

FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA

91/3



C. G. Jung

Zseljazkova

Tanner

Bertolucci

Független Film



Marco Ferreri A mosoly háza (fent) és Alain Tanner a Rose Hill asszonya (lent) rendezése közben.

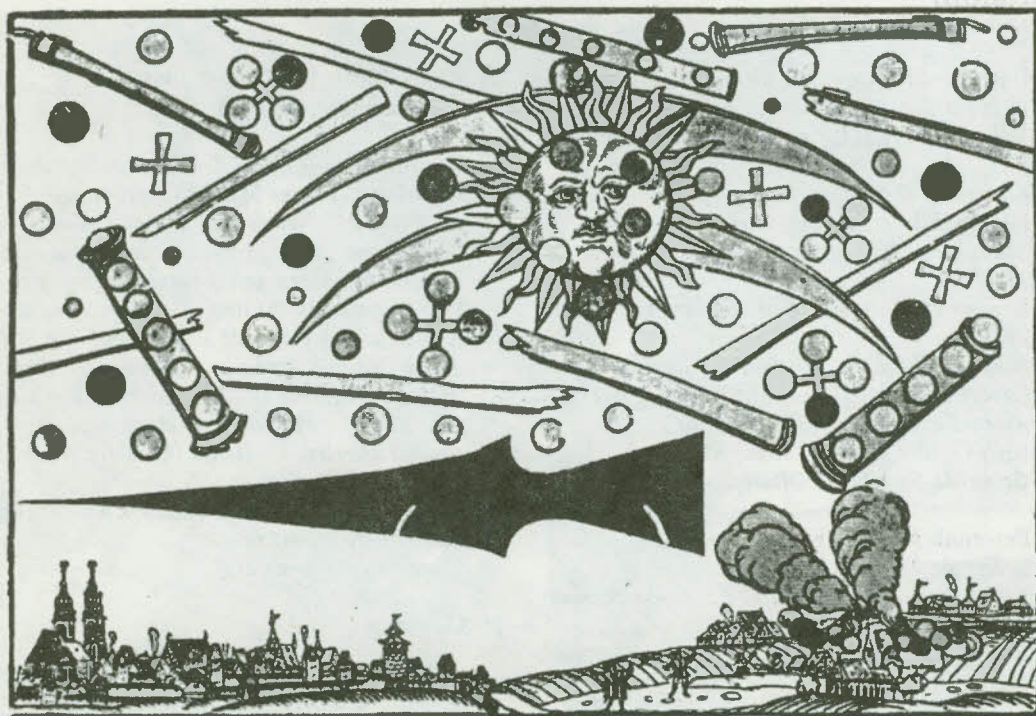
Szerkesztik: Gelencsér Gábor, Pintér Judit, Urbán Mária · Forgács Iván, Györffy Miklós,
Horváth György

Tervezőszerkesztő: Fraunhoffer Péter

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

Tartalom

- 3 Carl Gustav Jung: Az ufó mint rémhír
(Sándor Tibor fordítása)
- 10 Tillmann J. A.: „Látszatra élet, valójában halál”
A torzulat tükrői
- 12 Hirsch Tibor: A nagy zárójel
Áldás, átok, sci-fi
- 19 Krasztev Péter: Az Európa-ábránd szerte-
foslása
Binka Zseljazkova: A lekötözött léggömb
- 28 Báron György: Jónás már tizenhat éves
Alain Tanner: Rose Hill asszonya
- 33 Bíró Gyula: Utolsó tangó Afrikában
Bernardo Bertolucci: Oltalmazó ég
- 37 Peternák Miklós: KVB
A Közgáz Vizuális Brigád
- 41 Kövesdy Gábor: Kreatív, gondolkozó szer-
szám
*Nemzetközi Film és Videó Művészeti Fesztivál,
Győr*
- 44 Pintér Judit: Jövőképek 1990
Két olaszországi fesztivál ürügyén
- 53 Berliani anizs – A 41. Berliani Filmfesztivál ver-
senyfilmjei (Traser Mária) · Szigetek – A Fia-
tal Film 21. Nemzetközi Fóruma (Gelencsér
Gábor) · A vasfüggönyön innen és túl – Sorozat a hidegháború korszakáról (Veress József)
Filmfogyasztás 90-ben (Banyár Magdolna)
A mitológiai eltévedt ludak keresése – Román filmszaklapok a „dobozos” filmekről (Báthory Erzsébet) · Sosemvolt filmek szomorúsága – Michelangelo Antonioni: Egy sosemvolt szerelem krónikája (Györffy Miklós)
- 67 Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrende-
zésről – A montázs
(Forgács Iván fordítása)
- 76 Contents



Fent: Bázeli röpcédula 1566-ból, lent: Nürnbergi röpcédula 1561-ből – Az *Egy modern mítosz* 1958-as kiadásából

Carl Gustav Jung: Az ufó mint rémhír

Mivel az ufókról szóló hírek hihetetlenek és fizikai előfeltevéseinknek is ellentmondanak, kézenfekvőnek tűnik a negatív reakció és a kritikus elutasítás. Minden bizonnyal fantazmagóriákról, illúziókról, hazugságokról van szó. E hírek terjesztői (pilóták, fedélzeti személyzet) valószínűleg nem egészen normálisak. Egyébként pedig ezek a hírek Amerikából, a korlátlan lehetőségek és a „science fiction” hazájából származnak.

A természetes reakciónak megfelelően az ufókról szóló híreket pusztá rémhíreknek tekintjük, és valamennyi, analitikus módszerünk-ből fakadó következtetésünket e sajátos pszichikai képződményből fogjuk levonni.

Az ufó-történetek tehát kétségeinknek megfelelően olyan világszerte ismétlődő beszámolók, amelyek a szokásos rémhírektől abban különböznek, hogy víziókban¹ fejeződnek ki, látomásokból keletkeznek, illetve azok táplálják őket. E meglehetősen ritka változatot *látomásos rémhír*nek nevezhetjük. Közeli rokonságban áll a kollektív víziókkal, például a keresztetekével Jeruzsálem ostromakor, a Mons-nál harcolókéval az első világháborúban, a Fatima csodáit tanúsítók tömegével, a svájci határőrökével a második világháborúban stb. A kollektív vízióktól eltekintve is ismerünk olyan eseteket, amikor egy vagy több személy fizikai értelemben nem

létező dolgokat lát. Egy alkalommal például részt vettem egy spiritiszta szeánszon, ahol a jelenlévő öt megfigyelőből négyen egy kis hold alakú testet láttak a médium felett lebegni, és nekem, a semmit sem látott ötödiknek, egybehangzóan jelölték meg azt a helyet, ahol látható volt. Felfoghatatlan volt számukra, hogy én semmit sem láttam. További három olyan esetet ismerek, amikor meghatározott jelenségeket teljes részletességgel észleltek (kettőt ketten, a harmadikat egy személy), később azonban bebizonyosodott, hogy az észlelt jelenség nem létezett. A „két tanú nyilvánvalóvá teszi az igazságot” elve a statisztikai átlagot tekintve igaznak bizonyulhat, adott esetben azonban hamis is lehet. Megtörténhet, hogy teljesen beszámítható állapotban, egészségesen is érzékelünk nem létező dolgokat. Ezekre az esetekre nem tudok magyarázatot adni. Talán kevésbé ritkán fordulnak elő, mint gondoljuk. Hiszen az ember a „saját szemével látott” dolgok valóságát általában nem szokta kétségbe vonni, ennek következtében nemlétezésükről sem nagyon lehet tapasztalata. Azért említem ezeket a némiképp távolos lehetőségeket, mert olyan szokatlan jelenségeknél, mint az ufók, minden eshetőséget figyelembe kell vennünk. A látomásos rémhír előfeltétele *rendkívüli emóció*, míg a mindennapos rémhírek kialakulásához általában elegendőnek tűnik a mindenütt jelenlévő kíváncsiság és a szenzációéhség is. A vízióvá és érzécsalódássá fokozódáshoz azonban erősebb felindulás, mélyebben rejlő ok szükséges.

Az ufó-jelenség nyitányaként a második világháború utolsó éveiben az oroszoknak tulajdonított titokzatos lövedékeket észleltek Svédországban. Híresztelések kaptak szárnyra a

Az itt közölt fordítás Carl Gustav Jung (1875–1961) *Egy modern mítosz – az égen látható tárgyakról* (Ein moderner Mythos – Von Dingen, die am Himmel gesehen werden) című 1958-ban született tanulmányának első fejezete (Das Ufo als Gerücht). A mű a jelenség egyik korai tudományos igényű magyarázata, noha politikai helyzetelemzésén nyomott hagyott korának hidegháborús szelleme.

”Foo fighters”-ekről, az úgynevezett dereglyékről, amelyek a szövetséges bombázókat kísérték Németország felett (Foo-feu) [tűz]. Később az Egyesült Államokban észleltek repülő csészealjákat. Mivel földi bázisukat nem találták, fizikai jellemzőik megmagyarázhatatlannak tűntek, hamarosan elterjedt, hogy *földön kívüli* eredetűek. A rémhírt itt azonnal kapcsolatba hozták a második világháború kitörését megelőző New Jersey-beli pánikkal, amit egy H. G. Wells novellából készült rádiójáték váltott ki, s amelyben marslakók támadták meg New York-ot. A pánik eszeveszett menekülésbe torkollott, és számtalan autóbalesetet okozott. A hangjáték nyilván a küszöbön álló háború látens emóciójával találkozott.

A földön kívüli támadás motívumát hamarosan szárnyra kapta a hír, és az ufókat intelligens űrlények vezette járműveknek tekintették. Súlytalan, célirányos mozgásukat a kozmikus betolakodók földinél fejlettebb technikájának tudták be. Mivel a látogatók nem okoztak károkat, és nem voltak ellenségesek, jelenlétüket kíváncsisággal, megfigyelési szándékkal magyarázták. Úgy tűnt, hogy a repülőterek és az atomfizikával kapcsolatos létesítmények érdeklik őket a leginkább. Ebből arra a következtetésre jutottak, hogy az atomfizika fejlődése, a maghasadás nyugtalanságot váltott ki a szomszédos bolygón, s ennek következménye a légi felderítés. Az emberek úgy érezték, figyelik őket.

A rémhírt időközben hivatalosan is elismerték, amennyiben az Egyesült Államok katonai hatóságai felállítottak egy olyan hivatalt, amelynek feladata az ilyen jellegű megfigyelések gyűjtése, elemzése, értékelése volt. Ugyanez történt Franciaországban, Olaszországban, Svédországban, Nagy-Britanniában és más országokban is. Az Edward J. Ruppelt-féle jelentés nyilvánosságra hozatala óta a repülő csészealjokról szóló hírek többé-kevésbé eltűntek az újságokból, elvesztették az újdonság varázsát. Az ufók iránti érdeklődés és megfigyelésük azonban nem szűnt meg. Ezt bizonyítja az az újsághír is, amely szerint az Egyesült Államok egyik admirálisa az ufókról szóló beszámolókat gyűjtő és értékelő helyi klubok alapítására tett javaslatot.

Az ufók általában lencse formájúak, néha hosszúkásak, szivar alakúak, különböző színekben ragyognak,² esetleg fémszerűen csillognak, mozgásuk az egy helyben lebegéstől az óránkénti 15.000 km-es sebességig terjedhet, gyorsulásuk kizárja, hogy emberi lények vezethessék őket. Röppályájuk olyan szöveget zár be, amely csak súlytalan tárgytól származhat, leginkább

repülő rovarokéra emlékeztet. Miképpen a rovarok, az ufók is mozdulatlanul lebegnek, esetleg köröznek egy-egy érdekesebb tárgy fölött, majd hirtelen kilőnek, cikkcakkban repülve új tárgyakat keresnek maguknak. Ezért nem téveszthetők össze meteorokkal vagy légrétegek hőmérsékletinverziójának tükröződésével. A repülőterek és a maghasadással kapcsolatos ipari létesítmények iránti érdeklődésük sem mindig bizonyítható, hiszen láttak már ufót az Antarktisz, a Szahara és a Himalája felett is. Bár a látszat szerint rajonganak az Egyesült Államokért, újabban az Óvilágban és a Távolszeleken is feltűntek. Nem tudhatjuk pontosan, mit keresnek. Repülőgépeink valószínűleg felkelthetik figyelmüket, mert sokszor szinte rájuk tapadnak, hosszasan követik őket. Máskor ellenkezőleg, láthatóan menekülnék előlük. Az sem állapítható meg egyértelműen, hogy meghatározott rendszer szerint végzik-e repülésüket. Inkább úgy viselkednek, mint némely túristacsoport; itt-ott elidőznek, rendszertelenül nézelődnek a környéken. Máskor, ki tudja miért, hirtelen nagy magasságokba lendülnek, hogy rémült pilóták orra előtt akrobatikus mutatványokat végezzenek. Méretük is változó: vannak 500 méteres átmérőjűek, a legkisebbek pedig nem nagyobbak egy utcai lámpánál. Léteznek nagyobb anyahajók, amelyek kis ufókat bocsáthatnak ki magukból. Egyes ufóknak nincs legénysége, távirányítással működnek. A legénység három láb magas és hasonlít az emberhez, más esetben külsejük igencsak különbözik a mienktől. Láttak már tizenöt láb magas óriásokat is. Egyesek félnek az embertől, mások igen fenyegetően lépnek fel, leszállásra alkalmas terepet keresnek, hogy veszélybe jutott bolygójuk lakosságát erőszakkal földünkre telepíthessék. Tartanak bolygónk számukra ismeretlen fizikai adottságaitól, tartanak a fertőzések veszélyétől, ezért nem kerül sor közvetlen találkozásokra vagy leszállásra. Fegyvereik lehetővé tennék az emberiség kiirtását, szemmel látható technikai fölényük azonban bölcsességgel és morális értékekkel párosul, így inkább alkalmasak az emberiség üdvözítésére. Más hírek szerint viszont emberrablással is megpróbálkoztak. Olyan szavahíthető tanú, mint Keyhoe, sejtetni engedti, hogy az ufók egy öt katonai repülőgépből álló köteléket, egy repülőanyahajóval egyetemben elraboltak a Bahama-szigetek közelében.

Az ember haja égnek áll, amikor az ehhez hasonló jelentéseket hitelesítve olvassa. Ha még számításba vesszük azt a tényt is, hogy az ufók radarral befoghatóak, olyan „science fiction

story” kerekedik ki mindebből, amelynél jobbat kívánni sem lehetne. Tyúkszemére hágnak a józan észnek. A rémhírekhez tartozó értelmezési kísérletekkel most nem foglalkozom. Miközben dolgozatomat írtam, az amerikai sajtóban két olyan cikk is megjelent, amelyek jól illusztrálják a dolgok jelenlegi állását. Az egyik egy negyvennégy utast szállító gép pilótájától származott. Puerto-Ricóba tartván, az óceán felett, egy „zöldesfehér fényt sugárzó gömb alakú tárgyat” észlelt, amely nagy sebességgel közeledett a repülő felé. Először sugárhajtású gépnek nézte, de hamarosan rájött, hogy valami egészen ismeretlen és rendkívüli dologgal van dolga. Hogy az ütközést elkerülje, hirtelen félrerántotta a kormányt, s az utasok kiestek az ülésből, négyen meg is sebesültek. Ötszáz kilométeres körzetben hét gép észlelte az ismeretlen repülő tárgyat.

A másik cikk *Nincsenek repülő csészéaljak az amerikai szakértő szerint* címmel a *National Advisory Committee of Aeronautics* igazgatója, Dr. Hugh L. Dryden véleményét ismertette. Bármennyire csodálhatjuk is Dryden határtalan kételyét, végeredményben csak az emberiséget ért felségsértés miatti felháborodásának adott hangot.

Bizonyos részletek felett szemet hűnyva, csatlakozhatunk a Dryden képviselte többség véleményéhez, és az ufókról szóló híradásokat látomásos rémhíreknek tekinthetjük. A téves észlelések, hamis következtetések annyiban tekintetbe vehetők objektíveknek, amennyiben bizonyos pszichikus előfeltevések kivetítésének tartjuk őket.

A pszichológiai *projekciónak* azonban *pszichikus oka* van. Ebben az esetben az ufókról terjedő rémhíreket nem tekinthetjük véletlenszerűnek. A sok ezer megfigyelés ugyancsak kiterjedt okozati összefüggésen alapul. Hátterükben azonos motívumokat kell keresnünk. A látomások különböző formát öltenek, de azonos emocionális alapon nyugszanak. *Affektív feszültségről* van szó, az okokat kollektív szükséghelyzetben (például veszély vagy vitális lelki szükséglet) kereshetjük. Ez a körülmény ma annyiban adott, hogy az egész világ az orosz politikától és annak következményeitől szenved. Individuumoknál ilyen látomások, illúziók akkor lépnek fel, ha az egyén a pszichikus *disszociáció* állapotába kerül, tehát ha a tudat beállítottsága és a tudattalan nekifeszülő tartalmai között hasadás jön létre. Mivel a tudat ezekről a tartalmakról nem tud, a számára idegenszerű tartalmakat nem képes közvetlenül feldolgozni, azok indirekt módon, váratlan, megmagyarázhatatlan vélekedések, illúziók, látomások formájában fejeződnek ki. Szó-

katlan természeti jelenségeket, üstökösöket, vérzivatar, kétfejű teheneket fenyegető előjelként értelmeznek, égi jeleket látnak. Egymástól függetlenül vagy egyidejűleg fizikai értelemben nem létező dolgokat észlelnek. Az asszociációs folyamatok térben és időben párhuzamosan merülhetnek fel különböző emberekben, és ugyanazokat az ideákat jeleníthetik meg, mint ezt a szellemtörténet számtalan példával bizonyítja. Vannak olyan esetek, amikor ugyanaz a kollektív ok hasonló pszichikai hatásokat eredményez olyan emberek esetében, akik ezekre a hatásokra a legkevésbé sincsenek felkészülve, sőt nem is hisznek a szóbanforgó jelenségekben.³ Hogy nem csapongó fantáziájukról, hanem józan ítélőképességükről ismert egyénéről van szó, csak hihetőbbé teszi ezeket a jelenségeket. Hiszen pontosan az ilyen egyének esetében kell a tudattalannak különösen drasztikus eszközökhöz folyamodnia, hogy tartalmaz érzékelhetővé tegye. A *projekció* a legalkalmasabb eszköz erre a célra: a tárgyba való kivetítés, amelyben megjelenik a tudattalan titka. Ezt a folyamatot tanulmányozhatjuk elmebeteg esetében mint üldözéssel kísért képzetet, hallucinációt; megfigyelhetjük az úgynevezett normális emberek körében, akik más szemében a szálkát is észreveszik, magukéban a gerendát sem. Természetesen tapasztalhatjuk mindezt a politikai propagandában is. A kivetítés ernyője különböző nagyságú lehet, aszerint, hogy személyes-intim vagy kollektív körülményből fakad. A személyes-intim körülmények csupán a környezetre vetülnek ki: az ismerősök, rokonok körére. A kollektív tartalmak azonban – vallási, világnézeti, politikai konfliktusok – nekik megfelelő hordozókat választanak, mint a szabadkőművesek, jezsuiták, zsidók, kapitalisták, bolsevisták, imperialisták stb. A mai fenyegetett világhelyzetben, amikor egész bolygónk elpusztulhat, a projektív fantázia elhagyja a földet és az égbe tör, a kozmikus térbe, ahol a sors urai, az istenek és a bolygók lakoznak. Földi világunk két ellenséges részre oszlott, és az emberek nem számíthatnak evilági segítségre. Olyan emberek, akik harminc éve még nem gondolták volna, hogy a vallás megérinthetné őket, most ilyen jellegű problémákkal viaskodnak. Nem csoda, hogy az emberiség eddig tűnődésre nem igen kapható részét manapság látomások üldözik egy olyan elterjedt mítosz formájában, amelyben egyesek hisznek, mások nem. Őszinte és minden gyanú felett álló emberek manapság „saját szemükkel látott égi jelek”-ről beszélnek, felfoghatatlan és csodás dolgokat élnek meg.

Az ufókat először az amerikai vagy az orosz technika produktumainak tekintették, később rájöttek, hogy súlytalan viselkedésük el-lentmond ennek a feltételezésnek. A holdutazás gondolatával már régóta foglalkozó fantázia könnyen elfogadhatja, hogy a gravitáció törvényeit hatályon kívül helyezni képes, magasabbrendű lényekről van szó, akik a csillagközi mágneses erőket arra használják fel, hogy kozmikus sebességre kapcsoljanak. A földi atomkísérletek – úgy hírlík – felkeltették a nálunk jóval fejlettebb mars- illetve vénuszlakók figyelmét, akik igencsak aggódnak a lehetséges láncreakciók miatt. Ezért figyelnek bennünket. Nem lépnek velünk kapcsolatba, rosszindulatunktól tartanak, de intelligensebbek annál, hogy ártsanak nekünk. Mindenesetre szemmel tartanak minket.

Ha mégis kapcsolatba lépnek velünk, ki tudja, mi lesz a céljuk? Talán bolygójuk bajba jutott, oxigénkészletük fogytán, a túlnépesedés veszélye fenyegeti őket, és ezért keresik álhatatosan a „pied à terre”-t [átmeneti szállást]? Talán leszállásra készülődnek, ezért szaporodtak meg az utóbbi időben őrjárataik? Vendégeink idealizált lények, racionális angyalok, esetleg nagyfejű, szuperintelligens törpék vagy szőrös-csápos rovarszerű szörnyek. Egy alkalommal magukkal vittek valakit egy Hold körüli utazásra. Az illető beszámolt arról, hogy a Hold túlsó oldalán fejlett gazdasági-társadalmi viszonyok uralkodnak, és egy cseppet sem zavarta, hogy mindez nem felel meg a Hold innesső oldaláról nyert benyomásainknak. Sokan hittek neki.⁴

Figyelembe véve az amerikaiak közismert vonzódását a kamerához, furcsának tűnhet, hogy milyen kevés az „autentikus” felvétel az űrlakókról. Emberek százai figyelték meg őket, de nem fotóztak; azt állítják, izgalomukban megfeledkeztek róla. Nincs okom, hogy kételkedjek bennük. Az a benyomásom, hogy az ufonauták nem éppen fotogének.

Mint az eddigiekből is látható, itt egy mítosz kialakulásáról van szó. Az újságcikkek ezrein túl ma már könyvek sora foglalkozik az ufókkal pro és kontra. A jelenség azonban nem hagyja magát, járja a maga útját. Egy biztos: *élő mítoszá* vált. Az emberiség történetének egy sötét korszakában mítosz keletkezik arról, hogy földönkívüliek, „égi hatalmak” közelítenek bolygónk felé, amikor az emberi fantáziát az űrutazás lehetősége vagy akár más bolygók lakóinak inváziója foglalkoztatja. Mi a Hold vagy a Mars felé törekszünk, naprendszerünk vagy más naprendszerek lakói pedig felénk tartanak. A világ-

űrrel kapcsolatos inspirációink tudatosak, az ennek megfelelő földön kívüli tendenciák azonban mitológikus feltételezések, azaz projekciók. Szenzációéhség, kalandvágy, intellektuális kíváncsiság úgy tűnik elegendő motívumnak bizonyulnak fantáziánk számára. Az ilyen jellegű fantázia impulzusai azonban egy mögöttes okon, nevezetesen egy vitális szükséghelyezeten és egy annak megfelelő szükségleten alapulnak. A Föld hamarosan túl szűknek bizonyul az emberiség számára, ezért az emberiség megkísérel kitörni börtönéből, ahol nemcsak a hidrogénbomba, hanem a népesség robbanásszerű növekedése is fenyegeti. Mindez elegendő ok az aggodalomra. A népesség növekedéséről nem szívesen beszélnek, vagy ha igen, akkor ez a téma csak az intenzív élelemtermelés lehetőségének felelőlegességével együtt kerül terítékre. Ez pedig nem több a végső megoldás elodázásánál. Az indiai kormány nagy összeget szán a népességszám visszaszorítására, és az oroszországi munkatáborokban alkalmazott sterilizációs eljárások is hasonló célokat szolgálnak. A Nyugat magas civilizációjú országai másként segítenek a bajon, de a közvetlen veszély nem őket, hanem az elmaradott ázsiai és afrikai országokat fenyegeti. Tény, hogy az emberiség élettere egyre inkább szűkül, népek egész sora már régen túllépte a számára adott optimumot. A katasztrófa veszélye egyenes arányban nő az egyre inkább összetorlódó népesség számának növekedésével. A szűkössé váló tér félelmet kelt, segítség csak a Földön kívüli szférától várható.

Ezért jelentek meg az „égi jelek”, a fejlett járműveiken közlekedő űrlények technikai érzékünknek megfelelő formában. Az olyan félelem, melynek nem igazán értjük az okát, nem válhat tudatossá bennünk, csak helytelen projekciókat eredményezhet. Ezek közül néhány ma már annyira nyilvánvaló, hogy felesleges komolyabban vizsgálni őket.⁵ Ha azonban kollektív látomások kíséerte széles körben elterjedt rémhíreket akarunk megérteni, nem elégedhetünk meg az egyébként racionális és a jelenség felszínét érintő motívumokkal. Az ufók magyarázatakor létünk gyökerét érintő okokat kell keresnünk. Ritka kuriózumként már korábbi évszázadokban is észlelték őket. Akkoriban azonban csak regionálisan ismert rémhírekről lehetett szó. Az univerzális rémhír csak felvilágosult, racionális századunk sajátja. Az első keresztény évezred végén széles körökben elterjedt világvége-fantáziának – amely metafizikai alapon állt – nem volt szüksége ufókra, hogy észszerűnek tűnjön. Az égi beavatkozás eszméje

pontosan megfelelt a korabeli világnézetnek. A mi közvéleményünk számára aligha elfogadható a metafizikai aktus mint hipotézis. Ha így lenne, plébánosaink már bizonyára az égi jelekről prédikálnának. Mai világnézetünknek megfelelően mi inkább a *pszichikus* zavarok lehetőségét mérlegelhetjük. Lelki természetünk az utolsó világháború óta igencsak kérdésessé vált. Olyannyira, hogy az utóbbi száz év eseményeit illetően már történettudományunk sem elégszik meg szokásosan rendelkezésére álló módszereivel, és elismeri, hogy a pszichológiai és pszichopatológiai magyarázatok tágíthatják horizontját. A közönség gondolkodó részének pszichológiai érdeklődése természetesen az akadémiák és a szakkörök ellenérzésébe ütközik. Ez az ellenállás azonban nem veheti el a felelősségteljes pszichológus magyarázó kedvét, hiszen olyan tömegjelenséggel állunk szemben, amelynek látszólagos képtelensége a józan ész pszichikus zavaraira utal.

Programunknak megfelelően a jelenség pszichikus oldalát fogjuk vizsgálni, ezért tekintsük át mégegyszer a rémhír lényegét! Légte-rünkben olyan tárgyakat figyeltek meg, amelyek nem hasonlíthatók meteorokhoz. Nem állócsillagok téves észlelései, nem hőmérsékleti inverziók tükröződései, nem felhőképződmények, nem vándormadarak, nem léggömbök, nem gömbvillámok és – last but not least – nem részeg vagy lázas delíriumok, és nem a szemtanúk hazugságai. Amit látnak, az egy izzó vagy világító tárgy: *kerek*, korong alakú vagy gömbölyű, ritkábban szivarszerű vagy hengerformájú, különböző nagyságú alakzat.⁶ Úgy mondják, ezek a tárgyak láthatatlanok is lehetnek, de nyomot hagynak a radarernyőn. A gömbölyű testek olyan alakzatok, mint amilyeneket a tudattalan az álmokban, látomásokban szokott előidézni. Ebben az esetben *szimbólumoknak* tekinthetők, amelyek egy nem tudatosult gondolatot fejeznek ki. A gondolat nem-szemléletes formájában még a tudattalanban található, majd a tudatosodás folyamán válik szemléletes szimbólummá. Tudatos szemléletességében azonban csak hasonlít tudattalan formájához. A gyakorlatban kiegészítő értelmezéssel kell „teljessé” tenni.

Az elkerülhetetlenül felmerülő értelmezési problémák csak az „eventus docet” elvének alkalmazásával küszöbölhetők ki. Az álomfejtésnél is különböző egyéni álom-szériáinak összehasonlítása adja meg az általánosos értelmezhető szöveget. Ugyanezek az elvek irányadóak a rémhírek értelmezésekor is. A *kerek* vagy gömbölyű tárgyak valójában *mandalák*⁷ – a

pszichikus összesség jelképei. Ez a felismerés nem idegen a mélylélektan ismerői számára. A legkülönbözőbb környezetben és a legkülönbözőbb korokban egyaránt fellelhető szimbólumról van szó. Legyen az akár a modern ember behatároló, „védelmező”, ápotróp köre, akár a történelem előtti korok úgynevezett napkereke, a varázskör, az alkímia mikrokozmosza. Már többször utaltam rá más műveimben, hogy az utóbbi évszázadok folyamán a mandala a pszichikus összesség szimbólumává fejlődött, ahogyan azt az alkímia története is bizonyítja. Azt, hogy miképpen jelentkezik a mandala manapság, jól illusztrálja egy hatéves kislány álma: „Az álmodó, nagy ismeretlen épület bejáratánál áll. Egy tündér (Fée) vár rá, aki bevezeti az épület belsejébe. Oszlopsorok között haladnak a zárt tér középpontjáig, amelyhez minden irányból hasonló hosszúságú oszlopsorok vezetnek. A tündér középre lép, és magas lánggá változik. A tűz körül három kígyó tekereg körben mozogva.”

Klasszikus archetipikus gyermekálmom. Gyakran álmodják, nyilvánvaló célja, hogy védelmet nyújtson a családi környezet zavaró és kellemetlen behatásai ellen, és helyreállítsa a gyermek belső egyensúlyát. A mandala amellett, hogy a pszichikus összességet védelmezi és belső elmentétek egyesítését célozza, *individuációs szimbólumnak* is tekinthető, és mint ilyen már a középkori alkímiában is ismert volt. A lélek, akár csak a platóni világlelek, gömbalakú, a modern álmokban is ilyen formában bukkann elő. Az ősi szimbólum Platón égi térségeibe, minden dolgok ideáinak világába vezet bennünket. Az ufó naiv, lélekként való értelmezése nem áll szemben ezzel az elképzeléssel. Természetesen nem a mai lélekfogalomról van szó, hanem sokkal inkább egy tudattalan tartalom önkéntelen, archetipikus feltételezéséről, a „rotundum”-ról, amely az individuum összességét van hivatva kifejezni. Ezt a spontán álomképet a tudattalan és a tudat összességéként, a *Selbst* szimbolikus ábrázolásaként értelmezem.⁸ Nem vagyok egyedül ezzel az elképzeléssel, a középkori hermetikus filozófia is hasonló következtetésekre jutott. Az idea archetipikus karakterét az is bizonyítja, hogy manapság is gyakran álmodják, anélkül, hogy hagyományos jelentésével tisztában lennének. Még a tradíciót ismerők sem gondolhatják komolyan, hogy gyermekük a hermetikus filozófia elemeit álmodná újra. Az e vonatkozásban uralkodó tudatlanság is bizonyítja, hogy nem a mitológikus hagyományok tudatos felhasználásáról van szó.



C. G. Jung

Amennyiben a gömbölyű világító tárgyakat látomásoknak tekintjük, nem kerülhető el archetipikus képként való értelmezésük. Önkéntelen, ösztönös projekciókról van szó, amelyeket ugyanúgy nem tekinthetünk véletlennek, mint más pszichikus szimptomákat. A történelmi és pszichológiai ismeretekkel rendelkezők tudják, hogy a köralakú szimbólum, a rotundum az alkímiában nemcsak a lélek, hanem az Isten szimbólumaként is felfogható: *Deus est circulus cuius centrum est ubique, cuius circumferentia vero nusquam.* (Az Isten egy kör, amelynek kö-

zéppontja mindenhol, kerülete sehol sem található.) Az Isten a maga mindentudásával, mindenhatóságával és mindenütt jelenlétével *ἓν τὸ πᾶν* (egy, ami minden) maga a par excellence összesség-szimbólum, a rotundum, a teljes és a tökéletes. Az ilyenfajta epifániák a hagyományban tüzzel és fénnel vannak összekötve. Az antikvitás szintjén az ufókat könnyen értelmezhetnénk „Istennékként”. Összesség-szimbólumokról van szó, kerekdedségük olyan archetípust ábrázol, amelyben a kibékíthetetlennek tűnő ellentétek egyesítése játssza a főszerepet, és amely súlyosan megosztott korunkban kompenzációs funkciót tölthet be. Kaotikus viszonyok rendezőelve, biztosítja a személyiség számára oly fontos egységet és összhangot. Az isten-emberi személyiség az ősi ember, az anthropos a *chên-yên*⁹ képét alkotja meg újra; Illést, aki a tüzet az égből lehozza, aki tüzes szekerén száll az egekbe¹⁰, aki a Messiás előfutára, dogmatikus módon létrehozott Krisztus-alak, és – last but not least – az iszlám Hadir (a Zöld) is, aki Illéssel mutat párhuzamokat, és Allah emberi perszonalifikációjaként szerepel.

A mai világhelyzet, akárcsak bármely korábbi, előhívta a megváltó, földöntúli eseményre való várakozás igényét. Ha ezt nem teszi elég világosan, az azért van, mert ma már senki nem osztja korábbi évszázadok hitét, amely természetesnek vette az égi beavatkozást. Már kikerültünk a középkori metafizikus világból, de még nem annyira, hogy történelmi-pszichológiai késztetéseink ne tápláljanak metafizikai reményt.¹¹ A tudatban felvilágosult racionalizmus uralkodik, amely megborzad minden okkult vonzalomtól.

A régi világkép néhány szigorú előírásának mellőzésével az emberek kétségbeesett erőfeszítéseket tesznek a keresztény hit újbóli hitelesítésére. Nevezetesen ma már nem fogadható el a metafizikai beavatkozás, a túlvilághit és a teremtés fájdalmas tévedésére végső pontot tevő, egyre inkább közelítő világvége gondolata. Az evilágiság eszméje és az ember saját erejébe tett hite, még akkor is, ha sok minden az ellenkezőjét látszik bizonyítani, megdönthetetlen gyakorlati igazsággá vált.

Ez a többséget jellemző beállítódás optimális kiindulópont egy olyan projekció számára, amely a racionális, kritikai attitűd megléte ellenére tudattalan késztetések manifesztációja. E manifesztáció eredményeképpen látomások kísérté szimbolikus rémhírek kaphatnak lábra, melyeket egy olyan archetípus táplál, amelyben a rendező, megoldó, gyógyító és teljessé tevő

(Ganzmachende) elemek jutnak érvényre. Korunkra jellemző módon az archetípus – ellentétben korábbi alakjaival – dologi, tárgyi, technikai formát ölt, hogy elkerülje az inadekvátnak tűnő mitológikus megszemélyesítést. Minden, ami technikai, közel áll a modern emberhez. A metafizikai beavatkozás eszméje az űrutazás lehetőségével elfogadhatóbbnak tűnik. Ami az ufók látszólagos súlytalanságának problémáját illeti, a modern fizika csodával határos felfedezései nyomán minden további nélkül elképzelhető, hogy a magasabbrendű civilizációhoz tartozó bolygólakók megtalálták a nehézkedési erő leküzdésének módját. A nukleáris fizika eredményei is elképzelhetetlennek tünnek korábban. Az ufók újabb csodák eredményének is tekinthetők. Némi aggodalommal emlékszem vissza arra az időre, amikor meggyőződésemm volt, hogy ami nehezebb a levegőnél, az nem re-

pülhet. Később jobb belátásra jutottam. Az ufók sajátosságok természete ilyen rejtvényeket adhat fel számunkra. A kialakult mítosz azonban kilencvenkilenc százalékban pszichikus terméknek tekinthető, alávethető pszichológiai elemzésnek. Az a tény, hogy a mítosz kialakulása ismeretlen jelenségen alapul, nem sokat számít. Sok mítosz alapszik meteorokon vagy más természeti jelenségeken, a jelenség megértésével maga a mítosz még nem válik értelmezhetővé. A mítosz egy tudattalan archetípus eredménye, pszichológiai értelmezést követelő szimbólum. A primitívek számára bármilyen tárgy, például egy eldobott konzervdoboz is hordozhat fétis jelentést. A hatás nem a konzervdobozhoz kötődik, hanem pszichikai produktum. (*Rachel-Verlag, 1958, Zürich und Stuttgart, 11–25. p.*)

Sándor Tibor fordítása

JEGYZETEK

1 A hallucináció terminus helyett inkább a vízió, látomás kifejezést használom. Míg az előbbi főként patológikus tünet, az utóbbi nemcsak beteges állapothoz kapcsolódhat.

2 Külön figyelmet érdemelnek az Egyesült Államok délnyugati részén észlelt zöld színű gömbök.

3 A. Michel utal arra, hogy az ufókat elsősorban olyanok észlelik, akik nem hisznek bennük, illetve akik számára a jelenség közömbös.

4 Edgar Sievers: *Flying Saucers über Südafrika*. Pretoria, 1955.

5 Vö. Eugen Böhler: *Ethik und Wirtschaft* (Industrielle Organisation, Zürich, 1957.)

6 A szivarformájú észlelések ihletője valószínűleg a Zeppelin-típusú léghajó. A fallikus hasonlatok, szexuális áttételek igen elterjedtek a köznyelvben,

lásd a berlini „szentlélek” kifejezést vagy a svájci milíciában a léggömbre alkalmazott direkt megnevezéseket.

7 A szanszkritban: kör.

8 Lásd C. G. Jung: *Mandala-szimbolika a tudattalanban*. Zürich, 1950. és az *Aion* Selbstről szóló fejezetét (Zürich, 1951.)

9 Az igazi vagy tökéletes ember.

10 Illés sasként is megjelenik, hogy a földi igazságtalanságokat felülről fürkésze.

11 A természettudományos képzettségük az állítják, hogy a pszichikus okokat metafizikai háttérként értelmezem. A teológusok azt vetik a szememre, hogy „pszichologizálok” a metafizikát. Mindkét álláspont téves: olyan empirikus vagyok, aki a számára felállított ismeretelméleti határok között marad.

„Látszatra élet, valójában halál”

A torzulat tükrői

I. Tükörország teremtéstörténete

„Valamikor mi is a földön éltünk, a nap s a csillagok alatt. De ellenség tört országunkra, és mi – bár volt fegyverünk, volt katonaságunk – a békét választottuk. Ellenségünk mégis teljes megadást követelt. Megadtuk hát magunkat. Ámde a győzteseknek ez se volt elég. Föltétlen engedelmességet követeltek. Azt, hogy apróra, vonásról vonásra azt tegyük, amit mondanak nekünk. S mi úgy léptünk és úgy mozdultunk, úgy hajoltunk, úgy mosolyogtunk, ahogyan ők léptek és mosolyogtak. Ekkor született a tükör. Így született meg Tükörország. Ettől fogva élünk tükörben, álom és valóság között, engedelmesen ismételve mindazt, mit diktálnak nekünk. Azóta nincs valóságos napunk, azóta lett életünk, mint a visszfény, látszatra élet, valójában halál.” Így ír Pilinszky János a *Kalandozás Tükörországban* című sejtelmes meséjében.

Tükrök közt élünk. Nemcsak napi vándorlásunk ösvényeit övezik csillámló felületek, megsokszorozva lépteink számát, hanem tükörré vált az a technikai táj is, melyben a későújkori ember éli üzött életét. A technikai táj tárgytükrői csak a visszavert kép élességében különböznek az igazi tükröktől, hisz bennünket tükröznek létesítményeink, tájaink, városaink, akár csak különféle torzképeink; tükörként vetül eléink minden technikai tárgy, fal és felület, akár csak az ezüstös fényben fürdő úthálózatok, és az általuk keretek közé szorított, képünkre és hasonlatosságunkra formált földek is.

A tükör az a metafora, mely jelenünk vonásait, részleteiben csakúgy mint egészében, beláthatóvá és bejárhatóvá teszi. A tükör metaforájának megválasztása nem önkényes aktus: a tükör képének, valamint a különféle közvetett – fotó- és kinematografikus – tükröződések széleskörű elterjedése korunk karakterisztikuma. Régebben a tükör ritkaságszámba ment. A tükörkészítés technikájában és elterjesztésében jeleskedő Franciaországban a szó – *miroir* – a 12. században honosodott meg. A belőle képzett *mirare* – csodálkozva szemlélni – szó mutatja, milyen elemi erejű és mennyire ritkán adódó tapasztalat lehetett tükörbe tekinteni.

A fém és üvegtükörben megjelenő képmás előtt azonban mindig is volt egy tükröző felület, melyben az ember a kezdetektől fogva önnön képmásával szembesülhetett: a víztükör. Ez az őstükör a benne megmutatkozó dolgok különös együttállását mutatja: az ember arcát, ha fölébe hajol képmásának, az égbolt képe övezi; a víztükört part foglalja keretbe. Tükörország története a víztükörrel veszi kezdetét. Ebben az őstükörben esett át az ember a képmásával való első találkozásra. Azóta mind gyakrabban tér vissza tükrői elé, melyek az idők során egyre élesebb és hívebb képét vetik vissza, egyre bonyolultabb eljárások során előállított felületeken.

A víztükörben az ember arca az ég és föld között jelenik meg: az ég alkotja hátterét és a föld fogja keretek közé, ahol képmását szemlélvén lábát is megvetheti. Az így megjelenő látvány – ha nincs is jelen benne a víztükör fölé boruló növényzet, vagy akár az égboltot átszelő madárraj – *kozmosz teljességet* mutat. A magával szembeülő ember mellett jelen van az a keret- és feltételrendszer, mely életterét alkotja és létfeltételeit hordozza; a magasság és mélység, a fény megvilágító és éltető ereje, a tekintet előtt megnyíló távlatokkal.

Vajon miért nem látjuk a jelen tükrökben ezt a teljességet? Miből ered a tanácstalanságnak és a félelemnek az a homálya, mely torzképek tízezeit támasztja föl? Egyáltalán mit látunk tükrökben?

