati egészet tekintve azonban érzéketlenül és hitelesen jeleníti meg a rendező, hogy ez a szerető apa elrabolta fiának álmait, gyermekkorát, céllövöldéjét, megtanította az élet „legfontosabb” dolgára, bevezette a „szép szerelembe”, és így tovább. Meggyilkolása tehát szükségszerű és időszerű volt, a konkrét filmbéli cselekmény és a társadalmi jelkép szintjén egyaránt.

Sopsits Árpád filmes nyelve arról vall, hogy a kezdő rendező meglepően határozott világlátással és fájdalmasan érett ironikus szemlélettel rendelkezik. Sőt, talán nem alaptalanul, azt a föltevést is megkockáztatom, hogy közel áll hozzá a hatvanas évek cseh filmművészete.

Filmjének van ugyanakkor egy mélylélektani dimenziója is, amely szervesen illeszkedik a mű szövetébe, s újabb rétegeket tár fel a fiú világából. Mindezt formailag az idősíkok váltogatása, az asszociációs montázstechnika alkalmazása húzza alá, ami kissé álomszerűvé teszi a film egészét, ugyanakkor oldja tételszerűségét.

A három film deviancia-képét erős stilizáltság jellemzi. Csökkent a szociológiai hitelességre való törekvés, nőtt az ábrázolás formai meghatározottsága. Vajon a 90-es évek deviáns karrierjei miféle filmképbe illenek majd bele? A lefojtott indulatok társadalmi-politikai kitörése után miképpen marad érdekes a deviancia a (film)művészet számára? Egyáltalán: ki lesz holnap a deviáns?

Bíró Gyula

KÖNNYŰ VÉR, színes, magyar, 1990

r: Szomjas György, í: Fekete Ibolya, Grunwalsky Ferenc, Szomjas György, o: Grunwalsky Ferenc, j: Stenger Zsuzsa, z: Karácsony János és az Óssian együttes, sz: Kiwán Margó, Deim Ildikó, Derzsi János, Andorai Péter, Ujlaki Dénes

Hunnia-ZDF

Magyarországon forgalmazza a Hunnia Filmstúdió

KICSI, DE NAGYON ERŐS, színes, magyar, 1990

r,í,o: Grunwalsky Ferenc, j: Stenger Zsuzsa, z: Péterdi Péter, sz: Gáspár Sándor, Bán János, Csere Ágnes, Cserhalmi Erzsébet, Blaskó Péter

Hunnia-ZDF – Helikon Film – Mafilm – Hétfői Műhely – Kerszi

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

CÉLLÖVÖLDE, fekete-fehér, magyar, 1990

r: Sopsits Árpád, í: Elian Gyula, Sopsits Árpád, o: Klöpfler Tibor, Medvigy Gábor, d: Stork Csaba, j: Nagy Andreea, sz: Lengyel Zoltán, Kovács Lajos, Nagy Ferő, Danyi Judit, Monori Lili

MTV Fiatal Művészek Stúdiója–Hunnia–Balázs Béla Stúdió

Magyarországon forgalmazza a MOKÉP

MOZGÓKÉP ÉS BEFOGADÁS ALAPÍTVÁNY

ALAPÍTÓ OKIRAT

A Budapest Film Forgalmazó és Moziüzemi Vállalat és a Magyar Filmintézet

MOZGÓKÉP ÉS BEFOGADÁS

elnevezéssel alapítványt hoz létre.

Az alapítvány jogi személy, amely az 1. pontban meghatározott közérdekű célok megvalósítása érdekében a rendelkezésre álló vagyonnal önállóan gazdálkodik.

1. Az Alapítvány célja:

– olyan kutatóhely létrehozása, amely objektíven vizsgálja a vizuális médiumokat: a filmet, mozit, videót és a televíziót;

– a kutatások kiterjednek a közönség vizsgálatára is, illetve arra, miként hatnak a médiumok a befogadó közönségre;

– kiemelten fontos cél annak kutatása, hogy az ún. képmény tartalmú mozgóképek milyen hatást gyakorolnak a gyermekek és az ifjúkorúak személyiségére.

E célok érdekében a kutatások eredményét az Alapítvány nyilvánosságra hozza.

2. Az Alapítvány székhelye: Bp. XIV. Népszórád út 97.

3. Az Alapítvány vagyona:

Az induló vagyon a Budapest Film által készpénzben rendelkezésre bocsátott 1 millió Ft.

A Magyar Filmintézet biztosítja az Alapítvány működési feltételeit és fedezi működési költségeit. (Irodai elhelyezés, telefon, posta, pénzügyi adminisztráció.)

Az Alapítvány nyitott, ahhoz bármely belföldi és külföldi természetes és jogi személy csatlakozhat, amennyiben egyetért az alapítványrendelet céljaival. A felajánlás elfogadásáról a Kuratórium dönt.

Külföldi felajánlás esetén az Alapítvány külön devizaszámlát nyit. A felajánlott összeg devizában kamatozik és devizában használható fel.

Az Alapítványi vagyon gyarapítása érdekében az Alapítvány jogosult országos és helyi gyűjtéseket szervezni, vállalkozási tevékenységet folytatni.

4. Az alapítvány céljára felhasználható:

– az induló vagyon tárgyi kamata és egyéb hozadéka,

– a csatlakozásból származó felajánlások tárgyi kamatai és egyéb hozadéka,

– az Alapítvány vállalkozási tevékenységéből származó eredmény.

Az Alapítványi vagyon felhasználásáról a Kuratórium dönt.

Az Alapítvány vagyonának felhasználható részét első sorban

– az 1. pontban meghatározott kutatások finanszírozására,

– az Alapítvány tevékenységével kapcsolatos költségek fedezésére,

– tudományos konferenciákon, tanulmányutakon való részvétel költségeinek megtérítésére,

– az Alapítvány érdekében kiemelkedő tevékenységet végzők jutalmazására kell fordítani.

5. Az alapítványt kezelő szerve a 7 tagú Kuratórium, amelynek tagjait az alapítók az 1. pontban megfogalmazott kutatási területen működő szakemberek köréből kö-

zös megegyezéssel kéri fel. A felkérés az alapításkor egy éves időtartamra szól, a továbbiakban az alapítók és a csatlakozók három évre kéri fel a Kuratórium tagjait. A Kuratórium elnökét az első évben az alapítók bízzák meg, ezt követően a Kuratórium saját tagjaiból, három évre, titkos szavazással elnököt választ.

A Kuratórium határozatképességéhez 5 tag jelenléte szükséges. Döntéseit egyszerű szótöbbséggel, nyílt szavazással hozza. Szavazategyenlőség esetén az elnök szavazata dönt.

Az Alapítványt a Kuratórium elnöke képviseli. Aka-dályoztatása esetén, ennek idejére, a Kuratórium bármely tagját meghívhatja a képviselettel.

6. Az alapítók javaslatot tehetnek az Alapítvány céljainak megfelelő kutatási témákra. Az egyes kutatási témákról és a kutatási koncepciók elfogadásáról a Kuratórium dönt. E kereten belül a konkrét feladatokat a Kuratórium határozza meg és ellenőrzi a feladatok végrehajtását is.

A Kuratórium működésének részletes szabályait az ügyrend tartalmazza.

7. A Kuratórium döntésének végrehajtásáról az Alapítvány munkatársa gondoskodik.

A munkatárs az Alapítvánnyal munkaviszonyban áll. A munkáltatói jogokat a Kuratórium elnöke gyakorolja.

8. Az Alapítvány megszűnése esetén a felszámolásra kerülő vagyon visszaszáll az alapítókra, illetve a csatlakozókra a befizetési összeg erejéig, illetve arányában.

9. A jelen alapító okiratban nem szabályozott kérdésekben az 1990. évi I. tv.-el módosított Polgári Törvénykönyv 74/a.§. – 74/f.§.-ai az irányadók.

Az Alapító okirat a Fővárosi Bíróság nyilvántartásba vételével válik érvényessé.

Budapest, 1990. március 26.

Az alapítók nevében aláírták:

Port Ferenc (Budapest Film)

Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

A Kuratórium tagjai:

Losonczy Ágnes	szociológus, elnök
S. Nagy Katalin	szociológus
Zám Mária	szociológus
Lányi András	filmrendező
Marschall Miklós	közgazdász
Wessely Anna	szociológus
Erős Ferenc	pszichológus

Az alapítvány munkatársa: Banyár Magdolna szociológus (ügyvezető titkár)

A mozi funkcióinak szociológiai megközelítése

Talán nincs még egy kulturális-szórakoztató intézmény, amelyet annyiszor temettek volna, mint a mozit. Sírásóját először a televízióban, újabban a videóban és a műholdas műsorokban vélik felfedezni. De van-e a mozi feltetésének közgazdasági és szociológiai fogalmakkal is leírható alapja?

Közgazdasági nézőpontból, egymással versengő áruként tételezve fel a különböző filmnézési lehetőségeket, egyetlen olyan piaci kategóriát találunk, amely mentén értelmezhető a fenti probléma. Ez a *helyettesítő termék*. E termékek ugyanis csak abban az értelemben versenytársak, hogy alapvetően hasonló, de mégis könnyen megkülönböztethető szükségleteket elégítenek ki. Ezért ha egy bizonyos árunak emelkedik az ára, akkor – minden egyéb feltétel változatlansága esetén – megnőhet az ezt helyettesítő termékek fogyasztása, ha azok ára nem, vagy csak kisebb mértékben nőtt.

A *mozizásra* mindez így fordítható le: ha az alternatív filmnézési eszközök megjelenésével és elterjedésével az addig monopolizált filmnézési funkciójú mozinak helyettesítő áruként versenytársa jelentkezik, a mozival szembeni helyettesítési hajlandóság megnőhet. Mégpedig abban az esetben, ha a televízió és a videó a mozit helyettesíteni tudó bármelyik funkciójában kedvezőbb vagy kevésbé kedvezőtlen változás áll be a mozihoz képest. Például csökken vagy kevésbé emelkedik az árak, mint a mozié. De addig, míg a mozi olyan reálisan létező szükségleteket elégít ki, amelyekben semmi más nem tudja helyettesíteni, nem kell félni a halálától. Meg kell tehát vizsgálni, hogy vannak-e a mozinak, mint filmnézési lehetőségnek olyan speciális funkciói, amelyeket a televízió és a videó nem tud helyettesíteni.

Ahhoz, hogy a különböző médiumok felé irányuló speciális szükségleteket el lehessen határolni, s így a mozi, a televízió és a videó egymástól független létjogosultságát és életképességét be tudjuk bizonyítani, *szociológiai* módszerekre van szükség.

E munkát nehezíti, hogy a különböző médiumok nézőinek szociológiai vizsgálata nem volt túl gyakori Magyarországon, így szűkös a múltira vonatkozó adatbázis. S mert a szociológiai vizsgálatok átfutási ideje meglehetősen hosszú,

a mai, percről-percre változó helyzet elemzése is csak hipotetikus lehet.

Alapfeltételezésünk: ha megközelítőleg pontosan körülhatárolható az a nézőréteg, amely a korábbi médiumot az új megjelenésének és elterjedésének időszakában is preferálja, akkor e réteg jellemzőiből következtetni lehet az adott médium felé irányuló szükségletekre, s ezáltal a médium sajátosságaira is. Az alábbiakban tehát:

– összehasonlítom időben a különböző médiumok nézőszámait és megkeresem az egyes médiumok elterjedése és „élete” szempontjából legfontosabb időszakokat;

– az egyes médiumok közönségét bemutató szociológiai vizsgálatok eredményei alapján megkísérlem behatárolni az egyes médiumok speciális fogyasztói rétegét, majd meghatározni a médiumok specifikumainak csirait.

A kép árnyalása végett a problémát más megközelítésben tárgyaló vizsgálatokat is elemzek, hogy a jelenre vonatkozó hipotéziseimet némileg megalapozzam.

1. táblázat: A három vizsgált médium éves „fogyasztása” 1958 és 1988 között

Időpont (éves látogatószám)	Mozis ¹	Televízió ² (előfizetők száma)	Videó ³ (készülékek száma)
1958	131 029 905	16 038	–
1962	121 848 829	325 106	–
1967	96 763 546	1 168 801	–
1970	79 571 204	–	–
1972	74 391 471	2 084 669	–
1974	77 867 584	–	–
1977	75 961 130	2 557 431	–
1980	60 718 356	–	–
1982	70 025 663	2 837 895	–
1984	71 016 875	2 894 607	3 200
1985	70 179 279	–	22 400
1986	67 928 633	2 930 151	76 800
1987	55 833 131	–	144 000
1988	–	–	310 400 ⁴

Mivel a fenti abszolút adatok elég nehezen kezelhetők, *bázisviszonyszámokat* számolok belőlük 1986-os bázissal. Vagyis mindegyik médiumnál az 1986-os adatot veszem viszonyítási alapul a változási folyamat százalékos leírásához. E bázis választása azért látszik célszerűnek, mert már az abszolút adatokból kitűnik, hogy 1986 mindhárom médium szempontjából fon-

tos időpont – a mozik látogatószáma ebben az évben újból látványosan esni kezdett, a televíziókészülékek fogyasztása telítetté vált, a videókészülékek eladása pedig alaposan megugrott.

2. táblázat: A három vizsgált médium „fogyasztásának” alakulása 1958 és 1988 között (1986 = 100%)

Időpont	Mozi (%)	Televízió (%)	Videó (%)
1958	192,8	5,5	–
1962	179,4	11,1	–
1967	142,4	39,9	–
1970	117,1	–	–
1972	109,5	71,1	–
1974	114,6	–	–
1977	111,8	87,3	–
1980	89,4	–	–
1982	103,1	96,9	–
1984	104,5	98,8	4,2
1985	103,3	–	29,2
1986	100,0	100,0	100,0
1987	82,2	–	187,6
1988	–	–	404,2

Jól látható, hogy a mozi életében az *első válságperiódus* a televízió tömeges elterjedésének 1962-től 1977-ig tartó szakasza – a mozik látogatószáma ekkor 40 %-kal csökkent –, a *második válságperiódus* pedig a televíziózás telítődésével párhuzamosan megjelenő és rohamosan terjedő videózás 1984-től napjainkig tartó időszak.

A mozi első differenciálódása

E folyamat mélyebb összefüggéseinek feltárása érdekében *dinamikus viszonyszámokat* számoltam a nézőszámra és a készülékellátottságra vonatkozóan, vagyis mindkét médium fogyasztásának éves változását az előző évhez viszonyítva mutatom be.

3. táblázat: A mozi és a televízió „fogyasztásának” százalékos alakulása 1962–1977 között

Időpont	Mozi (%)	Televízió (%)
1962	100,0	100,0
1967	79,4	359,5
1970	82,2	–
1972	93,4	178,3
1974	104,6	–
1977	97,6	122,7

Az adatok szerint 1962-től 1967-ig a televízió előfizetők száma 3,6-szeresére nőtt, míg a mozik nézőszáma egyötöddel csökkent. Úgy tűnik,

hogy az 1967 és 1972 közötti időszak kritikusabb volt a mozi számára, hiszen az előfizetők száma már csak 78 %-kal nőtt, a nézőszámok ellenben 23 %-kal csökkentek. Számításba kell azonban vennünk, hogy míg a látogatószám egyzakt adat, addig a vele összehasonlítható tévé-nézői számhoz az előfizetők számát fel kell szoroznunk. Elsősorban az átlagos családnagysággal, de nemcsak azzal, hiszen a televíziózás „hőskorában” a készülékekkel nem rendelkező szomszédok is tévéztek a „szerencsés” tulajdonos lakásában. Mivel az együtt-tévészés aránya a televízió elterjedésével csökkent, és az átlagos családnagyság is kisebbé vált, a televíziózók száma nem nőtt olyan mértékben, mint a készülékek száma. Így a fent említett két szakasz között nem olyan éles a különbség, mint a számokból következne.

A mozi és a televízió viszonyában valószínűleg 1972 és 1973 között született „kompromisszum”. Ettől kezdve már csupán a kisebb előfizetői aránynövekedésnek megfelelően kapcsolódtak be új fogyasztók a tévé-nézésbe, amit a mozinézőszámok stabilizálódása kísért.

A számok mélyére nézve szembetaláljuk magunkat egy másik technikai nehézséggel. A televízióelőfizetők számából ugyanis elég könnyen levezethető a televíziózók száma – hiszen a tévé a családi tér része –, de a mozinézőszámokból már nem lehet megbecsülni a mozibajárók számát. Számunkra azonban most nem is az a fontos, hogy hányan voltak moziban egy évben, hanem az, hogy aki vette a fáradságot és elment egy moziba, az miért és milyen gyakran tette.

A következőkben a *televízió* (Tomka Miklós: *A tévé-nézés és a rádióhallgatás adatai a különböző társadalmi csoportokban. I. Tévé-nézés. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Tanulmányok, 1975. 5. szám*) és a *mozi* (Tárnok János: *A városi filmszínházak közönsége 1972-ben. Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum, 1973.*) közönségére vonatkozó, 1972-ben készült vizsgálatokat elemzem.