Minden víztükör a szemhatárig húzódó tengerek színét idézi; minden víztükör a tágasság tükröje: égtükör. A technika tükrői révén *megdőlt* az őstükör. Helyébe új tükör került, mely nem a szemhatárok felé vezeti tekintetünket, hanem többnyire elállja az útját: a tükör fallá vált. A falak pedig tükrözővé váltak és visszavetik vonásainkat. Tükrökbe nézve – ha nemcsak azt a képet figyeljük, amit a tükörben keltünk – magunk mögött jólismert háttereket látunk: tárgyak halmazát, építmények sokaságát. A tükröző anyagot nem érzékeljük anyagszerűségében, hacsak nem hullik éppen a szemünk láttára cserepeire. Tükörképeink körül jobbra hiányzik az ég kékje vagy szürkése, a föld kerete, a ví-

zek kékeszöld mélye. És mindjobban hiányzik a természetes fény is. *Más megvilágításba kerültünk.* És más lett a nézés, maga a tekintet is, mely nézi magát. Nincs jelen az égi szem, mely megadja a kép mélységét, kijelöli a viszonyait, és – egyebek mellett – határokat szab az öntetszelgésnek, képmásaink és alkotásaink kitartó és elragadtatott nézésének. Az ilyen érzés pedig, jól tudjuk, nemcsak narcisztikus elrévedésekre vezet, hanem örvényeket is támaszt. És az örvények – Nietzschevel szólva – egy idő után visszaneznek: a félelem képeit keltik és kivetik képletes karjaikat.

A Nagy Fal tükrében

Egy ideje már szinten minden tükör: körös-körül különféle anyagokból emelt falak húzódnak és verik vissza a fürkésző tekintetet. Bárhová néz az ember a személyes életterekben vagy a köztereken, megsokszorozódott önmagát látja, nemcsak itt vagy amott, hanem földszerte. A létesítmények Nagy Fallá összezáródó sora lassanként mindenüvé elér; a közel s távoli tájakon éppúgy kirajzolódnak körvonalai, mint a képzelet, vagy akár az eleven testek vidékei. Közelségét a behatárolt kiterjedés, a felszabadult és megtört felületek, a tornyok térközeibe zárt magaslato, a testek és terek torlódása jelzi.

E falazat különös természete abban rejlik, hogy alkotóelemei nem illeszkednek pontosan egymáshoz. Nem is illeszkedhetnek, hisz különböző régiókban húzódnak: van, ahol kő és cement alkotja, másutt fémes hidegségű ész, vagy kifinomult jelrendszerek kövülnek áthatolhatatlan fallá. A falazatok kezdetben a félelem és a védelem falai voltak: erődítések falai, városfalak. Ezek a védművek voltak hivatva arra, hogy a megtelepülteket megvédjék a támadóktól, a városlakókat a nomádoktól, az állandóságot a változástól.

Az idők során e védművek lakói maguk is nomádokká váltak: a vágyak és a képzelet nomádjaivá. A helyhezkööttség és a körülhatároltság helyzetében más mezők bejárására törtek: amíg voltak felfedezhető térségek, addig oda rajzoltak ki a legnyughatatlanabbak, a letelepedettek kalandorai és kitaszítottjai. A Föld különféle tájairól érkező híradások a helyhez kötött képzelet dimenzióit kiterjesztették; a különféle kultúrák formái és fiktív lényei biztosították a megállapodott képzelet utánpótlását. A territorialis hódítással párhuzamosan az újkor nomádjai az időben és a terek között is megkezdték vándor-

lásukat: a történeti múlt legelői kezdetben kimeríthetetlennek tetszettek, egyre tágasabb és ritkábban lakott korok, egyre egzotikusabb kultúrák és képek táplálták a kimeríthetetlen kíváncsiságot. A tudományok tájain történő előrenyomulások egyre újabb régiók meglétét és gazdagságát tárták fel; ami zártnak tetszett, az háttartalanná tágult, ami elérhetetlen messzeségnek, az – a különböző berendezések és eszközök révén – megközelíthetőnek bizonyult. A kifejlesztett technikák révén a képzelet és a kép, a tükkép és a képmás közötti szakadék is áthidalhatóvá vált. A sűrűsödő falazatok közt a nomád emberre ható kompresszió a kínálkozó rések felé fordította a figyelmet. A fokozódó körülhatároltság közepette a legszemélyesebb életterekben, a házak és a szobák falai közt is kitekinetésre alkalmas készülékek állnak: a képzelet tápcsatornái, a vágyak kifutópályái.

A nomádság és a megtelepültség csaknem tökéletesen elegyedett, egymásbaoldódott, akár csak a változás és az állandóság. A védművek, melyek a kívülről érkező hatások kivédését szolgálták, áteresztőnek bizonyultak: a falazatok résein újra és újra betör a kirekesztett tartomány. Ezenközben a számító ész különös szempontjainak vezérlete alatt megszervezett élet övezeteiben ezer és ezer alakot öltő félelmek ütnek fel a fejüket. Az ismeretlen, mely egykor isteni rendelkezés alatt állt – és ezért a vele való kapcsolat végsősoron morális viszonyulás kérdése volt –, ma egyre inkább az áttekinthetlenség és a vak végzettség arcúlatát ölti. A világ és a társadalomgépezet működéséről közösen forgó töredékes támpontok a felfoghatatlanság és a kiszolgáltatottság képzetét keltik és körvonalazatlan félelmeket éltetnek. Az istenfő ember Istenhez viszonyul, félelmei, ha vannak, e kétpólusú erőter mentén rendeződnek. Ennek híján a félelmek formátlanabbak, arctalanabbak és feloldhatatlanok.

Színes, szürke és fekete lyukak

„A mostanság oly népszerű nyílt társadalom telítve van lyukakkal, melyeken keresztül halálfejek merednek ránk.” (Erwin Chargaff: *Alphabetische Anschläge*, 1989). A tövéről hegyére áttechnizált emberi társulásokban nincs helye az esetlegességnek, a torzulatoknak, a baleseteknek, a halálnak. Ezek kirekesztett, körülhatárolt és gondosan elszigetelt helyekre kerülnek; a szerencsétlenségek színtereit körülveszi az erre szakosodott hatóság, tiltott övezetté nyilvánítja,

akárcsak a haldoklót, akit hozzátartozóitól éppúgy elszigetelnek, mint betegársaitól.

A közös emlékezetet ilyen fekete lyukak sokasága teszi porózussá. Az elfedésükre és feledésükre törekvő igyekezettel szembeszegülnek a feltáratlan határjárói, akárcsak a haszonélvezői. A vég vidékei a művészet számára a gyakorlótérrepet és a tűzpróba helyét jelentik: azt a térséget, ahol végső megvilágításba kerülnek a lények és a dolgok, akárcsak a művek. A szokásos és szabályos formakincs mellett újra és újra a szakadásokból, a torzulásokból és az esetlegeségből merít minden művészet.

A későújkori társadalomgépezet emésztő- és szívóereje csaknem határtalan: azt is integrálni képes, amit korábban kivetett, vagy jelenleg is kiválaszt magából. A hulladéknak hasznosítói vannak. Az üzletág szakértői alábocsátkoznak a félelemmel telített fekete lyukakba és felszínre hozzák az emlékezet bomlástermékeit. Az iparág kimeríthetetlen készletekkel rendelkezik: kultúrák sokasága fejlesztette tökélyre félelme formáit. A kultusz szervező ereje pedig már nem fékezi kereszteződéseiket: minden mindennel párosodhat és mutálhat. Az ember – állat-, az állat – állat-variánsok, és mindezek emberfeletti lényekkel keresztezett változatai a későújkorban egy új elemmel, a géppel gazdagodtak. A különféle átmeneti lények tárháza így csaknem kimeríthetetlené vált – bár kialakult típusaik, akárcsak a körülöttük bonyolódó történetek, többnyire néhány alapformát ismételnek.

A rémek tárházában a gép nemcsak formai színezékként, hanem igazán a megmozgatás és a megjelenítés révén van jelen. (Bár reprezenta-

tív, jövőbe mutató típusaik valójában a cyborgok, a biomechanikus mutációk, miként az Hans Rudi Giger torzképcsarnokában teljes variációskáláján szemrevételezhető.) A tudományos-technikai világon végigömlő *diadalmas realizmus*, a képi megjelenítés hűsége mintegy mesterségesen táplálja a tárgyaltan, gyengélkedő képzeletet. Az imagináció ugyanis idő hiányában és a képekkel való túltápláltságban szenved. A félelmek, a sejtelmek nem saját forrásokból táplálkozva öltenek formát. Körvonalak nélkül, alaktalanul kavarnak az agyokban. Így bármily szolításra képesek feltörni és bármiben alakot ölthetnek. A rémregények és horrorfilmek rendkívüli sikere ezzel magyarázható. A való világ történéseinek átláthatatlansága, az isteni erőter hiánya, a társadalomgépezettel szemben érzett állandó elégtelenség és tökéletlenség, a morális rendeződés kiesése az esetlegesség és tetszőlegesség terévé teszi a sejtelmek és félelmek terrénumát is.

A félelemnek ez az iránytalansága, kísérteties kaotikuma nem mai keletű. A 4. század végén Nüsszai Szent Gergely attól óvja olvasóját *Mózes élete* című művében, hogy „nehogy olyanak lássanak, hogy akkor félünk, amikor nincs mitől félni.”

A félelem tökéletesedő tükrei könnyen eltérítik, pusztító örvényükbe vonják érzéseinket, hogy azt is elfeledjük, amit valóban félünk kellene. A rémségek technikai tökéletessége teszi teljessé a realizmus diadalát Tükörországban; ahol minden „*látszatra élet, valójában halál*”.

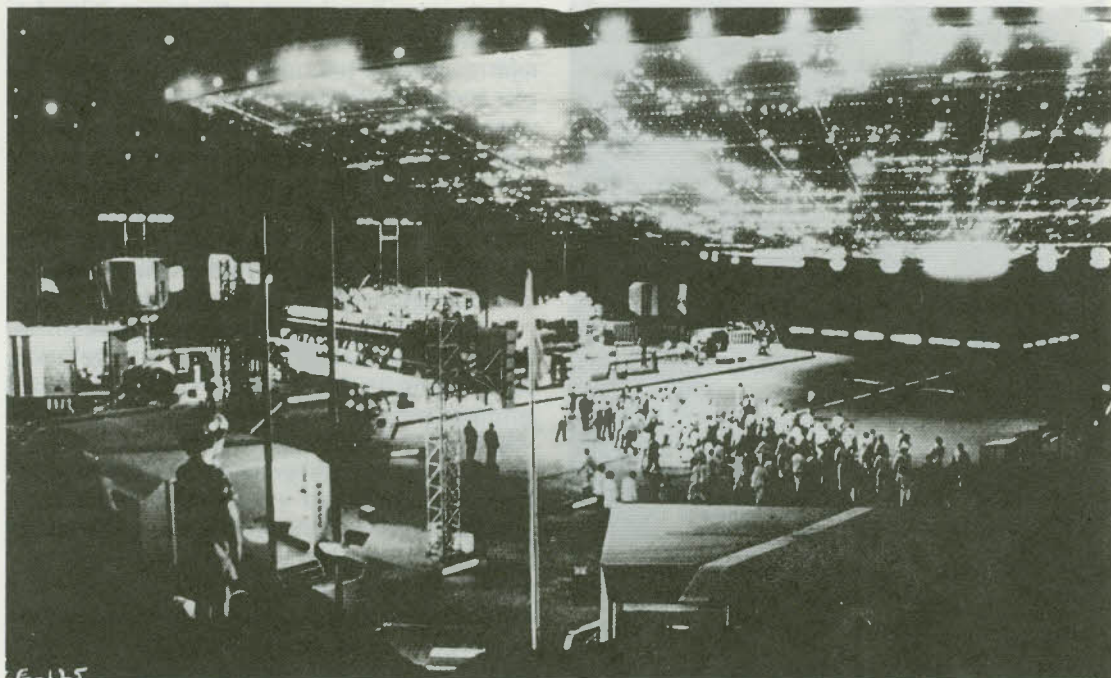
Tillmann J. A.

A nagy zárójel

Aldás, átok, sci-fi

A mozgókép köztudottan jó viszonyban van a fantasztikummal; majdnem ugyanilyen kitűnő kapcsolatban a tudományos fantasztikummal, ezen felül – ami látszólag nem tartozik ide – természetete szerint nagyszerű hitelesítője az átok és áldás, a kárhozát és megváltás ideáinak, nem hátrálva meg a feladat elől akkor sem, ha kozmikus dimenziókban kell e fogalmaknak testet

és látványt kölcsönözni. Persze tudjuk, hogy a többszöri filmtörténeti-filmelméleti rehabilitáció után, a legfrissebb verdikt szerint a film ugyanarra alkalmas, mint a művészet lehetőséget hordozó bármely más média, azaz semmivel sem összeférhetetlen; de talán mégis megengedhető, hogy a jó viszonyt esetenként külön is hangsúlyozzuk.



Steven Spielberg: Harmadik típusú találkozások (1977)

Csoda-félék

Tehát: csoda, tudomány, csoda, átok és megváltás: ezekről a biztos filmes keretet és filmes tartalmat jelentő fogalmakról volna szó.

Kezdjük az elsővel.

A fantasztikum készséges foglalata a mozgó-kép, ősi jogon és természete szerint: a filmes fikció külön története úgy kezdődött, hogy a kamerába leelkedő ember nem tudott választani a valóság fototechnikus reprodukciójának primér csodája és az álreprodukció – eljátszott, megvágott, trükkösített – szekundér csodái között, és inkább egyszerre élvezte és alkalmazta mindkét fajtát, ahogy játékfilmes utódai azóta is teszik. Egy vadonatúj fantasztikus film is földézi a film ősalapotát, azt a pillanatot, amikor a filmcsináló – mondjuk Méliès – még nem ismeri az említett csodák valóság-hitelesítésére alkalmas arányait, és önfeledten elmerül a primér és szekundér miráculumok szélsőségeinek extázisában.

A tudományos fantasztikum filmszerűsége éppen csak valamivel igényel bővebb indoklást, mint az egyszerű csoda s a film ősi és lényegi jóviszonya. A technikai csoda összetett csoda: a lényegét – az újszerű gépezet titkát – sokszoros burokként kiegészítő és hitelesítő fiók-csodák veszik körül. A lényeg persze nem mutatható

meg: ha a filmcsináló meg tudná mutatni, akkor tudós feltalálóként a találmányra lenne büszke, nem pedig a találmány illúziójára.

Csak hogy mi már megszoktuk, hogy a technikai csodáknak csupán jelzéseit és tartozékait látjuk színről színre: ahogy a turbinazúgás és a madárforma fémtest mellék-miráculumait is a repülés csodájának részeként fogjuk föl, és eszünkbe se jut, hogy mi magunk aligha volnánk képesek pontról pontra ellenőrizni, hogy a csoda mely nyúlványai – gombok, kapcsolók, formák, fények, hangok – szükségesek feltétlenül ahhoz, hogy a levegőbe emelkedjünk, és nem tréfáskedvű konstruktőrök szaporítják-e vajon ezeket a látványos sallangokat?

A jelző nélküli fantasztikumhoz képest a tudományos fantasztikum voltaképpen otthonos, köznapi látvány-élményként jelenik meg a filmvásznon: megszoktuk, hogy egy szóra kell elhinnünk: épp az a tenyérbe illő, formás kis nyomógomb-tábla szükséges hozzá, hogy a televíziót irányítsuk, amit az ismeretlen konstruktőr „távkapcsolónak” nevez, és kegyesen a kezünkbe nyom. És ha lézerfegyvernek nevezné? Esetleg „mikroreplikátornak”, melyet környezetünk tárgyaira irányítva, bármiről azonnal másolatot készíthetünk? Netán „zsebidőgépnak”, melybe beütve a megfelelő évszámot, máris a középkorba kirándulhatunk?



Steven Spielberg: Harmadik típusú találkozások (1977)

A filmbeli és a valóságbeli masinéria között csak az a különbség, hogy a valóságos technika esetében általában lehetőségünk van kipróbálni, vajon a krómnikkel műszerfalhoz, kapcsolókhoz, mutatókhoz, vibráló fényekhez valóban tartozik-e a beígért technikai csoda, míg a sci-fi-filmben a technika-látvány egy itt és most valóságos csoda részének-nyúlványának tünteti ugyan föl magát, de nem ad lehetőséget, hogy ezt az összetartozást ellenőrizzük. Viszont nagyon is épít arra a magatartásra, melyben laikus technika-fogyasztóként naponta megerősít minket a világ: látvány és működés, szerkezet és funkció összefüggésére az elégedett fölhasználó sosem követel az egyszerű empiriánál súlyosabb bizonyítékot.

Az illúzió tökéletessége nem kizárólag az egyre rafináltabb trükköknek köszönhető, hanem legalább annyira a cselekmény-építés filmes konvencióinak, melyek nagyszerűen alkalmazkodnak az ezredvégi technika-fogyasztás napi rutinjához. Életünket gombok nyomogatásával, lámpák föl- és lekapcsolásával, pontos volánmozdulatokkal tesszük tagolttá: a világ működik; működtetjük, minél rosszabb osztályzatunk volt fizikából, annál nagyobb önbizalommal.

A sci-fi-film képváltásai azon kívül, hogy a dramaturgia konvenciói szerint görgetik a történetet, alkalmasak arra, hogy ugyanúgy elbogatellizálják a információhiányt, ahogy a való élet technicizált lépésváltásai is elbogatellizálják a hozzánemértők kiszolgáltatottságát. A filmhős

megnyomja a gombot. A sokatsejtető zúgás-búgás után képváltás: lehet, hogy a szomszédos tejútrendszerbe jutottunk, lehet, hogy egy idegen civilizációt pusztítottunk el valahol az Univerzum távoli csücskében, de természetesen az is lehet, hogy csak a televíziót kapcsoltuk be. Ne áltassuk magunkat: ez utóbbi roppant összetett csodából is csak a felszínt, a töredékrészt érzékeljük: ugyan miért ne hinnénk el akkor, hogy a két előbbi példa látható – filmre viheto – töredékéhez is egy kerek egész csoda tartozik?

A technicizált valóság nem végiggondolható, de létezik: a megfilmesített sci-fi-világ pedig csak annyira hiteltelen, mint a valóság, melynek gombnyomogatós konvencióiból építkeznek. Vagyis akár hitelesnek is mondhatjuk. A csodák látható nyúlványai – gombok, kallantyúk, képernyők, lámpasorok –, ráadásul lefotografálva, „dokumentum aurával” rendelkeznek; filmszerűek az otthonos látványt kereső operatőr számára is, és mivel olyan jól összetartják hétköznapjainkat, a dramaturg szívének is kedvesek: ha rájuk bizza a film cselekmény-építményének tagolását, egyáltalán nem rugaszkodik el a valóságtól.

Átok

Ez volna az irreális valóságra hivatkozó sci-fi-film szolid realizmusa. Nézzük ezek után az átok és megváltás másfajta filmszerűségét!

E fogalmak fotogenitálásának természete igen csak hasonlatos a tudományos csodáéhoz: ezért válhat ez utóbbi – a sci-fi – biztos hordozójukká, jól illeszkedő dramaturgiai foglalatukká.

Rossz szándékú földönkívüliek érkeznek bolygónkra: uralmuk alá akarják hajtani az emberiséget. Nem háborút hirdetnek ellene hangos csinnadrattával, hiszen akkor visszajutnánk a képernyők és műszerfalak összetartotta egyszerű sci-fi történetbe, hanem romlást hoznak, alattomosan, észrevétlenül. Az elátkozottság állapotától filmszerű, hogy minden operatőri bravúr nélkül érzékeltethető. Szintiszta naturalizmus: ha a filmalkotó tehetség híján nem képes életet lehelni a képekbe, akkor a fototechnikus reprodukció – teljesen magától – mintha egy elátkozott, megrontott világot mutatna. Ha a filmcsinálónak éppen ez a célja, úgy el is végezte a munka oroszlánrészét.

Akárcsak a tudományos csoda esetében, az átok, a rontás filmszerűsége is azt jelenti, hogy a rendkívüli dolgot magát nem kell mélységében megmutatni, a kevésbé rendkívüli felszín lefényképezésével hitelessé tehető.

A sci-fi vagy horror-természetű rontás a dramaturgiai poentírozás érdekében a hétköznapokat zavarja meg, a hétköznapok pedig mintha amúgyis a kárhozát hétköznapjai lennének, csak az a fontos, hogy az operatőr a pokol képei- nek kijáró naturalizmussal fényképezze őket.

Kétféle hétköznapiság fogadja be készsé- sen ezt a láthatatlanságában filmszerű, messzi- ről érkező rontást: egyrészt a rossz munka, az üres rutin világa, másrészt a kertvárosi ál-idill, a derűs, rossz lelkiismeretű kiváltságosok háborí- tatlannak látszó élettere.

Ridley Scott klasszikussá öregedő horror-sci- fi-je, a *Nyolcadik utas: a halál* meséjében egy te- herűrhajót látogat meg a gonosz. Nem egy vi- lágraszóló ürexpedíció hősei esnek neki áldozat- ul, hanem az eljövendő világ rosszkedvű mun- kásemberei. A film elején az operatőr bejárja az űrhajót: homályos csarnokok, csöpögő, rozsd- színű víz, a bizonytalan magasságú plafonról alácsüngő, nyikorgó lánc-kötegek. A tárgyakat tárgyként – idegenségükben – kell megmutatni, máris elhisszük, hogy elkárhozott világban já- runk, és mégha tudatos énünk meg is fog majd ijedni tőle, tudattalanul várakozásaink szerint a gonosz fölbukkanása itt nagyon is helyenvaló: a Sátán hazalátogat.

A messziről jött rontás meséjére épülő új ame- rikai sci-fi a munka hétköznapjainál is jobban szereti a kertvárosi ál-idillt. Itt ember-ellenes láncok, rudak, vasszerkezetek helyett üres te- kintetek, semmitmondó dialógusok „ágyaznak meg” az átoknak, mely hamarosan meglátogatja a kertjeiket művelő, autóikat mosdató bűnösö- ket.

Sokan próbálják megfejteni: miért készül hor- ror-víziók önbüntető penitenciájával ez a majd- nem gondtalan világ a gonosz elkerülhetetlen- nek hirdetett, ráadásul minden előzmény nélkü- li látogatására?

Mások vagy saját maguk miatt van lelkiismer- tetfurdalásuk? Valóban ennyire megemészte- tetlen volna, hogy a más embereket gyilkoló jár- ványok, éhínségek, tömegszerencsétlenségek, hogy a máshol robbanó bomba, a máshol lesújtó gumibot csak színes, nagyképernyős látvány marad, és nem válik valóságuk részévé?

Attól félnek tán, hogy majd a telekommuni- káció szó szerint éteri külön-világának föl nem fedezett hajszálrepedésein beszívárog a borzal- om a nappali szobákba?

Ezt a félelmet kellene kibeszélni?

Szívárgásról, észrevétlen, láthatatlan táma- dásról van szó, ez majdnem bizonyos: hiszen a rontás „negatív filmszerűségében” – jeltelenül,



Steven Spielberg: *E.T.* (1982)

láthatatlanul támad. Elsőszámú hordozója ma- ga az ember, aki épp olyan, mint amilyenek a kertvárosi tegnap idilljében látszott, csak hogy a borzalom pillanata után már *Másnap van – Day After* – hogy rögtön filmcímet idézzünk –, és az éppen ugyanolyan ember sugárfertőzött hullá- jelölt, netán zombi, gyilkos csecsemő, gonosz lélek megszállta gyermeklány, esetleg élő kísér- tet, mint a *Kedvencek temetője* rémséjében, emberforma robot, mint a *Szárnyas fejtámadás*ban, vagy egyszerűen csak a „mintha élne” pózába merevedett hullá, amilyenek az *Androméda törzs* titokzatos kórokozóinak áldozatai, akiknek vére két mozdulat között szilárdná kristályosodott.

A rontás minden másnál gyakrabban a meg- rontottak ábrázatát ölti magára. Egy ugyancsak klasszikus, kétszer is filmre vitt történetben, a *Testrablók támadásában* (The Invasion of the Body Snatchers) a támadókedvű űrlények egye- nesen a földi emberek testét és durván reproduk- kált személyiségét tulajdonítják el, miközben természetesen a test és lélek igazi birtokosa sem- mivé lesz.

Minél tökéletesebb az átok-hordozó és az egyszerű kertvárosiak közti hasonlóság, annál „eszköztelenebbül” dolgozhat a kamera, annál kisebb részt vállal a borzalomkeltés munkájából a sokkolni képes látvány, és annál nagyobb részt a feszültségteremtő dramaturgia.

Milyen a filmi rontás, ha mégis megjelenik, fi- zikai valóságában, anélkül, hogy emberbőrbe bújna?



Ridley Scott: *A nyolcadik utas: a halál* (1979)

Mindenekelőtt undorító. Lehet éppen hatalmas és undorító egyszerre, mint az óriássá lett pók a *Tarantullából*, esetleg az *It Came From Beneath the Sea* polipkarú szörnyetege, vagy a rücskös bőrű *Godzilla*, a tudományos műhiba teremtette gusztustalan őslény. Mégis, a legújabb idők rontáshozó filmes látogatói általában se nem kicsik, se nem nagyok, éppen beférnének abba a kényelmes dolgozószobába, ahol a forgatókönyvíró vagy a látványtervező megálmodja őket, vagy abba a hasonlóan kényelmes nappaliba, ahol a család gyermekei borzongva merednek a képernyőre, hogy rettegésük újabb és újabb tárgy-variánsával találkozzanak.

Az undorkeltés „emberléptékű” eszköze természetesen olyan matéria, amittől a naponta tisztálkodó horror-fogyasztó világ leginkább igyekszik megszabadulni. Nyúlós-kocsonyás, mindenképpen szervesnek tűnő anyag: olyasmi, aminek nincs helye sem a kertváros kiglacolt világában, sem a munkaúrhajó fémes, élettelen kulisszái között.

A *Testrablók támadásában* az idegen lények egyszerre burjánzó élősdű növényként és nyálkás, báb állapotból kifejlődő rovarként válnak emberré. Az emberi test körvonalai átsejlenek az óriás-báb hártýaburkán: ez a szerves szövet-

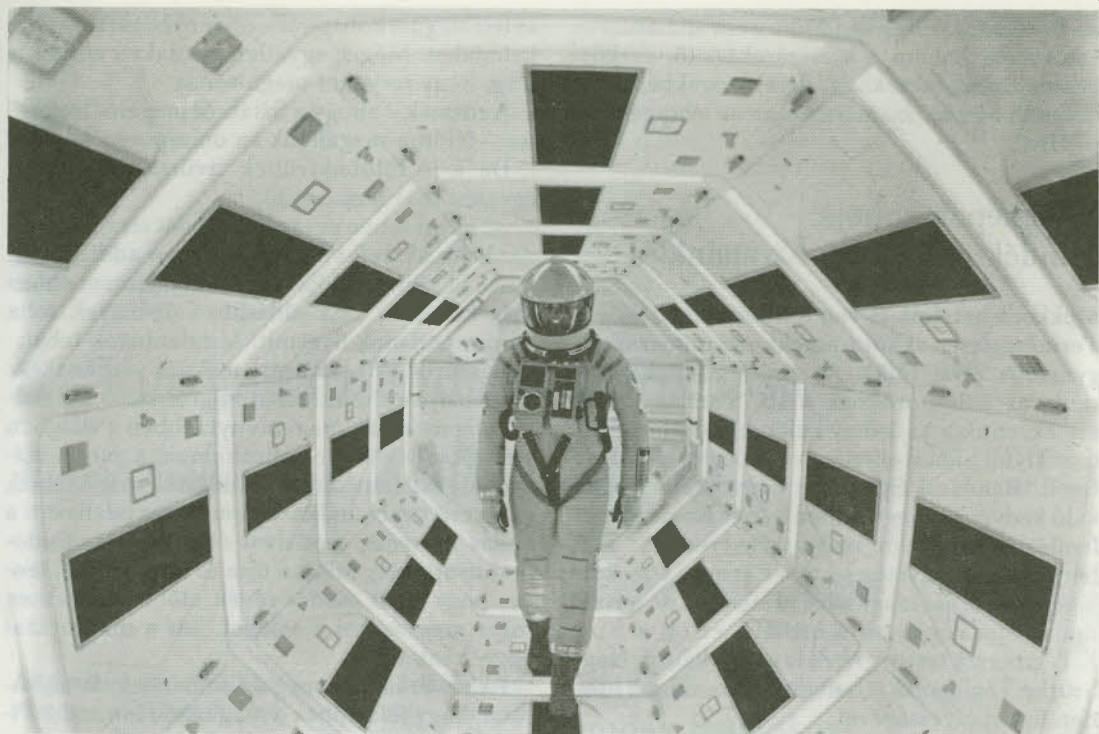
tömeg épp arra emlékeztet, ami a horrorfogyasztók békés kisvilágán biztosan kívül esik: az élet előtti és az élet utáni állapotra.

Attól, hogy az oszló hulla és a kifejtetlen foetus az emberi világ részei, még nincs helyük a nappaliban.

Az áldás

Az áldást, a megváltást, a jóindulatú csodát ugyanazok követelik ki a fantasztikus filmtől, akik a horror-mozi lelkiismeretfurdalás-nyhító terápiáját is igénybe veszik. Az amerikai kertváros, Stephen Spielberg szülőhelye, megadóan várja, hogy valamilyen külső hatalom eldöntse végre, hova is tartozik ez a csöndesen éledgélő embertömeg: kárhozatra jut-e alapvető önzése okán, vagy netán üdvözülni fog, hiszen szándéka szerint nem árt senkinek. Vajon ki fogja előbb meglátogatni? *Godzilla* vagy *Superman*? *E.T.* vagy a *Testrablók*? Az emberiség muzikális barátai a *Harmadik típusú találkozásokból*, vagy az *Androméda törzs* világupusztító úr-vírusa?

A mozgókép mindenestre az áldáshozóknak ugyanúgy készségesen szolgálatára áll, mint az átok közvetítőinek.



Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszea (1968)

Az „eszköztelen” út a megváltás-sci-fik alkotói előtt is nyitva van: elég, ha a forgatókönyv egy hús-vér embert kiválasztottként jelöl meg. A Krisztus-analógia nyilvánvaló: ember, olyan, mint a többiek, és mégsem olyan. Superman, Batman, Spiderman. Luke Skywalker a *Csillagok háborújából*, aki maga is nehezen veszi tudomásul, hogy „vele van az erő”, hogy a világ sorsa a kezében van, hogy az egymásnak feszülő sokféle jó és rossz küzdelme csak eltakarja a lényegét: az ő személyes harcánál semmi sem fontosabb.

Mintha az Evangéliumot olvasnánk: Superman nem apja fia, igazi atyja – atyja szelleme – a csillagokban lakozik. A gyerek fölcseperedik, érett ifjúként megidézi teremtőjét, az elpusztult Krypton bolygó tudós főemberét, és meghallgatja, mi dolga is lesz majd a földi világban, az emberek között. Superman persze nem tanítani indul, egyszerűen csak csodákat tenni; csodákkal szolgálni az igazságot és Amerikát. A film végéhez közel Superman is elkeseredetten az ég felé fordul, de mielőtt még föltenné atyjának a „miért hagyta el engem” szemrehányó kérdését, a Passió üzenetével tökéletesen ellentétes, profán külön útra tér: gyorsan produkál egy utolsó, nagyszabású csodát, visszafogatja az

időt, és ezzel föltámasztja szerencsétlenül járt szíve hölgyét.

A csillagközi áldásnak, megváltásnak ugyanúgy megvannak a dezantropomorf filmes hordozói, ahogy az átoknak, rontásnak.

A Jó, ha nem is ölt éppen emberi alakot, általában kevesebb munkát ad a trükk-szobrásznak, mint a Rosszat jelentő nyálkás-kocsonyás borzalom. A megváltás ősjelképe ugyanis szerencsésen egybeesik a mozgóképművészet őslényegével, és ez maga a fény. Mindenféle fény: kábító villódzás a *2001: Űrodüsszeában*, a sarki fény kékes pászmái a *Supermanben*, színes fényorgia a *Harmadik típusú találkozásokban*.

A gömb, a repülőcsészealj korongja magától értetődő, de mára már kissé elcsépelet forma: a fény után ezért inkább a kristály következik az idetartozó film-látványok gyakorlati rendjében: jégkristályok, kristálybolygó, zöldfényű csodakő a *Supermanből*, a kapcsolatfelvételle kijelölt vulkán-kráter kőkristályai a *Harmadik típusú találkozásokból*, a gyönyörű és titokzatos szürke téglatest az *Űrodüsszeából*.

A kristály ugyancsak filmszerű jelkép: nemcsak, mert szépen fényképezhető, hanem mert mintha szabályos lapszerkezete egyenesen a technikai civilizációnak címezné a megváltást:

az *Ürodüsszea* szürke téridoma nem általában az embernek, hanem a szerszámkészítő, eszközhasználó, egyenesekben, derékszögekben gondolkodó ember számára hozza az evangéliumi Jó Hírt.

Világképek kohója: ajándék csillagközi barátainktól

Mekkora hatalma is van a földönkívülieknek? Természetesen akkora, amekkorát mítoszaik fogyasztója elvár tőlük. Az átokhozóknak kevesebb, az áldáshozóknak több. Vannak persze esetek, amikor az űrlény különleges képességei, rendkívüli tudása ellenére védtelen és kiszolgáltatott. Ráadásul Spielberg hagyomány-provokáló kedvének megfelelően a Jó és Rossz megjelenítési konvenciói is összekeverednek: E.T. barnás kis szörnyeteg-testének semmi köze sem lehetne az áldás magasztos ideájához: de hosszú mutatójúja végén ott a kristály, és ott a fény: E.T. groteszk testiségében is az *Ürodüsszea* Nagy Szürke Téglájának üzenetét hozza, annak minden ünnepélyességével.

Az ember és a földönkívüli egyszerű barátságáról, szomszédoló ismerkedéséről bőséggel készülnek filmek, de ezeknek nincs feltétlenül közüik áldáshoz és átokhoz. Hogy ki kinél tud többet, az ezekben a moxidarabokban csak jelentéktelen cselekményszínező vetélkedés tárgya. Áldást és átkot csak az embernél nagyobb hatalmú lények osztanak.

Az emberiség vesztén munkálkodó rosszindulatú idegen hatalma majd minden filmben kurtán-furcsán törik meg: nagyobbnak gondoltuk, mint amekkora valójában. Ellene lehet szegülni egyszerű földi hősiességgel, esetenként természetfeletti képességeket is mozgósítva, ahogy az *Androméda törzs* professzionalistái dialmaskodnak a gonosz vírus fölött, és akad olyan eset is, amikor elég riasztani ellenük az FBI-t, ahogy ez a *Testrablók* első filmváltozatában történik.

Pedig a testrablók szörnyűséges metamorfózisa mögé egy ördögi ravaszágú csillagközi civilizáció hatalmas inváziós gépezetét gondolnánk: lángeszű manipulátorokat, és ördögi tö-

keletességgel konspiráló, növényből kikelő kőzatonákat. Mégis, egyetlen gyanakvó ember is elég, hogy tervüket megghiúsítsa.

A rosszak – ahogy a Sátánról magáról ismeretes – félúton megállnak az omnipotenciában.

De a jó földönkívüliek civilizációs fölénye egészen más természetű.

Aki a mesében egyszer is csodát tesz, azt mindenhatónak kell vélnünk, egészen addig, amíg maga ki nem mondja: „az én hatalmam ehhez már kevés...”. Az áldáshozó űrlények soha nem mondanak ilyesmit. Mindenhatók tehát.

A szorongó kertvárosi messiás-váróknak az általában vett mindenhatóságról szóló történetek alig nyújtnak ma reményt: ebben a világban már a csodák is specializálódnak: a guruk, mágusok, asztaltáncoltató spiritiszták munkájának egyszerű irracionálitása nem képes találkozni a vallás muzeális csodáival és a természettudománnyal, mely mintha újra és újra ígéretet tenne, hogy saját csodái révén előbb-utóbb meg fogja magyarázni a világot, ám a magyarázat egyre csak késik.

Ekkor érkeznek meg az emberiség távoli barátai, hogy felajánlják a megváltó Harmadik Típusú Találkozást. Ők azok, akik minden szálát a kezükben tartanak. Hozzák magukkal a misztika világmagyarázatát, a vallás és természetesen a tudományét, hiszen maguk is a tudomány diszciplínáihoz igazodva létezhetnek képzeletünkben: csillagászat, fizika, biokémia, informatika...

A megváltásra sóvárgó mozinézőnek kétezer év óta először semmit sem kell hátrahagynia, hogy átmehessen a tű fokán. Superman csodálatos üzenetet hoz: minden igaz, és minden kis igazság mellékes... Óriási, jótékony zárójelbe kerül a tenyérjölés és a kvantummechanika, a tavalyi és ideai divat, régi vallásaink, melyekhez állandóan vártuk az égi megerősítést. Zárójelbe kerülnek Ázsia és Afrika egymást öldöklő kis népei a televízió képernyőjén csakúgy, mint a valóságban. Zárójelbe kerül talán maga a halál is; hiszen ki tudja honnan jönnek, hová távoznak csillagközi barátaink.

Örvendezzünk tehát. Kubrick Nagy Szürke Téglája és Spielberg szépséges lámpafüzerei elveszik bűneinket.

Hirsch Tibor

Az Európa-ábránd szertefoszlása

Binka Zseljazkova: A lekötözött léggömb

„Egy kurva számár miatt lemaradtunk Európáról!”
(Idézet a filmből)

Binka Zseljazkova és Jordan Radicskov – a génusz és ihletője

Alig telt el egy év a közép- és kelet-európai látványos változások óta, máris úgy érezzük, mindaz elhangzott, amit az elmúlt évtizedekről mondani lehet. Napjaink eseményei és változásai olyannyira lekötik figyelmünket, hogy a múltból jövő üzenetek már alig jutnak el hozzánk. A hosszú évek után dobozokból előkerülő filmek nimbusza is megkopott: az egykor egy-egy kétértelmű utalás miatt betiltott, leállított vagy kis híján megsemmisített művek legnagyobb része a mai néző számára közhelyesnek és élvezhetetlennek, legjobb esetben sajátos kordokumentumnak tűnik.

A lekötözött léggömb a szerencsés kivételek közé tartozik. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy amikor néhány hónappal ezelőtt, hosszú szünet után bemutatták Bulgáriában, a közönség minden egyes replikára, jelenetre úgy reagált, mintha a film a legégetőbb napi aktualitásokra válaszolna. Nemcsak a felszínen megjelenő párhuzamokat érzékelték a nézők, például a korabeli és a jelenlegi jegyrendszert, az akkori és mostani, központilag elrendelt europaizálódást, a karhatalom önkényét, még csak nem is azt a felismerést, hogy a balkáni létnek ezek az attributumai állandóan és kötelezően visszatérnek; ezekre az ismert és unalomig ismételt tényekre alig figyelne fel ma bárki is. Kell tehát lennie valaminek a filmben, ami a jelen pillanataig a felszínen tartja; valaminek, ami a hatvanas évek Bulgáriájában fogalmazódott meg, de a mai napig megőrizte érvényességét.

A lekötözött léggömb kivételesen szerencsés körülmények között született, hiszen hasonló témájú és művészi színvonalú film Bulgáriában sem előtte, sem utána nem készült. A hatvanas években (egészen 1968-ig) Közép- és Kelet-Európában konszolidálódtak a diktatúrák, s a hatalmon lévők növekvő biztonságérzete nagyobb szabadságot engedett a művészeknek. Ennek a felszín alatti erjedésnek az eredménye volt a filmművészetben a cseh új hullám, az irodalomban például Szolzsenyicin, Milan Kundera, Jozef Skvorecky, Örkény István és általában az úgynevezett kelet-európai groteszk vonulata.

A másik szerencsés körülmény két olyan művészegénység egymásra találása volt, mint Binka Zseljazkova és Jordan Radicskov. A bolgár szellemi életben aligha található két ennyire különböző sorsú és személyiségű alkotó, s talán éppen ebben rejlik együttműködésük sikerének titka.

Binka Zseljazkova és férje, Hriszto Ganev (általában filmjei dramaturgja) a háború alatt aktívan részt vett a fegyveres ellenállásban. Egy partizánosztagnak harcoltak Todor Zsivkovval, következősképpen a későbbi némenklatura funkcionáriusaival. Ennek ellenére soha semmilyen kapcsolatba nem kerültek a hatalom-

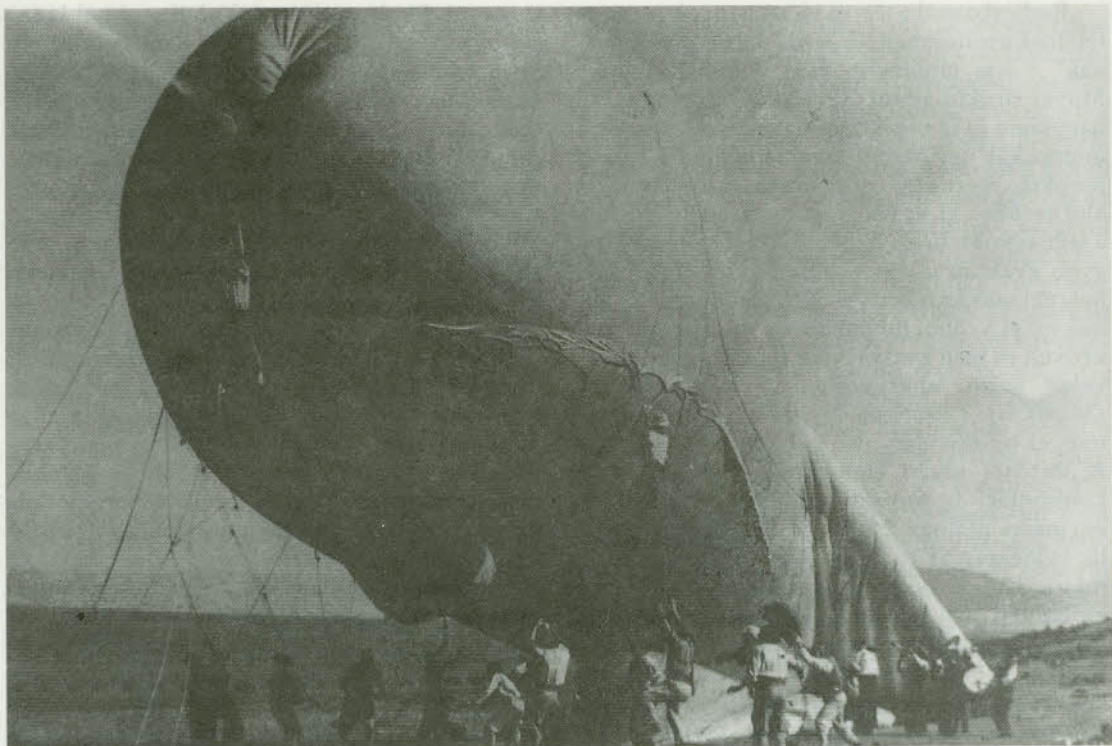
mal, s mint filmjeikből kiderül, mindig egyfajta élő lelkiismeretként igyekeztek rádöbbeneni egykori fegyvertársaikat arra, milyen messze kerültek ifjúkori ideáljaiktól (*Az élet csöndesen folyik*). Az ilyenfajta balos értelmiségi magatartás a hatvanas évek elejétől minden népi demokráciában megjelent (M. Kundera, L. Kolakowski, Konrád György és mások). Ezt a vonulatot nem annyira a hatalmi viszonyokat alapjaiban meg-rázó gondolati mélység, hanem inkább egyfajta értékvesztés és erkölcsi csalódottság jellemzi. Binka Zseljzjkova az intuitív művészek közé sorolható: megérzi, hova vezetnek a kibontakozó-ban lévő folyamatok, ezért igyekszik távol tartani magát az eseményektől, de nem meri bevallani magának, hogy egy eleve életképtelen eszméért kockáztatta az életét.