A televízió elterjedése felülről lefelé történt. Először a státusz-hierarchia csúcsán lévők, majd az alacsonyabb státuszúak vásároltak tévékészüléket. 1972-ben utóbbiak jelentős részének még nem volt televíziója. A televízió ebben az időben bizonyos értelemben még *státuszszimbólum* volt, míg a mozi talán sohasem volt az. A televízió nézését vagy nem-nézését a különböző társadalmi csoportok ízlés- és napirendbeli különbségei csak nagyon kevésbé befolyásolták: a *tévé homogénizálta fogyasztóit*.

Az *iskolai végzettséggel* egyenes arányban állt a

televízió nézettsége is. Az iskolába alig járók és az egyetemet végzettek két szélső pólusa között 3,7-szeres volt a különbség. A magasabb iskolai végzettségűek tévénézése különösen hétvégeken és a késő esti órákban volt gyakoribb.

A *foglalkozást* tekintve 1972-ben a televízió nézése szorosan összefüggött az aktív dolgozók foglalkozásának presztízsével. Így a vezető állásúak, az értelmiségiek, az egyéb szellemi dolgozók, valamint az ipari szak- és betanított munkások tévénézése jóval magasabb volt, mint az egyéb fizikai dolgozóké, a mezőgazdasági fizikaiaké és a nyugdíjasoké.

A felnőttek különböző *életkora* alapján nem figyelhető meg lényeges különbség a tévé nézettségében. Legfeljebb annyi, hogy a 60 év fölöttiek és a 20-24 évesek valamivel kevesebbet tévéztek a többieknel. Az viszont lényeges, hogy a 20-24 évesek tévénézése szempontjából a hétvége sokkal jelentősebb volt, mint bármelyik másik csoportnál.

A *település típusát* vizsgálva elmondható, hogy a település nagysága és a nézettség között lineáris kapcsolat volt, a budapesti tévénézők aránya magasabb, a falusiaké pedig alacsonyabb, mint az össznézettségben való részarányuk.

A *mozilap* kapcsolatos vizsgálódást nehezíti, hogy Tárnok János kutatása csak a városi mozinézőkre terjedt ki. Adatai mégis nagy biztonsággal használhatók, hiszen 1972 után a mozi egyre inkább *városi szórakozássá* vált. Míg az 1960 és 1972 közötti időszakban a budapesti és egyéb városi mozilátogatók száma – a két adat abszolút értékében ezen időszak majdnem minden évében hasonló volt – egyenletesen, kb. 40 %-kal csökkent, addig a községeknél a csökkenés 55 %-os volt. A községek részesedése a mozilátogatókból az 1960-as 44 %-ról 1972-ben 37,5 %-ra csökkent. Ezután a televízió elsősorban a községekben terjedt – ezzel párhuzamosan a községi vetítőhelyek száma is drasztikusan csökkent.

A városi mozilátogatóknál a legfontosabb differenciáló tényező az *életkor* volt. A filmszínházak közönségének bázisát a 15-19 és a 20-24 évesek adták, s még a 25-29 évesek is majdnem kétszeresét tették ki összlakosságon belüli arányuknak. A 30-39 évesek demográfiai arányuknak megfelelően jártak filmszínházba, de a 40 év feletti mozibajárók köre fokozatosan csökkent.

Ha az *iskolai végzettséget* vesszük szemügyre, azt látjuk, hogy a magasabb iskolai végzettségűek többet, az alacsonyabb végzettségűek kevesebbet jártak moziba: a 8 általánosnál keve-

sebbet végzettek számarányuknál hatszor kisebb arányban; a 8 általánost végzettek egyszer, a felsőfokú végzettségűek kétszer, a középiskolát végzettek pedig 2,7-szer nagyobb arányban képviseltették magukat a mozibajárók között, mint ami népességen belüli arányukból következett volna.

A *foglalkozás* szerinti kép: népességen belüli arányuknál nagyobb mértékben jártak moziba a középiskolai tanulók (4,3-szer), a főiskolások és egyetemisták (4-szer), a szakmunkások (2-szer) és a szellemi dolgozók (1,8-szer). Számarányuknál jóval kisebb arányban mentek moziba az általános iskolai tanulók (4,8-szer), a háztartásbeliek (4-szer), a nyugdíjasok (3-szor) és a segédmunkások (2,7-szer).

A mozibajárók és a tévénézők „tulajdonságai” mentén társadalmi egyenlőtlenségek rajzolódnak ki.

A *város és a falu* közötti szakadék e két médium kapcsán is megmutatkozik. Az erőltetett szocialista iparosítás során a falvak alig kaptak fejlesztési forrásokat. A fiatalok és a magasabb végzettségűek – a helyi kulturális életre leginkább befolyással levő csoportok – megfelelő munkaalkalom híján elköltöztek a falvakból. Így a községekben az alacsonyabb jövedelmű és iskolai végzettségű rétegek koncentráálódtak. Ezért aztán nem csoda, hogy bár a televízió lassabban terjedt el falun, mint városon, a mozira gyakorolt kedvezőtlen hatása mégis itt bontakozott ki hamarabb. A nagy kultúrpolitikai vívmányt – „minden településen legyen egy mozi” – a feleslegessé vált vetítőhelyek bezárásával falun adták fel először.

A *kulturálisan hátrányos helyzet* halmazódására is szép példát kapunk, hiszen szinte ugyanazok – az alacsony iskolai végzettségű és az alacsony presztízsű foglalkozást végző – társadalmi csoportok néztek kevesebbet televíziót és mentek kevesebbet moziba. Akinek alacsony az iskolai végzettsége, annak többnyire alacsony presztízsű a foglalkozása, kicsi a jövedelme, többet kell dolgoznia, s így nem marad ideje a kikapcsolódásra, a művelődésre, majd fokozatosan az igényei is megszűnnek rá. Gyermekei sem nagyon tudnak kitörni ebből a mókuserékből.

Meglehetősen lapos dolog lenne egyenes összefüggést feltételezni az iskolai végzettség, a kulturális igényszint és a mozibajárás között. Azt viszont világossá tették a fenti adatok, hogy a *mozi demokratikus intézményként való deklarálása merő illúzió*.

Tárnok János azt is megkérdezte a nézőktől, hogy milyen mértékben igénylik továbbra is a

filmszínházakat, s látnak-e különbséget a televízióban és a moziban történő filmnézés között? Mindössze a megkérdezettek 1 %-a mondta, hogy a televízió pótolja a mozit. 90,4 %-uk szerint mindkettőre szükség van, és 3,2 %-uk szerint a televízió semmiképp sem pótolja a mozit. „Érdekes” módon a mozit feleslegesnek tartók nagy része az alacsony iskolázottságú és presztizsű foglalkozásúak közül került ki, így elutasításuk valószínűleg nem par excellence a mozinak szól, hanem kulturális hátrányos helyzetük öntudatlan apológiája volt.

Ami igazán fontos számunkra, az az, hogy mit tartottak a moziban való filmnézés *előnyeinek* 1972-ben. A leggyakoribb válaszok az összes megkérdezett %-ában:

- | | |
|--|-----|
| 1. Moziban élvezhetőbb a film | 64% |
| 2. A legújabb filmeket a moziban lehet látni | 60% |
| 3. A filmeket és az időpontot magam választhatom meg | 56% |
| 4. Moziban színesben látom a filmeket | 52% |
| 5. Társasági együttlétre ad alkalmat | 15% |
| 6. Közönséggel együtt jobb filmet nézni | 12% |

A televíziót és a mozit vizsgálva az a következtetés vonható le, hogy míg a televízió nézőit csak a fenti társadalmi egyenlőtlenségek differenciálták igazán, addig a mozi közönségénél a moziból, mint speciális funkciókkal rendelkező médiumból fakadó különbségek találhatók. A mozit ugyanis elsősorban a *15–29 éves városi fiatalok* látogatták, akiknek tulajdonságai kirajzolják a mozi specifikumait. A fiatalok életkori jellemzője, hogy nagyon fontos számukra a *kortárs-csoport*, a *divat*, az újdonság, a mozibajárás választhatóságát lényegi szemponttá emelő, az önállósodási törekvéseket takaró *szabadságvágy*. S ha azt is tekintetbe vesszük, hogy a városi életmód magasabb kulturális igényszintet alakít ki, a mozi előnyeit máris párhuzamba lehet állítani a városi fiatalok mozi felé irányuló speciális szükségleteivel: *élvezhetőbb* formában látni *új-donságértékű* filmeket, *szabadon választott* időpontban, barátok, ismerősök *társaságában*. Ekkor még csak a mozi tudta kielégíteni ezeket az igényeket.

A mozi második differenciálódása

1984-től, a videó megjelenésétől tartó időszakot szintén dinamikus viszonzyszámokkal jellemezzük:

4. táblázat: A mozi és a videó „fogyasztásának” alakulása 1984–1988 között

Időpont	Mozi (%)	Videó (%)	(Budapesti látogatatszámok (%) ⁵)
1984	100,0	100,0	(100,0
1985	98,8	700,0	99,0
1986	96,8	342,9	90,7
1987	82,2	187,5	89,7
1988	–	215,6	87,7)

Látható, hogy bár a videómagnók számának legnagyobb arányú növekedése 1985-ben, majd 1986-ban következett be, a mozi szempontjából kritikus mennyiséget mégis csak 1987-ben érte el. Ekkor esett meredeken, 17,8 %-kal a nézőszám. Ha a budapesti nézőszámokat is megvizsgáljuk, látjuk, hogy a videó elterjedésének a mozi zira gyakorolt negatív hatása megint vidéken jelent meg előbb.

Az elemzésnek ezen a pontján azonban több nehézséggel is meg kell küzdeni. Mert míg a televízió elterjedésének időszakában a „konszolidált” társadalmi és gazdasági viszonyok miatt bátran lehetett egyenes összefüggést feltételezni, addig a videóval is így eljárni már megboscáthatatlan naívság lenne. Míg a 70-es években a mozik kínálatát nagyrészt az ideológia, keresletét pedig a szabadidő mennyisége határozta meg, a 80-as években, és különösen azok második felében a piac kezdte szabályozni ezt a területet is. Vagyis a mozi és a videó „életében” olyan fogalmak jelentek meg, mint eladható kínálat, fizetőképes kereslet, ár. Így fogyasztásukat már távolról sem a korábbi ismert szinte egyetlen szempont – a szabadidő mennyisége – határozta meg, hanem a gyorsan változó, bonyolult gazdasági és társadalmi viszonyok is. Olyan hatótényezők kerültek a médiák rendszerébe – életszínvonal-csökkenés, infláció, jövedelem-differenciálódás –, amelyek teljes egészében külső eredetűek, ezért rendszeren belül maradvá hatásukat nem is lehet értelmezni. Mindezek miatt a kiinduláshoz való merev ragaszkodás is hiba lenne, mert ma már biztosan nem lehet körülírni a mozi funkcióit csupán a mozikhoz kötődő nézőrétegek jellemzőiből és szükségleteiből kiindulva. Hiszen bizonyára sokan vannak, akiknek a mozihoz való attitűdje nem változott alapvetően, mégis szinte fizikai lehetetlenség eljutniuk oda.

Mindenesetre nézzük meg, milyen volt a *mozi* és a *videó* fogyasztóinak tábor a 1987-ben. Mivel a mozibajárókra vonatkozóan csak budapesti adatokkal rendelkezünk, következtetéseink nem lehetnek teljes körűek. Közönségvizsgálat

ugyanis a Tárnok Jánosé óta csak a Budapest Film Elméleti és Módszertani Osztályán készült. Ilyen Feldmájer Sándor és Horváth Lajos *Az 1987 évi budapesti mozibajárás szokások területi elemzése* (Budapest Film, EMO, 1988. kézirat) című munkája is, melyet a továbbiakban felhasználunk.

A budapesti mozibajárók *életkori* megoszlása 1987-ben: a 15–19 évesek adják a mozizók több mint negyedét, utánuk a 20–24 évesek következnek egyötödös részesedéssel, majd a 30–39 évesek kb. 15 %-kal és a 25–29 évesek majdnem 10 %-kal. Az idősebbek mozibajárás aránya jelentősen csökkent 1972-höz képest, kivéve a nyugdíjasokét, akiké stabil maradt. Így a fiatalok súlya a mozibajárók között még nagyobb lett.

A mozibajárók *iskolai végzettsége* változatlanul jóval magasabb az országos átlagnál. Az 1972 óta bekövetkezett változás azonban mégis elsősorban az iskolázottsági szint általános növekedésével magyarázható.

A *foglalkozás* szerinti megoszlásban jelentős változások mentek végbe. Többszörösére nőtt az általános iskolás, és majdnem kétszeresére a közép- és főiskolás, egyetemista mozibajárók aránya. A munkásoké azonban felére – igaz, a szakmunkásoké kevésbé –, a vezető állásúaké és egyéb szellemi dolgozóké pedig kb. negyedére csökkent. Részarányukat kis mértékben növelték az értelmiségiek és a nyugdíjasok.

A *mozibajárás gyakoriság* is átstrukturálódott 1987-re. 1972-ben minden korcsoportnál a hetente vagy gyakrabban, majd a havonta egyszer-kétszer mozizók aránya volt a legnagyobb, miközben együttes arányuk meghaladta a 90 %-ot. 1987-ben már majd mindegyik korcsoportnál a havonta egyszeri, kétszeri mozizás volt a leggyakoribb – kivéve a nyugdíjasokat. A fiatalabb korcsoportok azonban a havi mozibajárás gyakoriságot majdnem elérő mértékben járnak hetente is moziba, míg az életkor előrehaladtával az évente többszöri és az ennél ritkább mozibajárás gyakoriság nő. Meglepő a nyugdíjasok minden korcsoportnál gyakoribb, hetente többszöri mozibajárása.

A *videózással* kapcsolatos vizsgálati anyagnak (Valkó Emőke–Rosner Imre: *A videózás jellemzői Magyarországon*. Jel-Kép, 1987/4.) két hiányossága van: csak a 18 éven felüliekre terjed ki, és nem tartalmaz foglalkozási megoszlást. Tartalmaz viszont *településtípus* szerintit. 1987-ben a felnőttek 19,6 %-a volt rendszeres videózónak tekinthető, akiknek körülbelül a fele Budapesten, egyharmada vidéki városban, egyhatoda pedig községben lakott.

Életkori bontásban: a 18–19 évesek 70 %-a, a 20–24 évesek 46 %-a, a 25–39 évesek 28 %-a, a 40–49 évesek 16 %-a, az 50–59 évesek 8 %-a és a 60 év felettiek 5 %-a videózott rendszeresen. A fiatalabb korcsoportok előnye itt is szembe-tűnő.

Az *iskolai végzettség* is érdekes képet mutat. Legnagyobb a videózók aránya (32%) a középfokú és (30%) a felsőfokú végzettségűek között. Utánuk a 8 általánost végzettek (20%), majd erősen leszakadva a 8 általánost el nem végzettek (4%) következnek. Mivel a mozis adatok csak a mozibajárókra, a videósok pedig az egész népességre vonatkoznak, nem vethetők össze. Azt azonban feltételezni lehet, hogy a mozizás még nagyobb arányú a videózás országos mértékénél. A videózók életkori szóródása pedig a fiatalok elsőbbsége és a nyugdíjas korcsoportok lemaradása ellenére sem olyan nagy, mint a mozi-zóké.

A településtípus és az iskolai végzettség szerinti arányok hasonló egyenlőtlenségeket takarnak, mint amilyeneket a televízió tömegesebbé válásának kezdetén tapasztaltunk. Világos tendenciaként csak annyi fogalmazható meg, hogy a televízióval szemben a videó elsősorban a fiatalokat vonzza, s ennyiben nem különbözik a mozitól. Sőt sokkal inkább együtt jár a mozival, mint a televízió, hiszen a mozibajárás gyakoriság majdnem egyenes arányú a videózási gyakorisággal: a *hetente mozizóknak 55%-a, míg a moziba nem járóknak csak 7%-a rendszeres videózó*.

A mozi funkciói más megközelítésben

Mostanra nyilvánvalóvá vált, hogy a mozi funkcióit csak szociológiai módszerekkel nem lehet meghatározni. De a munkához alapvető támpontokat mégis csak a szociológiai kutatások adnak. Egy ilyen közelítést tartalmaz a Budapest Film, az Országos Közművelődési Központ, a Művelődéskutató Intézet és a TÁRKI együttműködésével készült vizsgálat, melynek zárótanulmánya (Tibori Tímea: *Budapesti mozibajárás szokások 1987*. Kutatási zárótanulmány. Kézirat. Budapest Film, EMO, 1988–1989.) komplex módon vizsgálta a mozibajárást, a televíziózást és a videózást.

A probléma globális megközelítéséhez az a kérdéscsokor használható, amely az egyes filmnézési eszközök többivel szembeni előnyeit, s azok minőségét méri fel.

5. táblázat: A mozi, televízió és videó előnyei egymással szemben

ELŐNYÖK

	Mozi van – nincs		Televízió van – nincs		Videó van – nincs	
A mozival...	–	–	330 87,5%	47 12,5%	181 73,9%	64 26,1%
A TV-vel...	271 77,2%	80 22,8%	–	–	–	–
A videóval...	108 46,6%	124 53,4%	–	–	–	–
Átlag	65,0%	35,0%	87,5%	12,5%	73,9%	26,1%

Látható, hogy a budapestiek szerint 1987-ben a mozinak kevesebb előnye volt, mint a televíziónak és a videónak. De mik voltak ezek az előnyök, vagyis tulajdonképpen mik az egyes médiumok *specifikumai* a közönség szerint?

A mozi előnyösebb a TV-nél és a videónál, mert:

1. látványosabb	52%	47%
2. jobb a műsora	26%	–
3. társaságban lehet művelni, meg lehet beszélni	19%	18,4%
4. nagyobb a választék, ő dönthet	15%	12%

A mozi hátrányai a TV-vel és a videóval szemben:

1. otthon van	87%	44%
2. jobb a TV műsora	11%	–
3. választható	–	57%
4. rögzíthető	–	19%
5. ingyen van	5,6%	–
6. a mozikban sokan vannak és megjegyzéseket tesznek	3%	–

A válaszokból nagyfokú otthonközpontság és kényelemre törekvés derül ki. Ez valószínűleg az életszínvonal és az életmód megváltozásából eredő kényszerű kompenzáció. Figyelemre méltó, hogy már 1987-ben jelen volt a mozi hátrányai között az anyagi szempont (a TV ingyen van). Erősen tartja magát viszont két hagyományos előny: a látványosság és a társaságban levés lehetősége.

A kép árnyalása végett a mintát két részre bontottuk: „mozibajáró”-nak tekintettük azokat, akik 1987-ben voltak mozikban, „moziba nem járó”-nak pedig azokat, akik nem voltak.

A televíziónak a különböző *nemű* mozibajárók és mozikba nem járók ugyanúgy tulajdonítottak előnyöket, de a nők – különösen a mozikba nem járók – a férfiaknál nagyobb mértékben. A mozik lényegesen előnyösebbnek tartják a mozibajárók és a férfiak. A mozi videóval szembeni előnyeit a mozikok nemtől függetlenül nagyobb arányban vallják, de a videó mozikban szembeni előnyeinek a mozibajárók alapján már nincs különbség. A videónál az „otthon van” tipikusan női szempont, míg a választhatósághoz, akárcsak a mozi látványosabb voltához, a férfiak ragaszkodnak.

Ami az *életkort* illeti, a televíziónak a mozikban szembeni előnyt tulajdonítók között 40 éves korig az átlagosnál többen tartoznak a mozibajárók közé, 60 év felett pedig kevesebben. Azok a fiatalok, akik szerint a televíziónak van előnye a mozikban szemben, és mégis többet járnak mozikba, nagyobb arányban említik meg előnyként azt, hogy a televízió otthon van.

A moziknak a televízióval szembeni előnyt adók nagyobb arányban járnak mozikba, különösen a 25 év alattiak. Jobb műsorról leginkább a 21–25 és a 40–49 éveseket lehet becsábítani. Azok közül, akik szerint a videónak van előnye a mozikban szemben, a 25 év alattiak többen járnak mozikba, mint az idősebbek. Az előnyt tulajdonítók között a 40–49 éveseknél hirtelen csökken a mozibajárók, vélhetően azért, mert ennek a korosztálynak már nagyobb valószínűséggel van videója. Azok közül, akik szerint nincs előnye a videónak a mozikban szemben, szintén a 40–49 évesek emelkednek ki magas mozibajárásukkal. E korosztály véleményét befolyásolja leginkább a videó megléte, és ők kompenzálják legnagyobb arányban a kettőt egymással.

A videó előnyei között a legfiatalabbaknál a választási lehetőség a legfontosabb, míg az „otthon van”-t előnyként értékelő mozibajárók között a 21–25 és az 50–59 évesek vannak nagyobb arányban. A mozi videóval szembeni előnyeit és hátrányait egyaránt a 21–25 évesek és a 60 évnél idősebbek hangsúlyozzák. E két korosztályhoz áll legközelebb a mozi is és a videó is.

Hogy a TV-nek vannak előnyei a mozikban szemben, azt *iskolai végzettségtől* függetlenül mindenki vallja. De azt, hogy nincsenek előnyei, már leginkább a szakmunkásképzőt és középiskolát, legkevésbé pedig az egyetemet és főiskolát végzettek vallják. A mozi TV-vel szembeni előnyeit összességében valamivel kevesebben hangsúlyozzák, mint a fordítottját. Az

előnyök mellett a középiskolát végzettek jobban, a legalacsonyabb végzettségűek kevésbé állnak ki. Azt, hogy nincs előnye, nagyobb gyakorisággal a legfeljebb 8 általánost, ritkábban a középiskolát, főiskolát és egyetemet végzettek mondják.

A videó mozival szembeni előnyeinek megléte az iskolai végzettség növekedésével arányosan hangsúlyozódik. Minél magasabb az iskolai végzettsége valakinek, annál inkább előnyösnek tartja a videót és fordítva. Valószínűleg azért, mert a magasabb iskolai végzettségűeknek inkább van videójuk, így „muszáj” előnyösebbnek tartaniuk. A fordított kérdésnél, a mozi videóval szembeni előnyeinel már nagyobb arányban szavaznak azok hiányára. Így a mozi igazi versenytársának – elsősorban a szakmunkásképzőt és középiskolát végzettek között – a videó tekinthető.

Inkább ragaszkodnak a mozihoz a videóval szemben a legmagasabb iskolai végzettségűek. Ez némileg ellentmond az előzőeknek, de ez igazából nem ellentmondás, hanem azt jelzi, hogy a mozinak a videóval szemben ugyanolyan erős előnyei vannak, mint fordítva.

Más szempontból ugyan, de fontos információkkal egészíthető ki a fenti elemzés, ha a mozi-bajárás *motivációit* is figyelembe vesszük (Zám Mária: *Mozilátogató korosztályok*. Budapest Film, EMO, 1989. Kézirat). A fenti kutatás kérdőívében megadott választási lehetőségek közül három motivációt választottak a kérdezettek nagy arányban:

1. szórakozhatok	65,4%
2. olyan korokat, országokat, láthatok, ahová nem juthatok el	50%
3. pihenhetek, elengedhetem magam	38%

Az ilyen zárt kérdésnek nagy hátránya ugyan, hogy a kutató önkényétől függ a válaszok megfogalmazása. Még a leggondosabb kérdőív-előkészítésnél sem lehet kizárni a szubjektivitás torzításait. A fenti három pont mégis eléggé összecsengő igényt fejez ki, igaz, meglehetősen eltérő információs szinten. Vagyis azt, hogy a válaszadó kikapcsolódhasson, elmenekülhessen a napi gondok elől. A vonzódás a látszat-valóság-hoz is a mindennapok feszültségeitől való szabadulás igényét mutatja.

A „moziban *pihenhetek*” leginkább a társadalmi gondokkal legnagyobb mértékben terhelt 39 év alatti fiatalokat motiválja. A 40 év fölöttiek azok, akik valamilyen pótlékot, saját életükből *hiányzó élményt* keresnek. Mesét, illúziót, kárpót-

lást mindazért, ami már nem fog sikerülni vagy nem fog megtörténni velük. A mozit kifejezetten *szórakozásnak*, kikapcsolódásnak tekinti az összes korcsoport döntő többsége, a legfiatalabbak és legidősebbek kivételével.

Érdekes, hogy a *másokkal való együttlét* lehetősége a mozi előnyei közé tartozik ugyan, de szinte semmi szerepe nincs a mozi-bajárás motivációi között. A mozi eltömegesít, az emberek többsége már nem a mozi segítségével „ápolja” kapcsolatait. Figyelemre méltó, hogy ebben az összefüggésben a 20 év alattiak és az 50–59 évesek a legelutasítóbbak. Nekik vagy még, vagy már nincs szükségük másoktársaságára.

Időtöltésnek legkevésbé a 20–25 évesek tekintik a mozit, egyszersmind ők a legaktívabb réteg a szabadidő felhasználásban.

A *mozi olcsósága* 1987-ben, a kutatás időpontjában még nem volt szempont egyik korosztály mozi-bajárásában sem. Nem kell mélyenszántó vizsgálat annak megállapításához, hogy ennek ellenkezője ma már elég széles rétegeknél lényeges ellenmotiváció.

Felül kell tehát vizsgálni azt a sztereotípiát, hogy a mozi alapvető funkciója a *közösségi élmény* adása. A mozi mint kulturális szükséglet, információforrás is sokat veszített jelentőségéből. Ez nem egyedi jelenség, hisz az értékcsökkenés az utóbbi években a kultúra szinte minden területén érzékelhető. Természetesen a mozi presztízsének csökkenése egyéb tényezőktől is függ. Mára a videó vált státuszszimbólummá. A szubkulturális szokások átalakulásával a mozi funkciói megváltoztak: a mozi is elindult az individualizálódás útján, már csak magányos embereknek ad lehetőséget a látszólagos együttlétre, másrészt a moziszolgáltatások fejlődése is az egyedi, személyre szabott programok kialakítása felé teszi az első lépéseit.

Átgondolva az eddig leírtakat, világossá válik, hogy a kiinduló hipotézis alapján ma nem lehet pontos képet kapni a mozi funkcióiról. Gyaníthatóan azért, mert a megismeréshez a szociológia eszközei és módszerei nem elégségesek. E ponton viszont a nem szakember olvasó megkérdézheti, hogy minek kell olyasmiről beszélni, amiről nem tudunk semmi pontosat és igazán aktuálisat mondani. És a saját szemszögéből igaza van. De tudományos nézőpontból már az nagyon lényeges eredmény, hogy a probléma megközelítésének egyik lehetséges útját végigjárva kiderül, hogy nem az az út az igazi – ha ugyan van igazi. Viszont tartalmazza a legfontosabb csomópontokat, amelyek lehetségessé teszik egy másik út megtételét. Ez az út pe-

dig véleményem szerint a pszichológia és a szociálpszichológia módszereivel van „kiköszve”. S annyira járatlan, hogy veszélytelen megítéléséhez hosszú előkészítő szakasz szükséges, mely alatt az utazó kirándulásokat tesz hasonló terepen, hogy az alkalmazható segédeszközöket összeválogassa. Nos, mi még itt nem tartunk, de feltett szándékunk a munka mielőbbi megkezdése. Mert úgy gondoljuk, hogy a mozi funkcióinak kiderítése adhatná a további vizsgálódások „mihez képest”-jét. Erre főleg a mai korban van nagy szükség, amikor ezen a területen is maximálisan alkalmazhatatlanná vált minden eddigi klisé. A társadalmi-gazdasági környezet rohamos megváltozása olyan tendenciákat indított el a mozi és a videó területén, amelyek nem mérhetők be pontosan. Ezért ma még csak a jelenségek felszíni összefüggéseit lehet érzékelni.

A változások gyökere a 80-as évek végén elmélyülő gazdasági válság volt, amely arra kényszerítette a kormányzatot, hogy a filmszakma állami támogatását fokozatosan csökkentse. Ezzel piaci kényszereknek tették ki a filmvállalatokat, elsősorban a mozit. Elkerülhetetlenné vált a jegyáremelés, amelyet a közönség csak úgy tűr, ha javul a filmkínálat. A filmforgalmazás monopóliumának megtartásával azonban ez nem volt lehetséges. 1987 végétől napjainkig majd 20 filmforgalmazó jelent meg a piacon. A filmkínálat hirtelen megjavult, de mára azért már világossá vált, hogy „túl sok az eszkimó”, akik a fennmaradás érdekében inkább egymásra „vadásznak”. Azt már el is érték, hogy 1990 első felében négy forgalmazó adta a bemutatott filmek majdnem 80 %-át.⁶ A mozik látogatószáma közben drasztikusan csökken. Elsősorban vidéken, hisz Budapest a félévi eredmények alapján majdnem a tavalyi „formáját hozta”. Ez nem csoda, mikor minden forgalmazó azt gondolja, ha Budapestet meghódította, a háborút is megnyerte. A hatás már-már tragikus, hisz míg 1986 és 1989 között a mozik száma „csupán” 24,3 %-kal csökkent, 1990 első negyedévében ez a csunkulási folyamat szédületesen felgyorsult a maga 22,4 %-os nagyságával.

Mindeközben a videó töretlenül hódít. A ké-

szülékek száma 1988-ról 1989-re megkétszereződött, s becslések szerint ma eléri a 600 ezret.⁷ Érdekes, hogy noha az életszínvonal esése manapság leginkább a közepes jövedelműeket sújtja, mégis közöttük terjed legjobban a videó. A megoldás az inflációban keresendő, hiszen ilyenkor a felhalmozás értelmetlen, és a tartós fogyasztási cikkekbe való beruházás az egyik értékőrző lehetőség. (Gondoljunk csak a videósgorenjés bécsi tűrákra.) Na és nem mellékes az a körülmény sem, hogy infláció és gazdasági válság esetén megváltozik az emberek viselkedése: megnő szórakozási igényük. „Járjuk, hát járjuk, táncolva várjuk, milyen halált hoz még az est!” (Bereményi Géza) A videózás a kezdeti lelkesedés után a legtöbb fogyasztónál beállt egy nem túl magas átlagszintre. Határozott tapasztalatom, hogy a videó igazán nem üti ki a mozit a nyeregből, mert elsősorban olyan filmeket keresnek a videózők, amelyeket moziban vagy a televízióban nem láthatnak.

Mára előtérbe került a mozi kereskedelmi jellege. A tisztán piaci szemlélet – remélhetőleg csak átmenetileg – a homogénnek tételezett nézői igényeket elégíti ki csupán. Egy feltételezett közönségkép alapján ellehetetleníti a differenciált közönségszükséglet kielégítésére irányuló törekvéseket.

Banyár Magdolna

JEGYZETEK

1. *MOKÉP filmforgalmazási adattára 1988*. MOKÉP, 1988.
2. *Tények és adatok a Magyar Televízióról*. MTV, 1987.
3. Valkó Emőke–Rosner Imre: *A videózás jellemzői Magyarországon*. Jel-Kép, 1987/4.
4. Valkó Emőke–Rosner Imre: *A videózás jellemzői Magyarországon 1987-ben és 1988-ban*. Magyar Közvéleménykutató Intézet, 1988.
5. A Budapest Film (volt FÖMO) statisztikai alapján
6. Országos film- és videóforgalmazási adattár 1989 és 1990. I. félév. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság.
7. Magyar Közvéleménykutató Intézet

Fesztiválról és filmekről

Karlovy Vary, '90

Az idén Pozsonyban megrendezett nemzeti filmnapokhoz hasonlóan (amelyről lapunk 90/4-es számában tudósítottunk), a XVII. Karlovy Vary-i filmfesztivált is a Cseh és Szlovák Köztársaságban végbement politikai változások hatották át. A szervezők szóban és írásban egyaránt hangsúlyozták megújulási szándékukat, a kulturális nyitást Európa felé, a „birodalmi” nyomás elhárítását. (Érdekes adat: a fesztivál történetének huszonöt nagydíjából tizenháromat szovjet film nyert.) Nem rajtuk múltott, hogy a versenyprogram, de még az információs vetítések sem voltak méltók az ünnepi alkalomhoz. A világ filmművészeté különösen a csehszlovák új hullám megidézett emlékének fényében tűnt ridegen számítóknak, érdektelennek, hamisnak, holtnak. Ördögi cinizmussal azt is mondhatnánk, az idei fesztivált a husáki kultúrpolitika „mentette meg”, amely kiváló filmeket zárt dobozba, hogy most megilletődve, szomorú elégtételként tekinthessük meg őket. A helyzet azonban csak annyira vicces, amennyire a cseh humor. A betiltott filmek mögött megtört alkotói pályák állnak. A fesztivál földjaként átnyújtott kitüntetés a dobozba kényszerített filmek valamennyi ismert és kevésbé ismert alkotójának szolt. Közülük többen külföldön folytatták pályafutásukat (az ő munkáikat külön szekciónak vetítették), mások hazájukban szilencium-rab-

ságra ítéltettek, s négy művészt – Jan Kadárt, Elo Havettát, Pavel Juráčeket és Evald Schormot – már csak emlékműsorral és néma felállással köszönthetett a közönség.

A pozsonyi szemlén bemutatott dobozos filmek száma tovább bővült. Ezek az 1969–70-ben készült alkotások már nagyobb távolságban helyezkednek el a csehszlovák új filmtől, hangvételük komorabb, történeteik tragikusak, szerkezetük zárt. Az egyes művek nehezen sorolhatók közvetlenül az új hullámhoz, szellemiségük legalább annyira kötődik az új hullám előzményeként, illetve azzal párhuzamosan kibontakozó csehszlovák filmhez, Kadárékhoz, Kachyňához, Jasnýhoz. Ha megpróbáljuk a most előkerült filmek alapján rekonstruálni az 1968 után erőszakkal megtört új hullám „ellopott” történetét (és ez a rekonstrukció nem ölelhet fel két-három évnél hosszabb időszakot, hiszen később bizonyos filmek nem csupán dobozba kerültek, hanem el sem készülhettek), arra a következtetésre jutunk, hogy a cseh és szlovák új film első hulláma valóban elvonult. Csakhogy támadt egy újabb, az előzőhöz szorosan kötődő, egy-egy életpálya folytatását jelentő vonulat; megjelentek az áramlat közös vonásaitól távolabb elhelyezkedő művek. A pozsonyi tudósításban már beszámoltunk a *Lelőtt vasárnap* vagy a *Gyászünnepek* című filmekről, most Václav Gajer, Hynek Bočan és Ivan Ba-

lad'a egy-egy munkáját kell kiemelnünk.