Jordan Radicskov egészen másfajta jellem. Nagy játékos, aki írói pályafutása során azt kereste, milyen gesztusokat kell tennie a hatalom irányába, hogy a cenzúra nagyvonalúbban bánjon műveivel. Radicskov őszintén párthű írónak indult, majd 1965-ben megjelentette *Vér-szomjas hangulat* (Szvirepo nasztroenie) című, „ideológiailag kétes” elbeszéléskötetét, azután – hogy lecsillapítsa a felkorbácsolt indulatokat – írt egy kötetnyi partizántörténetet, s ez így folytatódott egészen a *Kép és hasonlatosság* (Obraz i podobie) című dráma megjelenéséig, pontosabban bezúzásáig. Akkor egy teljes évre eltiltották a publikálástól. A játéknak az is része, hogy *A le-kötözött léggömb* betiltása után Radicskov szin-darabot írt a film forgatókönyvéből. Radicskovot nem gyötörték erkölcsi skrupulusok, ha egy jó ötletet a jobb eladhatóság kedvéért át kellett írnia, ezért néha még saját személyiségét is kész volt áruba bocsátani: olykor együtt vadászott Zsivkovval, a diktatúra bukása után pedig szocialista (kommunista) párti képviselőként töltött néhány hónapot a bolgár parlamentben. Az igazán nagy művészeknek persze mindez meg-bocsátható. Kívülállónak nem ítélném el Hrabalt, amiért belépett a cseh írószövetségbe, és utólag nem tehetek szemrehányást egyetlen kelet-európai művésznek sem csak azért, mert tagja volt az egyeduralkodó pártnak. Binka Zseljzjkovával ellentétben Radicskov tudatos, mi több, céltudatos művész, aki önmaga és élet-műve sorsát nem erkölcsi, hanem technikai kérdésként kezeli. Zseljzjkova a maga makulátlan morális tisztaságával, hibátlan művészi érzékével és szakmai felkészültségével ideális médiumnak bizonyult Radicskov számára ahhoz, hogy írói gondolatrendszerét a film nyelvére fordítsa.

Egy új szempont az európaisághoz

Abból, amit *A leköötözött léggömb* elején a kisbíró kidobol, kiderül, hogy az ország nagy változás előtt áll: „bevezetik az europaizálódást”. Hollandi fapapucsot osztanak a faluházán (az eddig használatos bocskor helyett), az egyszerű falusi kakasokat fajbaromfiakkal cserélik fel, és bevezetik az európai időszámítást. A kihirdetés előtt jelenik meg a film Beaumarchais-tól származó mottója: „Igyekszem kinevetni a világot, mielőtt még sírva fakadnék.” Ez Radicskov álláspontja az europaizálódásról: innentől kezdve a film csak érveket sorakoztat fel az állítás mellett.

Az europaizálódás kérdése a „Balkánon” az újkori szuverén államok kialakulásával egyidős. Bulgáriában az elsők között Dobri Vojnikov vetette fel a múlt század utolsó harmadában ezt a problémát a *Félreértett civilizáció* (Krivorazbrana civilizacija) című színműben. A konzervatív drámáiról gondolatmenetét idéző argumentációval a mai napig találkozhatunk: hozzánk, a perifériára, az európaiságnak csak az a része juthat el, amelyik ellenünk, nem pedig értünk van (értsd: kihasznál minket), s egyetlen eredménye az lesz, hogy aláássa jól működő patriarchális struktúránkat. A *Miszál* című folyóirat és köre, a későbbi urbánusok, a 20. század elején azzal érveltek, hogy a patriarchális rend menthetetlenül felbomlik, Bulgáriának nincs más választása, mint Európa. A hazafias konzervatív vonulat képviselői általában erős, Oroszországból eredő szlavofil hatás alatt álltak, amire a legjobb példa Ivan Vazov („a bolgár Victor Hugo”), aki lelkes ruszofiliájáért még fizetést is kapott a cári titkosszolgálattól. A népiesek és modernisták, illetve avantgárdisták közötti párviadal egészen az 1940-es évek végéig tartott, amikor az új esztétika „meggyőző” nyomására minden régebbi vita elcsitult. Ennek ellenére a bolgár irodalom a későbbiekben is megőrizte ezt a kettősséget: a próza általában a népies hagyományokat követte, a líra pedig az urbánus, modernista örökséget vitte tovább. Radicskov könnyűszerrel mond le elődei gondolati sémáiról, ugyanakkor viszont mesterien alkalmazza a tőlük tanult műfogásokat. A hatvanas évek reformeufóriájában, amikor újra felmerül az Európához közeledés gondolata, Radicskov megfordítja a kérdést: nem azt kérdezi, mire kellenénk mi Európának, vagy milyen előnyünk származna Európából, hanem azt, hogy milyen a bennünk élő Európa-ábránd, azaz mit várunk mi Európától.



A teremtett világ és realitásai

Ennek az új kérdésnek a megválaszolásához Radicskov egy allegorikus valóságmodellt teremt, ahol a tér, az idő, a szereplők csupán utalnak a reális állapotra. Ezzel egy új mitológia illúzióját kelti a befogadóban, s ezt a látszatot végig igyekszik fenntartani.

Műveinek elbeszélői modora sokban emlékeztet az orientális irodalomra: a szüzsé többször megszakad, és látszólag oda nem illő fabulák, utalások keresztezik történeteinek fő vonulatát. „Az átváltozások sokfélesége és többértelműsége... a különböző időbeli és társadalmi-lélektani rétegek egységessége és egyidejűsége, a pogány múlttól és a mai kozmikus fogalmakról alkotott kép ellentmondásossága, a feszültség néhány nyelvi réteg és stílus között, a szavak szemantikájának elbizonytalanítása jellemzi alapvetően Radicskov stílusát” – állapítja meg Rozalia Likova, az író egyik legértőbb bolgár kritikus. ¹ *A lekötözött léggömb* magyar változata nem érzékeltetheti a film nyelvi szinten megjelenő feszültségét: a metaforák, hasonlatok, frazeologizmusok, szólások lépten-nyomon előforduló, szó szerinti megjelenítése több ízben groteszk árnyalatot kölcsönöz az egyes jeleneteknek.

Amikor például a Fehér Lány beáll az üldözők közé táncolni, azaz „beszáll a hóróba” (értsd: belerángatják valamibe, amitől eddig ódzkodott) az egy bolgár szólás konkretizálása. (Ez a jelenet egy ismert bolgár festmény, a *Betyártánc* reminiszcenciáját is tartalmazza.) A nyelv problémájához tartozik, de túl is mutat azon a szereplők egymás közti kommunikálásának kérdése. A hősök – Ognyan Szaparev megállapítása szerint – „sokat beszélgetnek, de ez általában nem dialógus. Gyakrabban monológok fonódnak egybe, ahol mindenki kívárja a másikat, hogy azután koncentrikusan visszatérhessen saját kedvenc témájára vagy rögeszméjére (az elszökött malac, a magát döglöttnek tettető róka stb.)”². Amikor a szereplők nem rögeszméiket hajtogatják és nem filozofálnak (mint például a hegy szerepéről és fontosságáról), akkor egy konvencionális kérdés-felelet játékot játszanak, melyben a kérdés eleve meghatározza a feleletet, s ezáltal inkább rítusra emlékeztet („viselkedés meghatározott program szerint”),³ mint társalgásra. Ez történik akkor, amikor a cserkaszkiai szóváltásba kerülnek a felsőkamenna-riszkaiakkal, illetve akció szinten ugyanaz az elv érvényesül, amikor a két falu üldözői nyilvánvalóan koreografált (félidei „térfélcsere”, párbajmozdulatok stb.) verekedésbe kezdenek.

„Radicskóvnál a tér- és időviszonyok . . . megfelelnek a mítoszbeli tér és idő összekuszáltságának” – írja tanulmányában Rozalia Likova.⁴ Művei struktúrájáról Radicskov így vall: „Ha nagyságra és színre különböznek is egymástól, a matrjoskák úgy hasonlítanak, mint egyik tojás a másikra, mert egy és ugyanazon mester keze alól kerültek ki, és végső soron mind beleférnek a legnagyobb tarka babába. Ezzel az elvvel nagyon gyakran találkozhatunk az életben, s jól használható az írásnál is. Nem tudom, hogy állnak ezzel a többi műfajban, de az elbeszélésnél kedvelt és igen gyakori ez a forma, egész könyveket össze lehet állítani a fenti módon” (*Matrjoski*). A *lekötözött léggömb* szerkezeti felépítése, és tér-idő viszonyai is ezt az elvet követik. A történet olyan elemekből (nevezzük így: konfrontációk sorozatából) épül fel, melyek egymásra utalnak, bizonyos értelemben ismétlik és kiegészítik egymást. Az első, „legnagyobb matrjoskát” a nyitó- és zárójelenet alkotja. Az előbbiben a parasztok lelki szemei előtt egy óriási selyemfátyol ereszkedik le a falura, felszabdallják és felöltöznek belőle. Az utóbbiban a csendőrök ténylegesen felvagdadják a léggömb selymét. Újabb ilyen „matrjoska” például a számmal folytatott küzdelem és a léggömb mocsárbéli becserkészésének jelenete. Ezek az elemek többé-kevésbé szimmetrikusan helyezkednek el a „legkisebb matrjoska”, a patakban fürdőző nők jelenete körül, melynek nincs analogikus megfelelője. Ezek a párhuzamok képi szinten is megjelennek: a film elején és végén egy-egy snittben feltűnik a szorosan egymáshoz tapadó parasztok csoportja; az üldözők ugyanazt a bekerítő hadműveletet hajtják végre a számmal és a mocsárban veszteglő léggömb ellen stb. A konfrontációk elsősorban formai jegyeik szerint, az akció szintjén ismétlődnek, tartalmi, lényegi szempontból egymás ellentétei, mert – mint később meglátjuk – éppen a „fenti” és a „lenti” szféra közötti különbséget hivatottak illusztrálni.

Az időre Radicskov már a film első perceiben felhívja a figyelmet, amikor a kisbíró kidobolja, hogy bevezetik az európai időszámítást. A történet reggel öt órakor kezdődik, és délután ötkor ér véget, tehát az európai racionális hagyományokhoz híven az idő látszólag lineáris, ellentétben a körkörös és ciklikus mitológiai idővel, amiben a szereplők eddig léteztek – ugyanakkor mégis egy teljes kört ír le reggel öttől délután ötig. A kor – ez az idő problémájához tartozik –, melyben a film játszódik, szintén nehezen határozható meg, s Radicskov mindent elkövet, hogy lehetetlenné tegye a pontos időmeghatá-

rozást. A filmben előforduló feliratokból kiderül ugyan, hogy a cselekmény a helyesírási reform, tehát 1945 előtt játszódik, a léggömb azonban két nagy, létét fenyegető megrázkódtatásról (háborúról) tesz említést. Történhetne tehát mindez a második világháború alatt, amit megerősíteni látszik egy elejtett megjegyzés is, miszerint a csendőrök emberekre (értsd: partizánokra) vadásznak, de mit keres akkor a már elavult harci eszköznek számító katonai felderítő ballon a légtérben . . . ?

A mérhető idő megváltoztatható – állítja Radicskov –, a tér azonban nem. (Erre utal a filmben megjelenő egyik szentencia: „A métermérték nem embermérték.”) A tér mindig megőrzi kettősségét: az észak-kelet-bulgáriai Berkovica járás egyfelől reális terület (annál is inkább, mert az író itt született), a tágan értelmezett Balkánra vonatkozó metonímia, másfelől pedig egy meghatározhatatlan „zóna”, melyet az ott élő emberek képzelete formál, s amely a mítosz törvényszerűségei szerint viselkedik. Ezt Radicskov nyíltan ki is fejti *Kígyóhó* (Zmijszki sznyag) című elbeszélésében: „Nem mondanám, hogy itt bármi misztikus lenne, inkább csak annyit, hogy ebben az isten szekeréről lehullott világban van valami, ami több, mint maga a világ.” Amikor a cserkaszkiak a léggömb üldözésére indulnak, és körbe-körbe járnak az erdőben, időnként feltűnik egy ismerős bokor, vissza-visszatér egy motívum (a nyúlány és a madárlegényke kétszer jelenik meg), ahogy Goca, a Fegyveres Ember állandóan ismétlődő története is a körforgás hatását hivatott fokozni. Amikor kiérnek a bozótból, az Ambíciózus meg is állapítja, hogy mások mintha előbb jutottak volna a tisztásra, mint ők, akik megjárták az erdőt. Velük ellentétben a léggömb egyenes vonalon halad előre, s amikor hőseink kikeverednek a sűrűből, figyelmezteti is őket, hogy feleslegesen üldöznek valamit, ami egy másfajta, racionális térben létezik („az Archimédész-törvény védelme alatt áll”). Ekkor jutnak arra a bölcs következtetésre a parasztok, hogy a ballonnak „más a fortély, mint a rókának vagy a borznak”. Innentől kezdve a tér látszólag racionálissá válik, egyes mozzanatok analogikus ismétlődése azonban továbbra is egyfajta körforgást érzékeltet (a többször visszatérő körtáncmotívum, az azonos harcmodor a számmal és a vízbe esett léggömb ellen, a nyúl-lány, madárgyerek párhuzam többszöri hangsúlyozása). A kör nemcsak a tér szerkezetére utal, hanem ennek a térnek a másságán keresztül az izoláltságot is jelzi.

A mitikus tér és idő látszólagos felszámolása azonban még nem jelenti azt, hogy a történet mitikus jellege megváltozott volna. Radicskov teremtett világának mitológemái továbbra is meghatározó szerepet játszanak a film szerkezetében. Ezek nem stilizált népmesei vagy mondai motívumok, hanem Radicskov saját világának kellékei. „Engem nem annyira a népművészet érdekel, mint az a mód, ahogy a nép jelenleg, illetve mióta az eszemet tudom a beszédét építi, és az a mód, ahogy felépít és megszerkeszt egy történetet.”⁵ Ez a szándék nem csak *A lekötözött léggömb* eredeti kérdésfeltevését magyarázza, hanem az egész radicskovi világszemlélet alapja. A népművészet tehát csak modellje, nem tárgya az ábrázolásnak. A filmben megjelenő nyúl, selyem, madárijesztő, madár, napraforgó, kutyafalka stb. nem bolgár népköltészeti motívumok, hanem csakis a film kontextusában értelmezhető jelképek.

A radicskovi mítoszépítmény az „itt” (hazai, világombeli, közeli, falusi stb.) és az „ott” (külföldi, távoli, más falubeli) ellentétben nyugszik. Radicskov gondolatmenetének ez természetes következménye, hiszen Vjacseszlav Ivanovtól tudjuk, hogy „azok a rendszerek, amelyek a rítusok, a szigorú szabályok által meghatározott rituális viselkedés és a mitológia alapját képezik ezekben a társadalmakban... kettős szembeállításra épülnek.” *A lekötözött léggömbben* az „itt” és „ott” problémája központi kérdéssé válik, ugyanis Radicskov fő célja az, hogy meghatározza az „itt” viszonyát az „ott”-hoz.

„Hosszú az út Cserkasztól Európáig”

Ezt állítja Jordan Radicskov és Binka Zseljzkova filmje, amiről mi, nézők csakis ennek a sajátos világnak a lakóitól kaphatunk magyarázatot.

Az író és a rendező különös emberekkel népesíti be a Berkovics járásbeli Cserkaszk községet: a film szereplőinek – kevés kivételtől eltekintve – a dialóglista szerint nincs saját neve, csak nagy néha, az egymással folytatott beszélgetésekben fordul elő egy-egy keresztnév. Goca, aki az elveszett malacról szóló végtelen történetet adja majd elő, csak Fegyveres Ember néven szerepel, a „széplélek” a Margaréta nevet viseli, de van a szereplők közt Vidám Ember, Tartalékos, aki minden parancsot végrehajt, Ambíciózus, aki nem tud egy helyben megenni, Papucs, akinek az asszony mondja meg, mit csináljon, valamint szerepel még egy félénk, ál-

landóan menekülő Fehér Lány, aki egyszer sem szólal meg, egy szintén névtelen kecskepásztor kislány, és egy számárháton közlekedő legényke, akit a dialóglista szerint Icónak hívnak, a neve azonban egyszer sem hangzik el a filmben. Egyedül Ahmed, a cigány büszkélkedhet valódi névvel, ebből következően egyéniséggel, és ez nem véletlen, mivel Radicskov mindig megértő szeretettel veszi körül teremtett világában a nehezen asszimilálható cigány hősöket. A gyerekek és Ahmed kivételével a többiek egyszerűen csak parasztok, akik az elnevezésükből következő magatartási minta szerint viselkednek.

A cserkaszkiai megpróbáltatásai akkor kezdődnek, amikor („európai időszámítás szerint”) reggel ötkor a falu lakóinak és állatainak nagy riadalmára megáll felettük egy léggömb. Miután sem lelőni, sem pedig leimádkozni nem tudják az égről a töméntelen mennyiségű selymet, úgy döntenek, üldözőbe veszik, és kerül amibe kerül, levadásszák az isteni adományt. Kalandos útjuk során átverekszik magukat egy bozótoson, megküzdenek egy makacs számmal, szópárbajt, majd kézitűsát vívnak a Felső-Kamenna-Rikszából érkezett parasztokkal, akik szintén a léggömb üldözésére kerekedtek fel. Miután kibékiültek, a két falu férfiai közösen üldözik tovább a hőlégballont, találkoznak a patokban fürdőző asszonyaikkal. Egyszer már majdnem sikerül foglyul ejteniük a mocsárba hullott léggömböt, de egy számár otromba bőgése elijeszti a félénk jószágot. Amikor végre sikerül elkapni, a hangulat tetőfokára hág, s a nagy vigadalomban és örömben már senkinek sem jut eszébe, hogy feldarabolja. Ezt végül a csendőrök teszik meg, s a parancsnok ráadás-ként még meg is botoztatja az önállósodó parasztokat. A Fehér Lányt, aki a filmben nyúlként menekül hol a durva valóság, hol egy kutyafalka, hol a parasztok elől, végül utoléri a végzet: három paraszt futás közben lelövi.

Az „itt” és „ott” kategória a filmben mint „lenti” és „fenti”, illetve „hazai” és „idegen” tér jelenik meg. A lenti, zárt térbe egyidőben hatol be az új európai időszámítás és az ismeretlen idegen test, a léggömb. A lenti világ benépesítői kénytelenek összeszedni minden külvilágra vonatkozó ismeretüket, hogy értelmezni tudják a rájuk szabadult „csodát”. A parasztok tudatában minden idegen jelenség a külvilágban szerzett tudás és viselkedési modellek prizmáján keresztül nyer értelmet. Radicskov és Zseljzkova keserűen és ironikusan készít lajstromot ezekről az ismeretekről és reflexekről. A zárt közösségben



élők első és meghatározó találkozása a külvilággal a katonaság, ezért a kintről érkező jelenség elsőként ezeket a reflexeket éleszti újra: a falusiak rögtön elkezdnek katonásdit játszani, s ez különböző felhangokkal egészen a léggömb „elfogásáig” folytatódik. Rögtön a léggömb megjelenésekor feltűnik egy gázálarcos ember, majd a Vidámat láthatjuk, amint riadót fúj. Innentől kezdve a cserkaszkiak minden közös megmozdulása egy sajátos katonai akció paródiájára emlékeztet. A másik gondolati klisé, mely szerint a parasztok az idegen testet értelmezik, a kémkedés. Ez a motívum is megjelenik a film elején, a kisbíró hirdetményében, majd a falra függesztett plakát („Psz: a kém hallgatódik és leselkedik!”^{*} még nyomatékosabbá teszi az idegennel szembeni gyanakvást. A két szempont együtteséből hőseink rögtön megértik a léggömb funkcióját: a katonaság használja megfigyelési (kémkedési) célokra. A harmadik, döntő szempont az idegen jelenség értelmezéséhez a falu tanítója adja meg, aki bizonyos értelemben a „kinti világot” képviseli a községben, (ezért nincsenek iránta különösebb bizalommal a parasztok – amint ez a világitó tuskóról folytatott erdei eszmecsereből később kiderül): elmondása szerint a léggömb hasznosítható.

* A film magyar szövegében előforduló pontatlanságok és elértések miatt az idézeteket saját fordításomban közlöm. (K. P.)

Ezt megelőzően a léggömb bemutatkozik egy kislánynak, aki nyilvánvalóan nem érti égből jövő monológját, viszont a falu népével ellentétben nem táplál ellenséges érzelmeket iránta, nem retteg idegenségétől. Ez a kislány, a később számarháton megjelenő kisfiú és a Fehér Lány a „fenti” és a „lenti” világ közötti mediátorok, akiket a léggömb választott ki magának, mert nyitottak az új iránt, pontosabban nem eleve meglévő sémák kereteibe akarják kényszeríteni a szokatlan jelenséget. Ők is jelképes figurák: a Fehér Lány következetesen nyúllal, az áldozatnak kiszemelt félénk jószággal asszociálódik a film során. A kisfiú–szabadsághős–madár asszociációsor valamivel áttételesebb ugyan, de Radicskov így is teljesen egyértelművé teszi az összefüggést. Amikor a gyerek számarháton megjelenik, egy Sztojan nevű hajdutvezérről (a néphagyományban szabadsághős) szóló dalt énekel, aki sebesülten magára marad, de sasok és sólymok árnyékot vetnek neki. Egy későbbi jelenetben az üldözők előretuszkolják a gyereket, mintegy vezérükké kiáltják ki, így jön létre a kisfiú–madár–szabadsághős asszociáció.

A szabadság szó először a léggömb első, bemutatkozó monológjában fordul elő, melyet a magyar cenzúra (?) a felismerhetetlenségig csonkított. A ballon elmeséli, hogy elszabadult a háború alatt, üldözték (lány-nyúl asszociáció), de most szabadon és gondtalanul játszik (kecs-

kés kislány). Azóta csak a szabadsághoz kötődik, s bár többször megsebesült (hajdutvezér), két súlyos légi csatát nyert meg (értsd: világháborút), a szabadságát soha nem adná fel. A vég-sőkig leegyszerűsítve tehát az állítás: Európa azokhoz kötődik, akik (szellemükben) szabadok.

A lenti világ lakóitól kevés dolog idegenebb, mint a szabadság. Az ő reakcióik spektruma a félelem és a haszonelvűség között helyezkedik el: veszélyérzetük elmúltával rögtön kapzsiságuk kerekedik felül. Az emberek képzeletében a falura leereszkedő rengeteg selyem a barbár osztzkodás és zsákmányszerzés tárgya lesz, de azután hirtelen megszólal egy asszonykórus, és a fehér kendőt kötő nők körtáncával a látomás véget ér. Az égből jövő adományt, Európa áldását a maguk módján egyszerűen felhasználják, a saját világuk részévé asszimilálják. Ez a gondolat gyakran jelenik meg Radicskov műveiben: az író zárt rendszerben élő hősei megpróbálják a maguk világának hasznosítható részévé tenni a „testidegen anyagot”. Ebből a számukra felfoghatatlan idegenségből az ő szemükben csak annak van értelme, amiből gyakorlati hasznot lehet húzni, az Európa-ábránd többi összetevője csak üres hívság.

A parasztok az üldözés során először egy számmal küzdenek meg – mint utóbb kiderül, teljesen feleslegesen, mivel minden egy groteszk-hősies póz kedvéért történt (a szakadék szélén). A számar-ember összecsapást szócсата, majd egy koreografált csetepatét követi a felsőkamenna-riszkaiakkal. A léggömb a magasból figyel a minden tétet és értelmet nélkülöző hős-ködést („mintegy begyűjti mindkét küzdőfél hangját” – olvashatjuk a dialóglistán), majd eltűnik. A ballon itt már sokadszor pedagógiai szándékkal cselekszik. Amikor a cserkaszkiak kikeverednek az erdőből, tudtukra adja, hogy ha utol akarják érni, más térben kell mozogniuk (más törvényeknek kell engedelmeskedniük). A verekedés közben a léggömb eltűnik. Radicskov ezzel a mozzanattal a balkáni értelmiség egyik régi dilemmájára keres magyarázatot. Az egykor gyakorlatilag egységes balkáni szláv etnikum az évszázadok során egyre többfelé aprózódott, s az újonnan öntudatra ébredő egyes csoportok csak egymás ellenében voltak képesek nemzeti identitásukat bizonyítani. A két falu parasztjainak rivalizálása a filmben ezt az alapvetően abszurd harcot parodizálja, melynek igazából semmi tétje nincs, ahhoz viszont éppen eléggé látványos, hogy az Európa-ábrándot messze elűzze.

A következő jelenetben a léggömb a pucéron fürdőző asszonyok felett lebeg, félreérthetetlenül petyhüdt nemi szervet idéző állapotban. Ennek ellenpontjaként jelennek meg a gerjedelemtől és kíváncsiságtól fűtött falusiak, akik jólesően tréfálkoznak a riadt fehérréppel. Radicskov műveiben másutt is megjelenik a meztelenség problémája (például a *Skandinávok* című elbeszélésben olyan elem, mellyel a patriarchális közeg semmilyen körülmények között sem tud megbékélni). Radicskov világában az asszonyok azok, akik a legjobban ragaszkodnak a férfias, hierarchizált rend fenntartásához: ezért illetik a filmben kiadós átkokkal a „fényképező” betolakodót.

A történet különböző konfrontációk sorozataként halad előre. A fürdőzős jelenetig a konfrontációk kizárólag a „lenti” szinten zajlottak ember-állat (számár), ember-ember szinten. Az asszonyok-léggömb ellentétből hiányzik minden konkrétum, hiszen a fürdőzők nyilvánvaló képtelenség miatt átkozzák meg a „kémert”, a jelenet központi helyzete azonban (a film „matrjoska-szerkezetében”) nem véletlen. Radicskov műveiben az asszonyok megőrizték a „közösség lelkének” szerepét, s romlatlan ösztönösségük soha nem csalja meg őket. Az asszonyok ezúttal is megérették, hogy a léggömb megjelenése durva beavatkozás saját világrendjükbe, s ez semmi jóra nem vezethet.

A következő alkalommal a lenti világ a fenti közvetítőjével konfrontálódik. Ebben a jelenetben hangzik el Radicskov legsúlyosabb vádja hősei ellen. A Fehér Lány menekülés közben találkozik a léggömbbel, és megérinti a végét. Az így létrejött szövetséget követően a lány valóban üldözötté válik, a semmiből rögtön megjelenik az üldöző kutyafalka. Az acsarkodó ebek csaholását a feliratok mintegy szinkronizálják, s „beszélgetésük” egyszerre ismétli meg a falusiaknak az idegenekkel szembeni magatartását (kém, gyanús stb.) és a két falu „hőseinek” szó-párbaját. Tévedés lenne azt hinni, hogy a szerző az emberektől tanult magatartással vádolná a kutyákat – épp ellenkezőleg: a saját világát benépesítő emberekről mondja ki, hogy idomítottak, nem képesek önálló, konvencióktól mentes cselekvésre, mert tudatuk eltorzult, elveszítették a szabadság képességét. Nem véletlen, hogy az emberek megjelenésekor a lány legalább annyira megijed, mint amikor a kutyák fenyegették.

A karakacsanoktól* zsákmányolt számar-

* Nomád, görögül beszélő népcsoport Bulgáriában.

kon ezután hőseink továbbmennek, és a nótával, melyre lépkednek, megmagyarázzák idomítottságukat: arról énekelnek, hogy anyáink a katonai sátrak, nénjeink a karcsú puskák, gyermekeink az apró lövedékek stb. A dal hallatán a szamaras kisfiú megőrül: számára az ének csakis megtisztulást, javulást jelent, a Fehér Lány azonban továbbra is szkeptikus marad, mert az üldözöttet e dal militáns hangulata semmi jóval nem kecsegteti.

A „fent” és „lent” akkor kerül igazán közel egymáshoz, amikor a léggömb a mocsárba esik. Ez a jelenet a „lent” zajlott „szamárcsata” megismétlődése fent-lent viszonyok között. A parasztok ugyanazokkal a módszerekkel akarják ártalmatlanná tenni a léggömböt, mint előzőleg a szamarat, de ezt a profanizációt a „Balkánok” büszke jelképe már nem tűrheti, ezért elbődül, és elzavarja az idegent. Itt hangzik el a kulcsfontosságú mondat Rikszs szájából (szó szerinti fordításban): „A számból nem lesz európai.” Ebből nyilvánvalóvá válik, hogy a parasztok tudatában a léggömb már azonosult az Európa-ábránddal, és amikor a következő jelenetben a ballon újra megszólal, kérdése („Miért üldözl?”) már egyértelműen az ábránd kergetésére vonatkozik, s ez szintén egy realizált metafora: hőseink álmokat kergetnek. A parasztok zavarba jönnek, hiszen nem mondhatják meg, hogy fel akarják használni (aki mégis megjegyzi, azt sietve lepiszsegik és ellökdösik), inkább napraforgók alá rejtőznek. A situáció akkor válik végleg abszurdá, amikor az európai szimbolika szerint alattvalói hűséget jelképező napraforgók (paraszatok) kitalálják, hogy csak árnyékot keresnek, vagyis Európa árnyékában sütkéreznének. A szamaras kisfiú hősi énekében és a falusiak magyarázkodásában előforduló árnyékmotívum közti (travesztált) kapcsolat egyértelmű; ott a természet erő veszik pártfogásukba a sebesült hőst, itt egy egész beteg világ remél enyhülést Európa árnyékától.

Az árnyékban Goca látomást lát. A rongyos madárijesztő hirtelen új, fehér selyemingbe öltözik, összekap a Rikszs attributumait viselő madárijesztővel, majd felsorakoztatja az embereit, és katonai diszszemlélt játszanak. Kitér a nevetés, az emberek felfogják, mennyire nevetséges lenne ezt az infantilis katonásdít játszani az Európa-ábránd szemé láttára. Az üldözökben megjelenik a legeurópaibb tulajdonság, az önirónia. A léggömb a zene ütemére himbálja a farkát, elégedetten nyugtázza a lenti történéseket. Az eseményeket eddig kizárólag ironikusan kommentáló klasszikus szentenciák, melyek

időről időre megjelentek egy kimerevített képen, itt váltanak először komolyra: „A vidámság olyan égbolt, mely alatt minden megterem, csak a gonosz nem” (Jean Paul).

Miközben az üldözök magukról megfeledkezve mulatnak katonaparódiájukon, a kamera egy pillanatra megáll, és a képbe bejön a Tartalékos, a Nótafa (aki rázendített a katonadalra) és a Tisztelettudó: őrizet alatt kísérik a lányt. Ők a mulatság ellenére nem tudnak megszabadulni a dresszúrától, egy pillanatig sem tudnak együtt örülni a többiekkel. A Tartalékos az egyetlen közülük, aki kést döf a földre került léggömbbe, ő lesz az első, aki fegyvert emel a menekülő lányra, annak ellenére, hogy előzőleg „mint magánember” egyszer már sóvár szemeket meresztett rá, s végül egyedül ő nyer büntetlenséget szolgálataiért a csendőrpáncsnoktól.

A léggömb tehát leszállt, hogy részt vegyen a vigasságban. Az üldözök a film során először cselekszenek saját elhatározásukból, úgy tűnik, megszabadultak minden kényszertől, s már nemcsak felszabadulni nem akarják a léggömböt, hanem kifejezetten védik a vandáloktól. Először veszik észre, hogy a léggömb szép, és haza akarják vinni mutogatni a falujukba. A számár szinte minden képben megjelenik, a jelenléte már senkit sem zavar. A Fehér Lány is bekapcsolódik a mulatságba, a felszabadult nevetésben gyermeki tisztaságukat visszanyert üldözökkel együtt élvezi a játékot. A margarétás paraszt himbálódik a kötélén, és bölcsődalt énekel. . .

A csendőrsztag közeledtére a Fehér Lányon újra úrrá lesz a félelem, menekülni próbál. Három őrzője utánaered és lelövi. Megjelenik a (parafrazált) bibliai citátum: „És megteremté az Ur a világot, és látá, hogy így jó.” Az eddigi szentenciákkal ellentétben ez az idézet már kíméletlenül cinikus. A kutyatermészet, az idomítás erősebbnek bizonyul mindennél: ami mozog és ami idegen, azt üldözni kell, meg kell semmisíteni. Ez a motívum az erdőben jelent meg először, amikor rálöttek a nyúllányra, aztán a kutyák is nyúlzagra panaszkodtak, végül, már a gyilkosság után, az egyik paraszt úgy magyarázkodik, hogy azért üldözték a léggömböt, mert menekült. (Mire a parancsnok megkérdezi, ha nyulat lát, azt is megkergetné-e.) A világ nem térhet tartósan vissza gyermeki makulátlanságához, mert mindig akadnak olyan javíthatatlanul eltorzult tudatú emberek, akik szándékosan ellenállnak a szabadságnak.

Hiába védekeznek a parasztok a csendőrök előtt, megbotozzák őket. A szabad cselekvést

mindenképp megtorolja az a hatalom, mely saját maga számára idomította polgárait. A csendőr szájából egészen másképpen hangzik a „Miért üldözöl?” kérdés: neki az anomália okát kell kiderítenie, és az elhajlókat kell megfenyítenie. A léggömb selymét most már a valóságban is összeszabdaldják és szitává lyuggatják a fegyveresek. A szamaras kisfiú sír, mert soha nem lesz belőle vezér, az ábránd szétszaggatása leginkább az ő jövőjét dönti romba. A Tartalékos, aki a hatalom elvárásai szerint cselekedett, megkapja jutalmát: ő vághatja a füttykösöket, melyekkel a többieket elverik (a magyar „változatban” – ki tudja, miért – a Tartalékos is megkapja a maga száz botütését).

Ezután minden ott folytatódik, ahol reggel öt-kor abbamaradt. A szél lefújja a halott lány teteméről a fehér leplet, a falusiak szorosán egymás mellé állva újra zárt kört alkotnak, majd ismét összemarokodnak egy otffelejtt rongydarabon.

Egy könnyű és egy nehezebb prófécia

A hatvanas években Közép- és Kelet-Európában az általános gyakorlat szerint a művészek nem azzal alapozták meg karrierjüket, hogy az európaiságról, szabadságról, önálló cselekvésről, erőszakról és idomításról, örök erkölcsi értékekről forgattak filmet. Binka Zseljazkovanak és Jordan Radicskovnak nem kellett jósnak lenniük ahhoz, hogy belássák: egy olyan korban, amikor a művészeket azért fizetik, hogy megalakítsák a „pozitív hőst”, az Európa-ábrándról szóló film eleve betiltásra van ítélve, hiszen *A lekötözött léggömbben* maguk mondják ki, hogy a hatalom megtorol minden nem konvencionális, az idomítástól eltérő cselekedetet és gondolatot. Radicskov nagyszerű író, de egyben jó üzletembernek is bizonyult: a film betiltása után megírta ugyanezt a témát *Repülési kísérlet* (Opit za letene) címmel színdarabnak is, s a dráma hosszú

éveken át műsoron maradt a bolgár, az európai és az amerikai színpadokon. A színdarab gyakorlatilag a film gondolatmenetét követi, azonban a kategorikus kijelentések és a zseljazkovi egyértelmű képi beállítások hiányoznak belőle, így szürrealisztikussá és nehezen megfejthetővé vált. Radicskov egy árnyalattal optimistábbá tette a filmnél azáltal, hogy a parasztnak sikerül felemelkedniük a léggömbbel a mennyekbe, no és persze azáltal, hogy kihagyta a Fehér Lány tragédiáját. . .

A színdráma, melyet Binka Zseljazkova és Jordan Radicskov leír *A lekötözött léggömbben*, a mai napig érvényes prófécia hordoz, s elsősorban ez magyarázza a film közelmúltban elért elsőprő sikerét. A hosszú éveken át tartó diktatúra után Bulgáriában az emberek végre megkapták a lehetőséget arra, hogy maguk döntsenek a szabadságukról, Európához tartozásukról. A régi rend épp azokban a körzetekben szerzett elsőprő többséget, ahol a mai napig a cserkaszkiahoz hasonló gazdasági és társadalmi állapotok uralkodnak (konkrétan Berkovica járásban, ahol Cserkaszk található). Radicskov tehát nem tévedett prófécijában: az emberek „belső csendőrsége” újra kilátástalan helyzetbe hozta a földrajzilag továbbra is Európához tartozó „Balkánt”.

Krasztev Péter

JEGYZETEK

1 Rozalia Likova: *Mit i hudozsesztvena sztruktura na szavremennija rakaz* (A mítosz és a kortárs elbeszélés struktúrája). *Plamak* 1982/2, 128. l.

2 Ognjan Szaparev: *Radicskov ili paradokszat na etnocentrizma* (Radicskov, avagy az etnocentrizmus paradoxona) *Literaturen front* 1974/44. 3. l.

3 Vjacseszlav Vszevolodovics Ivanoc meghatározása. In: *Nyelv, mítosz, kultúra*. Bp. 1983, 198. l.

4 Rozalia Likova, id. mű 128. l.

5 Riport Jordan Radicskovval. In: Atanasz Szvilenov: *Szabeszednici* (Beszélgetőpartnerek) Szófia, 1975, 244. l.

A LEKÖTÖZÖTT LÉGGÖMB (Privarzanijat balon), fekete-fehér, szélesvásznú, bolgár, 1967
r: Binka Zseljazkova, í: Jordan Radicskov, o: Emil Vagenstajn, d: Hriszto Gradecsliev, z: Szimeon Pironkov, sz: Georgi Kalojancsev, Grigor Vacskov, Konsztantin Kocev, Georgi Parcalev, Ivan Bratanov, Georgi Georgiev-Gec, Sztójanka Mutafova, Jordanka Kuzmanova
Szófiai Játékfilmstúdió
A Magyar Televízió bemutatója

Jónás már tizenhat éves

Alain Tanner: *Rose Hill* asszonya

Jónás, aki 2000-ben lesz 25 éves – ezt a különös, hosszú címet adta mindmáig legjobb, legfontosabb filmjének Alain Tanner. A történet 1975-ben játszódik, címadó hőse a szemünk előtt születik meg abban a furcsa földművelő kommunában, ahol végül összetalálkoznak a film bohókás, kedves, élehetetlen hősei. Tanár, aki kolbászok vagdosásával szemlélteti diákjainak a történelmi folyamatosságot és diszkontinuitást; áruházi eladó, aki a rokonszenves vevőknek kevesebbet számol; újságíró, aki meg akarja védeni a parasztokat a telekspekulánsoktól; munkanélküli földműves, aki büszkén „a szar királyának” nevezi magát. Kálvinról, Rousseau-ról dialogizálnak, a kamera Voltaire csúfondáros genfi szobrát pásztázza hosszú percekig, a legtöbbet azonban arról vitatkoznak, lehet-e érteni a bálnák beszédét. A képeken méltóságteljes víziemlősök tűnnek fel, időtlen nyugalommal szelik a végtelen tengereket. Tanner 1971-es második játékfilmjében, a *Szalamandrán*ban, melyben egy író és egy riporter próbál rejtélyes gyilkosság nyomára bukkanni, szalamandrákról esik szó, az 1983-as *Fehér városban* című filmben pedig a szalamandrák családjába tartozó fehér axolotlokról. Talán ezek a titokzatos, hallgatag állatok tudnak valamit: azt, hogyan kell ugyanazon lassú tempóval úszni évtizedeken át, ismerik az átváltozás titkát, s nem fogja őket a tűz, mint ez széles körben elterjedt a szalamandrákról, akikhez már a kora-középkori alkimisták és aranycsinálók is nagy reményeket fűztek.

Tanner filmjeiben azonban egyre kevesebb a remény. Első alkotása, a *Charles élve vagy halva* óragyáros hőse (üzhet-e valaki ennél „svájciabb” foglalkozást?) egy napon ösztetöri komor, feketekereses szemüvegét, leveti üzletember-nyakkendőjét, s beköltözik egy kommuna-lakásba, akárcsak a *Jónás* csellengő szereplői. A film végén mentőautó viszi el a bolondokházába. Mert az az óragyáros, aki ripityára töri a szemüvegét, megoldja nyakkendőjét, felhagy az óragyártással, s egy kis lakásban naphosszat filozófál egy szakállas festővel és barátinjével, nyilvánvalóan nem normális. Charles azonban boldog, s a nézőnek is az az érzése, most, öregkorára jött meg igazából az esze. A *Szalamandra* két író-hőse sem jár jobban: sem a tényszerű nyomozás,

sem a költői képzelet nem képes tettenérni a tűnékeny valóságot. „Párizsba megyek” – jelenti be egyikőjük a film végén. „Ah, ott is csak ostobák az emberek” – veti ellene társa. „Az az ő bajuk. Én mindenesetre nem otthon leszek.”

A *világ közepe* hőse fiatal, ambiciózus politikus. Aztán váratlanul szerelmes lesz valakibe, aki nem illik a képbe: egy olasz vendégmunkásnőbe az Isten háta mögötti hegyi kisvárosban, amit a világ közepének neveznek. A végén persze otthagyja a nőt, a világ meglelt közepét, s visszamegy a városba, üzletembernek és politikusnak. Szabályos svájcinak. A *Vissza Afrikából* szereplői nem indulnak el a távoli, egzotikus földrészre: bezárkóznak lakásukba, s úgy döntenek: itt van Afrika. Elmenekülni azonban úgy sem lehet, hogy maradnak. Miként úgy sem, hogy elmennek. Mint *A fehér városban* matróz-hőse, aki Lisszabonban, a fehér városban véli megtalálni a csönd és a magány szigetét, míg nem a film végén csüggedten visszahajózik svájci feleségéhez.