A *Katerina a její děti* (Katerina és gyermekei, 1970) hétköznapi sorok balladái hangvételű története. A falusi környezet, a jellegzetes vidéki figurák, az évszakok váltakozása a három leánygyermekét egyedül nevelő Katerina történetének háttérében egyszerre teremti meg egy bensőséges „kisrealista” film melegségét és a tragikus sorok mögül felsejlő emberi méltóság nagyságát. Gajer drámaian egymásnak feszülő fekete-fehér képeivel szemben Bočan szürke, elmosódó tónusba fogta dokumentarista eszközökkel készült filmjét (*Pasták*). A vidékről a fővárosi javítóintézetbe került ifjú tanár küzdelme önmaga elfogadtatásáért, rövidéletű sikere, majd szükségyszerű tragikus bukása önmagában nem lenne több szomorúság lélektani lektürnél. A film azonban pontos képet ad az intézet belüli – és a falakon túli viszonyokról. A csehszlovák új film alkotásaihoz képest szokatlan közvetlenséggel jelenik meg Prága „hátsó udvara”. Az 1970-ben készült filmet csak 1990-ben fejezhette be a rendező.

Az új hullám amilyen gyakran merített szépirodalmi forrásból, olyan ritkán nyúlt idegen klasszikushoz. Ivan Balad'a Csehov *A 6-os számú kórterem* című elbeszéléséből készült filmje, az *Archa bláznů* (A bolondok bárkája, 1969) sem tekinthető megszokott adaptáció-



Vojtěch Jasný: *Moravai krónika*, 1968

nak. A később főképp televízióban dolgozó Balad'a szokatlanul erős képi világot teremt; nem is annyira Csehov *történetét*, hanem inkább Csehov átélt *látomását* viszi vászonra. S ezáltal filmje bármiféle erőltetett párhuzam kierőszakolása nélkül vonatkozik saját korára, saját hazájára; az örült józanok és szabad rabok burjánzó világára.

Az új hullám szellemét közvetlenül folytató filmek között találjuk Pavel Juráček filozófiai abszurdját, *A kezdő hóhérrészt* (Připad pro začínajícího kata, 1969). A gondolatilag tökéletesen kidolgozott film cselekmény híján intellektuális gegekkel építkezik. A Jan Němec világához közelálló Juráček szarkasztikus humorával szemben népi groteszkkal itatja át nem kevésbé elvont és „megemelt” gondolatait Evald Schorm. *A pap vége* stílusát folytató *Den sedmý, osmá noc* (Hetedik nap, nyolcadik éjszaka, 1969) anekdotikus szerkezetét azonban már elkeseredett, kétségbeesett tragikum hatja át. Schorm

mindemellett most sem lett hűtlen fanyar látásmódjához, és továbbra is szívesen merít a keresztény képzetkör, valamint a színház gazdag tárházából. Vojtěch Jasný a második világháborút követő bő évtized *Moravai krónikájában* (Všichni dobří rodáci, 1968) elkerüli mind a történelmi tablót, mind a moralizálás veszélyét. Pedig a film fájdalmasan búcsúzik a tiszta, romlatlan, háborúból kimosakodó békebeli évektől, s pontosan, történelmileg is hitelesen érzékelteti az emberi kapcsolatokat megrontó változások politikai okait.

Az új hullám és az 1968-at követő „normalizálódás” légkörét egyforma erővel idézte föl egy 1969-ben készült diplomafilm, Vlastimil Venclík *Nezvaný host* (A hívtalan vendég) című 23 perces alkotása. A parabolikus példázat a paternalista hatalom számunkra sem ismeretlen gondoskodásáról kristályos szerkezetű, letisztult, bölcs gondolatként, ugyanakkor érzékeny, megragadó, átélhető művé-

szi produktumként szembesítette nézőjét a mindennapi valósággal. A film hosszas dobozban szunnyadása szomorú ugyan, de annál tanulságosabb az a tény, hogy ma is elevenünkbe vág. S ez bizony nemcsak Venclík művészetét dicséri...

Filmekről már hosszasan szövelünk, illene beszélnünk a fesztiválról is. A jólneveltség azonban mégsem lehet ebben az esetben esztétikai mérce. A versenyfilmekből ugyanis éppen az a karakter hiányzott, ami (akár negatív) minősítésüket lehetővé tenné. A munkák meghatározó többsége tisztes, lecke-felmondós, adaptációs történet (még abban az esetben is, amikor valójában nem feldolgozásról van szó, érezhető a szövegkönyv külső meghatározottságú megfilmesítése vagy lefilmesítése). Igényesek a képek – igénytelenek a gondolatok. S az utóbbi nélkül az előbbi szemet gyönyörködtető illusztrációvá – és elmét tompító színekavalkáddá válik. Ezt láttuk a termé-

szet honi díszletébe ágyazottan a norvég, az ír és a japán versenyfilmekben (Martin Asphaug: *En Håndfull tid* – Maréknyi idő, Thaddeus O'Sullivan: *December Bride* – Decemberi menyasszony, Hiromochi Horikawa: *Hana-Monogatari* – Háború és virágok).

A Technicolor-globuszon már-már reflexszerűen üdítő a fekete-fehér film, amiből mindössze egy szerepelt a versenyben, a svéd Suzanne Osten *Skyddsängeln* (Az őrangyal) című alkotása. Ez a film is adaptáció, méghozzá a regény második feldolgozása, mégis sze-

mélyes, érzékeny, bensőséges; a XX. század elején politikai gyilkosságra készülő diák lelkitusáját saját szempontjából, terrorizmustól terhelt napjainkból szemléli. A legtöbb film alkotói azonban mint-ha félnének egyéniségük vállalásától, félnének a játékosságtól, a – ne adj Isten – „fölösleges”, a dramaturgiai vaslogikából kilógó jelene-
tektől. Mintha félnének a művészet-től. Magam a fenti svéd opuszon túl két filmet mentenék fel e szigorú vádak alól, Bertrand van Effenterre francia alkotását (*Tumultes*) és a szovjet Szergej Jurszky művét,

a *Csernovot*. A *Tumultes* szenvedéssel határos lélektanának kulturált-sága és apró szabálytalanságai révén marad emlékezetes; a *Csernov* némiképp mesterkelt valóság-képzet játékából a moszkvai élet leépülésének képei hatnak nagy erővel.

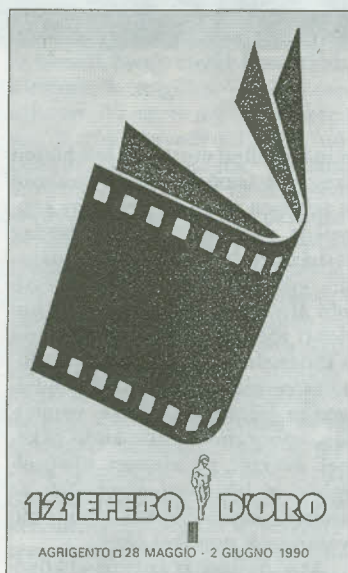
Fesztiválról írtunk és filmekről. A kettő idén mereven elhatárolódott egymástól. A jelen szürke ünnepe-ségén fényes vendégként szerepelt a múlt. Reméljük, legközelebb a jövő *fesztiválfilmjeit* látjuk Karlovy Varyban.

Gelencsér Gábor

Új érdekszövetség?

Agrigento '90

Luigi Pirandello szülőföldjén, a szicíliai Agrigentóban, Centro di Ricerca per la Narrativa e il Cinema néven 1978-ban létrehoztak egy kulturális intézményt, mely az irodalom és a film sokat vitatott, ellentmondásos, ám tagadhatatlan kapcsolatának tanulmányozását tűzte ki célul. A csodálatos Temp-lomok völgyében 1990. június 2-án tizenkettedszer osztották ki az Efebo díjakat. A görög ifjút ábrázoló arany szobrocskát Jerry Schatzberg kapta a *Reunion* (Az új-ra megtalált barát) című filmjéért. A forgatókönyvet Fred Uhlman regényéből Harold Pinter írta. A film egy amerikai rendezőtől szokatlan érzékenységgel, kivételesen árnyalt kor-, környezet- és lélekábrázolással azt mutatja be, hogyan itatta át szinte észrevétlenül, ám máig kitörölhetetlenül, a fa-sisza ideológia egy német város jószándékú polgárainak lelkét a harmincas években. Ezüst Efebo díjat kapott a film két szereplője, Christen Anholt és Maureen Kerwin, valamint egy fiatal olasz író, Ermanno Cavazzoni, akinek első regénye, a *Holdkórosok verse* szürreális látomásaival korunk egyik leg-erőteljesebb képi világú rendezőjét,



Federico Fellinit inspirálta legújabb filmje, *A hold hangja* elkészítésére.

1986-tól kezdve egy-egy európai filmfőiskola legígéretesebb növendékei is bemutatkozhatnak vizsgafilmjeikkel. Az idén a franciák három utolsó éves rendezőjének művei közül kellett a legjobbat kiválasztania az ismert filmszakem-

berekből és egy agrigentói középiskola tanulóiból álló zsűrinek.

A három játékfilm a megvalósítás színvonalában nagyon közel állt egymáshoz, témájuk is hasonló volt. Eltérés köztük minde-nekelőtt az alkotói attitűdben mutatkozott. Christine Carriere *Le mariage blanc* (Fehér esküvő) című filmje bárhol és bármikor játszódhatna. A lineáris cselekményveze-tésű, hagyományos formában előadott, kissé szentimentális történet egy tizenhat éves lányról szól. Édesanyja férjhezmenetelével feldúlja kettejük meghitt, szoros kapcsolatát. A kínai származású Yuen Ming Lam *Vers le moitié du ciel* (Az ég közepe felé) című filmje a vérbefojtott diákmegmozdulások utáni Kínába vezet. Hősnője – sok társához hasonlóan – menekülés egyetlen útját választja: a nyomasztó helyzetből egy külföldihez készül feleségül menni. A vasútállomáson, a búcsú pillanatában, fájdalmasan szép emlékképekben és ijesztő víziókban idézi fel múltját, jelenét – és jövőjét. Noémie Lvovsky filmje, a *Dis moi oui, dis moi non* (Mondd, hogy igen, mondd, hogy nem) egy kamasz-lány bizonytalanságát, magányos-

ságát, csellengését mutatja be a lány lelkiállapotát pontosan tükröző képeken.

A filmek hőseivel egykorú zsűritagok az első helyet az egyszerű történetelbeszélő, a másodikat a politikai töltésű filmek ítélték. Indoklásukban az „élvezetes”, „szép”, „megható”, „felkavaró” szavak hangzottak el legtöbbször. Egyáltalán nem érintette meg őket a harmadik film, mely leginkább róluk szólt. Ítéletük újabb bizonyítéka a filmmel szembeni elvárások megváltozásának, a „szerzői film” iránti egyre erősebb közönytnek. Az emberek ma a moziban nem a rendező szubjektív véleményére, világlátására, problémaérzékenységére, formai invenciózusságára kíváncsiak. Nem gondolkodni, hanem kizárólag szórakozni, kikapcsolódni akarnak.

Bizonyára ezzel is magyarázható, hogy napjainkban ugrásszerűen megnőtt az irodalmi alkotásokból készült filmek száma. Olaszországban például az utóbbi egy-két évben ismert és kevésbé ismert rendezők (Ermanno Olmi, Federico Fellini, a Taviani testvérek, Ettore Scola, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Carlo Mazzacurati, Gianni Amelio, Roberto Faenza stb.) a legkülönbözőbb korokban élt olasz és külföldi szerzők (Joseph Roth, Lev Tolsztoj, Ermanno Cavazzoni, Théophile Gautier, Gabriel Garcia Marquez, Paul Bowles, Goffredo Parise, Leonardo Sciascia, Arthur Schnitzler stb.) írásait filmesítették meg.

Az Agrigentóban rendezett beszélgetések is fellángolt a régi vita: szabad-e, érdemes-e, s ha igen, hogyan filmre átültetni az irodalmat, hiszen egymástól alapvetően különböző művészi kifejező eszközökről van szó? Az eredeti eszmék, ötletek hiánya vezeti-e a rendezőket az irodalomhoz, vagy kihívásnak tekintik egy-egy rokonnak érzett írói univerzum újra-teremtését képekből? Divat, kényszer vagy egy újfajta érdek-szövetség szükségességének felismerése hozta-e ismét közel egymáshoz a „szerzői filmek” fénykorában eltávolodott két művészeti ágat?

Az Agrigentóban díjazott mű-

vek, Schatzberg filmje és Cavazzoni regénye, az irodalom és a film gyümölcsöző együttműködését bizonyítják. Pozitív érdekszövetségre egyébként éppen az olasz kultúrában volt már jó példa. A neorealizmus születése idején film és irodalom egyszer már összefogott a valóságtól elszakadt, „előregyártott” eszmék, gondolatok elleni harcban.

Italo Calvino *Amerikai előadások. Hat javaslat a jövő évezred számára* című kötetének (Garzanti, 1988) a látásról szóló fejezetében attól félti az emberiséget, hogy elveszíti egyik alapvető képességét: azt, hogy a lelki alkatát, személyiségét legjobban kifejező képekben tudjon gondolkodni. Ma a nap minden percében „előregyártott képek” sokaságával bombáznak minket, ami azzal a veszélyes következménnyel járhat, hogy *mindenki* behúnyt szeme előtt *ugyanazok* a képek jelennek meg. Calvino szerint ez a művészet halálához vezet. Elkerülésére két módot lát. Új kontextusba helyezve meg kell változtatni az elcsépeelt képek jelentését, ahogy a posztmodern tette. Vagy meg kell próbálni mindent előről kezdeni, visszatérni az alapokhoz, ahogy Samuel Beckett tette, amikor darabjaiban minimálisra redukált minden látható és hallható elemet.

Az irodalmi képek sugallatára hagyatkozó filmek talán ennek az újrakezdesnek a szándékát is jelzik. A harc kezdetét a kommersz filmgyártás reklámozó előregyártott képekkel telezsúfolt, szédítő ritmusú termékei ellen. A filmművészet talán ezen az úton is visszatálthat a valódi emberekhez, sor-sokhoz, környezethez.

A jelenségnek persze más, nyilvánvalóbb – és kevésbé pozitív – okai is vannak. Mindenekelőtt a televízió, amely óriási mennyiségű történet-igényét csak az irodalom segítségével képes kielégíteni. Mivel azonban semmiféle szokatlan formai megoldást, újítást nem tűr, sokszor unalmasak, zavaróan statikusak a moziforgalmazásra és a televízió számára egyidejűleg készült adaptációk. Elszaporodásukat Olaszországban azzal is indokolják, hogy Silvio Berlusconi az öt tévécsatorna után a Mondadori

Kiadóra is kiterjesztette befolyását, és természetesen minden lehetőséget megragad, hogy minél nagyobb nyereségre tegyen szert. Az irodalmi művekből készült filmek bemutatása után valóban megnő a könyv iránti kereslet. Reménykedjünk abban, hogy aki megveszi, el is olvassa a művet. Az emberek – alkotók és nézők egyaránt – talán újra felfedezik az olvasás szépségét, és – ismét Calvino szavaival – újra megtanulják „a fekete betűk mögött a világmindenséget meglátni”.

Éttől azonban még nagyon messze vagyunk. Ma az olasz helyzet (is) rendkívül lehangoló. Az irodalom ihlette filmek többsége ijestően üres, a televízióban sugárzott filmeket még, a *képeket* pedig még a reklámbejátszásoktól sem sikerült megtisztítani. Tizennégy év után végre az olasz Parlament elé került a „vadnyugati” televíziózást szabályozni kívánó törvényjavaslat. Leglényegesebb pontjairól – trösztellenes intézkedések, a reklámok százalékos arányának drasztikus csökkentése a napi műsoridőben, kitiltásuk a filmekből stb. – majdnem kormányválsághoz vezető vita robbant ki. A televízió nemzeti üggyé vált, heteken keresztül az újságok címloldalán szerepelt, a kuvaiti válsággal azonos teret szenteltek neki. Pártszakadás, ilyen-olyan-gate, gombnyomogatás, a mentelmi jog megvonása, kivonulás – az immár nálunk is jól ismert botrányok sorozata kísérte a csatározásokat.

Ám a végig sértett Silvio Berlusconi most is sikerült időt nyernie: míg a nyugat-európai országok televízióinak 1991 októberétől, az ő csatornáinak csak 1993 január 1-től kell betartaniuk a törvény előírásait. Akkor fogynak ki azokból a filmekből, amelyeket az 1990. június 30-ig megkötött szerződések értelmében még húsz percenként szakíthatnak meg reklámmal. Aki időt nyer, pénzt nyer. Meg aztán 1993-ig annyi minden történhet. Még a világ is összedőlhet.

Pintér Judit

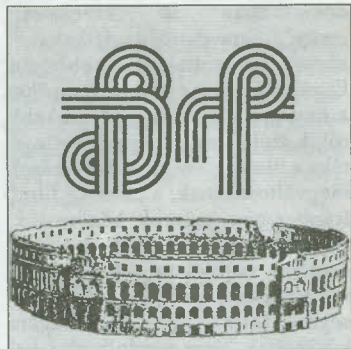
A feszültségteremtő kommunisták

Pula '90

A 37. Jugoszláv Játékfilmfesztivál legnagyobb eseménye Bata Čengić visszatérése volt. A hatvan felé közeledő mester, az egykori „fekete hullám” kiemelkedő alakja, a *Családom szerepe a világforradalomban* (Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji, 1971) és a *Képek egy élmunkás életéből* (Slike iz života udarnika, 1972) rendezője hosszú szünet után állhatott ismét kamera mellé. A hivatalos elismerés ezúttal nem maradt el, új filmje elnyerte a fesztivál nagydíját, de most is népes volt a fanyalgók tábor. Čengić sehogy sem tud szinkronba kerülni a történelemmel, a jelenkor elvárásaival. A hetvenes évek elején a forradalomról szóló pamfletjeivel kavart vihart, most pedig azzal, hogy partizánfilmet csinált. Igaz, a Branko Ćopić írásai, visszaemlékezései alapján készült *Gluvi barut* (Süket puskapor) új módon közelíti meg a témát, a rendezőt az egyik sajtóértekezleten mégis azzal vádolták, hogy „komcsi” filmet alkotott.

Ez persze túlzás. Az viszont kétségtelen, hogy problémafelvetését illetően, az erőszak, az értelmetlen öldöklés középpontba állításával a

film kissé megkésett. (Gondoljunk csak a hatvanas évek olyan alkotásaira, mint a *Csillagosok, katonák* vagy a szovjet-litván *Senki sem akart meghalni*.) A fanatikus komisszár és a humanista parancsnok szembekerülése ősi szovjet alapképzet, a jugoszláv filmben először a korszakos jelentőségű Ćosić-adaptációban, a *Messze még a hajnabán* (Daleko je sunce, 1953, r: Radoš Novaković) jelent meg drámai módon. Akkoriban a parancsnok elbukott, mert nem volt ereje vállalni a harc kegyetlenségét. Ma a politikai biztos bukik el, mert nem ismeri fel, hogy eszméi életidegenek, és hogy az erőszak erőszakot szül. Čengić ott „követi el a hibát”, hogy az átértékelés közben igyekszik tartózkodni az illusztrativitástól. Nem teljes sikerrel, mindenesetre a parancsnokot alakító Branislav Lečić mellé, aki ezen a fesztiválon a jugoszláv film új sztárjává érett, nem valami torzszülöttet helyez, hanem Mustafa Nadarevićet, egy másik meggyerő, a nézőben rokonszenvet keltő színészegyéniséget. Így aztán túlzott megértést tanúsít a kommunisták iránt, emberi drámát sejt



magatartásukban, bukásukban.

Ezzel együtt a film azt állítja – s tartalmilag ez benne az igazán új mozzanat –, hogy a nép a boszniai hegyi falvakban nem akarta elfogadni vezetőnek a kommunista partizánokat, s emiatt véres belső harcokra került sor. A felizzó gyűlöletet sorozatos leszámolások követik. Az öncélú pusztítást döbbenetes képsorokkal ábrázolja a rendező. Az egészben az a legfélelmetesebb, hogy szép. A halálnak ridegen kimért kompozíciója, koreográfiája, ritmusa van. Az arcon még a gyilkolás öröme, mikor hirtelen golyók csapódnak be, az ályuggatott test megrándul, majd holtta merevedve visszazuhan a természetbe. A film néhány harci jelenete – az eposzok leírásához hasonlóan – önkívületi állapotba kergeti a befogadót. A hatást nagy mértékben fokozza Goran Bregović népzenei elemeket felhasználó, dobokra épülő hangaláfestése.

A fesztivál másik felkavaró alkotása *A határ* (Granica) című újvidéki produkció volt, Deák Ferenc forgatókönyvíró és Zoran Maširević rendező munkája. A háború után játszódó történet egy magyar és egy szerb család kapcsolatáról, fokozatos közeledéséről szól. A feszültséget itt is a kommunisták teremtik. Kitelepítenek, betelepítenek, begyűjtenek, uszítanak. Egy szóval, felforgatják a világot. A helyzetet különösen Jugoszlávia



Zoran Maširević: *A határ*, 1990



Zoran Maširević: *A határ*, 1990

1948-as elszakadása teszi drámai-
vá. Magyarok lőnek magyarokra a
határ két oldalán. Ez a film is a
pusztítás képeivel sokkol, a kon-
fliktushelyzetek rendre véres ese-
ményeket szülnek. Csak a kom-
munista terror megszűnte hoz-
megbékélést az emberek, a falu-
ban élő népek között.

A valóság egyelőre mást mutat.
A kommunisták visszavonulása
nem okozott döntő fordulatot a ju-
goszláviai népek viszonyában. Az
egykori társadalmi eszmény meg-
kérdőjeleződése pedig jól érzékel-
hető szellemi űrt teremtett a kultu-
rális életben. A jugoszláv film is
egyre jellegtelenebbé válik. Nem

találja helyét, nem érzí lehetséges
funkcióit. A filmek döntő többsé-
ge régi irányzatok paneleit ismétli,
hit, meggyőződés és értékek nél-
kül. Belgrád még mindig nem adta
fel a naturalista sárdagasztást, Zág-
ráb intimizmusa megpróbál új len-
dületet venni, de esztétizálásában
ma már nehezen tud versenyezni
Ljubljanával. Valóban, a legtöb-
bet a Karpo Godina vezette szlo-
vén filmgyártás ígéri, de egyelőre
túlságosan befelé forduló, legna-
gyobb gondja saját nemzeti jelle-
gének ápolása. A baj az, hogy ne-
héz lesz hagyományok feltámasz-
tásával továbblépni. Kevés van
belőlük. Jugoszlávia a második vi-
lágháborúban érett nemzetté, mél-
tóságát, népeinek öntudatát, nem-
zetközi tekintélyét pedig a szocia-
lista világrendben elfoglalt sajátos
helye alapozta meg. Ennek meg-
szűntével az országot és kultúráját
erős provincializálódás fenyegeti.

Forgács Iván

Fiktív dokumentumok, hiteles fikció

Lányi András: *Hölgyek titkára*

A múlt század kedvelt műfaja volt
a levelezési tanácsadó. Ezekben a
kézikönyvekben mindenféle alka-
lomra kapott mintákat az olvasó:
hogyan fogalmazza meg írásos
üzenetét – akár meghívni szándé-
kozott valakit, akár dorgálni, akár
kérését akarta tolmácsolni, akár
háláját. A reformkori gyűjtemé-
nyek általában mértéktartó hang-
vételt sugalltak, a későbbiek vi-
szont egyre édeskébb, cirkalmas-
abb és fennköltebb ideált rajzol-
tak (sőt: leheltek) a túlnyomórészt
női olvasók elé.

Lányi András könyvének címé-
ből és fedéldíszéből arra következtethetnénk, hogy e régi műfaj – ne-
tán ironikus – megújításáról van
szó. Az egyik belső címloldal azon-
ban – miután korhű hangulatot
árasztó bőbeszédűséggel írja körül

a meg nem nevezett szerző szándé-
kát – ezt tünteti föl a szöveg alatt:
„Pesten, 1861. Kiadja Ráth Mór”.
Dokumentum következik tehát? A
Beköszöntő levél még talán meghagy
frissen támadt feltételezésünkben,
bár az utolsó bekezdések utalásai
mintha gyanússá válnának... A
következő (36.-ként jelölt) levél
azonban már oly személyes hangú
és egyedi életviszonyokat sejtető,
hogy korántsem illik általános
mintául.

A második részben aztán e leve-
lezés egy hírlapi vita tárgyául szol-
gál (s a plágium vádja halálos ki-
menetelű párbajba torkollik),
majd különböző visszaemlékezé-
sek próbálják megvilágítani – job-
ban mondva: egyre távolabb ku-
szálni – a talányos levelezés hátte-
rét. S a történet rejtélyét csak sűrű-

ti, fokozza az a kétértelműség,
amely a regény felépítéséből ered.

Mert valljuk be most már: álko-
kumentumokkal, de *igazi* regény-
nyel van dolgunk. Lányi András
mesterien alkalmazza a modern
irodalomban oly gyakori játékot a
fiktív dokumentumokkal. Az olva-
só elméje óvatos hit, bizonytalan
fenntartások és kaján leleplezés
között ingadozik, miközben az
arányokat is folyton találgatja ön-
magában: *mennyire* adjon hitet a
szövegnek, és *milyen mértékben* kér-
dőjelezze meg autentikus voltát.
Hiszen oly meggyőzőek a konkrétumok! Ráth Mór valójában élt,
1857 óta Pest leghíresebb könyv-
kiadója volt, s ő jelentette meg az
itt idézett *Reform* című politikai na-
pilapot. A nevek egy része tehát
közismert: Falk Miksa vagy

Pulszky Ferenc említése, illetve „idézése” igazolni látszik a leírtak eredetiségét. Valódiak az újságci-mek; megbízható történeti munka benyomását keltik a tudós lábjegyzetek és lexikoncikkek, amelyekben oly sok a biztos ismeret! Még olyan apróságok is egyeznek, hogy 1873-ban Kaas Ivor báró vette át Ráth Mórtól a *Reform* kiadását. Az árulkodó csúsztatásokra csak a beavatottak jöhetnek rá. Arra a huncutságra például, hogy az *Egyetértés* című újságnak nem létezhetett a hivatkozott 1874. március 28-i száma, hiszen a lapot csak 1874. április 1-jén alapította a lábjegyzetben híven kommentált Csásvolszky Lajos (Skorpió). Még az adatokban is szorosan egymás mellett él hát a tárgyilagos ismeret és a szerzői invenció. Sőt: olykor vegyülnek egymással.

Ha a dokumentumokról eleve tudjuk, hogy kitaláltak, mint a múlt századi regények padláson föllett naplóiról, vagy a szerző Thomas Mann-i iróniával kezeli őket, akkor a műben egészen más-fajta viszony keletkezik forrás és közlés között, mint jelen esetünkben. Lányi a hitelesség és a fikció által bezárt szöveget olyannyira összeszűkíti, hogy a szikrák át-átpattannak a két szár között, játszi fe-

szültséget, szellemi készenlétet táplálva az olvasóban. Az irónia így a mű egészének kétértelmű sugallja. Ez – mint látni fogjuk – a cselekmény szintjén is visszaigazolódik.

A bravúros játék, amely az olvasó nyomozókedvére is számít, a korszaknak nemcsak beható ismeretét követelte a szerzőtől, hanem stílusa tökéletes elsajátítását is. S még ez utóbbin belül is sikerült a különbségeket érzékelteni, a „színeszi” beleélés más-más fokozatait eltalálni: Lányi híven követi mind a korabeli hölgyek levélírói fordulatát, mind a hírlapok újdondászi hangvételét, a visszaemlékezésekben azonban már több modernséget enged meg magának, s ez olykor ironikus, sőt célzásokat sem nélkülöző vibrálást hoz létre múlt és jelen között. Az író ügyesen sokszorozza a regény talányosságát. Maga a történet is rejtély nyomozásából áll. De úgy, hogy minden egyes újabb fordulat megkérdőjelezi az előzőek igazságát, újabb ketyeket tár föl és hagy megoldatlanul. Végül úgy tűnik, mintha az egész regény kétségbevonná önmagát. Nos, ez az időben (mármint az olvasás idejében) kibontakozó szövevény a valódi-hamis dokumentumok állandó fénytöré-

sében jelenik meg, méghozzá egy olyan történelmi korszak keretében, amely maga is tele volt kényszerű elhallgatásokkal, bujdosók álneveivel, tisztázatlan vagy rejtgetett emberi kapcsolatokkal. Ezért Lányi András regénye a maga egészében kitűnő dokumentuma egyszersmind egy korhangulatnak: az egyes dokumentumok lehetnek fiktívek, mégis találon és híven idézik fel a magyar sorsot történelmünk egyik önkényuralma idején.

Elhódítja-e az irodalom Lányit a filmtől? Ha a témául választott korszakot nézzük, akkor nyilvánvaló, hogy eddigi filmrendezői munkásságának szerves folytatása a regény. De ha az irodalmi mű fölépítésén, szándékán és a téma sugallta módszerén eltűnődünk, rá kell jönnünk, hogy az lényegében rokon a film belső karakterisztikájával; mert hát mi más lenne az összes játékfilm, mint álságos önkénnyel kezelt dokumentum, amely igaznak látszik, holott fikció? Lányi András most az irodalomban folytatta filmkészítői mesterségét, s emellett – last but not least – remek mulatságot is szerzett a játszani mindig kész olvasónak. (*Magvető, Bp. 1989.*)

Honffy Pál

Divizionizmus

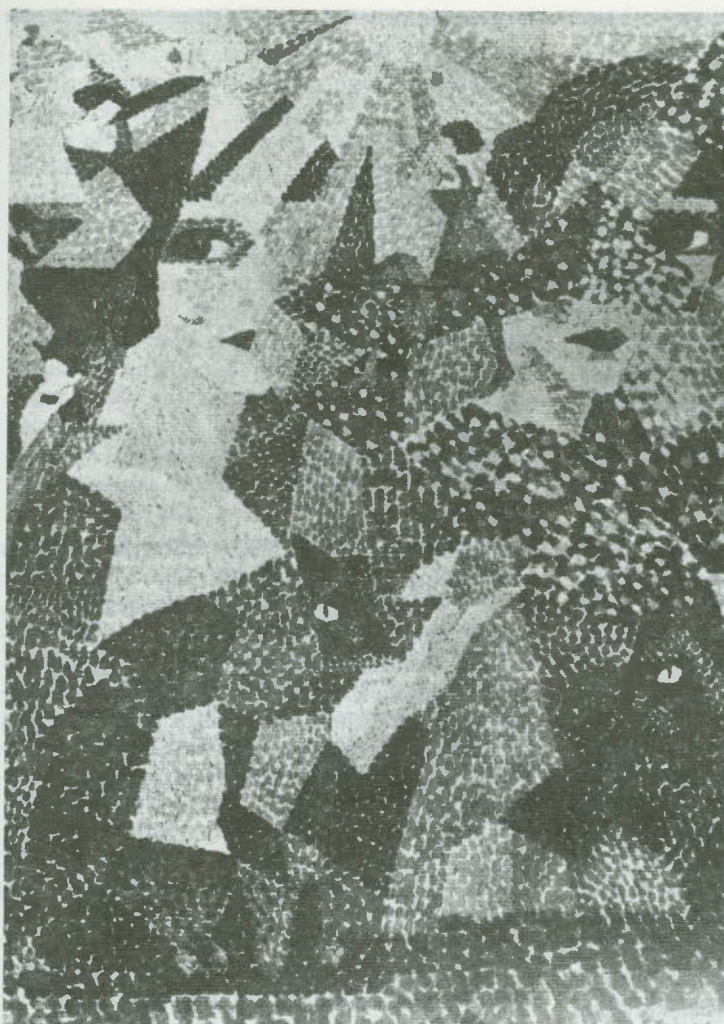
Művészeti Kislexikon (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973) meghatározása szerint a pointillizmus illetve a neoimpresszionizmus „szakmailag korrek elnevezése”. A talányos definíciót azért idézem, mert látványkultúránk, művészeti köztudatunk talán máig ható elfogultságát tükrözi: van ugyebár a francia festészet, amely a múlt század közepétől az avantgarde mozgalmakig vezető szerepet játszott a képzőművészet történetében. Az 1886-os velencei Futurizmus kiállítás talán elég anyagot és dokumentumot vonultatott fel annak bizonyítására, hogy az olasz futurizmus nem tekinthető a kubizmus egyszerű leszármazott-

jának; idén Trentóban több mint 150 műalkotás bemutatásával – és a szükséges, rendkívül alapos, két kötetes katalógus megjelentetésével – a pre-avantgarde mozgalom eredményeiről kapunk olyan képet, amely hagyományos (elő)ítéleteink megváltoztatására kész-

Tudva-tudott, hogy bizonyos természettudományi felfedezések, jelesen a recehátya működésének felismerése milyen szerepet játszott a kép felbontásának technikájában. A pozitivizmus mint uralkodó szellemi áramlat hatása is ismeretes. A századvégi dekadencia irodalmi és művészeti összefüggéseit is ismerjük, tehát sok

mindent tudunk a kulturális háttérrel. A bemutatott anyag azért hat mégis a reveláció erejével, mert azt bizonyítja, hogy a képzőművészet Itáliában – e hatásoktól természetesen nem mentesen – különlegesen finom, árnyalt, érzékeny művekben nyilatkozott meg.