Tanner fáradt, melankolikus mosollyal nézi ezeket a tétova kitörési kísérleteket. Filmjei tele vannak idézetekkel, jelmondatokkal, filozófiával és költészettel. Hősei mintha a hatvanas évek dús lakomájának megszikkadt maradékán csámcsognának: hátha újra érzik a régi ízeket és illatokat. Amikor Tanner a porondra lépett és hőseihez hasonló heroikus gesztussal szinte a semmiből megalapította a genfi tévében az *Ötök csoportját*, s vele az önálló svájci filmművészetet, a hatvanas évek új hullámai már elzúgtak. A free cinema idején Londonban Lindsay Anderson asszisztense volt, később Párizsban közelről figyelte a nouvelle vague zászlóbontását. Innen, ilyen tapasztalatokkal – kívülről – érkezett a hatvanas évek végén a szabályos, rideg és gyarapodó Svájcba. Talán ezért is megvetése a józan és gyakorlatias svájci paradicsom iránt, s vonzódása a szabálytalan, kedves, bohókás svájciakhoz. Azokhoz, akik megpróbálkoznak a kitöréssel, s törvényszerűen vereséget szenvednek. Filmjeit a megkésetttség őszi melankóliája ragyogja be: a hatvanas évek eszményeinek szembeütése a hetvenes évek konzervatív restaurációjával – egy olyan országban, ahová a hatvanas évek friss fuvallatai jószerivel el sem



Alain Tanner: Jónás, aki 2000-ben lesz 25 éves (1976)

jutottak. De rokon- és ellenszenveinek talán az is oka, hogy maga Tanner sem „szabályos” svájci: felmenői között triesztit, chicagóit, sőt magyart is számon tart. Magyar származású korai filmjei állandó munkatársa, a neves író, John Berger is: az 1919-es Tanácsköztársaság napjaiban játszódó könyve, a *Korunk festője* magyarul is megjelent.

Logikusnak tetsző magyarázat ez, talán igaz is, a valódi magyarázat mégis, mindennek ellenére, alighanem magában Svájcban, a svájci életformában érhető tetten. Mert a Tanner színrelépését követően rövid idő alatt szárbaszölként „svájci film” többi ismert alkotása sem szól másról, mint Tanneréi. Pedig Goretta, Soutter, Yersin, Moraz, Imhoof nem inaskodtak az új hullám műhelyeiben, s talán magyar felmenője sincs mindegyiknek. Goretta filmjeinek – mindenekelőtt a *Csipkeverőnő*nek és a *Vidéki lánynak* – rokonszenves hősnői ugyanúgy a perifériára szorult, a társadalommal ellentmondásba keveredő polgárok, mint Tanner szereplői; Yersin *Kis kiruccanások*jában az öreg parasztember is fellázad a svájci jólét ellen; Lyssy gúnyos szatírában teszi mindörökre nevetségessé a jólvasalt

svájci polgárt (*Hogyan csináljunk svájci?*), Imhoof szép filmje, *A csónak megtelt* pedig egyenesen a svájci mentalitás mögött meghúzódó „csöndes fasizmust” teszi közzemlére. Igencsak lehet valami a svájci mindennapokban, ami ilyen gyűlöletet fakaszt mindenikből, aki kamerát vesz a kezébe.

Ahogy telik-múlik az idő, a hozzájuk képest viszonylag szelíd Tanner arcáról is lefagyni látszik a pajkos, megértő mosoly. Filmjei egyre keményebbek és elkeseredettebbek. Az újabbakban a kitörés már nem közönybe és tompa unalomba, hanem erőszakba fül. Az 1978-as *Messidor* két ifjú hősnője menekülni vágyik: az egyetemista lány és a bolti eladónő autóstoppal indul el valahová, máshová. Az esőtől lucskos autóztrádán találkoznak, útra kelnek, s mindig, mindenütt ugyanoda jutnak. Végül egyikőjük minden különösebb ok nélkül agyonlő az útmenti vendéglőben egy jólöltözött, öntelt svájci polgárt, akivel semmi baja nem volt, de jónéhány hozzá hasonlóval annál több. Fegyver dörög a *Senki földjén* zárójelenetében is: igaz, ez nem olyan egyértelmű action gratuite, mint a szelíd autóstoppos lányok kétségbeesett csele-



Jean-Philippe Ecoffey

kedete. A senki földjén, a francia-svájci határvidéken rokonszenves csempészek űzik mesterségüket: ők, akárcsak a *Messidor* lányai, már elmenekültek a városból a nyomasztó, rideg hegyek közé, Svájc – a világ – végére; beszélnek, szeretnek, filozofálnak, majd lelövettetnek, mintha minden mindegy lenne. A késői Tanner-filmek hősei otthagyják a várost, egyre távolabb kerülnek a civilizációtól. Bikácsy Gergely joggal figyelt föl rá, hogy míg a *Jónásra* az emberléptékű közelik és félközelik, addig a *Messidorra* – és a *Senki földjénre* – a nagy totálok, a természet közönyét sugárzó, az embert porszemmé zsugorító beállítások jellemzőek.

Idegenek, vendégmunkások, kommunalások, autóstopposok, csempészek, szembeszégülők és nonkonformisták a Tanner-filmek hősei. E portrék sora most újjal gazdagodik legutóbbi művében, melynek címe: *Rose Hill asszonya*. Az új Tanner-film hősnője fekete bőrű fiatal lány. Afrikából érkezik egy svájci tanyára; onnan, ahová minधिába vágytak eljutni a *Vissza Afrikából* hősei. Édesanyjával kettesben élő magányos parasztember „választotta” ki a fekete szépséget, fénykép alapján, s levelezte le vele a

megkötendő házasságot, ismeretlenül, ellenszenves anyja minden tiltakozása ellenére. A lány, akár egy szép, riadt őzsuta. Nem eszik, nem dolgozik, alig beszél, völegénye szerelmi közeledését is visszautasítja – némán szemlélődik, s próbálja megérteni a helyzetet. Anyósa már a kezdetektől türelmetlen vele – elvégre fiát „veszi el” a gyanús idegen asszony –, jövendőbelije azonban kezdetben még szelíden vár; aligha emberségből: azért inkább, mert vonakodik elismerni terve kudarcát anyja előtt. Fogalmuk sincs, hogyan kellene szót érteni a lánnyal, vagy egyáltalán bárkivel, aki más, mint ők, még ha az illető a legközelebbi családtagjukká vált is. A lány pedig tovább szemlélődik és ismerkedik a különös, hideg világgal. A havas hegyek közül el-elcsatangol a városba, hazamenni már nincs pénze, várótermekben éjszakázik, s az egyik ilyen kiránduláson összeismerkedik egy fiatalemberrel. Nem történik köztük semmi, csak épp a fiatalember odaadja neki a telefonszámát, arra az esetre, ha segítségre lenne szüksége. Kicsit talán másképp beszél vele, mint újsütetű rokonigazdái. Talán csak rámosolyog. Tesz egy embri gesztust. A házban pedig a „kis kirucca-

nások" (Yersin filmjének címét idézve) következtében egyre elviselhetlenebb lesz a légkör. Már a férj is indulatos: úgy véli, rendes feleségnek nappal robotolnia kell, este pedig befeküdni az ura ágyába. A svájci tanyákon ez így szokás. Talán másutt is, de ez a férjet aligha érdekli; nincs is róla tudomása. Gondolkodásának horizontja a szűk tanyahatár, melyet végtelen, hóborította hegyek vesznek körül. Ezek a totálképek – akárcsak a *Messidorban*, a *Senki földjében* vagy Yersin *Kis kiruccanásokjában* – a legkevésbé sem emlékeztetnek a tarkatehenes, milkás Svájc-idillre, a „hósapkás” síparadicsomra. A természet e filmekben komor és fenyegető: összezárja az egymásra utalt embereket, s kiszolgáltatja őket egymásnak. A gyöngét az erősnek, a vívót a magabiztosnak, a gyökértelet a helybélinek. Tanner az előbbieket pártján áll; azokén, kiknek számára a város, a tanya és a táj egyként börtön: bezártságuk és magányuk színtere.

A lány végül elmegy. Felhívja a barátságos tekintetű autós ismerősét, az szállodába viszi, gondoskodik róla, majd később a szeretője lesz. Gyároscsemete ez a fiatalember, apja üzemében tevékenykedik, irigyelt, gazdag, fiatal és csinos, körülöngjék a lányok, őt azonban a hallgatag feketebőrű szépség izgatja, hozzá rohan a gyárból, buliból, mindenhonnan. A gyáros-papa egyre növekvő aggodalommal figyel a fia gyanús szenvedélyét. A lány később a fiú kedves, bohókás öreg nagynénjéhez kerül; rokonlélekhez, akit mindenki bolodnak néz, aki hozzá hasonlóan idegennek, különösnek számít Svájcban, akár egy külföldi, egy színesbőrű vagy egy marslakó. Remekül érzik magukat együtt: egy bolond és egy néger lány a svájci hegyek között, a néni koszlott, rendetlen házában. A táj is megváltozik: magához öleli a jövevényeket. Tanner kedves kommunájában vagyunk ismét, a menekülés parányi szigetén. Az idill azonban Tanner filmjeiben mindig törékeny és tragédiába fül. Mikor a lány – szeretője tiltakozása ellenére – gyereket szül, s békés kettesben nevelgeti a nevetős nagynénivel, a gyáros papa megsokallja fia szeszélyét: a rendőrséggel dobálja ki a lányt az országból. Jogosan, törvényesen: hősönknek sem férje, sem munkavállalási, sem tartózkodási engedélye. Csak éppen senkit nem zavar a svájci hegyek között, élve a maga világát, boldogan. A Rose Hill asszonyát olyan hideg, akkurátus szenttelenséggel teszik be egy rendőrségi kocsiába, s viszik ki a repülőterre, ahogyan *A csónak megtelt* zsidó menekülőit küldték vissza Németországba – a biztos halálba. Törvényesen, jogosan. Lövés dördül a film vé-



Denise Péron és Marie Gaydu

gén is; s az már csak a sors szeszélye, kiszámíthatatlansága, hogy a rendőrök jogszerű golyója történetesen a kizsuppolandók védelmére kelő svájci fiút éri. Holtan fekszik a ház előtt, nagynénje a házban zokog, miközben a rendőrségi autó a lánnyal és a csecsemővel a repülőter felé robot. Vissza Afrikába. . .

Tanner, hatvanadik éve felé járva, egyre dühösebb és elveszteni látszik megértő humorát. Valószínűleg igaza van, filmjei azonban ettől egyre egyesikübbakká, tételszerűbbekké válnak: hiányzik belőlük a korai művek vibráló kétértelműsége. Ugyanabból az elemből épül fel lényegében mindegyik, s a végkifejlet is előre sejtethető. Tanner igazi moralista, s ahogy telnek az évek, erősödik benne a prédikátori szenvedély. Nincs sok oka a derűre: semmi sem változik. Ő sem, Svájc sem. Valami talán mégis. E makacsságból született meg a svájci filmművészet, tucatnyi alkotó mondja már ugyanazt, emlékezetes, remek filmekkel. Svájc élő lelkiismerete e néhány filmkészítő. Minden filmjük arról szól, hogy Svájc nem csupán a bankok és bankárok hona; létezik egy másik, emberibb Svájc is. Kis lakásokban, elhagyott tanyákon, hátsóudva-



Marie Gaydu

rokban, örök defenzívában. A hatvanas évek végén, a hetvenesek elején még élt a remény, hogy ők is igazítanak valamit a svájci óra járásán. Azóta kihúnyt a remény; Tannerék filmjei „csak” a filmművészetet, az európai kultúrát változtatták meg valamelyest, s ez nem kevés. Kétezer felé közeledve láthatóan fáradtak és dühösekk. Jónás, aki 1975-ben született meg a filmvászonon, sivár jövő elé néz.

Tannernek már tíz évvel ezelőtt sem voltak különösebb illúziói. *Fényévek távolából* című 1980-as filmje 2000-ben játszódik, egy világvégi roncsstelepen. Ez maradt a kultúrából, a gazdagságból: elhasznált tárgyak tetemei. Egy öregember és egy huszoneves fiú él a roncsok között: az öregot Joschkának, a fiatalémbert *Jónásnak* hív-

ják. 1975-ben született és huszonöt éves. Joschka vele osztja meg emlékeit és titkait. Aztán egy maga eszkábálta szerkezettel elröpül a Tejútra, hogy onnan küldje fényjeleit. A szerkezet – természetesen – csődöt mond. Az öreg meghal, s a fiú egyedül marad a civilizáció temetőjében, őrzőnek és emlékezőnek.

1975-ben a kis Jónás a film végén szemrehányó tekintettel nézett a kamerába a széthullott kommuna tagjait ábrázoló színes falfestmény előtt. Mi lesz vele – kérdezte Tanner –, milyen világba nő fel? Ma már, úgy tetszik, tudja a választ, s ettől csöppet sem boldog. Jónás azóta csaknem felnőtt: tizenhat éves.

Báron György

ROSE HILL ASSZONYA (La femme de Rose Hill), színes, svájci–francia, 1988.

í és r: Alain Tanner, o: Hugues Ryffel, z: Michel Wintsch, sz: Marie Gaydu, Jean-Philippe Ecoffey, Denise Péron, Roger Jendly, André Steiger.

Filmograph-Gemini Films

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Utolsó tangó Afrikában

Bernardo Bertolucci: *Oltalmazó ég*

Bertolucci mindig „gyanús” volt, legalábbis az *Utolsó tangó Párizsban* óta. A magyar közönség és kritika számára – néhány „beavatott” filmes szakembertől eltekintve – ennek a műnek hazai bemutatásával kezdődött a Bertolucci-szindróma. Pedig ez az 1972-ben készült film a hatodik a sorban, a rendező ekkorra már egy jelentős korszakváltáson is átesett. Filmes életünk paradoxona, hogy éppen az első, számunkra jószereivel „láthatatlan” korszaka, a hatvanas évek „új hullámos” Bertoluccija, kiváltképp az 1964-es *Forradalom előtt*, de még inkább az 1968-as *Partner* bizonyult – post festa! – értékállóknak a kritikusok szemében.

1968 után azonban Bertolucci félelmetesen gyors (imponáló?) átváltozáson megy keresztül, levedli első „kigyóbőrét”, elhagyja „fenegyerekségét”. Fölfedezi a klasszikus filmnyelvi hagyományokat, s a már ezen a filmnyelven készült 1970-es *A megalkuvót* Nemeskürty István filmtörténeti jelentőségűnek minősíti. (A kitűnő, szintén 1970-es mű, *A pókstratégia* gyakorlatilag máig hozzáférhetetlen maradt a magyar közönség számára.)

Bertolucci tehát csak e valóban minden kétséget kizáróan jelentős filmalkotói periódus után vált (válthatott) ténylegesen jelenvalóvá a magyar filmes életben. Így alakult ki az a sajátos helyzet, hogy gyakorlatilag az *Utolsó tangó*... val lépett nálunk színre Bertolucci (ezt is „csak” az akkori Filmmúzeum mutathatta be, és játszotta hosszú ideig telt ház előtt), s robbant bombaként a korabeli, nem túl színes magyar filmválaszték sivatagában. Ezzel kezdődött, majd később – ahányszor csak egy új filmjét bemutatatták hazánkban – állandósult a Bertolucci-szindróma. Vonatkozott ez a *Huszedik századra* is, amely az első széleskörűen forgalmazott filmje volt Magyarországon, s amely szélsőségesen ellentétes véleményeket váltott ki, még az olasz filmet (és természetesen Bertoluccit) igazán ismerő szakemberekből is (Dobai Péter dicshimnusz írt a filmről, Nemeskürty István radikálisan elutasította). Ebben a tablószerűen fogalmazott, epikusan hőmpolygő, az egyes epizódokban aprólékosan részletező alkotásban még egyértelműen kimutathatóak a klasszikus filmnyelvi gyökerek, ám harsány látványossága

és didaktikussága (a fasizmus-motívumon kívül) már szinte semmiben sem emlékeztet mondjuk *A megalkuvó* pszichologizáló, visszafogottan letisztult klasszicitására. A *Huszedik század* bizonyos jeleneteinek az erőszak ábrázolásában megnyilvánuló, akkor szinte sokkoló hatású naturalizmusa okozta a botrányizű fogadtatást.

Ezek után semmi csodálni való nem volt abban, hogy következő bemutatott filmje, *A Hold* szintén általános meghökkenést, zavarodottságot váltott ki. Bertolucci ugyanis lefegyverzően nemes egyszerűséggel küldött Európa és az Egyesült Államok mozijaiba egy meglepően szép, érzelmes melodrámat anyja és kamasz-fia intim kapcsolatáról. A változatosság kedvéért ezúttal a film egészét átszövő narkózis- és vérfertőzés-motívummal sikerült az erkölcsösebbek lelkivilágát fölbolygatni. Ismét a változó kor igényéhez igazodva született meg a „harmadik” Bertolucci, aki vigyázó szemeit immár nem Párizsra (mint első korszakában), nem is a klasszikus filmművészeti hagyományokra (mint második korszakában), hanem Hollywoodra vetette. A film értékeit fölfedező-elismerő néhány kritika (például Szilágyi Ákos cikke) mellett a filmet ért támadások ösztötte egy Bertolucci kapcsán merőben új esztétikai terrénumon bontakozik ki. Egy meglehetősen régi, ehhez képest mindmáig eléggé képlékeny, tisztázatlan, fogalommal támadják: giccs. Igaz, „szakértői” árnyaltsággal, Bertolucci kapcsán szintén új jelzők kíséretében, mint például: „profi”, „rafinált”, „impozáns”... és lehetne tovább sorolni. Vagyis eme vélemények szerint *A Hold* leegyszerűsítve: mesterien elkészített (értsd: rafináltan impozáns) giccs, (más olvasatban: nagy átverés).

Néhány évvel ezelőtt, 1987-ben készült el a par excellence „új hollywoodisnak” tekinthető grandiózus Bertolucci-vállalkozás, *Az utolsó császár*, amely kilenc Oscar-díjat kapott. Tudatosan és magas művészi szinten hangsúlyozza Bertolucci ebben a filmben az európai ember számára egzotikusnak, titokzatosnak tűnő (illetve eként megélt) kínai történelem színpadának látványvilágát, a díszletek és kosztümök pazar pompáját. Fenntartásaim ellenére állítom, hogy a film etnografikus, kultúrhistoriai, látványte-



Debra Winger

remtő értékei vitathatatlanok. Vagyis a lényeg, amire Bertolucci elsősorban törekedett: az élvezet kiváltása, a gyönyörködtetés, a néző bevezetése a mű világába, föloldása a vizuális bűvöletben.

Szinte példátlan ez a pályái. Ha korai korszakát tekintjük etalonnak, az utóbbi alkotások – beleértve az *Oltalmazó eget* is – mintha nem is Bertolucci-filmek lennének. Az *Utolsó tangó Párizsban* nem Bertolucci-film mondjuk a *Partnerhez képest*, *A Hold* nem az a *Huszdik századhoz képest*. . . Bertolucci pályaképe a hatvanas évek filmművészeti avantgardjától a klasszicitáson, az állítólagos „pornográfian” (a korabeli olasz cenzúra obszcenitással vádolva tiltotta be az *Utolsó tangót*), az erőszak naturalista ábrázolásán, a melodrámán keresztül az „új hollywoodias” formavilágig és az *Oltalmazó éggel* a lektűrre terjed. De talán éppen ez által reprezentálja Bertolucci a filmművészet hatvanas évektől napjainkig tartó főbb vonulatainak egyikét, ideologikumban és műformákban megnyilvánuló alakzatainak néhány karakterisztikus variánsát.

Ugyanakkor ne feledjük: sohasem szűnt meg Bertolucci affinitása a XX. századi ember sorskérdései iránt, csak különböző műformákban öltött testet, többnyire éppen az adott korszak

szellemiségének, elvárásainak („divatjának”) megfelelően. Magát az attitűdöt és az egyes alkotások szellemét, művészi színvonalát persze különbözőképpen lehet minősíteni, de figyelmen kívül hagyni nem szerencsés.

Az *Oltalmazó égben* – *Az utolsó császárhoz* hasonlóan – ismét megmutatkozik vonzódása az idegen kultúrák iránt, csak most nem Kína, hanem Észak-Afrika világát jeleníti meg. Ennek a vonzódásnak nem pusztán egy sikerorientált egzotikumkeresés az oka, hanem mélyebb gyökei vannak. Ezt maga Bertolucci is kifejtette az Európai Filmdíj létrehozásakor rendezett (akkor még) nyugat-berlini tanácskozáson Váradi Júliának adott nyilatkozatában. „A jelen? Egy szóval úgy jellemezhetném, hogy kényelmetlen. Én nem érzem túl jól magam sem az időben, sem a térben. Például abban az országban, abban a környezetben sem, amelyben élek. Talán azért is mentem el Kínába. . . Nem éreztem jól magam Európában. Kínába mentem, hogy végre újat lássak. Valami frisset. Valami ismeretlen, ami nem unalmas.”

Kína után pedig elment Észak-Afrikába. Valami belső parancs hajtotta, akárcsak Guy de Maupassant-t a múlt század második felében. Ő így vallott erről a belső késztetésről *Napsütésben* című észak-afrikai útleírásában: „Mindenki va-

lami kedves országról álmodik, az egyik Svédországról, a másik Indiáról, ez Görögországról, az Japánról. Engem ellenállhatalan erővel Afrika vonz, valami nosztalgia az ismeretlen sivatag iránt, mintha előre éreznék egy szenvedélyt, amely kitörni készül.” Maupassant 1881. július 6-án, tehát a múlt század vége közeledtén hagyta el Európát. Vajon van-e rejtett összefüggés, s ha igen, milyen a múlt század végi humanista európai író Maupassant, az I. világháború utáni „elveszett” nemzedék egyik képviselője, a film alapját képező regény írója Paul Frederic Bowles, és az 1968 utáni „csalódott” nemzedék egyik képviselője, Bernardo Bertolucci elvágyódása között?! A kérdést természetesen „költőinek” szántam, arra azért talán mégis érdemes odafigyelni, hogy Bowles (és persze Bertolucci) hősei Amerikából vágyódnak el. Talán arra is érdemes visszaemlékezni, hogy az *Utolsó tangó Párizsban* hőse szintén Amerikából érkezett – igaz ő Párizsba, s nem Kínába vagy Észak-Afrikába. Otthontalanságán azonban végül is mit sem segített Párizs. Bertolucci már akkor, 1972-ben megfogalmazta a XX. századi ember egyik legtragikusabb életélményét, ezt a kínzó létállapotot, a gyökértelenséget. Az *Oltalmazó ég* fölfogható ennek az otthontalanság-élménynek majd’ húsz évvel későbbi, tágabban értelmezett variánsaként.

Nem sokkal – két évvel – vagyunk a huszadik század legnagyobb történelmi kataklizmája, a második világháború befejezése után. A New York-i Port és Kit Moresby – tíz évi házassággal, kiüresedett érzelmi kapcsolattal a hátuk mögött – számukra sorsfordulót jelentő utazást határoznak el: Észak-Afrikát akarják bejárni. Hozzájuk csatlakozik az igen jóképű, és nem utolsó sorban igen gazdag fiatalember, George Tunner. Viszsa-visszatérően, szinte rossz ómenként csapódik hozzájuk egy fehér Mercedes két utasa: a sárkányszerű tulajdonságokkal megáldott sovány úrihölgy és meghatározhatatlan nemiségű, szétfolyóan hájas fia, aki abszolút függőségi viszonyban áll anyjával. Bertolucci kamerája – bár rövid időre klasszikus szerelmi háromszöget is befog – végső soron a házaspár, majd a férj halála után az asszony útjának stációira összpontosít.

Az *Oltalmazó ég* hősei – mint a filmben expressis verbis elhangzik – nem „túristák”, hanem „utazók”. Az „utazó” státusza pedig – felfogásuk szerint – mást jelent, mint a „túristaé”. Az „utazó” ugyanis bármikor bárhová tovább mehet, de bármikor, bárhol meg is állhat – akár örökre is. Számukra az utazás létforma, sorsvonaluk integráns része. Ilyen értelemben ők „világpolgá-

rok”, egyszersmind hazátlanok is. Port szándékosan szakad ki az amerikai kultúrkörből, s nem pusztán kirándul, felfedez vagy élményt gyűjt. Halálával aztán ez az elszakadás átfordul az örökkévalóságba.

Kit és Port nemcsak térben hagyják el hazájukat, hanem alászállnak az időben is: a legmodernebb civilizációból egy primitívebb, nomád életforma kereti közé szakadnak. Vajon mi az a titokzatos szenvedély, ami erre az utazásra, erre a nagy Kalandra ösztönzi őket? Talán valami ősi harmónia utáni sóvárgás? A „Minden egész eltörött” világában kínzóan hiányzó teljességre törekvés, individuális és interperszonális értelemben egyaránt? A filmben mindenesetre valamennyi jel erre mutat. Bertolucci nem magyarázza túl, nem szállítja le a didaxis szintjére ezeket a belső motívumokat, inkább kissé irracionális atmoszférát teremt, amelyben meglehetősen karakterisztikusnak körvonalazódó létfilozófia sejlik föl. Igen, nevezhetjük ezt akár – az egzisztencializmus filozófiájára emlékezve – a világba való kivetettség, vagy a világból való kikökenés gondolkörének, konkrétan az otthontalanság létfilozófiájának. A szenvedélynek, a vágynak ez a furcsa, szorongató testetlensége, dilatációja sorsvonaluk tragikussá válásával kapcsolódik össze. A Hősök nagy Kalandja a vágy szintjén megejtően vonzó, ám a végeredményt illetően eleve reménytelen kísérlet marad. A harmóniára, a szerelemre, a művészi ihletettség állapotára való ráatalálás egy idegen törzsi kultúrában naiv és lehetetlen vállalkozásnak bizonyul. Az egyre inkább „amerikanizálódó” modern társadalmakban pedig mindez visszavonhatatlanul a múltba veszett. Az ember tehát a senki földjén áll vagy bolyong, s mégis, oltahatatlanság érez valamifajta abszolútum elérésére. Vagy ha másra nem, legalább arra, hogy megfeleljen vágyának tárgyát – még ha a teljesség igényével nem birtokolhatja is.

Az *Oltalmazó ég* tehát, központi gondolkörét tekintve az *Utolsó tangó*val, kevésbé *A Holddal* rokonítható, illetve ezen gondolkör folytonosságába illeszthető. Ezt a három filmet bizonyos mértékig összeköti továbbá a műforma is, a melodramatikus hangvétel. Az *Oltalmazó ég*ben ez nemcsak mélylélektani motívumokkal párosul (mint eddig valamennyi művében), hanem a film szerkezetét átszövő akár archetipikusnak is mondható mesei elemekkel. (Elmennek „Hetedhet országba szerencsét próbálni”; világjárásuk során le kellene győzniük minden akadályt; a baljós ómenek rendszeres fölbukkanása; a Nap, a táj klimatikus „varázserejénél” fogva el-



Debra Winger és John Malkovich

pusztítja a Férfit, a Nőt pedig egy karaván képében elrabolja, foglyává teszi és „némává” bűvöli; de mint halvány reménysugárt, ott érezzük a „fehér varázsló” jelenlétét, aki bölcs, részvételtjes, figyelő tekintettel követi az asszony kálváriáját. . .) Mindez fokozza a „kalandfilm”-jellegét, ugyanakkor egyfajta stilizáltságot is ad a műnek.

A kissé emelt stílust azzal teremti meg Bertolucci, hogy az egyébként elég szigorúan szer-

kesztett narrációt egy öntörvényű vizuális logika, atmoszféra egységébe ágyazza. Ez az észak-afrikai táj mintha valóban felébresztené az ember abszolútum iránti vágyát. A sivatag egyszerre tűnik símának, mint a tükör, s mégis hullámzó, mint a végtelen tenger. Rozsdabarna, rőzszínű, vörösen izzó, vakítóan fehér és sárga színvilágból formálódik egységessé ez a vizuális logika. A táj fiziognómiája határozott és könyörtelen, az égbolt nem oltalmazza a „betolakodókat”, sőt kénye-kedve szerint kiszolgáltatja őket a fölperzselő nap gyilkos sugarainak.

A látvány mellett, illetve azzal szerves egységben vitathatatlan – akárcsak *Az utolsó császárban* – az etnografikus érték, ennek a számunkra különös világnak a megjelenítése: fehér városainak sikátoraival, burnuszos arabjaival, nyüzsgő gyerekhadával, karavánjaival, tevéivel, az Atlasz-hegységgel és a sivataggal. . . Nevezhetjük végső soron Bertoluccinak ezt a legújabb filmjét irodalmiasan lektűrnek, ki-ki ízlése szerint pejoratív vagy csak műfajmeghatározó értelemben. Valóban „gyanús” Bertoluccinak ez a legutóbbi alkotása is. Az *Oltalmazó ég* azonban nekem műfaján belül: *mestermű-gyanús*.

Bíró Gyula

OLTAMAZÓ ÉG (*The Sheltering Sky*), színes, angol-olasz, 1990

r: Bernardo Bertolucci, i: Paul Bowles regénye nyomán Mark Peploe és Bernardo Bertolucci, o: Vittorio Storaro, d: Andrew Sanders, John Ralph, Steve Simmons, j: James Acheson, z: Ryuichi Sakamoto, Richard Horowitz, kor: Lachen Zinoun, sz: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An, Amina Annabi

The Sahara Company (Gibraltar)/TAO Film (Róma)
Magyarországon forgalmazza a Constantin Film

KVB

A Közgáz Vizuális Brigád

1983 óta működik a budapesti Közgazdaságtudományi Egyetem volt, illetve akkori hallgatói által alapított amatőrfilmklub, pontosabban a – 1985-től kezdve használatos nevén – Közgáz Vizuális Brigád (KVB), mely több szempontból is kivételes jelensége az 1980-as évek végi magyar filmkultúrának.

1985-től kezdve évente kb. tíz szuper 8-as film-, illetve videóprodukciónk készült el, s rendszeres díjazottjai hazai és külföldi fesztiválok. Bár munkásságuk – ahogy a díjakból is következik – nem nevezhető visszhangtalannak vagy ismeretlennek (fel-feltűntek különböző tv-programokban is), bemutatásukra, részletesebb elemzésükre eddig még nem került sor. Ennek többféle – a magyar filmes köztudatra jellemző – objektív és szubjektív oka is van (például én is több mint két éve készülök jelen elemzés megírására).

1. „Nagyon zordon rendőr kordon”

A KVB filmjeinek a kezdetek óta különös jellegzetessége, hogy kitüntetett figyelemmel fordulnak az úgynevezett „szocialista kultúra” egyes jellemző mozzanataira felé, s annak gyakran az iróniától – ritkábban a durva viccektől – sem mentes feldolgozását adják. Az első ilyen jellegű munka az 1985-ös *Tavaszi zsongás* (Czabán György–Dóka Tibor–Kövesdy Gábor, S8 mm, színes, 13 perc), mely a Népstadion szobrainak keretébe ágyazva a (múlt) rendszer demonstratív megnyilvánulásait veszi sorra, mind a lokális (magyar, budapesti), mind az általános, különböző országokból származó vizuális tényanyag segítségével. A mindekor hálás témát jelentő

május elsejei felvonulás (tribünökkel, utcseprőkkel, integető felvonulókkal és a kukákhoz állított Marx–Engels képekkel) éppúgy helyet kap, mint a debreceni virágkarnevál egyes mozzanatai, az augusztus huszadikai tűzijáték – fordított irányban, tehát nem fel-, hanem eltűnő fényvirágokkal –, s különösképpen az akkori év „nevezetes” eseménye, Koltay Gábor Hősök téri rendezett élőkép-sorozata: ezt eredeti címe helyett pontosabb talán a „Magyar történelem dióhéjban és a KISZ KB szerint” megnevezéssel illetni. A KVB szemével látott előadásban különös hangsúlyt kapott például egy fehér ló fara, mely a film retorikájából adódóan azonnal vörös csillagos (koreai vagy kínai?) katonai autókkal szembesül. Az elmaradhatatlan kitüntetéseik társaságában söröző elvtársak szolamát az időnként hátrafelé masírozó díszmenet staccatója egészíti ki. (Még egyszer a film dátuma: 1985.)

Témáját tekintve hasonló, ám feldolgozásmódjában különbözik némileg az 1987-es *Mákosrétes* (Czabán–Ganczer, S8 mm, színes, 4 perc), mely kifejezetten a május elsején fellelhető képek gyűjtése révén illusztrálja a tárgyul választott zenei kuriózum, a *Mákosrétes* című munkásörinduló mondandóját. (Az induló ismert refrénje: „munkásörnek én is elmegyek-megyek”, s előfordul benne – a mákosrétes-evés kerettörténetébe ágyazva – például a „géppisztollyal ratata / ... a mama” rím is.)

A film – hangulatát és stílusát tekintve – már közel áll a vicc és a burleszk műfaját megközelítő, KVB által készített két médiumanalízishez, melynek témája természetesen a televízió, annak is a hatvanas években kialakult, jellegzetes arculata (mely mellesleg a közelmúltig nem vál-



tozott, s talán újra visszatér): *Cicavíz* (Czabán-Ganczer-Kövesdy, 8 perc, VHS videó), valamint a népszerű gyereksorozat egy új, a KVB által szerzett és játszott – egyáltalán nem gyerekeknek való epizódja, a *Mazsola dead és egyéb hercehurcák* (VHS videó, 18 perc). A horror, az erotika, a mese és a televíziós paródia műfajait egyetlen műben ötvözni kívánó – zenés, klipszerű betétől sem mentes – film eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Épp e tudatosan vállalt pozíció adhat azonban kulcsot a KVB-filmek – és magatartás – „vicces” mozzanatainak megértéséhez. (Az alcím e videómunkából vett idézet.)

2. „A rácsos macska motívum” („Visszacsatolás visszahat”)

A csók címmel készült el 1988-ban (Dóka – KVB, fekete-fehér és színes, 20 perc) az a munka, melynél a fenti „totális” (ön)íronia már nem valamely külső tárgyra, hanem a filmre, a filmkészítésre, ezen belül is saját kollektív filmkészítői gyakorlatukra vonatkozik. Az ürügy – vagy az

alap – egy kirándulás alkalmából készült régebbi „privát” film, mint lelet, melyet „újrafilmzés” és újraszerkesztés révén kíván a szerző (Dóka Tibor) véglegesíteni. A „munkanyag” vetítése alatt – miközben Dóka magyarázza, hogyan szeretné a „majdan elkészülő” filmben az egyes elemeket használni, illetve bizonyos részeken zenei javaslatokkal is él – a KVB tagjai megjegyzéseket fűznek a látottakhoz. (A második alcím innen származik.) A kommentárokat magnószalagra rögzítik, s a film, melyről többször elhangzik, hogy „csak munkanyag”, „nincs kész”, „így nem merném bemutatni” e hanggal nyeri el végleges formáját. A kommentárok jellege a közvetlen leíró-hatású elemektől az egy pillanattig sem komolyan vett, épp ezért komolyan veendő abszurd mozzanatokig terjed („Most kezdjük az ideológiát gyártani... Az ott egy Volkswagen Golf. Utalás a Bódy Gabi munkásságára – mert hogy ott is volt egy Golf a Kutyá éji dalában... Ez meg egy amatőr. Ember a felvevőgéppel, vagy akármilyen... – röhhögés – ... Vannak itt bázisok azért, lehet asszociálni. Bámulatos... Kutyá is van benne – De éji dal, az

nincs... lesz mindjárt egy nagyon szép kép benne. Megjelenik egy szem... Nem lehetne kimervíteni? De igen, meg is csináltam... Akarsz ezzel az anyaggal még többet foglalkozni? Látsz benne fantáziát? Tovább okulni?”).

E munka mindenekelőtt a KVB kollektív alkotói szemlélete tekintetében kulcsfilm, s ennyiben egyedülálló is. Megmutatja, pontosabban hitelesíti azt, hogy lehet közösen is filmet készíteni, s ez nem megy sem a közös film, sem az egyéni alkotói szemlélet rovására.

3. Szocialista képeslapok

A kollektív filmek közül kettőt kell feltétlenül kiemelni: az alcímben jelzett alkotást (Czabán-Ganczer, 1988, színes S8, 18 perc) és az e munkával szoros kapcsolatot tartó *Állami Bábszínház* (Czabán-Ganczer-Kövesdy, 1986 színes, S8, 13 perc).

A KVB közös produkcói között e két mű a legértékesebb, legnagyobb gonddal megmunkált. Elkészülésük idején még egyáltalán nem volt tudható, hogy az utolsó pillanatban rögzített, egyedülálló nyomai egy letűnőfélben lévő kor nyomorúság-állapotának; „hangulatjelentések” a méltatlan és méltánytalan (szoc. real.) világ vizuális megjelenéséről, közegéről. A szerzők – mint Dziga Vertov kínokjai – „egyszerűen” annyit tettek, hogy igen sokat jártak-keltek, s közben (kamerával) megfigyelték a népi demokratikus környezet sajátosságait: jellemző és még jellemzőbb képeket gyűjtögettek – nemcsak Magyarországon, hanem a Szovjetunióban, a Koreai NDK-ban vagy később Albániában is – arról, „mi a helyzet”, „hogyan is néz ki” a dolog, vagyis a képek közül különösen az volt megfelelő építőanyag a filmekhez, ami mintegy állapotszerűségében ragadta meg a közérzetként bőrünkre tapadt mocskot, s így legalább a filmkamera segítségével levett róla egy réteget – remélve, hogy a többi lemosására is igény támad majd.

Az *Állami Bábszínház* és a *Szocialista képeslapok* jórészt olyan képekből épül fel, melyek ma már nem léteznek (s nem csupán a levett vörös csillagokra gondolok), illetve nem megtalálhatók, „másként” nyomorúságosak. A két film olyan helyzetben és helyzetről készített beszámoló, képtár, szimfónia, mely szinte a levegő minden molekulájának felügyelőjeként a pórusokban is jelen volt, mégis csaknem lehetetlennek látszott megmutatni vizuális lenyomatok segítségével.

4. A kockadobás soha nem törli el a véletlent

Téved azonban, aki úgy gondolja, hogy a KVB tévékenysége kimerül a szoc. real. időszak Titanicjának feldolgozásában vagy szomorú-elégikus és ironikus-burleszkszerű elemek filmes keverésében. Tulajdonképpen az *Állami Bábszínház* és a *Szocialista képeslapok* előkészítő – majd kiegészítő – munkáinak tekinthetők azok a szubjektív városportrék, melyekből több is készült (Czabán: *Berlin*, 1984; Ganczer: *La Défense*, 1986; Czabán-Ganczer-Kövesdy: *Amsterdam*, 1987), de éppúgy a költői-lírai forrásokból merítő vagy formailag leginkább oda köthető munkák, mint a *Hazatérés* (Kövesdy, 1985 – Borges-versek nyomán) vagy az *Alomállapotban* (Ganczer, 1986).

Csak látszólag merít költői forrásból, valójában az emberi tudatállapotok szélsőségeit vonatkoztatja egymásra Dóka Tibor és Deák Zsolt *A kockadobás soha nem törli el a véletlent* – Mallarmétól kölcsönzött – című filmje (1986, fekete-fehér, 12 perc). E film mind gondolatilag, mind formailag talán a legösszetettebb munka a KVB-ben készült filmek közül: értelmi és testi fogyatékos gyerekek intézetében készült felvételekkel indít, sokkoló hatású, szinte a „filmezhetetlen” kategóriájába tartozó tényeket mutat be, hogy azután a film egész hátralévő részében ezek visszavételén dolgozzon a megértés és általában az „értelem” vizsgálata segítségével. A „tudat” kategóriáját hol lehetefinom, hol sűrűsödő és eldurvuló karc reprezentálja a filmszalagon – mely még az időnként megjelenő homokos, szomorú (sík) vizpartot is megbocsáthatóvá teszi. A filmet tagoló Mallarmé-szövegek amellett, hogy a „magas szintű intellektus” reprezentációi, nyilvánvalóan közvetlen, szövegszerű jelentéssel is bírnak. (Hasonló jellegű, de más szerepű utalást még tartalmaz egy Csontváry-rajz, egy színésznő, egy színész a függöny előtt.) Katarzisszerű mozzanata a filmnek, mikor maga a film jelenik meg abban a közegben, melyből indult: először egy filmvetítő reprezentálja az osztályteremben, ahol a gyerekek ülnek; majd a kamera, a filmezés mint helyzet, a felvétel készítőjének és „modelljének” közös képe; végül az utóbbi által készített kép. A kör bezárult, hogy segítsen kilépni.

A film hagyományos műfaji kategóriáinkkal nagyon nehezen megközelíthető – ez egyébként más KVB-filmekre is igaz –, ami újból csak a műfaj-típusokból eredő szokások korlátaira hívja föl a figyelmet. Ha mégis ezek felől nézzük a

KVB filmjeit, azt kell mondanunk, hogy legtöbb munkájuknál a „dokumentarista-szerű” felfogás és az „experimentális” elemek sajátos ötvöződése figyelhető meg. Kétségtelen azonban, hogy e műfajok tiszta formában is megjelennek, így Czabán *Impulse II*-je (1986, 17 perc, előzménye: *Impulse*, 1985. S8, 13 perc) tisztán experimentális munka, mégpedig annak szinte minden formai jellegzetességével, talán a strukturális szerkesztést leszámítva, ahogy az 1990-es *Portrék I.* című (Czabán–Ganczer, videó) majd’ egy órás beszélgetésből álló mű is „tiszta” dokumentumnak tekinthető. Legkevésbé talán a hagyományos értelemben vett játék- vagy fikciós film van jelen a több mint félszáz munkából álló kollekcióban (a már említett *Mazsola dead*... mellett Grensó István *A végrehajtó* – 1988 –, illetve *Kilátás* – 1987 – című filmjei mutatnak ilyen elemeket).

Ahogy Dóka–Deák *A kockadobás*... című művénél szükséges volt néhány „leg”-et említeni, meg kell ezt tennünk Czabán György 1989-es *Private Pictures* című szuper 8-as filmjével kapcsolatban is (Czabánnak egyébként döntő érdemei vannak a stúdió létrehozásában és a KVB folyamatos „működtetésében”). A *Privát Képeknek* fordítható cím épp annyit takar, amennyit mutat: az intimszféra, a másra nem tartozó, személyes, privát „környezet” és állapot(ok) megmutatása „mások” számára – úgy, hogy annál inkább legyen „saját”, minél inkább ismerhet rá „más” is mint „saját”-jára – szinte teljesíthetetlen vállalkozás, ha nem hívjuk segítségül a mozgókép egyedülálló lehetőségét: a szerkesztés és a felvétel időbeli ritmizálhatóságának módszerét. Czabán ebben a munkában olyan biztonsággal és invencióval használja a kamerát, mely a legnevesebb kalligrafisták működéséhez hasonlítható.

5. Bevezetés a filmművészetbe

Ilyen címen – I-es és II-es számmal megkülönböztetve egymástól – két KVB-film is készült (Czabán–Ganczer, 1987. S8, 11 perc; illetve ugyanők, 1988. S8/videó, 8 perc), mely cím első

látásra vagy megengedhetetlenül fellengzősnek, vagy egyszerűen szemtelennek tűnik. Némi másként látjuk a dolgot, ha tudjuk, hogy a címadó személy(ek) több éve irányítanak hasonló elnevezéssel egy film(történeti) sorozatot, klubot is. (Így privát hangulatú, reflektív vagy ön-reflektív lesz a címválasztás.) A filmeket látva azonban kétségtelenné válik, hogy a cím pont olyan, amilyennek lennie kell: pontos. A kezdeti, határ-állapotot kívánja – nem magyarázni, hanem – mutatni. Mintegy a Czernyfele zongoragyakorlatok mintájára tár fel két (és tulajdonképpen még igen nagy számban mellérendelhető, folytatható) alapesetet a film művészi célú használatának sajátos, mással nem helyettesíthető lehetőségei közül. Az egyes számú a „képhatárt” abból a szempontból vizsgálja, hogy a tudatosság és véletlenszerűség, a megszerkesztettség és az esetlegesség mennyiben választható el, mennyiben ismerhető fel; hol nevezhető egy kép vagy egy jelenet „rontottnak” szemben a „szándékoltan olyan”-nal. A kettes számú *Bevezetés*... a film óhatatlanul ismétlődésekből és az ismétlődések minimális eltérései által létrejövő mozgásillúzióból összetevődő, szomorú és revelatív, az imamalomszerű technikát és az állatkerti mókuskereket egyaránt előképének tekintő léthelyzetéről szól – mindezt a látzat kedvéért politikai dimenzióba transzcendálva.

E munkák tulajdonképpen a KVB titkos, a felszínen nem jelenlévő – sőt a felszín segítségével mintegy takargatni próbált – ambícióihoz visznek közel: a kollektív munkától az enciklopédikus jellegű, a filmkészítés mindennapi gyakorlata felé való törekvés ez, ahol a „filmezés” végül a mindennapi kenyér nem túl komoly szinonimája lehet. (Magyarországon ilyen életvitelt mind ezideig csak Szirtes Andrásnak sikerült megközelítenie.) Talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy a KVB további sorsa az azon múlik, mennyire sikerül e „titkosított” pálya feloldása, az „illegális” privát szférájából való kilépés.

A filmek jövőjét pedig a továbbiakban az határozza meg, felismeri-e a magyar filmkultúra, hogy a KVB munkássága az elmúlt fél évtized alatt milyen jelentős értékekkel gazdagította.

Peternák Miklós

Kreatív, gondolkozó szerszám

Nemzetközi Film és Videó Művészeti Fesztivál, Győr

Az áhított dolgok elől elzárt gyermek kíváncsiságával igyekezett a magyar filmes szakma vékonyka, a kísérleti film iránt még fogékony rétege Győrbe, ahol lelkes fiatal emberek kis csapata (a Győri Vizuális Műhely) a csodával határos módon egy minden tekintetben európai színvonalú filmfesztivált hozott össze. Reménykeltő és dicséretes dolog, hogy a fesztivál fő támogatói a Művelődési Minisztérium Film és Videó Főosztálya, a Győri Ifjúsági Ház és a megyei Moziüzemi Vállalat voltak, hiszen a filmszakma „alternatív” intézményei (Magyar Független Film és Videó Szövetség, Magyar Filmklubok Szövetsége, Magyar Filmintézet, BBSA) által folyósított, érthető okokból csekély mértékű támogatásból ilyen nagyszabású eseményre nem futotta volna. Négy kontinens 25 országából több mint 400 film érkezett, s bár a versenyprogramba csak hatvanat juttatott közülük az előzsűri, információ vetítéseken a többi film- és videóalkotás is megtekinthető volt. A filmes programot koncertek, fotó- és képzőművészeti kiállítások, installációk, performance-ok sora egészítette ki, nagyszerűen válogatva, hiszen minden „kiegészítő” program ugyanazt az experimentális szemléletet demonstrálta; a folytonos átértelmezést, a kifejezés, a közlés új lehetőségeinek és az anyag titkos tulajdonságainak kutatását. Ilyen jelentős és értő módon szervezett kísérleti filmfesztivált még nem rendeztek Magyarországon. (Bár tavaly Szigetváron elindult egy hasonló, biztató kísérlet.) Remek alkalom nyílt tehát a kitekintésre, a világ kísérleti filmes vérkeringésébe való bekapcsolódásra (a külföldi szerzők többsége eljött Győrbe, s néhány nyugat-európai fesztiválszervező is jelen volt), valamint arra, hogy a magyar filmkészítők szembesüljenek egy másfajta szemlélettel, ami talán segíthet eloszlalni a magyar filmgyártás egén egy idő óta gyülekező konzervatív, akadémikus színezetű fellegetek.

Győrben valóban a filmes szabadgondolkodók gyűltek össze, akiket hasonló világlátás és művészetszemlélet, valamint egy ebből következő másfajta filmkészítési igény köt össze. Így történhetett, hogy a programban egymás mellé került, s valóban egyenlő feltételekkel versenyzett a legmodernebb stúdióban készült

komputer-animáció és az igazi „low budget” körülmények között, pár ezer forintból forgatott, karcos, szuper 8-as amatőrfilm. Az újító, szabad gondolat mindegy, milyen technikán nyilvánul meg – itt nem a befektetett pénz, hanem a befektetett szellemi tőke volt a fontos.

Győrben bebizonyosodott, hogy az alternatív filmkészítés nem olyan marginális, ezoterikus áramlat, mint amilyenek Magyarországról tűnik. A programban szerencsés módon az experimentális filmezés valamennyi fontosabb irányzata képviselve volt. A *konstruktivista-analitikus* filmek jól reprezentált vonulatából két alkotást emelnék ki. Matthias Müller *A messzeségből – Napló* (Aus der Ferne – The Memo Book, 16 mm, ff, 28 perc) című filmje a magány mint lelkiállapot felfogásából kiindulva az elmúlás, a halál egyébként „veszélyes” témájához találta meg a néhol valóban mélybe húzó, néhol kataritikusan felemelő eredeti, személyes, bensőséges motívumokat és a témához adekvát nyelvi eszközöket: kockázott felvételek, karcolt filmszalag, impresszionisztikus elmosódottsággal kiégetett képek – hasonlókat Erdély Miklós vágoasztal-képernyőről visszamásolt filmjeiben láthattunk („a második tekintet filmje”). Lux Antal *Identitás* (Identitat, videó, 10 perc) című filmje a német egyesítés lélektani következményeit elemző munka. (Identitás: az önmagunkkal és a társadalomban betöltött szerepünkkel való azonosulás tudata.) A német egység problematikáját feldolgozó számos vetített alkotás közül ez az egy haladja meg a Harmadik Birodalom referenciáival ijesztgető utalás-kör szintjét. Talán nem véletlen, hogy egy Berlinben élő, de másfajta – kelet-európai – érzékenységet hordozó művésznek sikerült ez. Az *Identitás* képzőművészeti igényességgel elkészített videó-munka, melynek fő formai erőnye éppen az, hogy képes a választott technika ellenére szűkszavú és visszafogott, egyszerű és lényegretörő lenni. Mer üresen hagyni képfelületet, s a videó biztosította technikai lehetőségeket kivétel nélkül funkcionálisan használja.

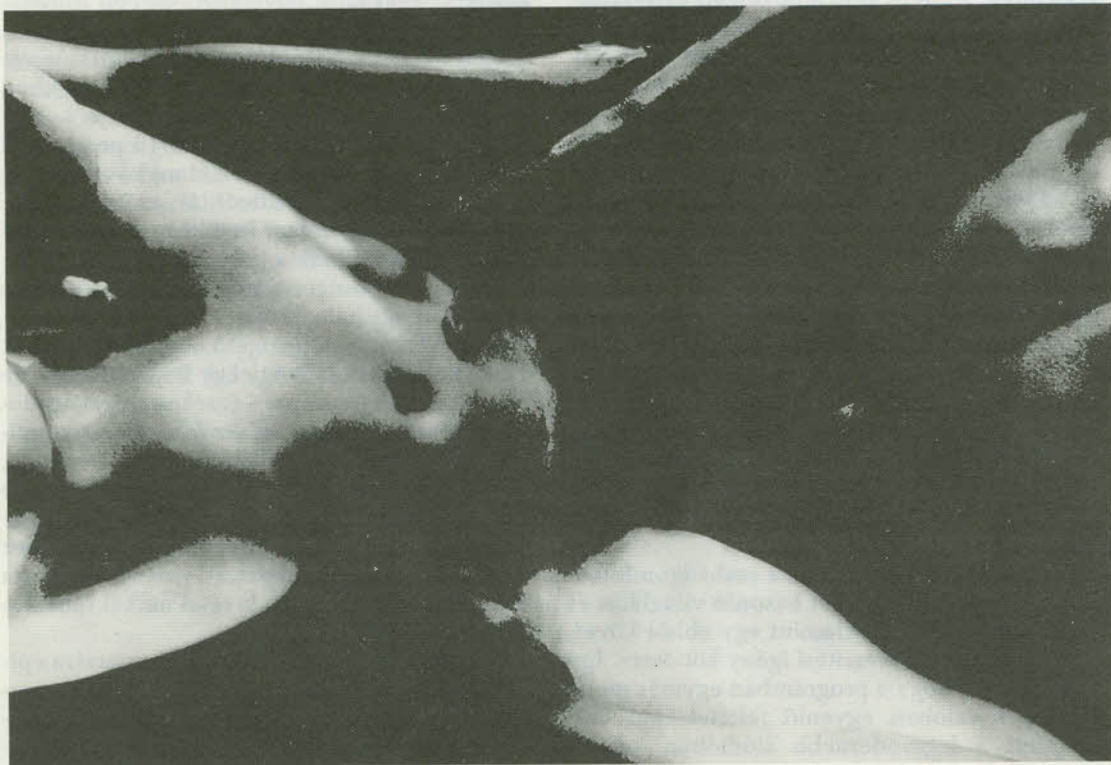
A kizárólag *destruktív, romboló gesztusokra* építő filmek is jelen voltak Győrben. Kérdés persze, hogy e művek romboló szándéka mire irányul? Anarchista töltésű társadalombírálat jel-

lemezte a finn Maki Teemu két filmjét; a *Nagy-péntek* (The Good Friday, videó, 9 perc) és a *Saját utam – Folyamatban lévő munka* (My Way, A Work in Progress, videó, 32 perc) a gesztus-szintű, primér tagadáson túl (pénzre fröccsenő ondó), valódi önkínzással és valódi gyilkolással protestálnak a társadalmi erőszak ellen. . . Voltak szelídebb alkotások is, melyek a rombolást az elaggott nyelvi eszközökre vonatkoztatták. Ők elsősorban a vizuális tömegkultúra nyelvi közhelyeinek tudatos kiforgatásával, nevetségessé tételével operáltak. Ezen túl kevés alkotás mutatott arra, hogy a nyelvi rombolást nyelvi építés is követné. Úgy tűnik, az experimentális filmezést a 70-es években még ösztönző nagy lingvisztikai hullám végérvényesen levonult, a kísérleti film is jórészt saját kliséiből táplálkozik.

A nyelvi kísérleteket mindig is éltető *technicista áramlat*, mely a fesztiválon vetített filmek többségét alkotta, ma inkább elrettentő hatást kelt, s ez jórészt a videó filmmel szembeni dominanciájának a következménye. Jó ideje látjuk, hogy a Coppola által 1982-ben „kreatív, gondolkodó szerszám”-nak keresztelt videó nem igazolta a hozzá fűzött reményeket: sem az audio-

vizuális információáramlást, sem a mozgókép-termelést, sem a mozgókép-fogyasztást nem demokratizálta, csupán tömegcikké tette azokat. Ugyanígy, a kísérleti filmben is inkább a videó káros hatásait vagyunk kénytelenek számba venni. Közhelyszerű, hogy a videó átgondolatlanságra és felületességre csábít, hiszen a majdnem korlátlanul megismételhető rögzítés lehetősége nem kényszerít előzetes analízisre. Közhelyszerű, hogy a videótechnika oly mértékben agresszívává vált, hogy az alkotás szinte minden folyamatából képes kiszorítani az emberi akaratot. (Külföldi vendég mesélte, hogy az automata blende- és élességállítás után már olyan kamera is a piacon van, amely maga választja ki a helyesnek ítélt képkivágást, beállítást, vagyis képes teljes egészében kiiktatni a nézőke mögül az emberi szemet, az emberi agyat.) A Győri Fesztiválon is megfigyelhető volt két olyan tendencia, amely a videó mint technikai lehetőség lealacsonyító kizsákmányolásán alapul. Az egyiket a „technikusok rémuralmának” nevezhetnénk; a keverőpulton meglévő valamennyi lehetséges gomb, billentyű, modulátor szünet nélküli és funkciótlan tekergetése, mely az alkotó tehetségtelenségén kívül arra a tévképzetre

Monika Funke Stern: *Parfait d'amour*



épül, hogy a technika önmagában képes „művészetet” gerjeszteni magából. Pedig ha valakinek, a kísérletezőnek igazán tudnia kellene, hogy ő az anyag és a technika ellen is harcol; az ellen, hogy a szükségképpen materializálódó alkotói folyamat úrrá legyen a szellemen. A technicista művek másik elrettentő válfaját „videó-élődségnek” nevezném. Ide tartozik majdnem minden talált anyagból dolgozó film; kábel, műholdas televíziós csatornák adásainak, videófilmeknek, a világ telekommunikációs kultúrszemetének kimazsolázása, s az így nyert anyag fentebb leírt módon történő agyonmanipulálása. Nem is az a fő baj, hogy ezekből a filmekből rendszerint nem derül ki több, mint hogy civilizációnk, kultúránk önmagunk által pusztulásra ítéltetett, hanem az, hogy az ilyen hozzáállás és magatartásforma mélyén ugyanolyan könnyű, fogyasztói attitűd van, mint amilyen a nagy hévvel temetett világ sajátja.

Szerencsére olyan alkotók is voltak, akik a kísérleti filmet a *játék* szinonímjaként fogják fel. Különösen az Interfilm nevű nemzetközi alkotói csoportulás szuper 8-as és 16-os munkái tűntek ki formailag könnyed, mégis mélyértelmű igényességükkel. (Uli Versum: *Déligyümölcsök II. Zitrusfrüchte II.* S8, 5 perc, Michael Bryntrup: *Testamento Memori*, S8, 8 perc.) Az igazi szabadság itt valóban a szellemi és formai játékoságból, a szellemi energia felszíkázásaiból született meg. Talán ezek a filmek álltak legközelebb a „kreatív, gondolkozó szerszám” *eszméjéhez*, vagyis ahhoz, ahogyan a Coppola által bevezetett fogalmat később Bódy Gábor általában az experimentális filmezésre értelmezte. S éppen ez utóbbi filmek kapcsán vált föltűnővé, hogy a kísérleti film valamennyi áramlata mögött ugyanolyan attitűd, világszemlélet húzódik meg. A gúny, a cinizmus, az irónia élteti ezeket a filmeket, s válik – sajnos rövid pillanatokra – termékenyítő, alkotó erővé. Ez egyrészt természetes, hiszen a kísérleti attitűd mindig valami ellen is megfogalmazza magát, legyen az társadalmi vagy művészi konzervativizmus, másrészt érezzük, hogy 1991-ben nemigen létezhet olyan érvényes világszemlélet, melynek ne lenne része a szkepszis. Mégis, anélkül, hogy az alkotó ember felelősségét vagy „iránymutatását” bornírt módon számonkérő szavakat harsog-nánk, halkan megkérdezhetjük: milyen re-



Matthias Müller: *A messzeségből – Napló*

ménybeli új kultúra, új-új érzékenység születhet abból a felfogásból, amely – ha mégoly helyénvalóan is – az útkereső szellemi kalandot *magát* is szkeptikus távolságtartással és hideg öniróniával szemléli?

A másik általános tendencia, hogy – a lingvisztikai hullám levonulásával párhuzamosan – a kísérleti filmek egyre inkább leíró jellegűekké váltak. A leíró filmkészítés és a nyelvi analízis szerves egységét kellene tehát újra megteremteni. És persze joggal kívánná mindenki, hogy a formai kísérlet egyben társadalmi kérdésekre is érvényes válasz lehessen. Hogy mindez nem lehetetlen, azt a századelő európai avantgardjától a 70-es években készült magyar experimentális filmekig sokan bizonyították. Tudjuk, az ilyen kettős szintézis esélye ma rendkívül csekély. Nincs menedéket adó és egyszerre provokáló, csatlakozásra hívó társadalmi progresszió, nincs többé filmes köznyelv. Ami van (a hollywoodi), azon nemigen lehet érvényes mondatokat formálni a világról (nem is ez a célja). Mégis örüljünk, hogy vannak emberek, akik egy szétesett világ szilánkjain megpróbálnak egyetemes érvényút mondani. Törekvésüket nem a végeredmény, hanem az igény szempontjából kell számba vennünk. Sajnos.

Kövesdy Gábor

Jövőképek 1990

Két olaszországi fesztivál ürügyén

I. Torino, Fialat Filmesek Nemzetközi Fesztiválja

„Nemcsak a költőnek van ihlete: néha egész nemzedékeknek van közös ihletük. A XIX. század elején ez a személyfölötti, nemzedék-ihlet nemzetközi tünemény. S a magyar irodalomban ugyanaz a közös lendület emeli Petőfi, Arany, Vörösmarty, majd a század elején a Nyugat nemzedékét.

Aztán egyedül marad egy-egy költő, mint ma is. Nemzedékének nincs ihlete. Egyedül várja a kegyelmet és az égi hangot. Nehéz sor ez.” (Márai Sándor: *Napló, 1943–1944*)

Eltérő személyiségük, egyéni stílusuk ellenére a filmtörténet nagy nemzedékeinek tagjait is hasonló eszmék, célok és művészi elképzelések vezérelték. Bármilyen kockázatot, botrányt vállalva jelentős műalkotásokat hoztak létre, egyidejűleg több, egymástól politikailag vagy földrajzilag teljesen elszigetelt országban is, ahogy az „új hullámok” esetében történt. Az elődökkel hevesen polemizáltak, hibáikat, zsákutcáikat elutasították, erényeiket, a pozitív hagyományokat azonban megőrizték, újraértelmezték. Hol csak a látéletfelvétel, hol pedig a változtatás szándékával vizsgálták nemzedékük és tágabb környezetük múltját, jelenét, sokszor a megálmodott jövő ígézetében.

A '68-as diákmozgalmak olasz résztvevői is közös világmegváltó eszmék nevében foglalták el az egyetemeket, vonultak ki az utcákra. Más jövőt akartak, mint amilyet az apák szántak nekik. Életüket és a társadalmat, melyben felnőttek, határozott elképzelések alapján gyökeresen át akarták alakítani. A világ azonban nem az ő terveik szerint változott. Az egykori lázadók egy része pedig lassan megkötötte a szükséges kompromisszumokat és a fogyasztói társadalom leghűségesebb rabszolgájává, öntelt, zsaroló, magabiztos, arcátlan kispolgárrá vált (Pier Paolo Pasolini illetve őket ezekkel a jelzőkkel már 1968 májusában, egyik óriási felháborodást kiváltó versében). A hetvenes évek során sokukból gyakran ártatlanokat is gyilkoló terrorista, majd börtönlakó vagy politikai menekült lett. Sokan viszont azóta is megvalósulatlan álmait kergető, felnőtté válni képtelen, egyre szálnalmasabb és nevetségesebb „hatvannyolca-

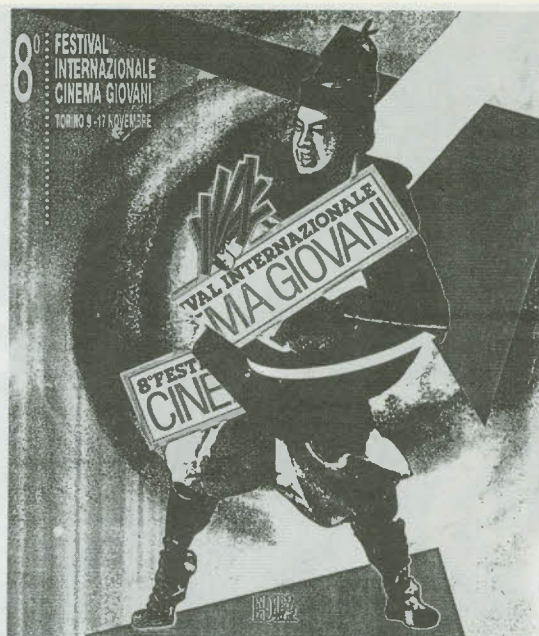
sok” maradtak. De ők legalább megtagadhatják „hősi” múltjukat vagy dicsekedhetnek vele. Gyerekeiknek, a hatvanas évek óta született nemzedékeknek még ez sem adatott meg. Míg a '68-as nemzedék aktívan hasonult a példaképekhez, melyeket ha sokszor manipulatív módon, kizárólag saját érdekei szerint is, de maga teremtett meg, a 70–80-as évek fiataljai passzívan utánozni próbálják a tömegkommunikációs eszközök és a tömegkultúra sugallta uniformizált, agresszív és ostoba „példaképeket”. Erőfeszítések, kockázatvállalás nélkül és azonnal szeretnének hozzájuk hasonlóan sikeresek és gazdagok lenni. És mivel ez csak keveseknek adatik meg közülük, sokan vagy a drogok önpusztító álmvilágába menekülnek, vagy egyre cinikusabbak, vulgárisabbak, kiábrándultabbak, közönyösebbek lesznek mindennel szemben. De a szellem, a kultúra valódi értékei iránt a yuppie-típusú nyugati – és most már keleti – „sikeres” fiatalok is mély megvetést tanúsítanak.

Az idők változását a Fialat Filmesek 8. torinói Nemzetközi Fesztiválján látott napi hat-nyolc órányi független olasz film is hűen tükrözi. 1990-ben a fesztivál rendezői a nemzetközi független filmesek fórumaként ismert *Spazio aperto* (Nyitott tér) szekciót két, kizárólag olasz videó- és filmalkotásokat bemutató szekcióval cserélték fel. Céljuk az volt, hogy a fesztivál vendégei így legalább az olasz „film-makerek” tevékenységéről teljesebb képet kapjanak. A *Spazio Italia* programján szereplő, a rendezők életkorához már nem kötött filmek közül háromtagú zsűri választotta ki a legjobbakat. Az első díj több ezer méter nyersanyag és ingyenes eszközhasz-

nalat volt, vagyis lehetőség egy új film elkészítésére, ami a független filmek világában rendkívüli szerencsének számít. A *Spazio Torino*ban azok a torinói és környékbeli filmkészítők mutatkozhattak be, akiknek művei nem kerültek a versenyprogramba.

A *Spazio Itáliában* látott filmek kétharmada videótechnikával, egyharmada 16 mm-es nyersanyagra készült. Nagyon kevés adott közülük maradandó művészi élményt, következésképpen az olasz független film jelenlegi állapotáról szerzett benyomásaim is meglehetősen lehangolóak. A filmek többségét bizonytalanság, ellentmondások, tanácstalanság jellemzi, ami – ha alkotóikban lenne némi önirónia, vagy képesek lennének saját művészi kudarcukat vállalni – akár a kor pontos kifejezője is lehetne. De ilyen fajta tudatosságra csak néhányan voltak képesek.

Ha különösebben izgalmas filmeket nem látunk is, több, az olasz – és a nemzetközi – filmművészet mai helyzetéről árulkodó jelenséget megfigyelhettünk. Mindenekelőtt a (videókivettítő fogyatékoságaival csak részben magyarázható) technikai hiányosságok, a kidolgozatlanosság, esetlegesség, gyakran összecsapottság tűnt fel. Mintha az alkotók egy részének nem lett volna ideje – vagy türelme – az utolsó simítások elvégzésére. De több példa volt (elsősorban a kisljátékfilmekben) a másik végletre is: a televíziók műsorszerkesztőinek igényeit túlságosan szem előtt tartó, minden „független” ismérvet nélkülöző, kifejezetten eladásra szánt kedves, régimódi, a lehető legkonzervatívabb, legakadémikusabb stílusban előadott történetre. Egy-két kivételtől eltekintve az alkotók (a rendezők és a forgatókönyvírók között a korábbiakhoz képest meglepően sok nő) 1955 után, többségük a hatvanas években született, tehát már a képekkel bombázott nemzedékek tagjai. A mediális lehetőségeket kutató, továbbfejlesztő kísérletek mégis hiányoztak. A reklámok, videóklipek elcsépeelt megoldásaival, a kommersz filmek speciális effektusainak gyenge utánzataival annál többször szembesülhettünk. Mintha beteljesednének a képi fantázia, invenció elsorvadásáról szóló jóslatok: egyéni, sajátos, erőteljes képet, beállítást sajnálatosan keveset láthattunk. Úgy tűnik tehát, hogy a „független”, „új” jelző még az egyértelműen a hivatalos filmgyártás keretein kívül készült művek többsége esetében is elvesztette eredeti jelentését. Ma már minden filmet így neveznek, amelynek a kereskedelmi filmforgalmazás és -terjesztés a legminimálisabb figyelmet sem szenteli Olaszországban. A



mozik műsorára azzal az ürüggyel nem tűzi őket senki, hogy hosszuk eltér a standardtól. A televíziók urai pedig túlságosan „formabontónak” vagy amatőrnek tartják ezeket a filmeket.

A fiatalok – így a fiatal filmek – jelenlegi helyzetéről is pontos képet adott a torinói egyetem 1990 első hónapjaiban történt elfoglalását dokumentáló kollektív videóalkotás. A világmegváltó eszmék helyett a torinói egyetemistáknak mára egyetlen céljuk maradt: több helyet, fizikai teret követelnek, hogy találkozhassanak egymással és a tanárokkal. Hogy tanulhassanak tőlük valamit, ne csak a mind gépiebbé, személytelenebbé váló vizsgán kerüljenek szembe velük. Ennyi maradt hát az egykori tanár-diák szellemi párbajokból, az eszmei alapú lázadásból. A fiatalok birkanyájként ténfergnek az elfoglalt épületben, nincsenek vezérek, nem folytatnak szenvedélyes vitákat – egymásnak sincs mondanivalójuk. Hogy félelmetesebbnek tűnjenek, kiabálva verik az asztalt és magukra öltik a híres fekete párdúc-jelmezt. *Hogy meghódíthatd a jövőt, először meg kell álmodnod* – tanácsolja a film címe, ám az derül ki belőle, amint a Torinóban látott legtöbb filmből, hogy ezek a fiatalok már álmodni sem képesek.

Jövőképük nincs. Múltjuk és jelenük is zaklattott. Életükről, amit nem maguk irányítanak, hanem a vak végzet, a kaland- és horrorfilmekből kölcsönzött szürreális víziókban vallanak. Még a „boldog gyermekkor” is riasztó árnyak-



Gabriele Grassi: *Semmire nyíló ablakok* (. . . az emlékezet hiátusai)

kal van tele. Mivel nincsenek példaképek, de pontosan meghatározható ellenfelek sem, kizárólag magukkal vannak elfoglalva. Még legszűkebb környezetükben is teljesen izoláltan bolyonganak. Szerelmeik szinte mindig inkább külső minták szerint elképzelt, semmint megélt, torz, komplexusokkal teli kapcsolatok. (Giuseppe Paganin: *Dora Melandri*). Az irracionalizmus, az okkultizmus iránti megnövekedett érdeklődésnek is több filmben van nyoma. De a mágiában sem hihetnek, hiszen hamar lelepleződik, hogy csodák, titkok helyett az is csak kiábrándító trükkökkel él. A valóság elől való menekülés másík formája, a távoli, egzotikus vidékekre vágódás a tárgya például Roberto Jannone *Giamaiica* (Jamaica) című kisljátékfilmjének. A hétköznapi normalitásától megcsömörlött hőse gyufáért szalad le, hogy családjá csak évek múlva lássa viszont, ugyanolyan fásultan, mint amikor elment. De otthon sem változott semmi, csak a gyufa fogyott el megint.

Egy római lakótelepi lakásban élnek Pietro Santagada *La scommessa* (A fogadás) című kisljátékfilmjének főszereplői. Az anya állandóan a képregényeket bújja, a család többi tagja (a gyerekek, a férj és az asszony fivére) vagy a televíziót bámulja, vagy azzal szórakozik, hogy fogadásokat köt. Most éppen arra, hogy a háztömb körül

rendszeresen kocogó férfi megtesz-e legközelebb tíz kört vagy nem. A vesztes fogja a puskáját, és különösebb indulatok nélkül lelövi a gyanútlanul kocogó újságíró. A mind gyakrabban előforduló öncélú és motiválatlan erőszak okai között a pszichológusok és a szociológusok egyre többször említik a televízióban látott (valódi vagy kitalált) agresszió lélekpusztító hatását. Az egyén képtelen feldolgozni a naponta látott sok halált, gyilkosságot. Különösen a nyolcvanas években erősödött fel a valóság és fikció egyre elválaszthatatlanabb összemosódása a televízió különböző műsoraiban. A folyamatnak – melyet Luca Antoccia meggyőzően vezet le a *Cinema Nuovo* 1989. május–júniusi számában – több állomása volt: az első talán a vermicinói tragédia közvetítése egyenes adásban. A kútba esett kislfiú életéért folytatott küzdelmet a nézők úgy nézték, mint egy kalandfilmet. A brüsszeli stadionban lejátszódott tömegszerencsétlenség „közvetítését” és a halottakkal mit sem törődve lejátszott meccset a szokásosnál is többen „izgulták” végig. A következő szimbolikus esetnek a szerző a Challenger úrhajó indulás utáni felrobbanását tartja, amit egész Amerika látott. A felvétel többször megismételte a világ összes tévéállomása, végül – lassítva – egy videoklipben is felbukkant. A „halál stábja” 1988-ban,



Giuseppe Paganin: Dora Melandri

Németországban egy valódi gyilkossággal végződő emberrablást rögzített: a fényképezőgépek és a kamerák előtt mind a banditák, mind az elrabolt, néhány perc múlva halott fiatal lány úgy viselkedett, mintha filmforgatáson lenne. 1989 nyara óta tovább szaporodtak a valóság és a fikció összemosódásának immár sokat elemzett, szinte felfoghatatlan példái: a romániai forradalom, a hazai taxisblokádnak és a „csúcsteljesítmény”, az iraki háború „közvetítése”. A katonai célpontok szétpukkanásakor a nézőknek bizonyára egyre ritkábban jutott eszükbe, hogy körülöttük emberek tízezrei haltak meg. Mintha csak játék lenne az egész. *Mások* életének kioltása hétköznapi eseménnyé vált, elvesztette korábbi súlyát, jelentőségét, mint *A fogadás* című filmben.

A kaland- és horrorfilmek már említett hatása mellett a 30–40-es évekbeli hollywoodi filmek néhány elemének nosztalgikus felidézésére is volt példa. A filmtörténettel való megtermékenyítő kapcsolatról azonban ritkán adnak hírt ezek a filmek. Talán azért sem, mert alkotóik nem nagyon ismerhetik a klasszikusokat, hiszen mind többen dicsekszenek azzal, hogy nem szeretnek moziba járni. Igaz, egymás filmjeire sem kíváncsiak. Nap mint nap tapasztaltam Torinóban is az egyre szűkebb belterjesség, az egymás

közötti izoláltság jeleit. A vetítésre betódult egy csoport – az adott film alkotói és barátai. Rendkívül jól szórakoztak, persze nem a filmen, hanem a vásznon látott ismerősökön, a forgatás emlékein. A film végén pedig egyszerre felpattantak és kivonultak, helyüket a következő film „sleppje” foglalta el. A filmekben megjelenő individuális magány a jelek szerint immár a közösségek elszigetelődésévé, elmagányosodásává fokozódott.

Ugyancsak általános sajátosság a humor, az irónia és az önirónia csaknem teljes hiánya. Az egykor sikeres olasz komédiáknak akad azért egy-két, közhelyekkel telezsúfolt, reménytelenül erőltetett utánzata.

A kísérleti filmek között egyetlen valóban figyelemre méltó alkotás volt (díjat is kapott). Ursula Ferrara *Amore asimmetrico* (Aszimmetrikus szerelem) című három perces animációs filmje érzékletesen jelenítette meg az asszociatív gondolkodás mechanizmusát, az élőlények és a tárgyak állandó találkozását és elválását.

A *Spazio Itáliában* bemutatott dokumentumfilmek, a fikciós filmekről eltérően, a valósággal való szorosabb kapcsolat igényéről, az alkotók mélyebb morális elkötelezettségéről tanúskodtak. Már nagy számuk is meglepő, mivel ez a műfaj az utóbbi évtizedekben szinte teljesen el-

sorvadt Olaszországban. Elsősorban az északiak fordulnak mind nagyobb művészi felelősséggel az olasz társadalom erkölcsi és szociális problémái felé. Mégpedig nem a legextrémebb eseteket kiragadva vagy bizonyos jelenségeket az érdektelenségig általánosítva, ahogy a televízió teszi. Ezek a filmek átélhető, hétköznapi, egyedi emberi tragédiák megmutatásával hívják fel a figyelmet számos negatív jelenségre, konkrét segítséget, megoldást sürgetnek.

Több film foglalkozik a legális és illegális bevándorlók mind embertelenebb életkörülményeivel. A ma már több millióra tehető külföldi jelenléte korábban ritkán tapasztalt fajgyűlölő indulatokat váltott ki az olasz lakosság csaknem minden rétegéből, a nagyvárosok bennszülött szegényeiből is, akik azért indítottak írtóhadjáratot az idegenek ellen, hogy ne kelljen osztozkodniuk velük a szociális juttatásokon. A falakon egyre több olyan felirat jelenik meg, mint például „Olaszország az olaszoké!”, a színesbőrűek elleni támadások riasztóan megszaporodtak.

Ezzel egyidejűleg természetesen a belső emigránsokkal szembeni ellenérzés is megerősödött. Egy fiatalokból álló alkotócsoport filmje (*Matteo*) egy délolasz kisfiúról szól, aki álmai városában, Milánóban a dantei Pokol bugyrait volt kénytelen megismerni.

Az ezredvégi szorongások elől a csodavárásba menekülők megnövekedett számáról, kiközösített vagy tabuként kezelt szellemi fogyatékosokról, már fiatalon lopásra, rablásra kényszerült, determinált sorsú nappolyi gyerekekről is megdöbbentő képek tudósítottak. Isabella Sandri és Giuseppe Gaudino *Calcinacci* (Törmelék) című, első díjjal jutalmazott dokumentumfilmjében gyerekbandák tépnek ki Pozzuoli lakatlan házainak falából minden mozgatható tárgyat, hogy fillérékért eladják a felnőtteknek, akik tiltás helyett még biztatják is őket a vandál cselekedetekre.

A nyugati baloldal 1956 óta mind súlyosabbá, 1989-ben végérvényessé vált ideológiai válsága és a politikai identitásvesztés következtében kialakult helyzet bonyolultságáról szóló filmeket is láttunk Torinóban. Az alkotóknak valamilyeni interjúban feltették a kérdést: érdek-e még ez a téma valakit? És bármilyen hevesen tiltakoztak is a megkérdezettek a politikai küzdelem „magánügyé” devalválódása ellen, maguk a filmek is ezt a tendenciát hangsúlyozták. Az *Alla FIAT era così* (A FIAT-nál így volt) rendezője, Mimmo Calopresti, akinek apja is a FIAT Művek munkása volt, a hatvanas-hetvenes éveket

idézi fel, amikor a munkások még tömegesen tüntettek a közös célok eléréséért. A ma meghirdetett felvonuláson ezzel szemben egyetlen munkás jelent meg: az akció kezdeményezője. Talán azért idézte fel Gabriele Grassi is *Finestre sul vuoto* (... *vuoti di memoria*) – Semmire nyíló ablakok (... az emlékezet hiátusai) – című videóalkotásában a mégoly ellentmondásos eszméktől és eseményektől fényjelzett, de a mához viszonyítva pezsgő szellemiségű 60-as éveket és a 70-es évek első felét, hogy felrzza az egyre súlyosbodó amnéziában szenvedő kollektív emlékezetet. Mindez azt bizonyítja, hogy a Magyarországon hivatalosan csak 1990-ben megjelent Marcuse-tanulmány ma legalább olyan aktuális, mint születése idején. Az „egydimenzióssá” válás folyamata kiteljesedett. Arra azonban pillanatnyilag nem sok remény van, hogy „az emberiség legfejlettebb tudata és legkizsákmányoltabb ereje” újra találkozzék és megváltoztassa a kialakult helyzetet. Már csak azért sem, mert – az előző „találkozás” lidérces álmából éppen felriadva – ma senki nem merésznél konkrét tartalommal megtölteni ezeket a fogalmakat. Azok, akik azzal áltatták magukat, hogy „az emberiség legfejlettebb tudatának” képviselői, ma magányosan kutatnak öngigazolás után emlékezetük poros rekeszeiben, hogy mindazok ellenére, ami történt, kommunista múltjukat ne kelljen teljesen megtagadniuk. Így tesz Armando Ceste Beckett ihlette *L'ultimo nastro* (Az utolsó tekerés) című filmjének hőse is.

A múlt politikai küzdelmei befejeződtek. Következményei azonban továbbra is sok ember sorsát megpecsételik, mint Lorenzo Audisio és Jean Repec *L'Île de France* című dokumentumfilmjében láttuk. Két fiatalember a nyolcvanas évek eleje óta politikai menekülteként él Párizsban. A helyzet ismeretében (és egy-két halvány utalásból) arra következtethetünk, hogy valamelyik terrorista akciócsoport tagjai voltak. Az okokat azonban (talán gyilkosságokat), amelyek miatt el kellett hagyniuk hazájukat, sem az alkotók, sem az interjúalanyok, de még a fesztivál közönsége és a zsűri sem tartotta lényegesnek. Csak a két meghasonlott embert látták, akik azóta már túlhaladott politikai meggyőződésük miatt sem Olaszországban, sem Párizsban nem érzik otthon magukat. Lehet, hogy a politikai meggyőződésből elkövetett bűnök számonkérése, megbosszulása kelet-európai sajátosság? Talán én is azért hiányoltam a második díjjal kitüntetett filmből az emigráció okainak legalább említését. Tetteik ismerete hiányában nem tudtam igazán együttérezni a két talajvesztett emberrel.

Ha sokszor dadogva, a filmművészet megújításának biztató jelei nélkül is, de „kizökkent világunk” mozaikjait villantják fel a független

olasz alkotók. Arra figyelmeztetnek, hogy a dolgok és az emberek jelenlegi állapota mily fenyegetővé teszi a jövőt.

II. Trieszt, Alpok-Adria Filmfesztivál

„Egy napon feláll majd egy hős és kimondja, hogy minden emberi – egyéni és közösségi – vállalkozás igazi célja nem az Állam, a Párt, nem Európa, hanem az Ember maga, a személyiség. Róla is szó van. Ezt az embert agyonverik majd. De ez lesz az első, igazi forradalmár. S ha megértik, amit mond, ez lesz az első, igazi forradalom a világon.”
Márai Sándor: *Napló, (1943–1944)*

1989 decemberében, az Alpok-Adria Film első trieszti találkozója idején igazinak hitt kelet-európai „forradalmak” lelkesítették a világot. A térség népei 1945 óta első ízben segítettek egymást önként és önzetlenül az *Ember* jogainak kivívásában.

Triesztben is optimista tervek hangzottak el az „eszmék, művek és emberek szabad áramlását”, a valódi együttműködést ígérő jövőről. A filmeket zsúfolt nézőtér előtt vetítették. A legnagyobb sikert Enyedi Ildikó aratta *Az én XX. századommal*. Mindenki hinni akart abban, hogy a század szörnyűségei után is van remény az újra-kezdésre.

1990 decemberére, a második trieszti találkozóra, az egy évvel korábbi eufóriának szinte nyoma sem maradt. A kelet-európai országokban az *Ember* jogainak helyét ismét az összefogás helyett bármi áron önállóságot követelő kis *Allamok*, immár több, de totális hatalomra törő *Párt*, valamint a valóság tényeivel szemben mindinkább megvalósíthatatlan utópiának tűnő egyesült *Európa* érdekei foglalták el. A politikai határok eltűnése után most Nyugat-Európa védi egyre szigorúbban határait a gazdasági menekültáradattal szemben.

Olaszországban is több jel mutat arra, hogy elmúlt a Kelet-Európa-divat. A tömegtájékoztató eszközökben ma már jószerivel csak az országainkban elszaporodó negatív jelenségekről esik szó. Saját politikai, gazdasági és szociális problémáik, az Öböl-válság, a környezeti katasztrófák, főképpen pedig annak következményeként, hogy a kelet-európai országok „izgató” ellenségből kellemetlen szegény rokonná váltak, az egykori kitüntetett figyelmet erősödő közöny, távolságtartás kezdi felváltani. Most Észak-Dél kapcsolatáról rendeznek nemzetközi konferenciákat és a kurdokkal szolidárisak. Ke-



let-Európa vajúdasát egyre inkább az egyes országok belügyének tekintik. És az Öböl-háborúval szinte pillanatok alatt valóban máshová helyeződtek a súlypontok. Az eddigi erőegyensúly felborulását kihasználva új erők léptek színre. Az ismeretlen, tehát kiszámíthatatlan helyzettel szemben megrendülni látszik a fejletlenk nevezett világ látszat-fölénye. Különösen Európáé, melynek tradicionális – humanista és liberális – értékeit immár nyugaton és keleten egyaránt meggyengítette az amerikai fogyasztói szemlélet és a „létező szocializmus” elrettentő példája.

Az egzotikum-keresés mellett bizonyára az új ördög elűzésének szándéka is szerepet játszik abban, hogy feltűnően sok olaszországi rendezvényt szentelnek a közel-keleti, afrikai filmművészetnek, melyekhez a nemrégiben még a ke-

let-európai filmekért rajongó közönség nagy része is átpártolt. Nincs más választásunk: tudomásul kell vennünk az érdeklődés csökkenését. És filmművészetünk jelenlétét az olasz kulturális forgalmazásban valószínűleg kevesebb, de jobban előkészített, mélyebb ismereteket nyújtó programokkal kell a jövőben is biztosítanunk – egy kevésbé népes, de a divathullám levonulása után is hű közönségnél.