A későromantika, a szimbolizmus, a secesszió művészete ezentúl nem tárgyalható az „olasz kapcsolat” figyelembe vétele nélkül, ugyanígy új megvilágítást nyer a futuristák borzongva idézett kijelentése a múzeumok lerombolásáról. Itália irodalma és képzőművészete a középkortól a barokk korig az egész európai kultúra számára



idézendő és utánozandó példa volt, ezután furcsa művészeti népvándorlás kezdődött: az itáliai művészek sokszor idegen földön szereztek hírt maguknak, az idegenek pedig olasz földre jártak művészetet tanulni. A XIX. század utolsó évtizedében azonban gyökeres változás következik, a főleg északolasz szellemiségre támaszkodó új és nagy generáció, párhuzamosan az európai művészeti mozgalmakkal, megteremt az új olasz művészetet.

Ha egy átlagosan művelt, a művészetek iránt érdeklődő személytől azt kérdezném, hogy ki volt Georges Seurat, bizonytalán tudná válaszolni; Gaetano Previati és Giovanni Segantini felől azonban nem mernék érdeklődni – nem is akarom említeni a divizionizmus

kisebb mestereit. Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra neve talán ismertebb, mert a futurizmus tette őket népszerűvé – ha szabad ezt a jelzőt használni –, mellesleg mindhárman a divizionista iskola művelői vagy neveltjei voltak. Az olasz képzőművészet modern történetében tehát ugyanazt a folyamatosságot észlelhetjük – minden múlt-tagadásunk ellenére – mint az irodalmuk történetében. Természetesen nem nemzeti sajátosságról van szó. Néha a közhelyeket is ki kell mondan. A kiállítás és a hozzá kapcsolt dokumentum-anyag meggyőző arról, hogy át kell értékelni a kor szak művészeti mozgalmairól kialakult képet.

Annie-Paule Quinsac kitűnő tanulmánya, amelyet a *Divisionismo*

italiano (Milano, Electa, 1990) katalógus-kötetben közöl, idézi Grubiny meghatározását: „a Divizionizmus révén a fény ábrázolásához jutunk el, és mivel minden, amit látunk fény, a csodákhoz igen hasonlatos látványt lehet alkotni”, valamint, hogy „a művészi mesteresség egyénre szabott csodálatos értékeit fejezi ki”. Valami másról lehet tehát szó, mint a pointillizmus vagy neoimpresszionizmus szakmailag korrekt elnevezéséről. A fény, „mint olyan” a biblia óta megkülönböztetett jelzéssel bíró szó (a csodákról ne is essék említés), a művész egyéniségének előtérbe állítása viszont modern felfogást jelent. Azt hiszem, az idézet vázolta végpontok még akkor is a festői irányzat paramétereit jelzik, ha nem is minden alkotó volt tudatában ezeknek.

Tanulságos az a dokumentum-anyag, amely a fotográfia felfedezését követő időkben segédeszközként szolgálhatott a kompozíciók megalkotásához. Nyers és szublimált valóság összevetése nagy megrázkódtatás lehetett a múlt század végén; a mai szemlélő inkább a szociális elkötelezettség mélységeit érzékelheti. Nem kötelező kifogásként, mégis megemlítem hiányérzetemet, amely abból fakad, hogy nem találtam utalást ennek a vizuális kultúrának a filmművészetre gyakorolt – alighanem még dokumentálható – hatására.

A nemzetközi művészettörténetész gárda hatalmas munkát végzett és hozott tető alá. Ha felsorolnám az összes munkatársát, papírom is elfogy. Bízunk abban, hogy ezek a „kiásott” értékek nem maradnak ismeretlenek.

Divisionismo italiano (kiállítás)
Trento, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea
1990. április-július

Divisionismo italiano (a kiállítás katalógusa)
Electa, Milano, 1990
L'età del divisionismo
(Szerk.: Gabriella Belli és Franco Rella)
Electa, Milano, 1990

Takács József

Roland Barthes: A kép retorikája

Egy régi etimológia szerint a *kép* (*image*) szót az *imitari* szótóból kellene eredeztetnünk. Ezzel rögtön a legfontosabb probléma kellős közepén találjuk magunkat, amely csak a képek szemiológiájára nézvést egyáltalán felmerülhet: az analogikus ábrázolás (a „kópia”) képes-e arra, hogy ne csupán szimbólumokat „agglutináljon”, hanem igazi jelrendszereket hozzon létre? Elgondolható-e analogikus, vagyis nem digitális „kód”? Tudjuk, a nyelvészek minden analógias kommunikációt a nyelven kívülre utalnak; kezdve a méhek „nyelvétől” a gesztusok „nyelvéig”, tekintettel arra, hogy ezek a kommunikációs formák nem ismerik a kettős artikulációt, vagyis alapvetően nem a fonémákhoz hasonló digitális egységek kombinatorikáján alapulnak. Nemcsak a nyelvészek teszik azonban kérdésessé a kép nyelvi jellegét; a kép homályos közvélekedés szerint is ellenáll az értelemnek, egyfajta mitikus Élet-fogalom nevében: a kép reprezentáció, tehát végül is feltámadás és általában úgy tartjuk, hogy az intelligibilis sohasem békíthető össze az áttétellel. Az analógiát tehát mindkét oldalról szegényes értelemként fogják fel: egyesek úgy vélik, hogy a kép nagyon kezdetleges rendszer a nyelvhez viszonyítva, mások szerint viszont a jelentés nem képes kimeríteni a kép kimondhatatlan gazdagságát. Így hát a kép révén a jelentés valóságos ontológiájához jutunk vissza, még akkor is és különösen akkor, ha a kép egyfajta *határt* jelent az értelem számára. Hogyan kerül az értelem a képbe? Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van *azon túl*? Ezt a kérdést szeretnénk itt feltenni, oly módon, hogy spektrálanalízisnek vetjük alá a kép által hor-

dozható üzeneteket. Hogy mindjárt jelentős mértékben megkönnyítsük saját dolgunkat: csak a reklámképeket fogjuk tanulmányozni. Miért? Mert a reklámban a kép jelentése bizonyosan szándékolt: a reklámozott termék bizonyos tulajdonságai *a priori* alakítják a reklám-üzenet jelentetteit, és ezeket a jelentetteket a lehető legvilágosabban kell továbbítani; amennyiben a kép jeleket tartalmaz, bizonyosak lehetünk felőle, hogy ezek a jelek a reklámban határozott jelentésűek, úgy alakították őket, hogy a lehető legkönnyebben legyenek olvashatók; a reklám-kép *őszinte* vagy legalábbis emfaticus.

A három üzenet

Íme, egy *Panzani*-reklám: tésztaélesztőcsomagok, egy doboz, egy zacskó, paradicsomok, hagymák, paprikák, egy gomba, mindez egy félig nyitott szatyorból kidöntve, sárga és zöld árnyalatokban, vörös alapon.¹ Próbáljuk „lefölözni” lehetséges jelentéseit.

A kép azonnali, első üzenete nyelvi szubsztanciájú; hordozói a margón elhelyezett felirat és a címkék, amelyek mintegy „keretben”, a látvány természetes részét képezik; ennek az üzenetnek a kódja nem más, mint a francia nyelv; megfejtéséhez nem szükséges másfajta tudás, mint az írás és a francia nyelv ismerete. Valójában még ez az üzenet is felbontható, mivel a *Panzani*-jel nem csupán a cég nevére, hanem hangzása által még egy jelentettre, az „olaszságra” is utal; a nyelvi üzenet tehát kettős (legalábbis ezen a képen): denotatív és konnota-

¹ A fotó leírása itt igen óvatos, lévén, hogy a leírás meta-nyelvet alkot.

tívf; mindenesetre, lévén, hogy csak egyetlen tipikus jelről van szó², tudniillik az artikulált (írott) nyelvi jelről, csupán egyetlen üzenettel fogunk számolni.

Ha eltekintünk a nyelvi üzenettől, marad a tiszta kép (még akkor is, ha a címkék másodlagos jelentőséggel hozzátartoznak). Ez a kép rögtön egy egész sor diszkontinuus jelet közöl velünk. Itt van mindjárt (a sorrend közömbös, mivel nem lineáris jelről van szó) a felismerés, hogy a látvány a piacról való visszatérést ábrázolja; a jelentett maga is két euforikus értéket implikál: az árucikkek frissességét és azt, hogy tisztán otthoni elkészítésre várnak; jelentője a félig nyitott szatyor, amelyből az élelmiszerek mintegy „kiáradnak” az asztalra, akár egy kirokodóvásáron. Ahhoz, hogy valaki el tudja olvasni ezt a jelet, elegendő az a nagyon széles kulturális közeg szokásaként meghonosodott tudás, amely szerint az egyénileg intézett „bevásárlás” szembeállítható egy „mechanikusabb” kultúra gyorsított, felületes táplálkozási módjaival (konzervek, mirelittek). Van egy további jel is, amely legalább ennyire evidens: jelentője a paradicsom, a paprika és a plakát trikolórja (sárga, zöld, vörös); jelentettje Olaszország vagy inkább az *olaszság*; ez a jel redundáns kapcsolatban áll a nyelvi üzenet konnotált jelentésével (a *Panzani*-név olaszos hangzása); ez a jel már sajátosabb tudást mozgósít: kifejezetten „francia” tudás ez (olaszok aligha vennék észre a személy-név konnotációját, sem pedig a paradicsom és a paprika olaszságát), amely bizonyos idegenforgalmi sztereotípiákon alapul. Folytatva a kép feltárását (ami nem azt jelenti, mintha nem lett volna világos már az első pillantásra), különösebb fáradság nélkül még legalább két jelet fedezünk fel; az egyikben a különböző tárgyak szoros egymáshoz rendelése a totális konyhai szolgáltatás eszméjét sugallja, egyrésztől mintha *Panzani* nyújtaná mindazt, ami egy összetett fogás elkészítéséhez szükséges, másrésztől pedig mintha a dobozott sűrítmény egyenértékű lenne a körülötte lévő természetes árukkal, a látvány egyfajta hidat vervén az áruk eredete és végső állapotuk között; a másik jelben a kompozíció a rengeteg, élelmiszereket ábrázoló festmény emlékéit idézve esztétikai jelentetthez utal: ez a „csendélet” („nature morte”), vagy ahogyan más nyelvek találójában fejezik ki, a „*still living*”; az itt szükséges tudás erősen kulturális jellegű. Sugallhatnók még, hogy ehhez a négy jelhez

hozzáadódik egy utolsó információ: éppenséggel az, amely közli velünk, hogy itt reklámról van szó, és amely részint a képnek a folyóiratban elfoglalt helyéből, részint pedig az előtérbe nyomakodó *Panzani*-címkéből származik (nem beszélve a feliratról); ez utóbbi információ azonban kívül esik a látványon, valamiképpen kicsúszik a jelentésből, amennyiben a kép reklám-természete lényege szerint funkcionális: valaminek a kimondása még nem feltétlenül jelenti: „*én beszélek*”, kivéve az olyan szándékoltan reflexív rendszereket, mint az irodalom.

Tehát ez a négy jel jut erre a képre, s ezekről a jelekről feltételezzük, hogy koherens rendszert alkotnak, mivel mindegyikük diszkontinuus, általában véve kulturális tudást igényelnek, és olyan jelentettekre utalnak, amelyeknek mind egyikét globális (például az „*olaszság*”) euforikus értékek hatják át; a nyelvi üzenethez tehát, mint látjuk, egy második, ikonikus üzenet csatlakozik. Ez minden? Ha az összes említett jelet kivonjuk a képből, attól még marad benne egy bizonyos informatív anyag; minden tudás híján is „elolvashatom” a képet, „megérthetem”, hogy egy bizonyos térben egy bizonyos számú, azonosítható (megnevezhető) tárgyat gyűjt egybe, nem pedig csak formákat és színeket. Ennek a harmadik üzenetnek a jelentettjeit a látvány valóságos tárgyai alakítják ki, a jelentőit ugyanazon tárgyak fotói, hiszen magától értetődő, hogy mivel az analogikus ábrázolásban a jelentett dolog és a jelentő kép közötti kapcsolat nem „önkéntes” (mint a nyelvben), nincs szükség egy olyan harmadik terminusra a kettejük közötti kapcsolat megteremtéséhez, mint amilyen a tárgy pszichikus képe. Ezt a harmadik üzenetet az jellemzi, hogy a jelentett és a jelentő közötti üzenet mintegy tautologikus; kétségtelen, hogy a fotó implikálja a látvány bizonyos elrendezését (keretekbe foglalás, kicsinyítés, megszerkesztés), ez az átmenet azonban nem *transzformáció* (amilyen egy kódolás lehet); itt ekvivalencia-vesztésről (ami az igazi jelrendszerek sajátja) és egy kvázi-identitás létrejöttéről beszélhetünk. Más szóval ennek az üzenetnek a jele nem egy intézményes készletből vétetik, nem kódolt, ez esetben pedig egy olyan paradoxonnal van dolgunk, amelyre a későbbiek során még visszatérünk: „*a kód nélküli üzenet*” paradoxonáról. Ezzel a sajátossággal újfent találkozzunk az üzenet olvasásakor felhasznált tudás szintjén: ahhoz, hogy „elolvashassuk” a képnek

² *Tipikus jelnek* nevezzük egy rendszerbe tartozó jelet, amennyiben szubsztanciája által kielégítően meghatározható: a verbális jel, az ironikus jel, a gesztus-jel egyaránt jelnek számít.

ezt az utolsó (vagy első) szintjét, nincs szükségünk egyéb tudásra, mint amely érzékelésünkhöz fűződik; ez utóbbi nem vehető semmibe, hiszen tudnunk kell, mi egy kép (a gyerekek csak négy éves koruk körül tudják) és hogy micsoda egy paradicsom, egy szatyor, egy tészta-csomag; majdhogynem antropológiai tudásról van szó. Ez az üzenet valamilyen módon szó szerint megfelel a képnek, és ezért helyénvaló szó szerinti üzenetnek nevezni, szemben az előző üzenettel, amely „szimbolikus”.

Ha olvasatunk kielégítő, az elemzett fotó háromféle üzenet megkülönböztetését kívánja meg: egy nyelvi üzenetet, egy kódolt ikonikus üzenetet és egy kódolatlan ikonikus üzenetet. A nyelvi üzenetet könnyen elválaszthatjuk a két másiktól; lévén azonban, hogy az utóbbiak azonos szubsztanciájú (ikonikus) üzenetek, mennyire áll jogunkban megkülönböztetni őket? Bizonyos, hogy a két ikonikus üzenet megkülönböztetése a mindennapi olvasásmód szintjén nem spontánul történik: a kép szemléltője *egyszerre* fogadja be a perceptív és a kulturális üzenetet, és később látni fogjuk, hogy az olvasatoknak ez a keveredése megfelel a tömegkép funkciójának (amellyel ebben az írásban is foglalkozunk). A megkülönböztetésnek azonban van egyfajta operatórikus érvénye, hasonlóan ahhoz, amelynek értelmében a nyelvi jelen belül egy jelentőt és egy jelentettet különítünk el, noha senki, soha nem képes elválasztani a „szót” értelmétől, ha csak nem metanyelvi definíció segítségével: ha a megkülönböztetés révén koherens módon és egyszerűen leírhatjuk a kép struktúráját és ha az így végzett leírás megfelelő talajt biztosít a kép társadalmi szerepének magyarázata számára, akkor jogosultnak fogjuk minősíteni. Vissza kell térnünk tehát mindegyik üzenettípusra, hogy általános magyarázatot adjunk róluk, nem tévesztve szem elől, hogy a kép struktúrájának egésztét kívánjuk megérteni, tehát végeredményben a három üzenet egymás közötti kapcsolatát. Minthogy azonban nem „naív”, hanem strukturális³ elemzésről van szó, az üzenetek sorrendjét némileg megváltoztatjuk, amiáltal a kulturális üzenet a szó szerinti üzenet helyére kerül; a két ikonikus üzenet közül az első valamiképpen rányomódik a máso-

dikra: a betű szerinti üzenet a szimbolikus üzenet hordozójaként jelenik meg. Nos, mint tudjuk, egy jelrendszer, amely felvállalja egy másik rendszer jeleit, hogy saját jelentőivé tegye azokat, konnotációs rendszer⁴; rögtön kijelenthetjük tehát, hogy a szó szerinti értelemben vett kép *denotált*, míg a *szimbolikus* kép *konnotált*. Egymást követően fogjuk tehát tanulmányozni a nyelvi üzenetet, a denotált képet és a konnotált képet.

A nyelvi üzenet

Állandó-e a nyelvi üzenet? Mindig van-e szöveg a képben, a kép alatt vagy körülötte? Szavak nélküli képek után kutatva kétségtelenül a részlegesen analfabéta társadalmakig kell visszanyúlnunk, azaz a kép piktografikus állapotához; tény, hogy a könyv megjelenése óta a szöveg és a kép kapcsolata gyakori; ezt a kapcsolatot strukturális szempontból láthatóan kevésbé tanulmányozták; milyen az „illusztráció” jelentő struktúrája? A kép a szöveg bizonyos információira dupláz-e rá, a redundancia jelentéséről van-e szó, vagy pedig a szöveg új információival járul hozzá a képhez? A probléma történelmileg is felvethető lenne a klasszikus kor kapcsán, amelynek szenvedélye volt a könyv-ábra (a 18. században elképzelhetetlen lett volna, hogy La Fontaine *Meséi* illusztrálatlanul jelenjenek meg), és amikor egyes szerzők, mint például Ménestrier atya kutatás tárgyává tették a könyv és a diskurzus kapcsolatát.⁵ Ma a tömegkommunikáció szintjén jól megfigyelhető, hogy a nyelvi üzenet majd mindegyik képen jelen van: mint cím, mint felirat, mint újságcikk, mint filmdialogus, mint *fumetto*; jól látszik ebből, hogy nem járunk el teljesen jogosultan, amikor a képek civilizációjának nevezzük korunkat: egyelőre még és minden eddiginél inkább az írás határozza meg ezt a civilizációt⁶, mivel az írás és a beszéd még mindig az információs struktúra döntő mozzanatai. Valójában egyedül a nyelvi üzenet jelentése számít, mivel sem a helye, sem pedig a hossza nem tűnik pertinens tényezőnek; (előfordulhat, hogy egy hosszú szöveg a konnotációinak köszönhetően csak egyetlen globális jelentettet

³ A „naív” elemzés elemek felsorolása, míg a strukturális leírás ezeknek az elemeknek a kapcsolatát a struktúra-mozzanatok összetartozásának elve alapján akarja megragadni: az egyik mozzanat megváltozása az összes többi megváltozását vonja magával.

⁴ Vö: *A szemológia elemei*, in: *Communications*, 1964/3, 130. o.

⁵ *Az emblémák művészete*, 1684.

⁶ Kétségkívül találkozhatunk beszéd nélküli képpel, de paradoxonként, bizonyos humoros rajzokon; a beszéd hiánya mindig enigmatikus szándékot jelez.

tartalmaz és ez a jelentett lép kapcsolatba a képpel). Melyek a nyelvi üzenet funkciói az ikonikus (kettős) üzenethez képest? Úgy tűnik, két ilyen funkció van: a rögzítés és az átváltás.

Mint rögtön látni fogjuk, minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek „lebegő láncát” implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többit pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kutatására ösztönöz; mármint ez a kutatás mindig diszfunkcióként jelenik meg, még akkor is, ha ezt a diszfunkciót a társadalom tragikus játék (a néma Isten nem enged választást a jelek között) vagy poétikus játék (ez az „értelem borzongása” – pánik – a régi görögöknél) formájában kisajátítja; a traumatikus képek még a filmben is a tárgyak vagy a magatartások értelme felőli bizonytalansághoz (nyugtalanasághoz) kötődnek. Így alakulnak ki különféle technikák minden társadalomban a jelentettek lebegő láncolatának rögzítésére, a bizonytalan jelek által keltett félelem leküzdésére: a nyelvi üzenet ezen technikák egyike. A szó szerinti üzenet szintjén a beszéd többé-kevésbé közvetlenül, többé-kevésbé részlegesen felel a kérdésre: *mi ez?* Egészen egyszerűen segít azonosítani a látvány elemeit és magát a látványt: a kép denotált leírásáról van szó (amely leírás gyakran csak részleges), vagy Hjeltslev terminológiájával, egy *műveletről* (szembeállítva a konnotációval)⁷. A megnevező funkció valamennyi lehetséges (denotált) értelem rögzítésének felel meg, egy nomenklatúra segítségével; egy ételt látva (*Amieux*-reklám) tétovázhatom a formák és a mennyiségek megállapításakor; a felirat („ríz és tonhal gombával”) segít a *helyes érzékelési szint* megválasztásában; tekintetem és felfogóképességem beállítását egyaránt lehetővé teszi. A „szimbolikus” üzenet szintjén a nyelvi üzenet már nem az azonosítást vezérli, hanem az interpretációt, egyfajta satut alkot, amely megakadályozza, hogy a konnotált értelemek túlságosan is egyedi irányban szaporodjanak (azaz határokat szab a kép projektív lehetőségeinek), vagy hogy diszforikus értékek felé mozduljanak el. Egy reklám (*Arcy*-konzervek) néhány szétszórt gyümölcsöt mutat egy lét-

ra tövében; a felirat („*mintha sétált volna egyet a kertjében*”) kizár egy lehetséges jelentettet (szűkösség, gyenge szüret) mivel az nem tetsző lenne, és kedvező jelentett felé irányítja az olvasást (a magánkert gyümölcsjeinek természetes és személyes jellege); a felirat itt ellentabuként működik, a konzervek mesterséges voltának a köztudatban élő előnytelen mítosza ellen veszi fel a harcot. A rögzítés természetesen nem lehet ideologikus, másutt éppúgy, mint a reklámban, sőt ez kétségteljesen a legfőbb funkciója; a szöveg *útbaigazítja* az olvasót a kép jelentettjei között, némelyek elkerülésére, mások befogadására készíti; gyakran igen bonyolult *dispatching* útján távirányítja az előre megválasztott értelem felé. A rögzítés mindeme eseteiben a nyelvnek értelmező, felvilágosító funkciója van; ez a felvilágosítás azonban szelektív; olyan meta-nyelvről van szó, amelyet nem az ikonikus üzenet egészére, hanem csak annak egyes jeleire alkalmaznak; a szöveg valójában az alkotónak (következésképpen a társadalomnak) a kép felett gyakorolt beleszólási joga: a rögzítés ellenőrzést jelent; az ábrák által kínált projektív lehetőségekkel szemben az üzenet felhasználásának módja felett őrökdi; a kép jelentettjeinek szabadságához viszonyítva a szöveg *represszív* értékű⁸, és érthető, hogy a társadalom erkölcsé és ideológiája elsősorban a szöveg szintjén összepontosul.

A rögzítés a nyelvi üzenet leggyakoribb funkciója; ugyanúgy találkozunk vele a sajtófotóban, mint a reklámban. Az átváltó (relais) funkció ritkább (legalábbis ami az állóképet illeti); különösen humoros rajzokban és képregényekben találhatjuk. Itt a beszéd (a leggyakrabban rövid dialógus) és a kép kiegészítik egymást; a beszéd ekkor, akárcsak a kép és az üzenet egysége egy magasabb szinten valósul meg: a történet, az anekdota, a diegézis szintjén (ami alátámasztja azt a véleményt, hogy a diegézist autonóm rendszerként kell tárgyalnunk)⁹. Míg az állóképnél ritkán fordul elő, ez a beszédváltó nagyon fontossá válik a film esetében, ahol a párbeszédnek nem egyszerűen felvilágosító funkciója van, hanem valóban előreviszi a cselekményt, mivel az

⁷ Vö.: *A szemiológia elemei* i.m. 131-132. o.

⁸ Ez jól látható abban a paradox helyzetben, amikor a képet a szövegnek megfelelően készítik el és ahol következőképpen az ellenőrzés feleslegesnek látszanék. Egy reklám, amely tudunkra óhajtja adni, hogy egy bizonyos kávéban az aroma az örölt termék „foglya”, s ennél fogva felhasználásnál ismét teljes mértékben érvényesül, a szöveg felett láncsal és lakattal megbilicselt kávésdobozt ábrázol; a nyelvi metafora („fogoly”) itt szó szerint veendő (jól ismert poétikai eljárás); voltaképpen először a képet olvassuk el, és a szöveg, amely a képet alakította, végül egyszerű választás lesz a lehetséges jelentettek között: a represszió az üzenet banalizálásának formájában leheto fel.

⁹ Vö. Claude Bremond, *Le message narrative*, in: *Communications* 1964/4.

egymásra következő üzenetek sorában olyan értelme fölött rendelkezik, amelyek nem találhatók a képben. A nyelvi üzenet két funkciója természetesen találkozhat ugyanazon az ikonikus egységen belül, azonban egyiknek vagy a másinak a dominanciája természetesen nem közömbös a mű általános ökonómiája szempontjából; amidőn a beszéd diegétikus váltoértékű, az információ költségesebb, mivel egy digitális kód (a nyelv) elsajátítását teszi szükségessé; amikor helyettesítő (rögzítő, ellenőrző) értékű, akkor a kép hordozza az információ terhét, és minthogy a kép analogikus, az információ valamiképpen „lustább”: egyes képregényekben, amelyeket „sietős” olvasásra szántak, a diegézist főként a beszédre bízzák, míg a kép a járulékos, paradigmatisus jellegű információkat tárolja (a szereplők sztereotip státusza): oly módon egyeztetik a költséges és a diszkurzív üzenetet, hogy a türelmetlen olvasó elkerülje a verbális „leírások” unalmát; ezeket itt a kép vállalja magára, vagyis egy kevésbé „munkaigényes” rendszer.

A denotált kép

Láttuk, a tulajdonképpeni képben a szó szerinti és a szimbolikus üzenet megkülönböztetése operatórikus jellegű volt; sohasem találkozunk (legalábbis a reklámban) vegytiszta állapotában a szó szerint értendő képpel; még ha teljesen „naív” képet sikerül is létrehoznunk, kisvártatva felölti a naívság jelét és kiegészül a harmadik, szimbolikus jelentéssel. A szó szerinti üzenet jellemzői tehát nem lehetnek szubsztanciálisak, csupán racionálisak; ez mindenekelőtt, ha úgy tetszik, privatív üzenet, amely nem más, mint az, ami a képből a konnotációs jelek (mentális) eltörlése után megmarad (igazából lehetetlen volna az eltávolításuk, mert esetenként a kép egészét áthatják, mint például a „csendéletkompozíció” esetében); ez a privatív állapot természetesen megfelel a virtuális lehetőségek összességének: valamennyi értelem teljességének hiányáról van szó; ez azután (és ez nem elmentmondás) kielégítő üzenet, mivel legalább az ábrázolt látvány felismerésének szintjén értelemmel bír; a kép szó szerinti értelme végeredményben az intelligibilitás első fokának felel meg (ezen a fokon innen az olvasó csak vonalat, formákat és színeket érzékelne), ez az intelligibilitás azonban szegényessége okán virtuális marad, hiszen bárki, aki tagja egy valóságos társadalomnak, többet tud az antropológiai tudásnál, és többet érzékel a szó szerinti értelemnél;

lévén egyszerre privatív és kielégítő, érthető, hogy esztétikai viszonylatban a denotált üzenet a kép paradicsomi állapotának tűnhet; utópikusan megszabadítva konnotációitól, eszerint a kép radikálisan objektívvá, vagyis végeredményben ártatlanná változnék.

A denotációnak ehhez az utópikus jellegéhez jelentős mértékben hozzájárul az a paradoxon, amelyről már esett szó, és ami miatt úgy tűnik, hogy a fotó (szó szerinti értelmében) teljesen analogikus természete okán kód nélküli üzenet. A kép strukturális elemzésének itt azonban sajátos irányt kell vennie, mivel valamennyi kép közül egyedül a fotó rendelkezik a (szó szerinti) információ továbbításának képességével anélkül, hogy ezt az információt diszkontinuus jelek és transzformációs szabályok segítségével alakítsa ki. A fotót mint kód nélküli üzenetet szembe kell tehát állítanunk a rajzzal, amely még denotáltként is kódolt üzenet. A rajz kódolt mivolta három szinten jelenik meg: egy tárgy vagy egy jelenet rajzi reprodukálásához először is *szabályozott* transzpozíciók együttesére van szükség; a pikturális másolat sohasem természeti, a transzpozíció kódjai történetiek (nevezetesen ami a perspektívát illeti); azután a rajzolás (a kódolás) művelete azonnal a jelentő és a jelentés nélküli elválasztására kényszerít: a rajz nem *mindent* reprodukál, sőt gyakran igen keveset, mindazonáltal továbbra is jelentős üzenet marad, míg a fotó, ha meg is választhatja a kép alanyát, kereteit és a felvétel szögét, nem képes változást előidézni a tárgyon *belül* (kivéve a fotótrükköt); másszóval a rajz denotációja kevésbé tiszta, mint a fotografikus denotáció, mivel nincsen rajz stílus nélkül; végül pedig mint minden kód, a rajz tanulást igényel (Saussure nagy jelentőséget tulajdonított ennek a szemiológiai ténynek). A denotált üzenet kódolásának van-e következménye a konnotált üzenetre nézve? Bizonyos, hogy a közvetlen jelentés kódja előkészíti és megkönnyíti a konnotációt, rögtön egy bizonyos diszkontinuitást visz a képbe; ugyanakkor azonban, lévén hogy a rajz feltárja előttünk kódoltságát, a két üzenet kapcsolata alapvetően módosul; már nem természet és kultúra kapcsolatáról van szó (mint a fotó esetében), hanem két kultúra kapcsolata ez: a rajz „morálja” nem azonos a fotóéval.

Valóban a fotó esetében – legalábbis a szó szerinti üzenet szintjén – jelentettek és jelentők kapcsolata nem „transzformáció”, hanem „regisztrálás”, és a kód hiánya magától értetődően felerősíti a fotó „természeti” voltának mítoszát: a látvány *itt van*, mechanikusan, nem pe-

dig emberi módon kerítettük birtokunkba (a mechanikusság itt az objektivitás garanciája); az emberi beavatkozás a fotóban (a keretek megválasztása, távolság, fény, elmosódottság, elmozdulás stb.) ténylegesen a konnotáció síkjához tartozik; minden úgy történik, mintha kezdetben (ha utópikusan tételezve is) lett volna egy nyersfotó (frontális és tiszta), amelyre aztán az ember bizonyos technikai eljárások segítségével ráhelyezné a kulturális kódhoz tartozó jeleket. Úgy látszik, egyedül a kulturális kód és a természeti nem-kód szembeállítására képes számot adni a fotó sajátosságáról, és lehetővé tenni annak az antropológiai forradalomnak a felmérését, amelyet az emberi történelemben jelent, hiszen az általa implikált tudat-típus valóban minden előzmény nélküli: a fotó igazából nem a dolog *itt-létének* tudatát ébreszti (amit minden másolat előidézhetne), hanem az *itt-volt-lét* tudatát. A tér-idő kapcsolatot új kategóriájáról van tehát szó: közvetlen hely- és előidejű időviszonylat; a fotóban az *itt* és a *hajdan* illogikus összekapcsolása történik. Tehát ennek a denotált vagy kódnélküli üzenetnek a szintjén lehet megérteni teljes mértékben a fotó *reális irrealitását*; irrealitása az *itt*-ben gyökerezik, mivel a fotót sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen sem *jelenlét*, ennél fogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágikus jellegéből; realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *így történt* döbbenetes evidenciája: csodák csodájára olyan valóság kerül ekkor a birtokunkba, amellyel szemben biztonságban érezhetjük magunkat. Ez az időbeli egyensúly (*itt-volt-lét*) valószínűleg csökkentette a kép projektív hatalmát (igen kevés pszichológiai teszt él a fotóval, míg igen sok folyamosodik a rajzhoz): az *én vagyok* megadja magát az *így-volt*-nak. Ha ezek a megjegyzések valamenynyire helytállóak, a fotót egy tiszta nézői tudathoz kellene kötnünk, nem pedig ahhoz a fikciónális, projektívebb, mágikusabb tudathoz, amely nagyjából meghatározza a filmet; így jogunkban állna, hogy a film és a fotó között ne egyszerűen fokozati különbséget tegyünk, hanem radikálisan szembeállítsuk őket: a film eszerint nem animált fotó; a filmben az *itt-volt-lét* átadja helyét a dolog *itt-létének*; ez magyarázatot adhatna arra, hogy a filmtörténetnek miért nem kell valójában szakítania a korábbi fikciónális művészetekkel, míg a fotó bizonyos értelemben kiesik a történelemből (a fotóművészet technikáinak és ambícióinak fejlődése dacára), és egy „matt” vagyis semmiféle hagyományra nem utaló antropológiai tény jelentene-

ne, amely egyszerre teljesen új és végérvényesen meghaladhatatlan; az emberiség a történelemben először találkoznék *kódnélküli üzenetekkel*; a fotó tehát nem a képek nagy családjának utolsó (jobb minőségű) hajtása lenne, hanem az információ-gazdálkodás lényegbevágó mutatójának felel meg.

Mindenesetre a denotált kép, amennyiben semmiféle kódot nem implikál (mint a reklámfotó esetében), olyan szerepet játszik az ironikus üzenet általános struktúrájában, amelynek pontosabb meghatározásához már hozzákezdhetünk (a harmadik üzenet tárgyalását követően visszatérünk majd erre a kérdésre): a denotált kép természetivé változtatja a szimbolikus üzenetet, ártatlanná a konnotáció (különösen a reklámban) igen erőteljes szemantikai szemfényvesztését; noha a *Panzani*-plakát telis-tele van „szimbólumokkal”, a fotóban mégis megmarad a tárgyak egyfajta természeti *itt-léte*, amennyiben a szó szerinti üzenet kielégítő: úgy tűnik, mintha a természet spontánul hozná létre az ábrázolt jelenetet; a nyíltan szemantikai rendszerek egyszerű érvényességét suba alatt felváltja egy pseudo-igazság; a kód hiánya megfosztja az üzenetet intellektuális jellegétől, mert a természeti megalapozottság látszatát adja a kultúra jeleinek. Kétségtől mentes történelmi paradoxon ez: minél fejlettebb az információközvetítés (pontosabban a kép-továbbítás) technikája, annál több módot nyújt arra, hogy a konstruált értelem felöltse az adottság álarcát.