A forradalmi változások mámorában született Alpok-Adria Filmnek is bizonyára nehéz dolga lesz, ha az új feltételek között is meg akarja valósítani célkitűzéseit: a térség audiovizuális kultúrájának védelmét és terjesztését. A legsürgősebbnek a finanszírozási gondok megoldása látszik. Eddig Friuli-Venezia Giulia Tartomány és a Trieszti Járás fedezte a rendezvény csaknem teljes költségét, a továbbiakban azonban már nem tudják egyedül vállalni. A rendezők bizakodnak: több ígéretet kaptak az európai kulturális szervezetektől, az olasz külügyminisztériumtól és a tagországoktól. De azt is tapasztalnom kellett, hogy az anyagi nehézségeknél sokkal súlyosabb veszély is fenyeget: az egyes népcsoportok között 1989 óta újra fellángolt gyűlölködés sajnálatos módon még ezt a – bárminemű politikai ellentétten felülemelkedni hivatott – kulturális intézményt is meg tudja fertőzni. Akkor pedig a legszebb terv is üres szólam marad.

Az 1990-ben tapasztalt érdektelenség ugyancsak meghiúsíthatja a nagyszabásúnak indult vállalkozást. Pedig a fesztivál programja sokkal koncepciózusabb, gazdagabb volt, mint az előző évben, s olyan helyszínt találtak neki, amely a térség történelmi viszontagságainak akár szimbóluma is lehetne. A *Teatro Miele* a fasiszta Olaszország dolgozóinak épült, majd rövid ideig a jugoszláv munkások kultúrháza lett. Több trieszti származású olasz filmkritikus itt szerette meg a kelet-európai filmművészetet. Trieszt visszacsatolása után évtizedekig elhagyatva állt, 1990-ben újították fel. Színház és művészmozi lett belőle. Az Alpok-Adria Film fesztiváljait a jövőben itt szeretnék rendezni (amennyiben fenntartói nem lesznek kénytelenek eladni valamely jövedelmezőbb „üzletág” képviselőinek).

Az 1989-es tervek helyett most a szavak tettekre váltásának nehézségeit hangsúlyozták a *Bábeli filmvászson* címmel rendezett kétnapos tanácskozás előadói is. A hangosfilm születése óta állandóan visszatérő problémákat (standard irodalmi nyelv vagy táj-és rétegnyelvek használata; a televízió egységesítő, a szinkronizálás sem-

legesítő hatása stb.) napjainkban tovább súlyosbítja egyfelől az a tény, hogy az európai televíziók és mozik kínálatának több mint a fele angol nyelvterületről származik, másfelől pedig a piacorientált nagy európai gyártóknak az a mind nehezebben megakadályozható törekvése, hogy nemzetközi produkciókat hozzanak létre. Az utóbbiról szólván az olasz előadók ismételtlen figyelmeztették a jelenlévő kelet-európaiakat arra, hogy amennyiben audiovizuális iparuk gazdasági nehézségeit úgy kívánják megoldani, hogy beengedik országukba mondjuk Silvio Berlusconi (akit az olasz értelmiség – a fel-fel-lángoló polémiák tanúbizonysága szerint – az audiovizuális kultúrát, sőt most már az egész tömegtájékoztatást kizárólag saját üzleti és politikai érdekei kiszolgálójává degradáló első számú közellenségnek, kormányválságok, politikai botrányok kirobantójának tart), akkor fel kell készülniük arra, hogy lengyel, cseh, magyar filmek helyett csupa egykaptafára készült „Berlusconi-film” kerül majd ki a stúdiókból. Az „internacionális” filmek eladhatatlanságát pedig egy Olaszországban óriási felháborodást kiváltó esettel példázták: Manzoni *Jegyesek* című regényéből hiába készítettek világhírű amerikai színészekkel, angol nyelvű tévésorozatot, egyetlen ország sem vásárolta meg. Az európai filmgyártás és -forgalmazás egyre mélyülő válságát tehát ezzel a módszerrel nem lehet megoldani. De csak az értelmiség követeli egyre elkeseredettebben egy átfogó, minden részletre kiterjedő, az egyes országok realitásait figyelembe vevő, összehangolt terv kidolgozását az európai audiovizuális kultúra megmentésére. Az igazi megoldás tovább késik. Roberto Barzanti, az Európa Parlament Kulturális Bizottságának elnöke beszámolójában is sokkal több volt a bizonytalanság, mint 1989-ben. Noha rendkívül pozitív fejleménynek tartja néhány összeurópai vállalkozás, például a Média vagy az Euréka programok beindítását, az első megvalósítására kapott 400 milliárd lírát elkeserítően kevésnek ítéli „a legyőzendő ellenfél erejéhez képest”.

A második napon bejelentett tervet, hogy a jövő évtől kezdve az Alpok-Adria Filmfesztivál alatt Triesztben filmvásárt rendezzenek a kelet-európai filmek számára, sokan szintén kételkedve fogadták. Mivel a kereslet nemcsak a térség, hanem minden európai ország filmjei, kiváltképp művészfilmjei iránt is rohamosan csökken, nem szabad túl sok illúziót táplálnunk. Különösen ma, amikor mindenütt, most már Kelet-Európában is a privatizálási tendencia erősödött fel. Az állam egyre kevésbé hajlandó szociális és kultu-



Michele Sordillo: *A tanszék*

rális kötelezettségei vállalására, ami végzetes lehet a filmkultúra jövőjére. Minden felszólaló kiemelte a filmklubok, a művészmozik és a videoforgalmazás fontosságát az értékek terjesztésében. De állami támogatás nélkül ezek a csatornák is halálra vannak ítélve, hiszen bizonyos fajta filmek esetében álmodni is kár arról, hogy megtérülhetnek a gyártási költségei.

A kétnapos szakmai találkozón a filmművészet haláláról elhangzott újabb jóvendöléseket az is alátámasztotta, hogy a vetítéseken általában csak néhány néző lézengett. A magyar és az olasz filmgyártás két világháború közötti szoros kapcsolatát, kölcsönhatásait három olasz és három magyar filmmel, valamint egy olasz és három kötettel bemutató program gyér látogatottságát még rá lehetett fogni a vetítések rosszul megválasztott időpontjára: déli és éjjel 12 órakor ma már valóban kevesen ülnek be a moziba. De a többi vetítésre sem voltak sokkal többen kíváncsiak. Sem a tagországok 1989–1990-ben készült 2-2 új filmjére (Magyarországot Fehér György *Szürkület* és Szomjas György *Könnyű vér* című filmje képviselte), sem a másnapi találkozóra az alkotókkal, sem az Olaszország határain túl élő olaszokról hírt adó film- és videóalkotásokra.

Az anyaországgal való organikus kapcsolat akadályozása, a nemzeti identitás megőrzését biztosító intézmények hiánya a nyugat-európai nemzeti kisebbségi létet is megkeseríti – ha természetesen nem is olyan mértékben, mint mifelénk. Svájc olasz részében, Ticino Kantonban is csak a hetvenes évektől kezdve túrték meg a regionális identitás igényét. Ekkor vált lehetővé a svájci olasz filmgyártás megteremtése is. A Ticino Kanton filmművészetét bemutató válogatás legérdekesebb alkotásai az idegenségből, a gyökértelenségből fakadó állandó fenyegetettség, bizonytalanság gyötrelmeiről szóltak.

Az Isztrián, Fiumében és Dalmáciában élő olaszok múltjáról és jelenéről, a többi népcsoporttal való korántsem konfliktusmentes kapcsolatáról pedig a *Telecapodistria* dokumentumfilmjei tudósítottak.

A trieszti szervezők a svájci és jugoszláviai olaszok életéről adott helyzetjelentést első lépésnek szánták a rendkívül bonyolult, aktuális és kényes problémakör mélyebb megközelítésében: az 1991-es rendezvény egyik központi témája a nemzeti azonosságtudat és a határok kérdése lesz a térség filmművészetében.

Az utóbbi években egyre több fesztiválbeszár-

molóban esik szó filmek helyett az általános helyzetről, szimptomatikus jelenségekről. A Triesztben látott filmekről sem lehet sokkal többet és mást elmondani, mint a torinói független olasz filmekről. Témáik is hasonlóak: kommunikációképtelenség, a kapcsolatok ellehetetlenülése, identitás- és reményvesztés, hétköznapi szorongások, kiszolgáltatottság, hiábavaló menekülésvágy a múltba, a tisztának, egyszerűnek képelt paraszti világba. Mindössze egyetlen dokumentumfilm szólott olyan erőről, a zene hatalmáról, amely képes legyőzni a nyelvi és mentalitásbeli különbségeket, lerombolni a határokat (Nicolas Humbert és Werner Penzel 1990-es bajor filmje, a *Step across the Border*).

Úde színfoltot jelentettek az animációs filmek, köztük Osvaldo Cavaldoli nálunk is kedvelt *Menő Manó*jának szellemes kalandjai. De a mai világ felborult értékrendje még egy ennyire ártatlan vállalkozás sorsára is kihatással van. Az eredeti és a másolat elkülöníthetlenségére mondta el az animációs filmes saját tragikomikus esetét az olasz (állami és magán) televíziókkal: teremtményét annyira, naponta több százszor lejátszott reklámfilm „lekoppintotta”, hogy most már az eredeti tűnik utáztatnak. Az olasz televíziók ezért nem hajlandók vetíteni.

A fesztivál „felfedezésének” egy 35 éves olasz rendező, Michele Sordillo *La cattedra* (A tanzék) című filmjét kiáltották ki. Az egyetlen színvonalú, indokolatlan stílusváltásokat muta-

tó film valóban izgalmas témát dolgoz fel: a 68-as nemzedék felelősségét az olasz egyetemeken sokat kárhozott jelenlegi morális lezüllesztésért. Az egykori kontestálóból lett népszerű erkölcsfilozófia professzor ma is rendkívül aktív: mindenhol jelen akar lenni, mindenkinek mindent megígér, ha feljesíteni már nem is mindig tudja az ígéreteit. Tehetséges fiatal tanítványokkal rajongtatja körül magát, a legcsinosabb közülük természetesen a barátnője is. Ám váratlanul agyvérzést kap, így derül ki, hogy az oly harmonikusnak látszó felszín végletes egoizmust, egyetlen karrierizmust, teljes közönyt takar. Barátnője, az egyetlen rokonszenves lény a filmben, Londonba utazott, mert végre saját életét szeretné élni, így a szélütött professzort két tanársegéde találja meg. Ők azonban nem a kórházba viszik, hanem rázárlják az ajtót. Karrierjüket veszélyeztethetné, ha huszonnégy órán belül kitudódna a tanszékvezető betegsége.

Új barbárokat nevelt hát a morálfilozófia nagyhírű tudora, aki a film végén mégis kórházba kerül. Kevésbé szörnyeteg tanítványa meglátogatja, bocsánatot kér a mestertől, aki csak komputer segítségével tud kommunikálni a külvilággal. A monitoron az alábbi válasz jelenik meg: „Ne izgassa magát, én ennél szörnyűbb dolgokat is elkövettem.” Hiába ismeri be, jóvátenni már nem tudja bűnét. A jövő nemzedékét az ő tanítványai nevelik.

Pintér Judit

Berlini anzix

A 41. Berlini Filmszínház versenyfilmjei

A középkelet-európai változások Berlin utcáin közvetlenül átélhetőek: még 1991 februárjában is euforikus érzés volt átsétálni a csodás Unter den Lindenen a Fesztiválnak immár 41 éve otthont adó gazdag, fényűző művész-fővárosából a szerényebb küllemű keleti részbe. A Berlini Filmszínház nevééről ugyan már tavaly elmaradt a „Nyugat” jelző, a válogatás azonban nem tükrözte e változást, a Fesztivál versenyprogramjának jellege az elmúlt évekéhez hasonlított. Sőt, mintha idén még nagyobb számban és súllyal lettek volna jelen az amerikai, illetve az amerikai filmek hatását magukon viselő európai alkotások. S az amerikai film ily módon is megerősített európai hegemoniáját nem igen fogja befolyásolni, hogy a zsűri elsősorban az óhaza alkotásait díjazza.

Amerika pedig – a filmszínházak pénztárainál – továbbra is biztosra megy: profi kidolgozás, nagy nevek, látványos szórakoztatás. A *Keresztapa III.* (The Godfather Part III) hosszú kihagyással elkészített folytatása természetesen kitűnő mozi. A családi eposz izgalmasan folytatódik, az érzelmek és a szenvedélyek őszinték, a gyilkosságok variációja végtelen. A Coppola családból immár Francis Ford 18 éves lánya, Sofia Coppola is részt vett a munkában. A sajtófogadás is bemutatkozó szelíd és szerény, papírvékony diáklánynak azonban nem sikerült vad, szenvedélyes, szerelmes szépséget alakítania a filmvászonon.

Jonathan Demme *The Silence of the Lambs* (A bárányok hallgatása) című munkája az eszelős félelem filmje. A Thomas Harris regénye nyomán forgatott történet két híres bestseller, *A lepkegyűjtő* (John Fowles) és *A parfüm* (Patrick Süskind) motívumait használja fel. A pszichopata gyilkos rabul ejtett lányokat rejteget, majd lenyúzza bőrüket. Az üldözött szörnyetegnél azonban sokkal több személyiség a nyomozásban segédkező őrült pszichiáter, a mágikus-misztikus kannibál, akit az igéző sugárzású Anthony Hopkins jelenít meg. Ebben a hideglelős, elmebeteg világban a nyomozás a rendőrakadémia tiszta lelkű hallgatójára marad, akit lenyűgöző intelligenciával, nagy tehetséggel alakít Jodie Foster. Neurotikus, széteső, öngyilkos korunk valóban igényli a félelem és a szorongás ilyen végtelen ábrázolását. Jonathan Demme „borzongás-szükségletünket” tökéletes mestermunkával elégíti ki.

A szórakoztató filmek között szerepelt üde, könnyed hangvételű mű is, így például Peter Weir *Green Cardja* (Zöld kártya). Az ausztrál származású rendező előző filmjét, a *Holt költők társaságát* tavaly nagy közönségsikerrel játszották itthon is. A *Green Card* érdeme azonban csak annyi, hogy bemutatja, milyen filmet forgat Gérard Depardieu Amerikában. A sztori – francia fiatalember formá-

lis házasságot köt New Yorkban egy amerikai lánnyal, hogy Amerikában maradhasson – Depardieu személyiségére épül, aki maga is tökéletesen idegen, *étranger* Amerikában, akcentussal beszél a nyelvet, nem tud kibújni európai bőréből. A kedves komédia megcsillantja Depardieu ellenálthatatlan charme-ját. Ez a nagydarab, rendetlen, kövér férfi az egyik legvonzóbb „hösszerelmes” Charles Boyer óta. Az viszont már sajnálatos, hogy első amerikai filmje ennyire jelentéktelen, hiszen ő nemcsak jópofa szupersztár, hanem valóban zseniális színész.



A látványos közönségfilmek között a legrokonszenvesebb, legszebb alkotás Kevin Costner *Far-*



Jacques Doillon: *A kis bűnöző*

kasokkal táncolója (Dances with Wolves) volt. A harminchat éves színész első rendezése tökéletesen magával ragadta a Fesztivál szakmai közönségét is. A történet 1860 körül játszódik, a polgárháború alatt, az indiánok tömeges elpusztításának idején. A főhős, az északi hadsereg tisztje, kiábrándult, mindennel leszámolni kész katona, aki tudatosan kéri magát a legnyugatibb állomáshelyre, az indián táborok közelébe. Az amerikai tisztet csodálattal tölti el az apránként megismert szüi indiánok életvitele, erkölcsé, s köztük találja meg élete értelmét. Costner kerüli az érzelmességet, nem idealizálja az indiánokat, a történet legfájdalmasabb, legszebb pillanatait a humor és az önirónia hitelesíti. Csodálatos a film etnográfiai gazdagsága: az indiánok természetesen saját nyelvükön beszélnek, a tág terek, a rég elfelejtett tájak varázsa lenyűgöző. Váratlan ajándék ez a divattól eltérő film, és egyúttal nagyon szomorú. Mára sem veszített aktualitásából a korabeli igazság: a pénzsóvár, felszínes „civilizáció” mámoros örömmel pusztítja el a régi korok kultúráit.

A nő és a férfi reménytelen párharcáról kísérelt meg filmet készíteni első rendezésében Simon Callow amerikai színész. Carson McCullers regénye, *A Szomorú Kávéház balladája* nálunk is megje-

lent. A szerző művei a századeleji sivár, egyhangú amerikai kisvárosok életének kitünő rajzát nyújtják; hősei általában szeretethiányban szenvedő, testileg-lelkileg sérült emberek. A film (*The Ballad of the Sad Café*) hősnője végtelenül magányos, férfissá durvult aszszony, aki egy kisvárosi vagány szerelmét visszautasítja, de szenvedélyesen beleszeret nyomorék unokafivérébe. Zavarbaejtő, hogy Vanessa Redgrave játéka mennyire modoros, mesterkéltséggel tele bántó manírokkal. Kapcsolata visszautasított szerelmesével légüres térben mozog, reagálásai képtelenek, tökéletesen indokolatlanok. Az ízléstelenség és a néző iránti tapintatlanság csúcsa az a jelenet, amikor Vanessa Redgrave és partnere, Keith Carradine tényleges, vérre menő boxmeccset vív egymással.

Az európai versenyfilmek között sajnos szerepelt egy csokorra való szépeltető „művészfilm” is. A legnagyobb felháborodást (főképp az Ezüst Medve odaítélése után) Marco Bellocchio *La condanna* (Az ítélet) című filmje okozta. A történet vonzó főhőse építész, akit azzal vádolnak, hogy elcsábított és megerőszkolt egy diáklányt. A férfi bebizonyítja a tárgyalás során, hogy nem történt erőszak. Bellocchio szerint „a férfi pusztán vágyakozása erejével képes meg-

törni a nő ellenállását”. Érzelmektől, szenvedélyektől mentes, intellektuális játék e film. Tézisét azonban annyira komolykodva, méltóságteljesen mondja el, hogy jelenetei olykor épp az ellenkező hatást váltják ki: amikor a lány végre enged a professzor csábítási fortélyainak, s vágyakozva feltárja rendkívül kívánatos testét, a férfi a döntő pillanatban megáll és képzőművészeti előadásba kezd a női szépség láttán.

Tisztesseges, igényes, szép munkával debütált a Fesztiválon néhány fiatal rendező.

Úgo Tognazzi fia, Ricky Tognazzi második nagyjátékfilmje, az *Ultrá* (Ultrák) szociográfiailag hiteles történetet mesél el fiatal, kallódó bűnözőkről. Az erőteljes, dinamikus rendezés eleve elrendeltnek és reménytelennek mutatja hősei sorsát. Ilyen determinált sorsú hősök azok a fiatal mozgás-sérültek is, akikről a francia Olivier Schatzky készítette első filmjét. A *Fortune Express* azonban mégis reményt sugalló, bizakodó alkotás. Schatzky szerint mindnyájan sérültek vagyunk, ki láthatóan, ki „csak” belül. S akik kívül hordják sérüléseiket, talán érzékenyebbek az élet örömeire. A film száraz, visszafogott, kerüli a témából adódó pátoszt és érzélgősséget.

Elhozta a Fesztiválra Jacques Doillon is új filmjét. A rendezőt a magyar közönség csak tavaly ismerte meg *A tizenöt éves lány* című filmje alapján. Doillon a hetvenes évek közepe óta a hivatalos francia filmművészet, a közönség és a szakmai elit által egyaránt elismert, igen termékeny művész. A *Le petit criminel* (A kis bűnöző) főhőse magányos, lakótelepi kamasz, akivel elhagyott, alkoholista anyja nem törődik. A fiú elhatározza, hogy megkeresi sosem látott nővérét. Miközben revolverével pénzt szerez tervéhez, egy fiatal rendőr megzavarja. Úgyesen túsul ejti a zsarut, s így vele együtt, az ő „segítségével” kutatja fel a lányt. A két testvér zavart, motyogós, érzelmenntes találkozása kimagasló pillanata e halk alkotásnak. A fiú reménytelen, képtelen kitörési kísérlete az első

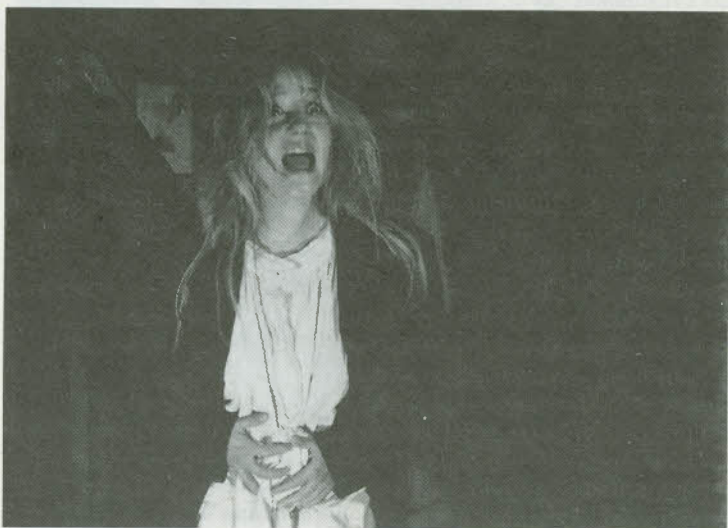
perctől kezdve a börtön felé vezet (akárcsak Antione-é a *Négy száz csapásban*). A történet folyamán mindvégig a gyerek a fogoly, nem a rendőr. A lelkiismeretes, rokonszenves zsarut, aki érzelmi válságba kerül a fiatal bűnözővel való kapcsolatában, az eddig vígjátékokban ismert, ellenárhatalan mosolyú Richard Anconina alakítja. Bár igyekszik közönyös lenni, mind jobban megszereti a két gyereket, s végül rendőri kötelességét hágya át, hogy segíthessen rajtuk. Miközben látszólag szigorú, józan bírójuk próbál maradni, saját hivatása csődjét éli meg. – Reménykeltő, hogy születnek még ilyen „tisztá” filmek.



Peter Weir: Zöld kártya

Markus Imhoof 1981-ben már részt vett a Fesztiválon, és elnyerte az Ezüst Medve díjat *A csónak megtelt* című filmjével. Legújabb alkotásában, a *Der Bergben* (A hegy) ugyancsak a végletes helyzetbe került ember viselkedése érdekli. A valóságos eseményen alapuló történet 1921-ben játszódik egy svájci alpokbeli meteorológiai megfigyelő állomáson, 2500 m magasságban. A téli szolgálat több hónapos elzártágot jelent, ezért a megbízók elhatározzák, hogy csak nős ember kaphatja meg a munkát. Az egyik jelölt ezért gyorsan elveszi a falu várandós pincérlányát, vesztes kollégája, egy volt katonatiszt viszont követi az ifjú párt, hogy a magasban akár életre-halálra megküzdjön a posztért. A film végén bekövetkezik a gyilkosság, de a rendező nem a bűntényre kíváncsi, hanem a csapdába esett, magára maradt, vergődő ember viselkedésére. „A történet alaphelyzete bármelyikünkkel előfordulhat – mondja Imhoof –, de a városokban, otthonokban, irodákban ritkábban fogalmazódik meg ennyire elementáris módon az, hogy sorsunk kivezető útjai le vannak zárva. Csakis a hegy teszi lehetségessé ennek elbeszélését.”

Jelen volt a Fesztiválon a mester, Marco Ferreri is, hogy kedvenc mániáit hajtogató új filmjét bemutassa. Az Arany Medvét elnyerő *La casa del Sorriso* (A Mosoly Háza) természetesen a férfi-nő



Markus Imhoof: A hegy

kapcsolatról szól. Talán nem olyan átütő erejű, mint a legutóbbi filmek, az *I love you* vagy a *Milyen finomak a fehérék*, de a szokásos módon meghökkentő, és a maga módján szereteteli. Ingrid Thulin annyi életbölcsséggel és derűvel alakítja az idős, szerelmes, mosolygós asszonyt, hogy leperreg róla a helyzetből adódó megaláztatottság, a kínos, zavarbaejtő kiszolgáltatottság.

Berlinben, ebben a szédítő, elegáns kultúrvárosban sok jó pillanatot szereztek a Fesztivál filmjei a nézőknek. De ha visszazökkenünk a századvég szorongató minden napjaiba, a nagy változások felkavarta megoldhatatlan gondok árnyékába, akkor a mai filmművészet Berlinben látott művei elhalványodnak, nem bírják el „a világi valóság teherpróbáját”. (Márai Sándor)

Traser Mária

A Fialat Film 21. Nemzetközi Fóruma

Az idei Berlieni Filmfesztivál látogatója gyakran érezte úgy, hogy eltéved a filmek között, a teljes programot mint egységes műalkotást szemlélve nem ismeri ki magát a 90-es évek filmművészetében. Természetesen nem a kitűnő szervezésben volt a hiba: maguk az alkotások nem igazították el a nézőt, nem irányították a filmkultúra ösvényein, nem adták kézről kézre. (Nyugat-)Berlin kulturális szigetszerűsége a Fesztivál filmjei nyomán a kultúra külső és belső elszigetelődésének metaforikus rémképévé alakul át. Mintha téglák készülnének egy új, leomlottnál végzetesebb, mert láthatatlan falhoz. Természetesen nem az egyformaságot hiányoltam a filmekből, hanem a közösséget. Ma naposság éppen Berlin az a hely, ahol a legmélyebben élhetők át a filmművészet égető kérdései: képek-e a művek szellemi útjukat következetesen végigjárni, képek-e ebbe a utazásba a nézőt bevonni, és képek-e – nem feltétlenül mint irányzatok vagy iskolák – közösen, provinciális musokon túllépve a világgal kommunikálni?

Ha nem is határozott bolyintással, de jónéhány barátságos bicentéssel a Fesztivál immár hosszú évek óta legfigyelemreméltóbb szekciója, a (szemléletmódjukban) fiatal, kísérletező alkotókat felvonultató *Nemzetközi Fórum* filmjeitől kaptam töprengéseimre választ. A gazdag program példával szolgált arra, miképp lehet megőrizni az alkotó szellem és a művészi formálás közösségét anélkül, hogy az egyes művek elveszítenek saját arcukat. Azoknál a filmeknél, ahol a műfaji vagy nemzeti összetartozás hasonló hangütést sejtetett, a kifejezőmód változatosságával; az eltérő kulturális közegben fogant művek pedig ugyanazon problémakört feldolgozó gondolatiságukkal határozta meg kölcsönösen önálló világukat. Az előbbi csoportba tartoztak a Fórum dokumentumfilm-

jei, illetve a független amerikai filmek alkotásai; az utóbbiba a világ legkülönbözőbb tájairól érkező, de egyként a káosz és katasztrófa szélén vergődő ember sorsáról és lehetőségéről tudósító művek voltak sorolhatók.

A dokumentarista módszer egésze alatt láthatunk kísérleti és tradicionális formanyelvet, szociografikus és bölcséleti megközelítést, tárgyilagos és szenvedélyes hangvételt. Valamennyi alkotás egységes volt abban, hogy nem pusztán illusztratív vagy bizonyító, hanem művészileg megkomponált *képekkel* mondta el gondolatait, s ily módon az alkotó jelenléte a publicisztikai állásfoglaláson túl a filmes megformálás – a dokumentarizmusból kiveszni látszó – mozzanatával gazdagodott. Több dokumentumfilm foglalkozott a volt NDK-val, s az igazságfeltáró, leleplező munkák száma még bizonyára szaporodni fog. Sibylle Schönemann filmjében egykori börtönét és fogvatartóit keresi fel. Nem vádol, csak kérdez. A *Verriegelte Zeit* (Bezárt idő) a rendező személyes jelenlétével hitelesített fekete-fehér képein a rácsok valóságánál nyomasztóbb a nyilatkozók minden felelősségét elhárító tiszta lelkiismerete. Tárgyilagos és szenvedély ötvöződik Ruth Beckermann *Nach Jerusalem* (Jeruzsálem felé) című „dokumentumroad movie”-jában is. A jeruzsálemi utcákon, külvárosokban bolyongó kamera egyszerű embereket keres meg, a nagypolitika névtelen alanyait, hívőket és hitetleneket, otthontalanokat és otthonra leltek, barátot és ellenséget. Az alkotót sokszor a véletlen irányítja, így filmjében nemcsak a megismerés során nyert információ, hanem a megismerés folyamata is dokumentummá válik. Magas színvonalú ismeretterjesztés az *Udergängens Arkitektur* (A hanyatlás építészete), Peter Cohen svéd rendező munkája. A náci műv-

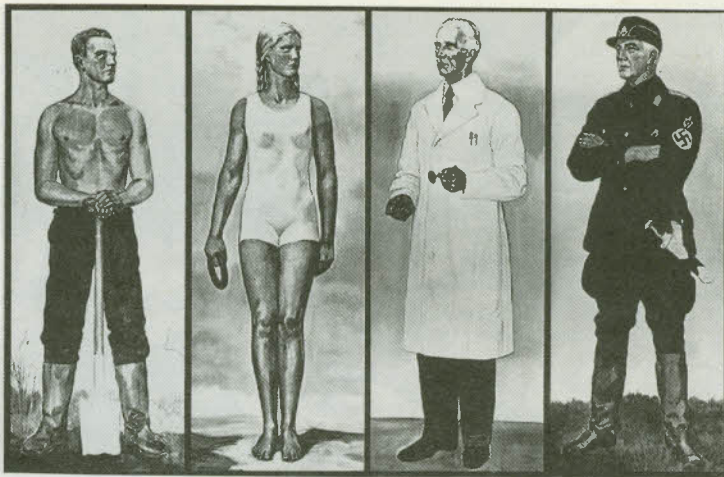


szetelméletet sok archív képsorral és reprodukcióval bemutató érdekes film egyúttal fontos eszmefuttatás politika és művészet, hatalom és kifejezés, erő és szellem szoros összefüggéséről. Sajátos életformát és mentalitást állít elénk a *Paris is Burning* (Párizs lángokban). Jennie Livingston amerikai filmje az „önmegvalósítók” manhattani klubjába invitál. Itt mindenki szabadon produkálhatja magát, bemutathatja ruhakölteményét, tánc tudását, színészi képességeit. Nem számít, fiatal vagy öreg, férfi vagy nő, transzvesztita vagy homoszexuális. A közönség tagjai lelkesek, hiszen egymásnak tapsolnak. Önbecsapás ide, amerikai infantilizmus oda, néhány pillanatra irigylésre méltóak ezek a furcsa emberek. Szerencséjükre (?) ők nem tudják magukról azt, amit a film pontosan jelez: valójában a konzumkultúra, a divat és nem utolsó sorban egy üzleti vállalkozásnak sem rossz klub termékei.

Az *Új német film 1990/91* szekció programjában szerepelt Werner Herzog munkája, az *Echos aus einem düsteren Reich* (Visszhangok egy sötét birodalomból). Sokaknak csalódást okozott, hogy a nagy vi-

zuális fantáziával megvert-megáldott rendező dokumentumfilmeket készített. Herzog persze hű maradt rögeszméjéhez: a Bokassa császár személyisége után nyomozó film a megszállottság természetrajzát próbálja megérteni. Az utolsó pillanatban érkezett meg, s így a Fórum műsorán kívül mutatták be Jean Rouch *Liberté, Egalité, Fraternité et puis après* (Szabadság, Egyenlőség, Testvériség és a többi) című filmjét. Rouch is következetesen folytatja vizsgálódásait az afrikai és az európai gondolkodásmód viszonyának tárgykörében. Most az európai forradalmak megszava kap furcsa fénytörést a fekete szellemi, művészi, folklorisztikus közegén, a „mentálitásetnográfia” (film) kísérleti laboratóriumában.

A versenyprogramban szereplő látványos amerikai filmek (és a hozzájuk hasonlítani igyekvő európaiak) mellett megnyugtató érzés volt látni a független New York-i filmkészítők munkáit. Ezek a kis költségvetésű alkotások nagy hozzáértéssel, inkább eleven szellemmel, mint súlyos gondolatokkal, s ami a legmeglepőbb, érett művészi fegyelemmel, művészi kidolgozással készültek. Főleg az utóbbi szempontból remekelt Todd Haynes *Poison* (Métely) című alkotása. A három, egymástól független epizód különböző film-történeti stílusokat idéz elénk: „horrori” a 60-as évek modorában, homoerotikus filmet a 70-es évekből, és a 80-as évtized szenzációt kereső, hatásvadász televíziós riport-dokumentumfilmjeit. A kitaláltság gondolatának önmagában is érzékeny leírását már-már elhomályosította a lenyűgöző stílusbravúr. Témát keres a New York partjai közelében cirkáló luxusjachton Amos Poe filmjének rendező főszereplője (*Triple Bogey*). Pergő dialógusok, vibráló hangulatok, bevilanó S8-as képek egy korábbi családi tragédiáról a jelen nyomasztó kontúrú fekete-fehér képein – a történet azonban a film végére sem kerekedik ki, viszont megszületik a mű a történet-vezetés életérzéséről a la Wim Wenders. Két munkával is szerepelt az amerikai független film



Peter Cohen: A hanyatlás építészete



Amos Poe: Triple Bogie

egyik legmarkánsabb képviselője, Jon Jost. A *Sure Fire* (Holtbiztos) és az *All the Vermeers in New York* (Valamennyi Vermeers-kép New York-ban) lélektani hatását az események pontos, lassú, részletező leírása nyújtotta. Jost gondolatainak lényege nem a filmkép „mögé” kerül, hanem a filmképre: a fenomenológiai vizsgálódás módján, deskriptív jelleggel válik láthatóvá.

Afrikától Japánig, Latin-Ameri-

kától a Szovjetunióig, Hollandiától Finnorszáig a Fórum változatos hangon megszólaló filmjei az egyén helyzetét ábrázolták az egyre kaotikusabbá váló világban. Az elvesztett hagyományok és a reménytelen jövő állandósult és ezért időtlenné váló „köztes földjére” szorult hősök nem individualisták: nem rekesztik ki életükből az önmagukon kívül levő valóságot, ellenkezőleg, a természeti-társadalmi környezet utasítja el őket,



Paul Ruven: *Hogyan mentünk meg egy megtört szívet?*



Jacques Rivette: *Out 1* (1970)

vagy múlik el életükből nyomtalanul. A magány, a hontalanság, a kifosztottság életerzése a politikai szatírban éppúgy jelen volt, mint a leépülő létezés elviselhetetlenségét ábrázoló példázatban.

Könnyedén, humorosan nyúlt a témához a kubai Daniel Díaz Torres. *Alicia en el pueblo Maravillas* (Alicia Csodaországban) című filmjének főszereplője Lewis Carroll-i mesevilágban bolyong, csak hogy minden kocka érzékelteti: az abszurditás a kubai élet valósága. Nem vezet Csodaországba a *Después de la tormenta* (Vihar után)

című argentin film rendezője, Tristán Bauer. A neorealizmus formái és erkölcsi hagyományait fellevenítő film a szegények kiuttalanságáról szól tisztán, egyszerűen és – ez igazán kevés filmről mondható ma el – megrendítően. Algéria és Franciaország között vesztíti el sorsát Rachid Bouchareb jó tempójú, könnyed hangvételű, elnézően ironikus filmjének fiatal főhőse (*Cheb*). A Franciaországban nevelkedő arab fiú szülőhazájában is emigránsnak érzi magát, egyik helyről a hivatal, a másíkról saját belső törvénye űzi el.

A fokozódó élet- és kommunikációképtelenség (ami egy és ugyanaz) a témája a *Krug vtoroj* (Második kör) című Szokurov-filmnek és a *Kikuchinak*, Kencsi Ivamoto munkájának. Mindkét film roppant eszköztelen, igen szűkszavú; az alkotók inkább a zajokra, zörejekre és a jelentéktelenségükkel tüntető képekre bízzák érzéseik közlését. Történetet nem igen látunk, pusztán állóképek sokaságát. Szokurov apokalipszise azonban bántóan olcsó alaphelyzetre épül: egy fiatalember próbálja eltemetni édesapját. Az élet megalázottságát példázó kegyetlen naturalista ábrázolás – a lassú, szürke, Tarkovszkij-modorban tartott stílussal együtt – hatásvadász. A fiatal japán rendező viszont bámulatos művészi következetességről és ökonómiáról tesz tanúbizonyságot. A mosodában lelketlen munkáját fegyelmezetten végző fiú képtelen kifejezni érzelmeit, nem tud kapcsolatot teremteni környezetével. A hosszú, statikus beállításokat rövid, dinamikus jelenetek követik, a dermedt lét kitérés kísérletei. Leskelődés a szeretett lány után, aztán újra otthon, a tévé előtt, és nap mint nap a mosodában, szótlantul. A rendező pontosan jellemezte munkáját: „Ez a film nem szól semmiről, nem akar semmit mondani. . .” Nem azért, mert alkotója tehetségtelen, hanem mert nincs mit – tehetjük hozzá.

A Fórum legsikeresebb bemutatója az egyre népszerűbb finn Aki Kaurismäki munkája, az *I Hired a Contract Killer* (Bérgyilkost fogadtam) volt. Valóban nagyszerű mozi, hibátlan dramaturgiával, Jean-Pierre Léaud kitűnő alakításával. A negatív utópiák világát idéző környezetben játszódó történet hivatalnok hőstét kirúgják munkahelyéről. Öngyilkos akar lenni, de vagy a gázszolgáltatás akadozik, vagy nem bírja el a kampót a gerenda. Megrendeli hát halálát egy bérgyilkostól. Utolsó óráiban a fegyelmezett, puritán francia cigarettára gyűjt, whiskyt iszik, megismerkedik egy vonzó nővel – és egyre fejvesztettebben menekül bérgyilkosa elől. Az eredeti (legtöbbször képi!) humorral átszött

történet komor tanulsággal szolgál: kizárólag élni lehet az életet; ha élni kezdünk, rögtön meg kell halnunk. Élet, halál, szerelem a tétje Paul Ruven *How to Survive a Broken Heart* (Hogyan menstünk meg egy megtört szívet?) című filmjének is. Ez az amszterdami történet enciklopédikus, mégis eleven pontossággal tükrözta a 60-as években született nemzedék életérzését, és ugyanezen rendező-generáció filmes látásmódját: a road-movie 90-es évekbeli változatában helyben járunk, a lineáris történet és a teljes élet mozaikdarabkákra hull. Töredékes életeket ismerünk meg életképszerű töre-

dékekben. Humor, irónia, cinizmus; különböző kultúrák és különböző származású emberek kapcsolata; lendület, erő, felszabadultság; lelezett könny, szégyellt szentimentalizmus, fáradt halál. A film végén pedig a Boldogság Szigete: ötlépcsnyi földdarab a város kikötőjében, nem messze a parttól, az uszályok szabdalta tenger piszkos vizén.

A berlini Fórum minden igyekezete ellenére nem hagyhatom ki beszámolóim végén a szomorú poént: a napjaink útkereső filmművészetét reprezentáló alkotások között egyetlen vitathatatlan remekmű akadt, Jacques Rivette

1970-ben forgatott *Out 1 – Noli me tangere* című alkotása. Lehetetlen néhány szóval leírni e tizenkét órás opuszt. A 68-as eseményeket követő társadalmi és művészeti légkörben Rivette személyiség és történet viszonyát filmezi le varázslatos érzékenységgel, ugyanakkor elemző pontossággal. A filmforgalmazási szisztéma persze nem fogadta (és nem fogadja) be Rivette művét. Elszigetelődött a moziteremtől, és szigetszerűvé vált a kultúrában. Vannak azonban filmek, amelyek jó, ha láthatók, de még fontosabb, hogy elkészültek, *léteznek*.

Gelencsér Gábor

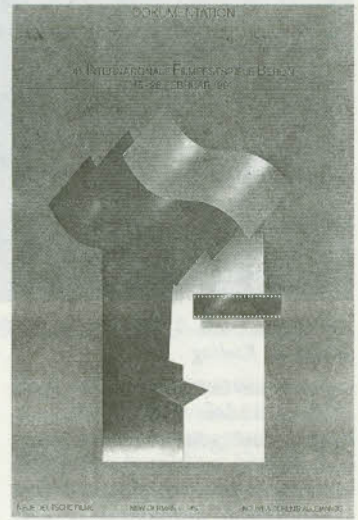
A vasfüggönyön innen és túl

Sorozat a hidegháború korszakáról

A berlini fesztivál retrospektív összeállításainak diszkrét bája van. A zavarbaejtően gazdag program tervezői általában filmtörténeti érdekességeket szoktak előbányászni az archívumokból – egy jeles életmű előtti tisztelgés, időszzerű rehabilitáció, valamilyen tematikai-műfaji mustra szándékával. Újabban egymásra épülnek a ciklusok. A trilógiává összeálló széria az 1939-es esztendő meghatározó fontosságú produktumainak felvonultatásával kezdődött, 1945 filmtermésének keresztmetszetével folytatódott, idén pedig – ezúttal több év terméséből marokolva – a hidegháború kancsal moztükrébe pillanthattunk. Csupa híres vagy inkább hírhedt produktum szerepelt a kínálatban, köztük szép számmal olyanok is, melyeket – politikai megfontolásból, tapintatból, esetleg érdeklődés híján – szinte sohasem szoktak vetíteni. Különösen a Berlin arcait megörökítő filmek keltettek figyelmet – érhetően, hiszen a helyszelleme sajátos varázst kölcsönzött a múltidézésnek. Ruttmann

nagyvárosi szimfóniája persze már csak emlék. Főleg elégikus hűrokat pengettek a rendezők, az ezer sebből vérző metropolis árnyait fényképezték az operatőrök, a művek vezérmotívuma a megosztottság – leszámítva azokat a históriákat, melyek a felszabadult derű jégében fogtak.

Amíg az ember átadta magát a tanmesék többnyire háborzongató, néha azonban oldott hangulatainak, el-elmedíthattak azon: milyen lehetett ezeknek az esztétikailag roppant szerény minőséget képviselő filmeknek a „helyi értéke” és társadalmi hatása? Bizonyos, hogy már születésük pillanatában kilátszott belőlük a durva politikum és a nyers agitáció lólába. Nincs határozott karakterük. Dramaturgiai sémákra épülnek. Fársztóan unalmasak. Akkor hát mire való nézni őket? A gyermeteg mozimesék hiteltelenségükben is hiteles lenyomatok. Arról vallanak, amit a megrendelő – a hivatalos hatalom – elvárt tőlük. Feszültségeket és félelmeket fogalmaznak meg. Össze-vissza dobog



bennük a zaklatott kor szíve. Adalékoknak tekinthetők a sematikus hidegháborúnak nevezett korszak természetrajzához.