A kép retorikája

Mint láttuk, a harmadik („szimbolikus”, kulturális vagy konnotált) üzenet jelei nem folyamatosak; még akkor is úgy látszik, mintha a jelentő az egész képre kiterjedne, akkor is akad olyan jel, amely különválik a többitől: a „kompozíció” egy esztétikai jelentettet érvényesít, körülbelül úgy, ahogyan az intonáció, noha szupraszegmentális jelenség, a nyelv izolált jelentője; normális rendszerrel van dolgunk tehát, amely jeleit egy kulturális kódból meríti (még ha a jel elemeinek kapcsolata többé-kevésbé analogikusnak látszik is). Ennek a rendszernek az eredetisége abban rejlik, hogy a lexikális elemek ugyanazon együttese – ugyanazon kép – (R. Barthes „lexie”-nek nevezi azokat az egymástól jellegükben különböző olvasati egységeket, amelyek intuitíve egészt alkothatnak; voltaképpen a szövegelemzés megkezdése előtti ideiglenes szövegszegmentáció fogalmi megjelöléséről van szó. – A fordító megjegyzése.) olvasatainak

száma egyénenként változó: az elemzett *Panza-ni*-reklámban négy konnotációs jelet állapítottunk meg; bizonyára akad több is (a szatyor például jelentheti a krisztusi halálszatot, a bőséget, stb.). Az olvasatok variálódása mégsem anarchikus, hanem a képbe beépített különféle ismeretektől függ (gyakorlati, nemzeti, kulturális, esztétikai ismeretektől), és ezek az ismeretek osztályozhatók, tipológiába illeszthetők; akárha több ember számára készült volna a kép és ezek az emberek jól megférnének egyetlen személyben: *a lexikális elemeknek ugyanaz az együttese különféle lexikákat hozhat magába*. Mi a lexika? A szimbolikus sík (a nyelv szimbolikus síkjáról van szó) egy darabja, amely különféle gyakorlatitípusoknak és technikai eljárásoknak felel meg¹⁰; ez a helyzet a kép különféle olvasatainak esetében: minden jel egy bizonyos „magatartás”-csoportnak felel meg: a turizmusnak, a háztartásnak, a művészetismeretnek, amelyek közül egyik-másik természetesen hiányozhat az egyén szintjén. Ugyanabban az emberben többféle lexika él együtt; ezeknek a lexikáknak a száma és mibenléte adja valamennyiönk *idiolektusát*¹¹. A kép konnotációját eszerint a változó mennyiségű lexikákból (idiolektusokból) merített jelek architektúrája alkotja, miközben minden lexika, bármennyire „mély” is, kódolt marad, mintha, ahogyan ma gondoljuk, a *psziché* is a nyelv mintájára artikulálódna; vagy pontosabban: minél inkább „leszállunk” az egyéni psziché mélységeibe, annál inkább ritkúlnak és válnak osztályozhatóbbá a jelek: akadnak-e rendszerszerűbb jelenségek, mint a Rorschachteszt olvasatai? Az olvasatok variabilitása tehát nem veszélyezteti a kép „nyelvét”, ha elfogadjuk, hogy ez a nyelv idiolektusokból, lexikákból és al-kódokból tevődik össze: az értelem rendszere teljes mértékben átjárja a képet éppúgy, mint ahogyan az ember lelke mélyéig különféle nyelvekből artikulálódik. A kép nyelve nem csupán beszédbeli közlések együttese (például a jelek kombinálójának vagy az üzenet alkotójának a szintjén), hanem egyúttal a befogadott beszédbeli közlések¹² együttese is; a nyelvnek magában kell foglalnia az értelem „meglepetéseit”.

Egy másik nehézség is felbukkan a konnotáció elemzésével kapcsolatban, mégpedig, hogy nem rendelkezünk olyan sajátos analitikus nyelvezettel, amely jelentetteji sajátosságának megfelelően; miként nevezzük meg a konnotáció jelentetteit? Az egyikre nézvést az *olaszság* fogalmának bevezetését kockáztattuk meg, a többi azonban csak a köznyelvből eredő szavak segítségével jelölhető (*konyhai készítmény, csendélet, bőség*): az a meta-nyelv, amellyel ezeket az elemzés során megragadjuk, nem speciális. Ez zavart szül, mivel ezeknek a jelentetteknek sajátos szemantikai természetük van; mint konnotációs *széma*, a „bőség” nem egészen fedi a „bőség” denotált értelmét; a konnotációs jelentő (amely itt a pazar bőség és a termékek sűrítettsége) mintegy minden lehető bőség lényegének rejtjele, vagy méginkább, mint a bőség legtisztább eszméje; a denotált szó sohasem valamilyen lényegre utal, hanem mindig az esetleges beszédnek, egy folyamatos szintagmának (a verbális diskurzus szintagmájának) része, amelynek irányát a nyelv bizonyos gyakorlati tranzitivitása szabja meg; a „bőség” széma éppen ellenkezőleg, minden szintagmától elvágott, minden kontextustól megfosztott tiszta fogalom; az értelem egyfajta teátrális állapotának, vagy inkább (mivel szintagma nélküli jelről van szó) exponált értelemnek felel meg. Ezeknek a konnotációs szémáknak a visszaadásához tehát sajátos meta-nyelvre lenne szükségünk; próbálkoztunk az *olaszsággal*; legjobban az ilyesfajta barbarizmusok adhatnak számot a konnotációs jelentettről, mivel a *-ság* képző arra szolgált, hogy a jelzőből elvont főnevet képezzen: az *olaszság* nem Olaszország, hanem sűrített lényege mindannak, ami csak olasz lehet, a spagettitől a festészetig. Ha elfogadnók a konnotációs szémák mesterséges elnevezésének elvét – ha a szükség úgy kívánja, egyfajta barbarizmusmal megkönnyítenénk formájuk elemzését¹³; ezek a szémák magától értetődően asszociációs mezőkbe, paradigmaticus artikulációkba szerveződnek, talán oppozíciókba is, vagy ahogyan A.J. Greimas mondja, bizonyos szémikus tengelyek mentén¹⁴: az *olaszság* a nemzetek szerinti megoszlás

¹⁰ Vö. A.J. Greimas, „Les problèmes de la description mécanographique”, in: *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1959/1, 63. o.

¹¹ Vö. *A szemiológia elemei*, i.m. 96. o.

¹² Saussure-i nézőpontból a beszéd elsősorban az, ami közlésre kerül és amit a nyelvből merítettünk (ami viszont a nyelvet konstituíja). Ma már ki kell tágitanunk a nyelv fogalmát, különösen szemantikai szempontból: a nyelv a kibocsátott és befogadott üzenetek „totalizáló absztrakciója”.

¹³ A *forma* fogalmát pontosan a híjelslevi értelemben használjuk (ld. *A szemiológia elemei*, 105.o.), vagyis mint a jelentettek egymás közötti funkcionális szerveződését.

¹⁴ A.J. Greimas, *Cours e sémantique*, 1964, az École normale supérieure de Saint-Cloud sokszorosított jegyzetei.

tengelyéhez tartozik, a franciasággal, a németiséggel vagy a spanyolsággal egyetemben. Ezeknek a tengelyeknek a rekonstruálása – amelyek egyébként ellentétet is képezhetnek a továbbiakban – természetesen csak akkor válik lehetőséggé, ha nagy tömegű konnotációs rendszert veszünk lajstromba, nem csupán a képhez, hanem az egyéb szubsztanciákhoz kapcsolódó rendszereket is, mert ha a konnotációnak a felhasznált szubsztancia szerint tipizálható jelentői vannak is (kép, beszéd, tárgyak, magatartások), valamennyi jelentettje közös: ugyanazokkal a jelentettekkel találkozunk az írott sajtóban, a kép vagy a színészi gesztus esetében (ezért, hogy a szemiológia kizárólag totálisan gondolható el, ha szabad ezt a kifejezést használnunk); a konnotáció jelentettjeinek ez a közös területe az *ideológia*, amely egy adott társadalom és történelmi fejlődés összefüggésében csak egységes lehet, bármilyen konnotációs jelentőket használ is föl.

Az általános ideológiához valóban a választott szubsztancia sajátosságának megfelelő konnotációs jelentettek tartoznak. *Konnotátoroknak* fogjuk nevezni ezeket a jelentőket, a konnotátorok együttesét pedig *retorikának*: a retorika eszerint az ideológia jelentő oldalaként jelenik meg. A retorikák szubsztanciájuk szerint szükségszerűen változnak (itt az artikulált hang, ott a kép, a gesztus, stb.), de nem feltétlenül formájuk tekintetében; sőt valószínű, hogy egyetlen retorikai forma létezik, amely közös például az álomban, az irodalomban, a képben¹⁵. Így a kép retorikája (azaz a konnotátorainak osztályozása) specifikus, amennyiben a látás fizikai kényszereinek van alávetve (amelyek különböznek pl. a fonáció kényszereitől), ámde általános, amennyiben a „figurák” mindig csupán az elemek formális kapcsolatai. Ez a retorika csak az eléggé széleskörű lajstromozás alapján alkotható meg, de mostantól már sejthetjük, hogy ebben néhány olyan figurára lelünk rá újra, amelyeket az antik és a klasszikus retorika már megjelölt;¹⁶ így a paradicsom metonímia révén jelenti az olasztságot; a három képi mozzanatból álló szubsztancia

(granulált, őrölt, folyékony kávé) egyébként ugyanolyan módon, egyszerű mellérendeléssel hoz létre egy bizonyos logikai kapcsolatot, akár az aszindeton – igen valószínű, hogy a metabolák (vagy az egyik jelentőt a másikkal helyettesítő alakzatok) közül.¹⁷

A legfontosabb mindenesetre – legalábbis pillanatnyilag – nem az, hogy leltárba vegyük a konnotátorokat, hanem annak a megértése, hogy a kép totalításában a konnotátorok *nem folyamatos* vagy pontosabban: *helyváltoztató* jegyeket alkotnak. A konnotátorok nem töltik ki a lexikális entitást (*lexie*), olvasatuk nem meríti ki azt. Más szóval (és ez az egész szemiológiára érvényes kijelentés lenne), a lexikális entitás valamennyi eleme nem válhat konnotátorrá, a diskurzusban mindig marad bizonyos denotáció, ami nélkül a diskurzus egyáltalán lehetetlen lenne. Ez visszavezet minket a második üzenethez, avagy a denotált képhez. A *Panzani*-reklámban a mediterrán zöldségek, a szín, a kompozíció, sőt maga a bőség is helyüket változtató tömbökként bukkannak fel, amelyek egyszerre izoláltak, illetve részei egy általános látványnak, amelynek megvan a saját tere, s mint láttuk, „értelme” is: olyan szintagma „abroncsolja” őket, *amely nem a sajátjuk, hanem a denotációé*. Ez lényeges állítás, mert lehetővé teszi, hogy (visszamenőleg) megalapozzuk a második vagy szó szerinti és a harmadik vagy szimbolikus üzenet strukturális megkülönböztetését, és hogy pontosan megragadjuk a denotáció természetivé változtató funkcióját a konnotációhoz képest; most már tudjuk, hogy *pontosan* a denotált üzenet szintagmája az, amely „természetivé változtatja” a *konnotált üzenet rendszerét*. Továbbá: a konnotáció csupán rendszer, tehát csak paradigmatisus fogalmakban definiálható; az ikonikus definíció csak szintagma, rendszer nélkül kapcsol össze elemeket: a diszkontinuus konnotátorok a denotáció szintagmáján keresztül kapcsolódnak össze, aktualizálódnak, „szólalnak meg”: a szimbólumok diszkontinuus világa úgy merítkezik meg a denotált látvány történetében, mint egy bűnöktől megtisztító szenteltvízes fürdőben.

¹⁵ Vö. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, in: *La Psychanalyse*, 1956/13–16. o.; ugyanaz a szöveg szerepel: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966. VII. fejezet.

¹⁶ A klasszikus retorikát strukturális fogalmak segítségével kell újragondolnunk (egy jelenleg folyamatban lévő munka célkitűzése ez), és akkor talán lehetséges lesz a konnotációs jelentők általános vagy nyelvi retorikájának megalkotása, amely az artikulált hangra, a képre, a gesztusra, stb. egyaránt érvényes. (Vö. azóta l' *Ancienne rhétorique / Aide-mémoire*, in: *Communications*, 16. 1970. A kiadó jegyezte.)

¹⁷ Jobb szeretnők ezúttal elkerülni a jakobsoni ellentétet a metafora és a metonímia között, mivel ha a metonímia eredendően a szomszédosság alakzata is, attól még nem kevésbé funkcionál jelentő-helyettesítőként, tehát mint egy metafora.

Ebből jól látható, hogy a kép totális rendszere, a strukturális funkciók polarizáltak; egyrésztől, mondhatni paradigmatisztikus sűrítés történik a konnotátorok (vagyis nagyjából a „szimbólumok”) szintjén, amelyek erőteljes, helyváltoztató és „eltárgyasultnak” mondható jelek; és másrésztől zajlik a szintagmatikus „folyamat” a denotáció szintjén; ne feledjük, hogy a szintagma mindig igen közel esik a beszédhez, és pontosan az ikonikus diskurzus változtatja természetivé a szimbólumokat. Anélkül, hogy elhamarkodott következtetéseket akarnánk levonni a képből a

szemiológiára általában, megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a totális értelem világában belső (strukturális) hasadás húzódik a rendszer mint kultúra és mint természet között: a tömegkommunikáció alkotásai (különböző dialktikával és különböző szinten) egytől egyig az elbeszélés, a diegézis, a szintagma természeti mivoltának igézetét konjugálják a kultúra néhány diszkontinuus szimbólumba menekített intelligibilitásával, amelyeket az emberek az eleven beszéd hajlékában „deklínálnak”. (*Communications*, 1964)

Angyalosi Gergely fordítása

CONTENTS

- | | |
|--|--|
| <p>3 Andrey Tarkovsky: Lectures on Filmdirection – The Script</p> <p>9 Pier Paolo Pasolini–Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal</p> <p>22 Tibor Hirsch: The Movie of Angular Cadaverics
<i>Peter Greenaway: The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover</i></p> <p>28 György Harmat: From Saliva to Tears or in the Attraction of Disgust
<i>Four Films by John Waters</i></p> <p>38 Péter Sneé: Video as a Contrareceptive
<i>Steven Soderbergh: sex, lies, videotape</i></p> <p>41 Gyula Biró: Three Deviant Careers
<i>Fast and Loose; Little but Tough; Shooting Gallery</i></p> | <p>47 Foundation of Moving Pictures and Reception</p> <p>48 Magdolna Banyár: Sociological Approach of the Functions of Movie</p> <p>56 On Festivals and Films – <i>Karlovy Vary '90</i> (Gábor Gelencsér) · New Association for the Protection of Common Interest – <i>Agri-gento '90</i> (Judit Pintér) · Tensionmaking Communists – <i>Pula '90</i> (Iván Forgács) · Fictitious Documents, Authentic Fiction – <i>András Lányi: Secretary to Ladies</i> (Pál Honffy) Divisionism (József Takács)</p> <p>64 Roland Barthes: Rhetoric of the Picture</p> |
|--|--|

Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015-1580

Index: 25 306

Felelős kiadó a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Telefon: 142-9599. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a hírlapkézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR). Budapest, XIII., Lehel út 10/a – 1990 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 180,- Ft, fél évre 90,- Ft.

90.071 NOVOTRANS Nyomda Budapest · Felelős vezető: Várlaki Imre



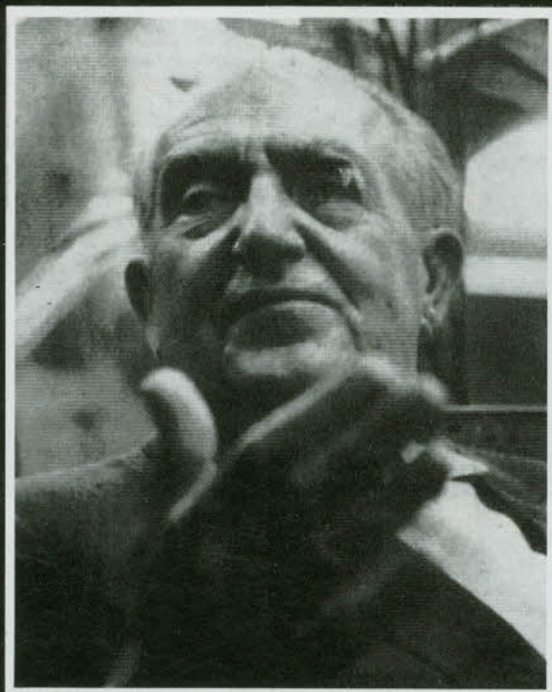
Achille Tominetti fotótanulmánya (fent) a Szántás Miazzinában című festményéhez, 1886-1887 (lent)



ÖRÖKMOZGÓ



A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMÚZEUMA



Novemberben válogatás a száz éve született

FRITZ LANG

műveiből

Részletes havi műsorfüzet és jegyváltásra jogosító tagsági igazolvány kapható a vetítések színhelyén, a Mátra moziban (VII. Lenin krt. 39.)