A sztálini mozgóképeket ismerjük (ebbe a válogatásba is felvettük néhányat közülük). Most alkalmunk nyílt bepillantani kedvenc ellenfeleink cinkelt kártyáiba. Mi



Alfred Hitchcock: *Tépett függöny* (1966), Paul Newman, Carolyn Conwell, Wolfgang Kieling

tagadás: kevés örömiünkre szolgált a szemlélődés. Hamar kiderült, hogy a *Vasfüggöny* és a többi leleplező vádirat szinte semmivel sem különb, mint a gyűlölettől izzó kommunista film-imitációk. Az amerikai „hazafias filmek” – a címke eufemizmusa talán megbocsátható – szovjet (mostoha)testvéreik reciprokjai. Miről van szó bennük? Mindenekelőtt és főképpen arról, hogy a gonosz birodalom (Ronald Reagan előtt is használták a kifejezést) ugrásra készen várja az Egyesült Államok elleni táma-

dás mámorító pillanatát. Kémek, diverzánsok, provokátorok, zsarolók keserítik meg a békés Amerika hétköznapjait. A szovjetek fizetett ügynökei mindenhová befészkelik magukat: államapparátusba, törvényhozó testületekbe, szakszervezetbe, követségekre, még a tisztességes honpolgárok háttérországába is. Eszközük aljasak és gyilkosak. A „vörös” (?) farkok szakasztott olyan, mint az *Orosz kérdésben* vagy *Az ezüstsínű porban*, a szovjet mintadarabokban (csak éppen ellenkező eljellel). Konklúzió: ki-

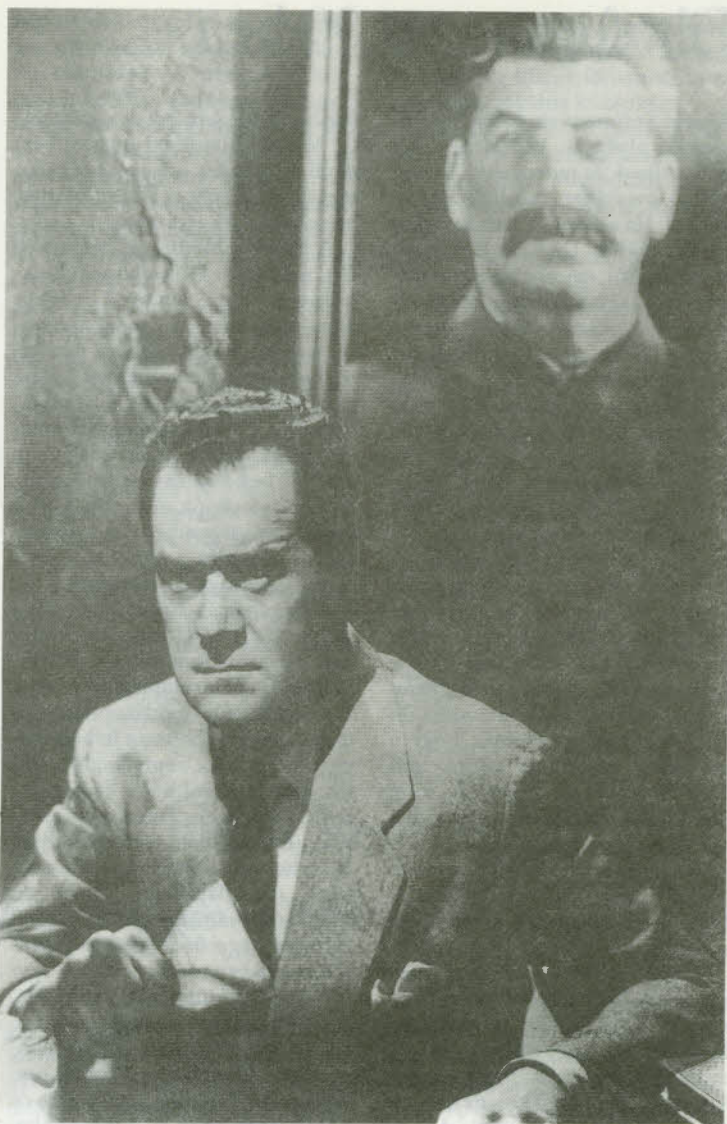
zárólag éberséggel és összefogással lehet levágni a sárkányok fejét.

A berlini hidegháborús filmek: végnélküli variációk ugyanarra a témára. Elképesztően naivak és olyan átlátszóak, akár az üveg. Amikor propaganda-szólamokat szajkóznak, bizony még a mesterek is dadognak. William Wellman divatot teremtő *Vasfüggönye*, a filmes gyűlölködés nyitánya, mely Igor Guzenko, egy szovjet diplomata hányattatásait ábrázolja – vértelen illusztráció, noha egyes mozzanatai dokumentumszerűen hitelesek. Elia Kazan elvtelenül „vezekelt” korábbi vétkeiért *Az ember egy kötél* című bágyatag cirkuszi sztorival – a kilugozott realizmus jegyében. Alfred Hitchcock *Topaz*a nehézkes politikai thriller ígéretes indítással, kusza folytatással és furcsa befejezéssel (érdekesség: felvillan benne az akkortájt emigrációban élő Szabó Sándor is). A *Tépett függöny* mozgalmasabb és izgalmasabb, ám kicentizettsége eléggé zavaró. A didaktikus szájbarágás legékesebb gyöngyszemei a már címmel harsányan elidegenítő bolszások: *Kommunistát vettem feleségül* (Robert Stevenson) és *Kommunistának talált az FBI* (Gordon Douglas). Mindkettőben csúfosan megszegyenülnek az ördögsvarvakat viselő gonoszok. A tartalom és a forma tökéletes harmóniáját a bombasztikus megjelenítés, a fröcsögő dialógusok, a hatásvadász effektusok biztosítják. Kár szépítgetni a dolgot: Hollywoodban és az egész művelt Nyugaton éppúgy sziszegtek, pontosan ugyanolyan módszereket követtek, mint a Moszfilmnél vagy a Lenfilmnél. Csak éppen látványosabban és kulturáltabban tették. Jobb színészeket foglalkoztattak. Ugyanakkor Amerikában nem ez volt az egyetlen filmvonalat. Az egészestés USA-filmagítkák jelentős alkotások, az *Alkony sugárút*, a *Viva Zapata*, a *Déli*dő árnyékában születtek. Mifelénk a legkönyörtelenebb években csupán egyféle virág virárgzott...

A világpolitikai konstelláció természetesen maradándó nyomokat hagyott az árulkodó celluloidszalagon. Az Amerikaellenes Tevé-

kenységet Vizsgáló Bizottság tombolásakor más a hangnem és a stílus, mint később, az enyhülés idején, amikor emberarcú szovjet figurák is felbukkannak a vásznon. Valamelyest kitágul a filmesek szemhatára. Megcsillan a békés egymás mellett élés prespektívája (persze korántsem úgy, ahogy azt a Kremlben elképzelik). A tartózkodó bizalmatlanság megmarad, de a hangvétel megszeli, s egyre gyakrabban szövi át felszabadult irónia a történeteket. Az *Égy, kettő, három* háttérében (Molnár Ferenc szalonvígjátékát Billy Wilder alakította át dühös szatírává) a berlini „falazás” áll. A keleti felvonulók transzparensain a „Nyikita über alles” felirat olvasható. Stanley Kubrick a *Dr. Strangelove* képsorain egy réműletes vízióval viccelődik. Luigi Comencini egyik komédiájában (*Don Camillo elvtársa*, a címszereplő Fernandel) szellemes jelenet utal Hruscsov puccs-szerű leváltására. A Szovjetunióba érkező olasz küldöttséget a *Volare* dallamával fogadják a vendéglátók, mert feltehetően Hymnusznak képzelik a népszerű melódiát. A tűszúrások később már nem karcolnak, hanem sebeznek, mint azt Mazursky *Hudson parti Moszkva* című vígjátékából vagy egyes James Bond-darabokból tudjuk. Persze néhányan tovább vicсорítottak, rágalmozó pamfletek még a nyolcvanas évek végén is születtek (mint például az 1984-ből való *Vörös hajnal*, melyet a reprezentatív berlini kirakatban is mutogattak) – ezek azonban önmaguk paródiájának tekinthetők. Hiába, nagy igazság: a nevenségesség biztonságban ö, mint az elvakult gyűlölet.

A kiválóan előkészített sorozat szerkesztői teljességre természetesen nem törekedhettek, hiszen így is zsúfolt volt a műsor, de azért sajnáljuk, hogy kimaradt a válogatásból a mi hidegháborús rémálomunk, a *Nyugati övezet*. Igaz, más országok „reprezentánsai” sem vonulhattak fel. Így aztán egy-két mintavételből győződhettünk meg ismételtelen arról, hogy a filmpatakocskákban éppolyan áporodott



Gordon Douglas: *Kommunistának talált az FBI (1951)*, Frank Lovejoy

lehet a víz, mint a nagy szovjet és amerikai filmóceánban.

Most már töredelmesen bevallhatjuk: a hivatalos műsor egyik-másik filmjét elblicceltük, hogy a vasfüggönyön ki-bekukucskálhassunk. Csalódásaink ellenére is hátrózzottan megérte. Nem akármilyen leckében részesültünk. Egyébként a témakör most, amikor új korszak kezdődött, s egyik-másik cselekményhez lassan fogalmi szótárt kell mellékelni, para-

dox módon időszerűbbé válik, mint amennyire valaha is lehetett. Nyilván ez a magyarázata annak, hogy több hazai forgalmazó már a helyszínen tárgyalásokat kezdett az itthoni bemutatók lehetőségéről. Ezért aztán mindössze gondolatban búcsúzzunk el a KGB-izompacsirtától, FBI-ügynököktől, a rettegés birodalmaitól: még találkozunk, viszontlátásra az első magyar hidegháborús filmszemlén.

Veress József

Filmfogyasztás 90-ben

Képek. Festmények, fotók, képregények, plakátok, képeslapok, filmek. Állnak és mozognak. Utcán, otthon, óvodában, iskolában; mindenhol. Ha akarnánk sem tudnánk elbújni előlük. De nem is nagyon akarunk. Sőt, egyre csak azon törjük a fejünket, hogy miként láthatnánk egy kicsivel több új típusú képet. Hadd zsongítsanak, hadd adjanak egy kis eltávozást reménytelen kelet-európai tudatunknak. Legalább ebben találunk közös nevezőt a vágyott Nyugattal. Pedig a vészharang már kong. Lánglelkű társadalomjobbítók régóta katasztrófát emlegetnek; hogy vége a Gutenberg-galaxisnak, hogy manipulálnak minket, hogy sekélyesek az emberi kapcsolatok, hogy nem tanulnak meg olvasni a gyerekek... S a klasszikus szabályok szerint a mentést is a gyerekeknél kezdenék. De azt azért ők sem tudják megmondani, hogy a munkával túlterhelt szülők mit kezdjenek a csemetékkel, ha nem ültethetik le a televízió vagy videó elé őket, nem nyomhatnak a kezükbe képeslapot vagy képregényt. Mert ők ugyebár jó szülők akarnak lenni, akik nem teszik ki ilyesfajta rombolásnak gyermekeik lelkét.

A probléma persze nem ilyen egyszerű. Igaz, tragédiát sem érdemes csinálni belőle. Csupán be kellene látni, hogy átléptünk a „vizualitás korszakába”, és a kérdés innentől kezdve sokkal inkább minőségi, mint mennyiségi. A számokat azonban nem szabad lenézni és figyelmen kívül hagyni. Ugyanis okozhatnak meglepetéseket. Mint például most. Ha ezt nem hiszi a tisztelt olvasó, kérem játsszon velem. Indítsa be képzeletét, és besúljja meg, hogy egy magyar lakos – nemtől és kortól független statisztikai egységként – összesen hány filmet nézett meg 1990-ben televízión, kábeltévén, videón, moziban és a műholdas adásokból? Filmnek számítanak a mozifilmek, a tévéfilmek és a sorozatok.

Nos, azt hiszem, melléfogott. A helyes megoldás kb. 400 film. Ennyit látott minden magyar ember

tavaly – a csecsemőtől az aggastyánig. Mielőtt hitetlenül ingatni kezdené a fejét (ha ugyan egyáltalán meglepődik még valamin), lássuk, hogyan jött ki ez a szám.

A Szonda Média és Piackutató Kft. a Magyar Közvéleménykutató Intézet reprezentatív kérdőíves felmérései alapján, matematikai-statisztikai módszerekkel szakértői becslést adott a magyar lakosság filmfogyasztásáról. (Összeállította: Dr. Valkó Emőke). E munka keretében külön-külön megnézte a MTV 1-es és 2-es csatornájának, a helyi televíziók műsorának és a műholdas programoknak a nézettségét, valamint a videózási és a mozibajárás gyakoriságokat.

A televízió nézettségére vonatkozó becslést a MKI Panelcsoportjában folyamatosan végzett közönségmérés adatai alapján készítette. A Panel-felvétel módszere az önköltéses napló. Ebben a felnőtt magyar lakosságot reprezentáló 695 fős minta hétről-hétre arra választott, hogy mely műsorokat nézte meg a televízióban, s azok mennyire tetszettek neki. Általános tendenciaként megállapítható, hogy az MTV műsorán szereplő filmek nézettségét legerősebben a sugárzás időpontja és a másik csatorna egyidejű műsorkínálata befolyásolja. Néhány érdekes mutató: az 1. műsor 20 óraker kezdődő filmjei átlagosan 58%-os; a 2. műsor 19 óraker kezdődő filmjei pedig 27%-os nézettséget érnek el. A filmek általában az 1. műsoron átlagosan 26%-os, a 2. műsoron 20%-os nézettséget mutatnak, ami a két csatornát együttvéve átlagosan 23%-os nézettséget jelent. Ezek alapján egy felnőtt magyar állampolgár az MTV műsorából hetente átlagosan 6 filmet nézett meg 1990-ben. Éves szinten ez 312 filmet tesz ki.

A kábeltévék és a műholdas adások nézettségét egy 1990. szeptember folyamán készült, a felnőtt magyar lakosságot reprezentáló 3000 fős minta megkérdezése alapján mérték fel. Megállapították, hogy helyi televízió-szolgáltatás a felnőttek 27,7%-ának otthonában található.

Az ezeken vetített programok nézőinek száma kb. 1,5 millió felnőttet jelent. Mivel a helyi tévék műsorának szerves része legalább heti 1 film, ez egy felnőtt lakos esetében 1990-ban átlagosan 7 film megnézését jelentette.

A műholdas adások vételének lehetősége ma minden negyedik lakos számára adott, kb. 2 millió potenciálisan nézőt jelent. A televízió nézésére fordított időnek csak kis töredékét teszik ki a műholdas adások, elsősorban a nyelvi nehézségek miatt. Kínálatuk azonban döntően filmet jelent, amit nemcsak azok néznek, akiknek a lakásában erre lehetőség van, hanem az ismerősök, barátok is. A műholdas adások nézésének gyakorisága alapján az a becslés adható, hogy 1990-ben egy magyar lakos átlagosan 37 filmet látott a műholdas kínálatból.

A videózásra vonatkozó adatokat három forrásból szerezték. Az előzőekben már említett 3000 fős reprezentatív mintából; egy 1989. júniusában végzett részletes adatgyűjtésből, amely szintén a felnőtt magyar lakosságot reprezentáló 3000 fős mintát vizsgálta a videón szerzett anyagok eredetéről; valamint a videóforgalmazók és -kölcsonzők becsült üzleti forgalmából. 1990 őszén 100 felnőtt közül már 23-nak volt képmagnó az otthonában, ugyanakkor 40 mondta azt, hogy szokott videózni. A videózők köre így meghaladja a 3 milliót, a 18 év alattiakkal együtt megközelíti a 4 milliót. A felnőttekre vonatkozó videózási gyakoriságok alapján 10-re becsülhető a filmek száma, melyeket 1990-ben egy magyar felnőtt videón látott. De milyen forrásból származnak ezek a filmek? Ma Magyarországon kb. 1000 helyen lehet legalisan videókazettát kölcsönözni. A kölcsönzők átlagos napi forgalmát 10-re becsülve, évente kb. 3,5 millió a legális kölcsönzések száma, ami a videózásba bekapcsolódók körében fejenként évi egy filmet jelent. Más megközelítésben: a felnőttek 5,3%-a szokott legalisan kölcsö-

nözni. A felnőttek 2,8%-a *egyéb* helyről, 23,5%-a pedig *ismerősöktől* is szokott kölcsönözni. Hogy ez valójában mit jelent, nem lehet tudni, de nagyon valószínű, hogy a videókazetta kölcsönzési-piacnak legalább egyharmadát a „*kalózok*” uralják.

Az eddig felsorolt médiákon tehát a magyar felnőtt lakosság 1990 folyamán becsülhetően átlagosan 366 *filmet* látott. De a 18 éven aluli lakosság filmfogyasztása ehhez még hozzáadódik. A 10–18 évesek magasabb filmfogyasztási aktivitása és a lakosságon belüli 9%-os részarányuk alapján becsülhetően 5–10%-kal emelkedik a fejenkénti filmfogyasztás. S ha a legkisebbeket is figyelembe vesszük, akkor a mozit leszámítva egy magyar lakos 1990-ben átlagosan 394 *filmet* látott!

Az egy magyar lakos által 1990-ben *moziban* látott filmek számát

úgy kapjuk meg, ha az éves országos nézőszámot elosztjuk a lakosság számával. Az eredmény: átlagosan 3,5 *film*. Ezzel együtt emelkedik az összfilmfogyasztás kb. 400-ra a tavalyi évben. Noha ez csak egy átlagszám, így is mellbevágó, annak ellenére, hogy értelmezésre szorul. Hiszen nyilvánvaló, hogy vannak olyan társadalmi csoportok, amelyek nem néztek meg ennyi filmet, tehát olyanok is vannak, amelyek ennél többet láttak. A legkisebbeket leszámítva valószínűsíthető, hogy a filmfogyasztás a szabadidő mennyiségével mutatja a legszorosabb összefüggést. A szabadidő pedig elsősorban a munkával töltött időtől függ, aminek nagysága a különböző életkori csoportokban, számos torzító tényezőt is figyelembe véve, valószínűleg normális elosztást mutat. Vagyis a két szélső érték között a különbség nagyon nagy is le-

het. Ezért például egy jó körülmények között élő nyugdíjas sokszorosan több filmet láthatott, mint egy nagycsaládos középkorú.

Az ember akkor is gondolkodóba esik, ha a különböző médiák nézettségének *megoszlását* veszi tüzetesebben szemügyre. Eszerint a 400 *film*

84%-át televízióban (MTV),

2%-át kábeltévén,

10%-át műholdas csatornákon,

3%-át videón és

1%-át moziban látták az emberek 1990-ben.

Mégiscsak jobban kellene figyelni a tévére? Vajon nincs-e túldimenzionálva a videózás és mozizás problematikája? Vagy csak rossz kérdésekről és nem túl fontos válaszokról van szó? Én magam ez utóbbira hajlok. És nem csak a számok miatt.

Banyár Magdolna

A mitológiai eltévedt ludak keresése

Román filmszaklapok a „dobozos” filmekről

„Nálunk minden külföldi *film jó*, ha nem hozzáférhető, ha tilos. Egy (francia, amerikai, német) úgy mond pornófilm és egy (francia, amerikai, német) lélektani dráma között minimális a különbség a román közönség széles tömegeinek szemében: mindegyik *jó*, mert nem terjesztik a hazai mozihálózatban. . . Ami a román filmeket illeti, nos, ott a helyzet bonyolultabb. Nincsenek nagy nemzeti filmiskoláink (mert bármilyen valószínűtlenül hangzik is: nagy rendezőink, akiket félkezünkön fel tudunk sorolni, egy nemlétező jéghegy csúcsai!), a nézők túltelítődtek a középszerűnél is gyengébb produkciókkal, a román filmgyártás súlyosan kompromittálódott, így aztán még – a politikai okok miatti – betiltás sem tud egy román filmet az érdeklődés előteré-

be hozni. . . Nagyon kíváncsi vagyok, vajon *most* hogyan fogadják majd a nagyközönség egyik legnagyobb filmünket, a *Reconstituiréat* (Magyarországon *Helyszíni szemle* címen forgalmazták – B. E.), amelyet a hazai terjesztés első hetei után 1970-ben betiltottak. *Akkor* telt házzal ment. . . Pintilie látszólag nem metafizikus remekműve a valóság legmélyére hatol, és pontosan kiemeli azokat a *helyeket*, ahol *nem történt semmi*, és azokat az embereket, akik *nem beszélnek*. . . Megmutat nekünk valamit, ami egész idő alatt a szemünk előtt volt, csak nem ismertük fel; nem láttuk, hogy mi az, ami ott *van*. A húsz évvel ezelőtti nézők, bizonyos, hogy tudták ezt.”

(Lucian Ștefanescu: *A betiltott román film: egy keserű „tiltott gyümölcs”*?. Ecran 1990/1)

„A costinesti-i nemzeti filmfesztivál utolsó napján mutatták be versenyen kívül Lucian Pintilie két utolsó filmjét, a *Reconstituiréat*, amelyet 1970-ben kivontak a forgalmazásból, és a *De ce trag clopotele, Mitică?* című művet (Miért szólnak a harangok, Mitica?), amely a forradalom kitörésével egyidőben szabadult ki a dobozból. Örömteli és szomorú nap volt ez. Örömteli, mert újból láthattam a *Reconstituiréat*, olyan közönséggel, amelynek zöme 1968, a film forgatása után született, és mégis felismerték a helyzeteket és magukra ismertek a replikákban. . . De szomorú is volt. Mert 1965-ben készült első filmje, a *Duminica la ora 6* (Vasárnap hat órakor) elkészülte óta mind a mai napig, tehát egy negyed század alatt, a rendező mindössze két filmet rendezett. 1976-

ban, Jugoszláviában ugyan televízióra alkalmazta Csehov *A 6-os számú kórterem* című elbeszélését, a filmrendezésről azonban le kellett mondania, Európában és az Egyesült Államokban rendezett színházi előadásokat, és ezekkel az utolsó évtizedben a színházművészet nemzetközi élvonalába jutott. . .”

(Adina Darin írása a *Merre tart a film?* című rovatban. Noul Cinema 1990/10.)

„Egy hegyvidéki söröző unalmas teraszából theatrum mundi-t, bizonyos fiatalokból bizonyos bűntelen bűnösöket csinált Lucian Pintilie. Az Úgyész, aki megrendezi a bűncselekmény rekonstruálását, blazirt bábmozgató, egy Deus otiosus. Vele szemben áll a Profeszszor, egy „Deus caricaturicus”, egy őrült, aki ösztönösen megéri a „bűnelkövetők” ártatlanságát. Jelen van még a caragialei szellem: az unalom, a sztoikus lelki nyugalom és az abszurd (lásd a mitológiai eltévedt ludak keresését!).

A *Reconstituirea* voltaképpen pirandellói film. Létezik a szöveg (a tulajdonképpeni bűncselekmény) és a metaszöveg (a bűncselekmény rekonstruálása, hogy nevelő célzatú film készüljön belőle); van természetesség (a hősök megbánták tudattalanul elkövetett tetteiket), és van mesterségeség (mégis arra kötelezik őket, hogy eredetiben megismételjék a bűncselekményt). A cenzúrázott szabadság: a hősök a terasz-kezrec erkölcsi túszai, ritka távozásaik (szökéseik) kihívások. A kulcskép: eleven pisztrángok a vízzel telt zacskóban; ficánkolnak, de már halottak, mint ahogy lelkileg kimúlt a két fiatal is. Látszólag szabad, de elromlott szerkezetek, amelyeket játékra kényszerítenek, és produkciójuk „igaz” voltától függően adományozzák nekik a halakéhoz hasonló szabadságot.

A Rendőr egy nevelő célzatú filmre teszi fel a tétet, „mint az életben”; ezért nem szégyelli terrorizálni azt a kettőt, aki, bár megbánta tettét, kénytelen megismételni ugyanolyan durván, mint eredetileg. A fiúk drámája az, hogy megkülönböztetik a tudattalanul elkö-

vetett rosszat a józan ésszel elkövetettől. A vizsgálók, a hatalom megrentottjai az igazi bűnösök, nem a két fiatal, akik strukturálisan elutasítják a csalást. Így jutunk el a paroxizmusig: a bűncselekmény interpretálása valódi tragédiához vezet.”

(Roxandra Cesereanu: *Pirandellizálva*. Ecran 1990/1)

„Nem hiszem, hogy most kimondottan egy ünnepi beszédre áhítoznak – így kezdte Andrei Pleșu művelődési miniszter a bevezetőt Pintilie filmjeinek bemutatásakor a costinesti-i fesztiválon. A fiatal nézők felszabadult nevetéssel reagáltak erre az egyáltalán nem miniszteriális szövegre. – Néhány hónappal ezelőtt egy bécsi konferencián forgalmazási célokból elkérték tőlem a Ceaușescu idején betiltott filmek listáját. . . Be kellett ismernem, hogy ilyen színvonalú film nagyon kevés van közöttük. . . Nem hibáztatom ezért a román filmalkotókat, ellenkezőleg! Hiszen hónapokig, évekig harcoltak azért, hogy átjusson egy-egy produkció, amelybe belefektették tehetségüket, és valóban át is jutottak rendkívüli filmeket a cenzúra borzalmas sorompóján. . . Caragiale szövegében gyakran felbukkan egy párbeszéd: – Rosszul állunk, monser! – Honnan jössz? – Egy sörözőből. – Kikkel találkoztál ott? – Barátokkal. – És miket mondtak? – Rosszakat, monser! A drámának és a mulatságnak ez a szimultaneitása, az öröm és az apokaliptikus életérzés egyidejűsége jellemzi Caragiale világát, ez folytatódik a mi mai világunkban is. Kéjvelgünk a hajótörés tudatában: rossz, még rosszabb, egyre rosszabb. De mi ezt egy sörözőben mondjuk! Nem tudunk örülni egy jó falatnak, ha nem kapcsoljuk össze a világvége érzetével. Hát jó ez az egyidejűség a katasztrófában és az életörömben! Néházen elérhető ez egy nép számára, de minket ez jellemez, és ezzel fognak találkozni a filmekben is, amelyeket most látni fogunk.”

(Andrej Pleșu beszédének részletei a Noul Cinema 1990/10. közlése szerint)

„*A De ce trag clopotele, Mitica?* című produkciót 1979. szeptember 27-én kezdték el azzal, hogy terv szerint 1981. februárjában be is fejezik. A kétszalagos film megtekintése után a C.C.E.S. (Kulturális és Szocialista Nevelési Bizottság) úgy dönt, hogy a munkát le kell állítani, az anyagot el kell zárni. A döntés emlékezetes dátuma: 1981. június 19. Bemutató: 1990. augusztus 7., Costinesti-i Filmfesztivál.

A filmvászon hangutánzó szavakba burkolva, hangos rikoltozással a természet által a fejlődés alacsony fokán felejtett teremtmények vonulnak végig. Fel nőttek, megvénültek, megszaporohtak, besavanyodtak, elvadultak, eltorzultak, de makacsul elutasítják az emberré válást. „Varázsuk” a csúfság, „vonzerejük” az, hogy visszaszűntök, sorsuk pedig. . .! Eredetiségüket nem irigyelheti senki, mert utánozhatatlan; aki nézi létfontosságúnak hitt teljesítményeiket, alig hiheti valódiságukat, de ők azért küszködnek, verik egymást, a saját univerzumukban ők az erő, a fölöslegesen zuhogó energia.

Pintilie filmes esszévilága hús és vér, könnyzuhatagot áraszt, de nem sír; szenved, de nem fáj neki; nevet, de nem örül. Nála minden fintorrá, karikatúrává válik, a szó makogás és bármilyen taglejtés erőszaktétel. Ez a világ nem tudja, hogy mi a párbeszéd, mert valamennyien egyszerre beszélnek, a szó pedig nem tagolt, hanem az összefüggéstelen zajos kirobbanása. Pintilie világa az ordítózásé, amelyben a suttozás is megsüketít. Nincs szükségük szóbeli kommunikációra, még karattyolásra sem, mert annyira megtanulták egymás cibálását, hogy az már az ösztönlét győzelmes csúcsa. És mégis: a figuráknak és a képeknek ebben a lavinájában, úgy tűnik, két alak urálja a zűrzavart, a borbélyüzlet legendás hősei. A hiány náluk erény; igazi természeti erőről tanuskodik az az ügyesség, ahogyan mindent összebogoznak vagy kioldanak. Egyesítet „eszüket” nem tudja legyőzni semmi. A borbélyüzlet szentély, olimposz, hálófülke, sőt: a „függetlenség bére”. . . Az egész fölött komor ég lebeg,

egyetlen fénysugár nélkül; a levegő penészes, mint amikor egy pincére rácsapják az ajtót. . .

Amikor a mese végetért, az az érzésed, hogy nem moziban voltál, hanem egy elmegyógyintézetben. . . Valahol létezik, hinni akarom, fájdalom és szenvedés, ha

diszkrét is, valódi könny. Az igaz, hogy ott viszont nem mosolyognak. Ez az *ott* a pintilieifilmfelvőgép mögött van. Ez a film-pamflet, úgy tűnik, leszámolás, megfelelőbbé tehető ítélet. Ki merné kijelenteni, hogy: igen, de minek nekünk szatíra, még hozzá ilyen csí-

pős szatíra?! Mondják, hogy az erkölcsök nevetve változnak meg. Lehet, hogy olykor nem árt egy jó adag elképedés sem.”

(Mircea Alexandrescu: *Miért húzzák a harangokat. . . ?* Noul Cinema 1990/10.)

Báthory Erzsébet

Sosemvolt filmek szomorúsága

Michelangelo Antonioni: Egy sosemvolt szerelem krónikája

Antonioni, ha nem tévedek, még él. 79 évesnek kell lennie. Nem lehet tudni róla semmit. Hogy mivel tölti a napjait, egészséges-e, hogy néz ki. Feltehetőleg visszavonult, idős magánember. Miért is lenne más? Mert manapság valahogy nem így szokás. Ha már nem rendez filmet, márpedig nem rendez, az utolsót csaknem tíz éve készítette, akkor legalább a születésnapjain mutatnak meg a képeslapok, amint hozzátartozói és barátai körében ünnepl. Sütikérezne a filmművészet nagy öregének szerepében. De Antonionit nem nagyon tudom elképzelni bölcs és derűs ősz apóként, lehiggadt, idős mesterként. Amint kocos, lánglelkű ifjú titánként sem. Csak elegáns, hűvös, esetleg mélabús, vagy szigorú, vagy gyöngéd férfiként. Már elmúlt negyven, amikor rendezői pályája fölívelt, és még alig múlt el hatvan, mikor háttérbe szorult vagy vonult. A *Foglalkozása: riportert*, amely szememben az utolsó érvényes, igazi Antonioni-film, hatvanhárom éves korában mutaták be. Az *oberwaldi titok* és az *Egy nő azonosítása* már fáradt, halvány műveknek tündek. Ugyanakkor *A kaland*, *Az éjszaka*, a *Nagyítás*, egyáltalán a hatvanas évek Antonioni-filmjei vitathatatlanul az egyetemes filmművészet egyik csúcsa. És Antonioni a negyvenes évektől mint az olasz filmművészet fénykorának egyik koronatanúja sem akar ki, úgyhogy írni legálább az emlékiratait.

Lám csak, Chaplin megírta. Bergman is megírta a *Laterna mágicát*, Buñuel az *Utolsó lehetetemet*. Még Fellini is, aki pedig még csak vissza sem vonult, kiadta *Mesterségem, a film* címmel személyes jegyzeteit. Tarkovszkijtól, akit igazán nem lehet azzal vádolni, hogy reklámozta volna magát, és aki meghalt, mielőtt memoáriró-korba került volna, számos posztumusz írás látott napvilágot, olyan személyes írásmű is, mint a naplója, mert életében leírta őket. De Antonioni készített-e ilyen feljegyzéseket, ír-e esetleg épp mostanában emlékiratot?

Talán igen. De ha belegondolunk a filmjeibe és elolvassuk nemrég magyarul is megjelent elbeszéléseit az *Egy sosemvolt szerelem krónikája* című kötetben, az a feltevésünk erősödhetik meg, hogy Antonioni aligha fog az életéről és személyes titkairól öregurasan fecsegni, vagy akár mégoly szemérmesen is vallani. Ez a kötetnyi kis írása sem újabb keletű, olasz kiadásuk 1983-ban jelent meg, és ha akadnak is bennük személyes vonatkozású részletek, végeredményben olyan filmötletekkel és elbeszéléskézdeményekkel van itt dolgunk, amelyek nem kevésbé tárgyiasak és megformáltak, mint az elkészült filmek. Még évszámok sem igazítanak el az egyes darabok keletkezési vagy feljegyzési idejére nézve, pedig úgy legalább betájolhatnánk, hogy ez vagy az az ötlet, motívum melyik ismert film

közelségéből való, s így több joggal rokonítható-e azzal, mint e körülmény ismerete nélkül.

És mivel Antonioni ezekben a megmunkált és személytelen írásaiban sem adja ki magát jobban, mint filmjeiben, igazában mi más érdekelhetné az olvasót ezekben a prózai vázlatokban, mint hogy mi közik azokhoz az ismert és feledhetetlen filmekhez, melyikük milyen ponton, hogyan kapcsolódik hozzájuk. És nemcsak azért van ez így, mert egy nagy filmrendező mellékes írásairól van szó, hanem azért is, mert ezek az írások maguk is nagyon – bármily semmitmondó, nincs rá jobb szó – „filmszerűek”, és pedig „antonionisak”. Vagyis Antonionianak esze ágában sem volt a filmművészet mellett a szépprózában is artikulálnia magát, „kiruccanni más művészeti ágba”, még annyira sem, mint amennyire esetleg Bergmannak lehetett ilyen ambíciói, Pasoliniról már nem is beszélve.

Antonioni par excellence „filmszerű” elbeszélés- és ábrázolásmódjának ismeretében ez magától értetődőnek is tűnhet, ha nem az lenne e kötet alcíme, hogy „egy filmrendező elbeszélései”, és nem tudnánk, hogy az „antonionis” film kialakulásában fontos szerepet játszottak irodalmi hatások. Az Antonioni-filmek laza, epikus dramaturgiai szerkezete rokona a „cselekménytelen” modern regényeknek, amelyek jobbára belső történéseket követnek nyomon.

És Antonioni filmstílusa külön hasonlóságot mutat még a két háború közti amerikai regény „understatement”-jével, és személy szerint Fitzgerald módszerével. A *barát* annak a Cesare Pavésének a regényéből készült, aki maga is sokat tanult ezektől az amerikaiaktól. Pavésén kívül Antonioni máskor is folyamodott jeles kortárs írókhoz, mint inspirációs forráshoz vagy munkatársakhoz. A *Nagyítás* forgatókönyve Julio Cortázar elbeszélése alapján készült, az angol párbeszéd írásában Edward Bond működött közre. A *Zabriskie Point* forgatókönyvírói közt ott találjuk Sam Shepard és Fred Gardner nevét. És úgy gondolom, ha léteznek egyáltalán jól megírt forgatókönyvek, hát az Antonioni-filmekéi azok.

És szögezzük le azt is: az *Egy sosemvolt szerelem krónikája* elbeszélései – ezt a műfaji minősítést talán megkérdőjelezném – irodalmi, „szövegezési” szempontból maku-látlanok. Akármikor keletkeztek is – őszintén szólva nagyon szeretném tudni, melyik mikor –, egy írás-szakmai szempontból is szuverén, professzionista mester szövegei. Pontosak, hűvösek, tárgyiasak. Olyan arány- és ritmusérzék-től tanúskodnak, amilyen a filmet is jellemzi. Egy-egy bekezdés vagy közbeékelte kommentár való-ságos prózai gyöngyszem. Figurák, helyzetek exponálódnak, ahogy a nagykönyvben meg van írva.

És mégis: csak el nem készült filmek kezdeményeinek, részletei-

nek prózai jelzései ezek a szövegek, nem elbeszélések, nem önálló szépprózai alkotások. Nem arról van szó tehát, hogy nem elég jók, hanem hogy nem irodalmi fogantatásúak. Pontosságukban, tárgyiaságukban, nehézkedésük, tendenciáik, lappangó sugalmazásaik szerint „antonionis” filmtörténetek magvai. Többnyire filmkezdek, filmcsirák. Expozíciók, jelene-tek, amelyek sokat ígérnek, amelyekben lehet valami. Csak ki kell őket fejteni e kezdemények burkából. Vagy a leírás épp arra való, hogy kiderüljön, nem kell, nem érdemes. Mindenesetre talányosan nyitottak maradnak ezek a történetteredékek. Ez persze igazán Antonioni ízlése, felfogása szerint való, de az elkészült filmek nyitottságukban, sokértelműségükben is befejezettek, lezártak, míg a vázlatok úgyszólván a levegőben maradnak. Nemhiába idézi egyszer írójuk Csehovot: „Találjatok ki új befejezéseket, és újraírom nektek a világirodalmat.”

A remekül jelzett helyzeteket, figurákat is inkább az élteti, hogy az ismert filmek alapján látjuk őket hasonló módon megelevenedni. És akaratlanul is ezekhez a filmekhez társítjuk őket. A *Négyen a tengeren* egyszerre idézi *A kalandot* és a *Foglalkozása: riportert*: valaki eltűnik a tengeren (egy jachtról!), de valójában megmarad, csak más szemmel akarja látni a világot, és talán új életet is kezd. Az *Az a Teve-re-parti bowling*, amely talán a legeredetibb és legígéretesebb film-

dítást tartalmazza, *A napfogyatkozásra* és a *Nagyításra* támaszkodva próbál az olvasó nézőben vizuális feszültséggel feltöltödni: egy férfi egy elhagyott Róma-széli parkban minden látható ok nélkül lelé két gyereket, majd folytatja minden-napi életét, és nem lepleződik le soha, „hiszen a bűne olyan jól be-ileillik abba a társadalmi közegbe, amelyben elkövette, vagyis annyira természetesnek hat a tö-ménytelen erőszakos bűncelekmény között, hogy az ő természet-ellenes indítéka végső soron lehetetlenül teszi a valóság kideríté-sét”.

Az *Egy sosemvolt szerelem króniká-ja* emiliani helyszíneivel *A kiáltás* nyomasztó, fojtott atmoszférájára emlékeztet, a *Két távirat* *Az éjszaká-ra*. A két szomszédos modern koc-kaház egy-egy ablakából egymás figyelő két ember motívuma külön-sképp innen ismerős. De akad fűben heverő holtest is, „amibe szinte belebotlok”.

Végeredményben az *Egy sosem-volt szerelem krónikája* nem mutatja meg a filmrendezőt új oldaláról, nem lebbent föl fátylat titokról, nem magyaráz meg utólag semmit, hanem visszautal a filmekhez. És azáltal, hogy el nem készült fil-mek ötleteit, vázlatait tartalmazza, szól a hiányzó filmekről is, amelyek persze nem a nagy művek mellől, nem Antonioni nagyságá-hoz hiányzanak, hanem a mi telhe-tetlen életünkben. (*Európa*, 1990)

Györffy Miklós

Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről

A montázs



Nehéz egyetérteni azzal az elterjedt hiedelemmel, mely szerint a montázs a film legfontosabb formaképző eleme. Hogy a film a vágóasztalon készül. Minden művészetben lényeges a montázs, az egyes részek összerakása, egymáshoz illesztése. Nem arról kell beszélnünk, mi rokonítja a filmet más művészeti ágakkal, hanem hogy mi különbözteti meg tőlük. A film specifikumát akarjuk megérteni.

Mi hát a montázs szerepe? A montázs idővel telített képeket illeszt össze, és nem fogalmakat, ahogy azt az úgynevezett „montázsfilm” hívei oly gyakran hangoztatták. A fogalmakkal való játék nem a film kiváltsága. Nem a fogalmak montázsában rejlik a film művészi kifejezőmódja. A filmnyelv lényege a szimbólumok, a fogalmak, a nyelv hiánya. Minden film annyira képbe zárt, hogy szerintem *egyetlen* snitt alapján teljes bizonyossággal megállapítható, mennyire tehetséges valaki.

A montázs lényegében csupán a plánok összeragasztásának ideális változata. De ez az ideális változat már benne rejlik a fölvetett anyagban. Helyesen, szakértelemmel összevágni egy filmet, megtalálni a montázs ideális változatát annyit jelent, hogy nem zavarjuk meg a jelenetek egymáshoz kapcsolódását, mert azok szinte önmaguktól montírozódnak. Rá kell érezni a bennük működő törvényekre, és ezek alapján kell összerakni őket. A képek kapcsolatának, viszonyának törvényeit nem mindig könnyű megérteni (különösen, ha a fölvetett jelenetben pontatlanságok vannak). Ilyenkor a vágóasztalnál nem egyszerűen a snittek mechanikus összeillesztése folyik, hanem a kapcsolódás elveinek gyötrelmes *kutatása*, melynek során fokozato-

san, lépésről lépésre válik egyre nyilvánvalóbbá, mi teszi egységessé a fölvetett anyagot.

Van itt egy sajátos visszajelzés: a képből rejlő konstrukciót a montázs bontja ki azon mozzanatok mentén, melyek a forgatás során kerültek az anyagba. Az anyag a montázsban tárja fel önmagát, lényege az illeszkedések jellegében, spontán, immanens logikájában tör felszínre.

A *Tükör* vágása borzasztó nehezen ment: több mint húsz változata volt a filmnek. Nem egy-egy snitt sorsáról beszéltek, hanem a szerkezet egészét, az epizódok sorrendjét érintő kardinális változtatásokról. Olykor úgy tűnt, a film sehogy sem fog összeállni, ami azt jelentette volna, hogy forgatás közben jövátelhetetlen hibákat követtünk el. A filmnek nem volt tartása, nem akart lábra állni, a szemünk előtt esett szét, hiányzott belőle az egységesség, a koherencia, a belső logika. Aztán egy szép napon, mikor alkalmunk nyílt rá, hogy megcsináljunk még egy utolsó, kétségbeesett átalakítást – a film létezni kezdett. Az anyag étellel telt meg, az egyes részek kölcsonös kapcsolatba kerültek egymással, azonos lett a vérkeringésük. Ahogy néztük ezt a végső variánst, tanúi lehettünk a film születésének. Még sokáig nem tudtam elhinni, hogy megtörtént a csoda, hogy a film végre összeállt. Szigorú próbája volt ez mindannak, amit a forgatáson csináltunk. Világos volt, hogy a részek kapcsolódása az anyag *belső minőségétől* függött. És ha ez a minőség még a forgatás során *megjelent* benne, ha nem tévedtünk, és valóban létrejött, a film *nem tudott* nem összeállni – ez egyszerűen természetellenes lett volna. De hogy a dolog megtörténjen, *meg kellett ragadni* a felvételek belső életének értelmét, szervezőelvét. És mikor ez megvolt, mikor a film, hála istennek, lábra állt, elmondhatatlan, mekkora megkönnyebülést éreztünk.

A montázs a képekben folyó időt kapcsolja össze.

A *Tükör*ben például összesen körülbelül kétszáz kép van. Ez nagyon kevés, ha figyelembe vesszük, hogy egy hasonló hosszúságú film általában úgy ötszáz képből áll. Alacsony számukat a *Tükör*ben a hosszuk magyarázza. Ami a vágásokat illeti: ezek szervezik a film struktúráját, de nem teremtenek ritmust, ahogy ezt vélni szokás.

Egy film *ritmusa* a képekben lezajló idő jellegeből születik meg. Nem az összevágott snitek hossza határozza meg, hanem a bennük zajló idő feszültsége. A montázs nem határozhatja meg a ritmust, a legjobb esetben sem lehet több stílusjegynél. A filmben az idő nem a vágásoknak köszönhetően, hanem azok *ellenére* folyik.

Persze csak akkor, ha a rendező helyesen ragadta meg, hogyan folyik az idő a vágóasztal polcain szétrakott snittekben.

A képből rögzített idő diktálja a rendezőnek a montázs elvét. Ezért nem illenek össze olyan képek, amelyekben alapvetően *más jellegű* az idő folyása. Így például valóságos idő nem vágható össze absztrakttal, mint ahogy lehetetlen egymáshoz illeszteni különböző átmérőjű vízvezetékcsöveket. A képből zajló idő konzisztenciáját, feszültségét, vagy éppen ellenkezőleg, „enerváltságát” az *idő nyomásának* nevezhetjük. Következésképpen, *a montázs a snittek összeillesztése, ami a bennük zajló idő figyelembevételével történik.*

A különféle képek egységes érzékelését kiválthatja a nyomás, a feszültség azonos mértéke, s ez határozza meg a film ritmusát.

Hogyan érzékeljük a képből zajló időt? Ez a sajátos érzés akkor keletkezik, mikor az események mögött valami különös *jelentőséget* vélünk fölfedezni, *ami az igazság jelenlétével egyenértékű.* Mikor az emberben egyértelműen tudatosul, hogy amit a képen lát, nem merül ki a vizualitásban, hanem csupán célzó valamire, ami a *képen túl* van, valamire, ami lehetővé teszi, hogy kilépjünk a képből az *életbe*. Mindebben ismét a művészi kép határtalansága jelentkezik, amiről már volt szó. A film gazdagabb annál, amit közvetlenül, empirikusan nyújt. (Persze csak ha valódi film.) Gondolat, eszme is mindig több van benne, mint amennyit az alkotó tudatosan beleszórt. Mint ahogy a szüntelenül áramló és változó életben is mindenki a maga módján értelmezheti és érzékelheti a pillanatokat, az igazi film, túllépve a kép határait a benne pontosan rögzülő idővel, ugyanúgy él az időben, mint az őbenne. A film specifikumát szerintem éppen ennek a kettős folyamatnak a sajátosságaiában kell keresni.

A film ekkor lesz több, mint névlegesen létező, leforgatott és megvágott anyag, mint az alapját képező elbeszélés vagy szüzsé. Mintegy függetlenedik a szerzői szándéktól, vagyis életszerűvé válik. Leválik az alkotóról és önálló életet kezd élni, megváltoztatva formáját és értelmét a nézővel való találkozáskor.

Azért is tagadom, hogy a film a montázs művészet, mert ez a felfogás nem engedi, hogy túllépje a vászon határait, azaz megfosztja a nézőt attól a jogától, hogy saját tapasztalatát is beépíthesse mindabba, amit maga előtt lát. A montázs-film rébuszokat, rejtvényeket ad fel a nézőnek, intellektuális képességeiben bízva arra készíti, hogy szimbólumokat fejtsen meg, hogy

allegóriákban gyönyörködjön. De sajnos mindegyik feladványnak pontosan megfogalmazható megfejtése van. Mikor Eisenstein az *Októberben* összevágja Kerenszkijt egy pávával, módszere egyenértékűvé válik a szándékkal. A rendező megfosztja a nézőket attól, hogy kialakíthassák *saját* viszonyukat a látottakhoz. Ez pedig azt jelenti, hogy a képszerkesztés módja öncélú, az alkotó totális támadást indít a néző ellen, megpróbálja *ráerőszakolni* saját viszonyulását az eseményekhez.

Ismeretes, hogy a film abban különbözik más, időben zajló művészetektől, például a balettől vagy a zenétől, hogy a szalagon rögzülő formájában valóságossá válik. Egy filmre került jelenység mindig teljes, örökérvényű realitásában, azonos módon lesz érzékelhető számunkra.

Ugyanazt a zeneművet többféleképpen, különböző időtartam alatt lehet eljátszani, más szóval, az időnek a zenében elvont filozófiai jellege van. A film viszont külső, érzékelhető formában képes rögzíteni az időt. Ezért a filmben mindennek az idő az alapja, mint ahogy a zenében a hang, a festészetben a szín, a drámában a jellem. Az előbb említették Aubier filmjét (*Valparaiso, Valparaiso – A fordító megjegyzése*), melynek egyetlen formaképző eleme a zárt térben folyó idő. Ez is azt igazolja, ami számomra a filmművészet legfontosabb sajátossága.

Úgyhogy a *ritmus nem a snittek metrikus váltokozása. A ritmus a képek idejének feszültségéből jön létre.* És meggyőződésem, hogy éppen a ritmus a *film legfontosabb formaképző eleme*, nem pedig a montázs, ahogy azt vélni szokták.

Ismétlem, montázs minden művészetben van abban az értelemben, hogy az alkotó szelektál, majd összekapcsolja a kiválasztott anyagot. Enélkül egyetlen művészet sem létezik. A filmbeli montázs az a sajátossága, hogy a fölvetett snittekben megragadott *időt kapcsolja össze*. A montázs kis részek, részecskék összeillesztése, melyekben az idő azonos vagy eltérő konzisztenciájú. Összekapcsolásuk új időlélményt ad a kihagyott, kivágott képeknek köszönhetően. De a vágások sajátosságai, erről beszéltünk az előbb, már benne rejlenek a montírozandó snittekben, így a montázs semmiféle új minőséget nem ad, hanem csupán felmutatja, mi van az egymás mellé kerülő képekben. A montázsra már a forgatás közben is gondolnak, mintegy be van programozva a felvételekbe. Ezért a montázs tárgyát csupán a kamera által rögzített, eltérő intenzitású időtartamok képezik, nem pedig erőltetett szimbólumok, festői tárgyak, egy-egy jelenet több-kevesebb ízléssel megtervezett kompozíciói. És főleg nem két egyértelmű foga-

lom, melyek kapcsolódásából egyfajta „harmadik jelentésnek” kellene születnie. Egyszóval, a montázs tárgya az objektív által megragadott, képekké formált élet sokszínűsége.

Állításom igazát leginkább maga Eisenstein igazolja. Közvetlenül a plánok hosszára, vagyis a vágásokra építve a ritmust tapasztalhatta, mennyire eredménytelenek teóriájának alapelvei azokban az esetekben, mikor cserben hagyta intuíciója, és nem telítette a képeket a vágáshoz szükséges időbeli feszültséggel. Itt van például a *Jégmezők lovagjának* csatajelenete a Csud-tó jegén. Nem gondolva arra, hogy az egyes képeket megfelelő feszültségű idővel kell telíteni, Eisenstein a harc belső dinamikáját rövid, helyenként túlságosan is rövid snittek változtatásával igyekezett érzékeltetni. Azonban a képek villámszerű villódzása ellenére a néző nem tud szabadulni attól az értéstől, hogy erőtlenség és természetellenes, ami a vásznon történik. Ez azért van így, mert a képekben nincs valódi idő. Statikusak és vérszegények. Így aztán nyilvánvaló ellentmondás jön létre az idő híján levő, s ezért teljesen mesterséges hatást keltő képek belső tartalma és a képek iránt közömbös, tisztán mechanikus vágások között. Ezért a néző nem azt érzékeli, amire a művész számított, aki nem gondoskodott arról, hogy valódi időlélmény nyeljen telítse a legendás csata általunk tárgyalt epizódjának képeit.

A film ritmusát a tárgy képen rögzülő, láthatóvá tett élete közvetíti. A nádas hajladozása alapján megállapítható, milyen a folyó, mekkora a sodrása. Pontosán ugyanígy árukkodik az idő zajlásáról a képen reprodukált életfolyamat hullámzása.

A filmben a rendező egyénisége mindennek előtt az időlélményen, a *ritmuson* keresztül tárul fel. A ritmus meghatározott stílusjegyekkel díszíti a műalkotást. Nem lehet kiagyalt, mesterségesen konstruált. A film ritmusának szervesen kell létrejönnie, összhangban kell lennie a rendező életérzésével, azzal, ahogy az időt kutatja. Számomra például úgy tűnik, hogy az időnek a képen önállóan, szabadon kell folynia, akkor a gondolatok minden feltűnés, csikorgás, retorikus támasz nélkül el tudnak helyezkedni benne. Számomra a ritmikusság a képen olyan, mint – hogy is mondjam? –, mint az igaz szó az irodalomban. A pontatlan szó az irodalomban és a ritmus pontatlansága a filmben egyaránt tönkreteszi a mű hitelét.

Itt fölmerül egy magától értetődő nehézség. Tegyük föl, azt szeretném, hogy az idő megfelelő módon, szabadon folyjon a képen, a néző ne

érezze, hogy rá akarnak erőltetni valamit, önként „adja meg magát” a rendezőnek, saját élményeként kezdje befogadni a film anyagát, s az úgy tudatosuljon benne, mint *saját* újonnan szerzett tapasztalata.

De íme, micsoda paradoxon! A rendező időérzékelése mégis mindig a néző feletti *erőszak* formáját ölti. A néző vagy „fölveszi” a ritmusunkat és követ minket, vagy nem, ami azt jelenti, hogy nem jött létre kontaktus. Ebből eredően a rendezőnek „saját” nézője van, ami számomra teljesen természetesnek és szükségszerűnek tűnik.

Feladatomban ezért abban látom, hogy *személyes időt teremtesek, azt adjam át a képben, ahogyan én érzékelem az idő zajlását, áramlását.*

A tagolás módja, a montázs megbontja, megszakítja az idő folyását, s ezzel egyidejűleg új minőséget hoz létre benne. Az idő torzítása – ritmikus kifejezésének módszere. A montázs, a művészi filmkép nem egyéb, mint *időből megformázni* valamit.

Az idejükben eltérő feszültségű képek kapcsolódásának szervesen kell következnie az anyagból, a folyamatot belső szükségszerűségnek, nem pedig művészi önkénynek kell diktálnia. Ha a váltásoknak ez a szervesége akarva, nem akarva, de valamilyen okból megbomlik, azonnal előbújnak, kiugranak, láthatóvá válnak a montázs hangsúlyai, amit a rendező nem engedhet meg. Az idő mesterséges, nem belülről érlelődő fékezése vagy gyorsítása, bármilyen pontatlanság a belső ritmusváltásban hamis, deklaratív vágást eredményez.

Nem azonos időértékű snittek összeillesztése elkerülhetetlenül ritmustöréshez vezet. Ha azonban ezt az egymás mellé kerülő képek belső élete készíti elő, akár nélkülözhetetlen is lehet a ritmikus rajz kiemeléséhez. Hasonlítsuk a különböző időbeli feszültségeket a csermelyhez, a patakhoz, a folyóhoz, a vízeséshez. Összekapcsolásuk teljesen egyedi ritmust teremthet, amely mint új, szerves képződmény, az alkotó időérzékelésének formájává válik.

Mivel pedig az idő érzékelése *szerves* része a rendező életfelfogásának, és a vágásokat, mint ezt már hangsúlyoztam, egyedül a snittekben rejlő idő feszültsége diktálja, a montázs minden-nél tisztábban tükrözi egyik vagy másik rendező stílusát. A montázsban fejeződik ki, hogyan viszonyul a rendező saját elképzeléséhez, benne kap végső formát a művész világnézete. Úgy gondolom, hogy aki könnyedén és többféleképpen tudja vágni a filmjeit, az felszínes, komolytalan rendező. Bergman, Bresson vagy Fellini

vágásait mindig fel fogják ismerni. Soha senki-vel sem tévesztik majd össze őket. Mert náluk a montázs elve változatlan.

A rendező nem teheti meg, hogy változó hangulatban legyen jelen a forgatáson, miután a legfőbb probléma az elképzelés, a ritmus egységének megőrzése minden egyes epizódban. A ritmus érzékelése.

Lényegében egyetlen ritmusról van szó. Ez a ritmus abból születik meg, hogy a rendező érintkezésbe kerül az élettel, azzal, amit forgat, amit megpróbál föltámasztani kamerája előtt. A rendező számára ez az állapot ugyanolyan nélkülözhetetlen, mint a színész számára, ha hiteles akar lenni egy jelenetben. Amennyiben a rendező enervált, nem tudja, mit tegyen, nincs fölkészülve a forgatásra, hanem csak úgy ott van, a felvételtől semmi sem lesz. De ha lesz is valami, az sohasem fog illeszkedni azokhoz a részekhez, melyeket igazi alkotóállapotban készített. Mivel a filmcsinálás napi munka, a folyamat szempontjából nincs szörnyűbb, mint az entrópia, az alkotói energia szétszóródása, a kezdeti állapot elvesztése.

A rendezőnek, akár egy muzsikusként, például a karmesternek, meg kell hallania a hamis hangot. Ez a foglalkozása. Ez a „hallás” ugyanolyan fontos, mint a ritmusérzés, a rendező körül zajló élet ritmusának érzékelése, azé az életé, amelyet szalagra próbál rögzíteni.

Sokan úgy vélik, hogy a film ritmusát úgy lehet kialakítani, ha van egy gyors epizód, aztán egy lassú, és ezek váltakozásából születik meg a montázsfilm ritmikai egysége.

Nos, ilyesmiről szó sincs. A dolognak semmi köze a filmhez. Látták a *Mouchette*-t. Nem emlékszem, hogy lenne benne olyan kép vagy jelenet, amely ezen elv szerint követne egy másikat. Minden képet egyforma tempóban vett föl ugyanaz az ember. Mintha egyidejűleg születtek volna, mintha egyszerre hatszáz kamera működne, hatszáz hasonmás játszana és kerülne filmre. Annyira egységesek ezek a képek, annyira azonos a ritmusuk. Nincs bennük egyetlen hamis perc, egyetlen hamis másodperc sem. Egyébként ő a második rendező, aki sokszor vesz föl egy jelenetet. Chaplin negyvenszer ismételt, Bresson is negyven felvételt csinál. A legkisebb pontatlanságot sem tűri a színész intonációjában, a kamera mozgásában, nem tűri, ha a szereplő nem pont a kijelölt helyre megy egy beállításban. Különösen premier plánnál, ahol minden centimétereken múlik. Mindent addig ismételtet, amíg elképzelése tökéletesen meg nem valósul. Chaplinnél más a helyzet, az ő ese-

tében mozgásművészetének rögzítéséről van szó, hogy minél kifejezőbb legyen.

Ma láttak egy filmet egy homlokegyenest más típusú rendezőtől – Fellinitől, ahol minden tele van érzellemmel, életörömmel, jóssággal, szeretettel, vidámsággal. Ő maga is ilyen, nagyon jólelkű, reneszánsz ember. És ismét figyeljek meg, minden jelenet, az összes kép egyformán van fölvéve. Meg vagyok győződve arról, hogy egyformán. Lehetetlen, hogy ne így legyen. Ha közepes rendező lenne, előfordulnának eltérések. Nem a montázsról beszélek, egy-egy kép tarthat egy másodpercig vagy három percig, nem a képek hosszúságáról van szó. A lényeg az, hogy egységes a ritmusuk, azonos belső állapotban vették fel őket, melyet a rendező valóságsszemlélete határoz meg. Pulzusa együtt ver a film pulzusával. Szívverése, az élet ritmusa és a fölvelt anyag pulzusa egységül. Ez a hármas egység teremti meg a filmes egyéniséget.

Soha az életben nem lesz magukból művész, ha szétszabdadják a panorámáikat, és a jelenet különböző részeinél vágják be őket. Attól még nem fog összeállni a filmjük, hogy az egyik jelenet képeit bevágják egy másikéba, ami nálunk oly gyakori. Semmire sem mennek azzal, ha három részre vágják valakinek a premier plánját, aztán a partnerét, és hat snittből vágják össze a dialógust, ha nem ez volt az elképzelésük. Csak akkor csinálják majd, ha rossz a felvétel. Összevágva se lesz jobb, ugyanolyan rosszul fog kinézni. Az egységesség illúzióját fogja kelteni, de nem lesz egységes. Bizonyára emlékeznek az *Édes élet* képsorára. Az utolsó epizódra gondolok a parton, ahol az orgia zajlik. Van egy rész, amikor kilépnek az utcára a fenyők alatt, mennek a tenger felé és állnak egy ideig. Két vagy három kép mozgás nélkül, egy pontból van fölvéve, eltérően az előző jelenettől, amelyben sok volt a mozgás, néhány képnél a kamera is mozog. És meg kell mondanom, hogy ettől mégsem lesz más a képek ritmusa. Ez azt jelenti, hogy valaki más állapotban van. Ugyanazt az eseményt, ugyanazt a helyet nézi. Valami rendellenes történik vele, felgyorsul a pulzusa, vagy éppen ellenkezőleg, megáll a szíve. Azaz nem állapotában, a ritmus érzékelésében érez változást. Azaz változni kezd az idő. Egyre sűrítettebbé válik. Minél kevesebb a mozgás, annál sűrítettebbé kezd válni az idő.

Panorámázni egy rohanó ember mozgását – ez a lehető legprimitívebb felvétel. Statikus képek a rohanó emberről – ez valami egészen más, és megint más, ha statikus kamera rögzít egy

álló embert, aki az előző képen futott. Ezen érdeemes elgondolkozni.

Emlékezzenek csak az utolsó epizódra, amikor kijönnek az építményből. Minden mozgó kamerával, kocsiszással van fölvéve benne. Mi végre, gondolhatnánk, ez a fontoskodás? Jön az első snitt, a második, a harmadik, mindegyikben azonos ritmusú mozgás van. Bizonyos értelemben tehát fölmerül, hogy belső egységet kell teremteni a képben, amit döntően a kamera mozgása valósít meg. Ez már jóval szembeütőbb „csomagolása” egy jelenet ritmusának, mert közvetlen összefüggésben van az idővel. Az idő folyhat lassabban, gyorsabban attól függően, hogyan mozgatják a kamerát egy történéis rögzítésekor. Gondoljanak a *Mouchette*-re, hogyan mozog ott a kamera. Fantasztikus. Bressonnál különben is minden milligrammokra, milliméterekre, centiméterekre van kiszámítva. Olyan, mint egy patikus. Analitikai súlyokkal dolgozik, minden porszemnek jelentősége van a mérleg serpenyőjében. Másoknál ez nem fontos, munkáikban több a lazaság. Ettől még nem kevésbé tehetségesek, bár meg kell mondanom, hogy a zsenialitás és a tehetség két merőben más fogalom. Valaki lehet nagyon tehetséges, mégsem lesz zseni, míg egy zseni esetleg borzasztó tehetségtelen. A lényeg az, hogy Bresson minimális mennyiségű eszközt használ, aszkéta.

A természet érzékeltetéséhez számára elég egy leszakított falevél, egyetlen csepp patakvíz, a színész arca és tekintete. Ha az arckifejezést föl lehetne venni, egyáltalán nem mutatná meg a színészt. Mindenesetre ez engem mindig megdöbönt. Minél tökéletesebb egy Bresson-film, annál kínzóbb, ahogy tovasuhan a benne foltárurolt igazság. Van egy filmje, a *Jeanne d'Arc pere*. Az egész arra épül, hogy Jeanne bejön az ajtón – a kamera követi –, leül a székre vállatójával szemben, aki ugyanakkor lép be egy másik ajtón, és szintén leül, aztán: premier plán Jeanne-ról, premier plán a vállatóról és így tovább egészen az epizód végéig. Majd a kamera az ajótig kíséri Jeanne-t, és a jelenet véget ér.

Az ilyen egyszerűség nem olyan egyszerű, mint amilyennek tűnik. Ez zseniális egyszerűség.

A mesterség törvényeit – így a montázs törvényeit is – természetesen ismerni kell, de az alkotás a szabályok áthágásánál, deformálásánál kezdődik. Lev Nyikolajevics Tolsztoj nem volt olyan nagyszerű stilisztá, mint Bunyin, regényeit egyáltalán nem az az arányosság és zártság jellemzi, amely annyira megrázó bármely Bu-

nyin-elbeszélésben, mégsem állíthatjuk, hogy Bunyin a jobb író. Tolsztoznak nemcsak hogy elnézzük nehézkes, gyakran indokolatlanul hosszú szentenciáit, suta mondatait, melyekből oly sok van prózájában, hanem kifejezetten megszeretjük őket, mint a tolsztoji személyiség sajátos összetevőjét. Amikor valóban nagy egyéniség áll előttünk, elfogadjuk minden „gyengeségével” együtt, melyek egyébként művei esztétikumának *sajátosságaivá* transzformálódnak. Ha Dosztojevszkij műveinek kontextusából kiemeljük a hősök leírását, akaratlanul is rossz érzésünk támad – mindig szépek, fényes ajkúak, sápadt arcúak és így tovább. Ám a dolognak nincs semmi jelentősége, mert nem egy mesterről vagy iparosról, hanem egy művészről és filozófusról van szó. Bunyin végtelesen tisztelte Tolsztojt. Úgy érezte, az *Anna Karenina* szörnyen van megírva, ezért, mint ismeretes, megpróbálta átírni, de hiába. Az ilyen művek élő szervezetek. Saját vérkeringésük van, melynek megbontásával életüket tesszük kockára.

A montázs törvényei, a snittek összekapcsolásának szabályai nem jelentik azt, hogy az összes jó film így van vágva. Éppen ellenkezőleg. Mindegyik áthágja az alapelveket, az alapszabályokat. Itt van például a *Kifulladásig* Godard-tól. Egyetlen hagyományos, úgymond klasszikus vágás sincs benne. Éppen ellenkezőleg. A film vágása nagyon dinamikus, de formálisan dinamikus. Rövid snittek vannak egymás mellé rakva, a szereplőt tucatnyi helyszínen láthatjuk, mozgása mégis mintha folyamatos lenne. A klasszikus montázs szerint az ilyesmi teljes kép telenség. A beszélgetés az autóban úgy van összevágva, hogy a kocsiban ülő figurák párbeszéde összefüggő, semmi sem hiányzik belőle, miközben a háttért képező utcák iszonyatos erővel ugrálnak, mintha percek, órák lennének kiszedve az utazásból. Mindez a klasszikus montázstörvények áthágása, ami egyértelműen bizonyítja, hogy a montázs mindig sajátosan a filmes látásmód egyik színfoltja.

Bressonnál nem találnak egyetlen feltűnő vágást sem. Végig arra ügyel, hogy a színész belépjen a képbe, majd kilépjen belőle. A jelenetváltásoknál borzasztóan figyel arra, hogy ne legyen semmilyen időkiesés.

Megfigyelhető, hogy a komoly rendezők úgy illesztik egymáshoz a képeket, mintha valami egységes egészet restaurálnának. Így aztán a montázs náluk észrevehetetlen, nem látni a ragasztásokat, a váltásokat. Véleményem szerint a montázsban fejeződik ki a rendező szemlélete a

filmről. A „kifejező” montázs rossz ízlésre vall, ez tisztán kommersz hozzáállás.

Talán nem árt még egyszer emlékeztetnem magukat arra, hogy a vágásnak vannak fogásai, de nincsenek törvényei.

Mit akarok ezzel mondani? Tanulmányozniuk kell a montázst klasszikus értelemben, hogy tudják, mi illeszkedik és mi nem. De a montázs körülbelül úgy fontos a rendezőnek, mint a festőnek a rajztudás. Önök számára sem kétséges, hogy Picasso zseniális rajzoló, festményein, legalábbis némelyiken, mégis teljesen elnagyoltak a körvonalak. Az a benyomásunk, hogy rosszul rajzol. De nem így van. Ahhoz, hogy valaki úgy tudjon rosszul rajzolni, mint Picasso, nagyon jól kell tudnia rajzolni.

Ezért most nézzük meg a montázs néhány szigorúan gyakorlati problémáját.

Ismeretes, hogy senki sem tud montázsszerűen forgatni, úgy, hogy minden összeálljon, hogy a képek azonnal jelenetet alkossanak, hogy a jelenet tudatosan megtervezett snittekre legyen bontva.

Ahhoz, hogy megőrizték az anyag egységét, zártságát, tudniuk kell, hol keletkeznek repedések benne. Zártságról beszélve a képek legegyszerűbb, folyamatos összekapcsolására gondolok.

Itt van például a kereszteződő tekintetek problémája. A vágásnak talán ez a legbonyolultabb kérdése. Itt mindig el lehet bukni. Vagy mondjuk a képkivágások nagyságának, a plánok logikájának problémája – ez is izgalmas kérdés. Andron Mihalkov-Koncsalovszkij például valahol azt írta, hogy a plán jellegét az határozza meg, hogy kinek a szemszögéből láttunk valamit. Szerintem ez nem olyan lényeges, nem ez határozza meg a plánt. Bresson filmjeit nézve talán kiderül, kinek a szemszögéről van szó? Természetesen nem. Volt már olyan próbálkozás, hogy egy szemszögéből vettek föl mindent, például *A kötél* Hitchcocktól vagy az *Én vagyok Kuba* (Mihail Kalatozov Szergej Uruszevszkij operatőri munkájával készült 1964-es filmje. – A fordító megjegyzése). És mi lett az eredmény? Semmi, mert a dolog értelmetlen. A kérdést illetően egyébként még sok minden tisztázatlan. Elképzelhető-e például olyan plán, amelyben csak a szem látható? Nem, mert sehova sem fog illeszkedni. Ez nem szerves képkivágás, hanem kiemelés, amellyel a hős belső állapotát akarjuk hangsúlyozni. Egy irodalmi kép próbát behatolni a filmbe. Ez szimbólum, allegória. Jelzés a nézőnek, hogy mindent értsen, és ő „érteni” is fogja a dolgot, de ez nem élő, érzelmeket kiváltó kép.

Lényegében minden elkészült felvételnek van valamilyen szemszöge és perspektívája. De milyen? Bressonnál például semleges a szemszög, az objektív 50-es, ez adja vissza leginkább a normális emberi látást. Szerintem ez a legorganikusabb felvételi szemszög, ez adja a legtermészetesebb perspektívát.

A két fogalom elválaszthatatlan egymástól, hiszen a perspektívát a szemszög határozza meg, amelynél két eset lehetséges: vagy tárgy-szerű, vagy személyes, de az utóbbi nagyon ritkán természetes.

Gondoljanak csak Bunyin elbeszélésére, a *Reményre*. Ebben a hős sokszor ül nyeregben. Fölmerülhet, hogy onnan kéne filmezni. Annál is inkább, mert aki lovagolt, tudja, milyen érzés ez – mintha repülnénk. Így hár miért ne lehetne átadni ezt az érzést szubjektív kameraállással? Én mindenesetre nem csinálnék ilyen felvételt. . . Ezzel a „lőperspektívával” aligha lehetne mélyen, belülről ábrázolni a hőst.

A némafilm korszakában a perspektíva volt a rendező egyik legfontosabb kifejezőeszköze. De mára borzasztóan elavult. Ezt a módszert leplezetlen szándékoltága tartotta életben. A némafilmben így vált lehetővé, hogy megértjük, ki a negatív és ki a pozitív hős. Az operatőr és a rendező ezzel az eszközzel jelezte a nézőnek, hogyan kell viszonyulnia egyik vagy másik figurához. Mindez abból a téves felfogásból született, hogy a film egyfajta nyelv, amely megfejtésre váró hierogrifákból áll. Már eleget beszélünk erről, úgyhogy, azt hiszem, a kérdésre nem szükséges visszatérni.

A filmben rengeteg egyezményes megoldás van, de nem kell mindegyiket elvetni, legalábbis néhányat előbb ismerni kell.

Ez elsősorban az úgynevezett anschnittre vonatkozik. Remélem, tudják, mi ez: száznyolcvan fokos szemszögváltás, miközben aki balra volt, a baloldalon, aki pedig jobbra, a jobboldalon marad. Abszolút egyezményes dolog. De a vágásnál így lesz organikus a szemszögváltás. Úgyhogy ez sablon, de ismerni kell.

Egyébként jegyezzék meg, hogy anschnittnél nem lehet feltűnő tárgyat hagyni a szereplők között, mert a két kép nem fog illeszkedni.

Eisenstein úgy vélte, hogy közelítéssel csökkenthető a távolság azok között, akik totalban messzebb álltak egymástól. Tévedés, nem lehet úgy vágni, hogy a dolog ne látszódjon. Nekem úgy tűnik, hogy közelítésnél a legjobb elmozdulni a tengely körül, kiélezni a perspektívát, és akkor montírozható az anyag. Minél közelebb megyünk, annál nagyobb elmozdulás szüksé-

ges. Megfigyeltem, hogy ha közelítésnél határozottan irányt, szemszöget változtatunk, minden „eladható”, de egyirányból közelíteni egyszerűen lehetetlen.

A másik dolog az optika. Ha közelítésnél optikát cserélünk, egy másik térbe kerülünk, és ez sehova sem illeszkedik. A montázsban az optikáknak óriási jelentőségük van. Kis- és nagylátószögű lencsével készült felvételek nem kerülhetnek egymás mellé. Az optika a panorámánál is fontos. 120-as objektívvel nagyon nehezen fognak tudni panorámázni, a szereplő a kép közepén lézeng majd valahol. Ezt 50-es objektívvel kell fölvenni, közelről lényegesen könnyebb figyelni a színészt.

Előfordul, hogy két kép azért nem illik össze, mert az egyik hiteles, a másik pedig hamis. Ilyenkor semmit sem lehet tenni. Volt egy ilyen esetem, amikor a *Tükör* 38-as spanyol híradóanyagát montíroztam. Gyerekeket kísérnek egy szovjet hajóhoz, amely a Szovjetunióba vitte őket. Volt egy kép, amely sehogy sem akart a többihez illeszkedni. Nem volt képes megtalálni a helyét. Önmagában nagyon jónak éreztem. Egy fegyveres forradalmár guggolt a gyereke előtt, az kétségbeesetten sírt, a katona megcsókolta, a gyerek könnyezve kiment a képből, apja pedig nézett utána. Semmi furcsát nem láttam ebben, csak sehogy sem találta a helyét. Volt második, harmadik, negyedik, szinte mindenhol kipróbáltuk, de sehová sem illett. Azt hittem, egyszerűen a mozgás vagy valami más, tisztán formai szabály okozza a problémát, de nem erről volt szó. Az említett híradóanyag egyetlen képével sem lehetett összevágni. Anynyira elkeseredtem, hogy mindenképpen megakartam érteni, mi ez. Még nem tudtam, hogy kihagyom-e ezt a snittet vagy sem, de a végére kellett járnom a dolognak. Megkértem a vágónőt, szedje össze az ehhez a részhez tartozó snitteket, és mutassa meg a teljes anyagot. Mindent, ami a krasznogorszki archívumból való. És amikor megnéztem, rémülten láttam, hogy ebből, pontosan ebből a jelenetből több felvétel is van. Három. Ugyanaz az esemény, ugyanaz a történet háromszor lett fölvéve. Vagyis mikor a gyerekek elsírta magát, az operatőr megkérte, ismételve meg, amit az imént csinált: búcsúzzon el még egyszer, ölelje át és csókolja meg újra az apját.

Sok háborús anyagot láttam, és meggyőződtem róla, hogy nálunk nagyon sok híradófelvétel készül ismétlésekkel. Így hát az említett kép azért nem illett a montázsba, mert volt benne valami ördögi, ami sehogy sem tudott megférni

egy őszinte közegben. Rábukkantam erre az enyhén szólva furcsa eljárásra, melyet egyik ismert filmesünk alkalmazott. A snitt maga nem akart illeszkedni a képsorba. Kidobtam.

A híradónak egészen mások a törvényei, mint a játékfilmnek. A híradófelvétel a szó szoros értelmében a valóság egy darabját rögzíti. Nem rekonstruálja, nem teremti a valóságot, hanem egyszerűen rögzíti. Amikor ezeket az ismétléseket csinálták, újból lejátszódott valami, részben az életnek, részben viszont az emberi akarat kényszerítő erejének köszönhetően. És hamissá vált benne az, amit nem a valóság, hanem egy mechanikus ismétlés idézett elő, miközben az élet már percekkel előbbre járt. Valami elmúlt, a helyén pedig hézag és hamisság keletkezett. De egy másik képsorban talán ez a felvétel sem okozott volna problémát, nem váltott volna ki annyi ellenérzést, mint ebben a teljesen hiteles híradóanyagban. Ha két rendező csinálja meg ugyanazt az anyagot, nem lehet összeválni. Feltéve, hogy két jó rendezőről van szó. Két rossz rendezőnél minden összeillik. Ezért szerintem borzasztó érdekes dolog sülnie ki abból, ha vennék valami rövid, kisjátékfilm hosszúságú, tíz- vagy húszperces forgatókönyvet, és odaadnánk hat különböző rendezőnek. Mindegyik film egész más lenne, annak ellenére, hogy pontosan követnék az irodalmi forgatókönyv dialógusait.

Mindig is érdekelt ez a kísérlet. Többeknek javasoltam, hogy vegyenek részt egy ilyen filmben, de nem akartak. Mert van ebben valami ijesztő. Képzeld el, ha ma felkérnénk a legjobb rendezőket, csináljanak filmet ugyanabból a történetből, egyforma dialógusokkal. Nem mindenki vállalná. Csak Buñuel, Antonioni, Fellini és Bresson állt rá. Kész. A mieink közül senki. Csináltam egy ilyen felmérést. Egyszóval, a dolog ijesztő, mert egy ilyen közös vállalkozásból kiderülne, ki mit ér. Vetélkedést rendeznénk az alkotók között.

Bizonyára érzik már, hogy egy anyagot csak akkor lehet montirozni, ha egységes. Ez a legfontosabb abban az értelemben, ahogy az idegi és egyéb kapcsolatok harmóniája és meghatározott mennyisége jellemzi egyik vagy másik embert. Egyébként a mennyiség nem lényeges, adott esetben semmi jelentősége. Minimális is lehet. Úgy gondolom, hogy minél kevesebb a belső kapcsolat, annál több bennük az egyéni vonás és a pontosság.

A hangnak a montázsban játszott szerepét illetően saját tapasztalatom alapján elmondhatom, hogy folyamatos beszéd közben számomra

a képváltás csak egy esetben lehetséges, hangsúlynál, amikor a vágás hangsúlyos szónál, azaz mondathangsúlynál történik. Ugyanez érvényes arra az esetre is, amikor zenét használok.

Eddigi gyakorlatom során csak egyszer történt „csoda”, a *Rubljov*-ban. A film befejező képsora zenével is olyan maradt, amilyennek nélküle vágtuk össze. Egyszóval, mikor alátettük a zenét, ideálisan feküdt. Minden hangsúly a helyén volt. Ez annyira megdöbbentett, hogy kísérletezni kezdtem, ide-oda tologattam a zenét, kipróbáltam más variánsokat is. A zene minden esetben jól illeszkedett. Gondolom, ez a jellegéből adódott. A *Rubljov* befejező részénél Bach muzsikáját használtuk.

Úgy tudom, a montázsról lesz még egy külön tanfolyam, ezért nem tartom szükségesnek, hogy kitérjünk a vágás számtalan gyakorlati problémájára.

Befejezésül szeretném megismételni, hogy a montáznál az összes létező aspektust figyelembe kell venni. A montázs lényege az anyag egységesítése, és jobb, ha ez belülről, a rendezői intuíció „szűrőjén” keresztül történik, mert hibák sajnos, úgyis mindig lesznek. Erre legyenek föl-készülve.

Nem az a lényeg, hogy virtuóz módon tudjanak vágni, hanem hogy a montázs *keresztül* önálló módon akarják kifejezni az életet. Az embernek tudnia kell, mit akar mondani a film saját poétikáját használva. Minden egyéb lényegtelen: mindent meg lehet tanulni, csak gondolkozni nem. Lehetetlen olyan terhet magunkra erőltetni, amelyet nem bírunk el. És mégis ez az egyetlen út. Bármilyen nehéz is legyen, nem szabad a mesterségre hagyatkozni. A művészet megtanulhatatlan. A montázs szabályait sincs értelme tanulmányozni. Minden filmművész újból feltárja őket önmaga számára.

Ezért hordoz mindegyik filmstílus valamilyen szellemiséget. Aki ellopja más stílusát, hogy többé ne kelljen lopnia, egész életében bűnös marad. Mint ahogy az, aki egyszer feladta saját elveit, többé már nem lesz képes megőrizni életszemléletének tisztaságát.

Mikor egy rendező azt mondja, tucatfilmet csinál, hogy majd később leforgathassa azt, amelyikről álmodik, becsapja magát. És ami még rosszabb – önmagát is.

Sohasem fogja megcsinálni a *saját* filmjét. Nincsenek csodák! Pontosabban, számára a csodák ideje véget ért.

A film nagy és magasztos művészet, s ha megkérdik, hogyan értékelném, valahol a zene és a költészet között helyezném el, annak ellenére,

hogy ezek a szomszédos művészetek már több ezer éve léteznek.

A film mindenekelőtt művészet, de a dolog drámaisága abban rejlik, hogy ezen kívül gyári, nagyüzemi termék is. Talán ez az egyetlen művészet, amely ilyen bonyolult, bizonyos értelemben kilátástalan helyzetben van. Kettős szerepet tölt be, egyrészt művészet, másrészt ipari termék. Életünkben, mindennapi alkotómunkánkban sok nehézséget okoz ez a kettősség. És rendkívüli problémákat eredményez a gyártásban, a gyártásszervezésben és a műhelymunkában.

A lényeg az, hogy olyan szintű elvárásaink legyenek a filmmel mint művészettel szemben, amilyenek a régi, „jól bevált” művészeteknél ősidők óta érvényesek. Sajnos, tevékenységünket ritkán értékeljük e magas követelményeknek megfelelően.

Hiszek a filmben, hiszek művészetünkben, és nem hiszek a művészetet megrázó válságokban.

A művészetet mindig megrázkódtatja valami, de nem a válságok, hanem a fejlődés, ami nagyon bonyolult folyamat, s akár tetszik, akár nem, ez a folyamat valóságunkat tükrözi.

Filmművészetünk hagyományai nemcsak a szovjet film úttörőinek munkáiban, hanem a nagy orosz irodalomban, költészetben, kultúrában is gyökereznek. A filmművészetéről beszélve erről sem szabad megfeledkezni. Érdemes felidézni, hogy forrásai az ősi és komoly hagyományokkal rendelkező orosz nemzeti kultúra mélyrétegeiben rejlenek.

A film művészet, amely maradandó remekművek létrehozására képes, s ezekhez a már megszületett alkotásokhoz kell mérnie magát.

Azt hiszem, van értelme remekműveket alkotni. *(Iszkussztvo kino, 1990/10, 83–91. o.)*

Forgács Iván fordítása

(Vége)

ÖKOMEDIA

INSTITUT FÜR ÖKOLOGISCHE MEDIENARBEIT



ÖKOMÉDIA '91

NEMZETKÖZI ÖKOLÓGIAI FILMFESZTIVÁL

1991. október 16–20-ig rendez meg az Ökomédia Intézet a 8. ÖKOMÉDIA – Nemzetközi Ökológiai Filmfesztivált Freiburgban, Németországban. A világ minden tájáról érkező, ökológiai problémákkal foglalkozó új filmeket és televíziós produkciókat mutatnak be. Az általános szekció mellett ebben az évben a következő speciális programokat szervezik meg:

- a „harmadik világ” országainak környezetvédő filmjei
- környezetvédő televízió Európában
- természetfilmek
- környezetvédő filmek gyerekeknek és fiataloknak.

Hét díjat osztanak ki a versenyben. Benezhetők minden ökológiai témájú munka 35 vagy 16 milliméteres filmen, illetve U-matic vagy VHS kazettán.

Jelentkezési határidő: 1991. július 31. A megtekintő kópiákat legkésőbb 1991. augusztus 15-ig kell eljuttatni Freiburgba.

További információkkal szolgál: Ökomédia Intézet
Münchhofstr. 12 a
D-7800 Freiburg
T: 49/761/30939

CONTENTS

- 3 Carl Gustav Jung: The UFO as Scare-News
(Translated by Tibor Sándor)
- 10 J. A. Tillmann: "It Looks Like Life, in Fact It Is Death"
The Deformation in Mirror
- 12 Tibor Hirsch: The Big Bracket
Blessing, Damnation, Sci-fi
- 19 Péter Krasztev: The Blowing up of the Europe Daydream
Binka Zhelyaskova: The Attached Ballon
- 28 György Báron: Jonas is Sixteen Years Old Already
Alain Tanner: La femme de Rose Hill
- 33 Gyula Bíró: Last Tango in Africa
Bernardo Bertolucci: The Sheltering Sky
- 37 Miklós Peterján: VBB
The Visual Brigad of Budapest
- 41 Gábor Kövesdy: Creative Thinking Device
International Film and Video Art Festival, Győr
- 44 Judit Pintér: Visions of Future
On Two Italian Filmfestivals
- 53 Anzix from Berlin – *Films in Competition on 41st Berlin Filmfestival* (Mária Traser) · Islands – *21st International Forum of Young Film* (Gábor Gelencsér) · The Iron Curtain: Behind and Over – *A Serbia from the Cold War Age* (József Veress) · Filmconsuming Data of 1990 (Magdolna Banyár) · Searching for the Lost Geese of the Myth – *Romanian Film Periodicals on Banned Films* (Erzsébet Báthory) · The Sadness of Never Existed Films – *Michelangelo Antonioni: The Story of a Never Existed Love* (Miklós Györffy)
- 67 Andrei Tarkovszky: Lectures on Directing – The Montage (Translated by Ivan Forgács)
- 76 Contents

Helyreigazítás: Lapunk 91/2-es számában Gelencsér Gábor *A városról jut eszembe...* című írásának 18. oldaláról lemaradt a Poe-novellát idéző mondathoz kapcsolódó lábjegyzet: Ld.: Kovács András Bálint: *Kultúra és halál* (Az új hullám szabadsága), Filmvilág 1988/1. 30. o. Az érintettek elnézését kérjük.

Ugyanezen cikk 10. oldalán a fotó Friedrich Wilhelm Murnau *Virradat* (1926–27) című filmjéből származik.

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 jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft.

91.058 NOVOTRANS Nyomda Budapest · Felelős vezető: Várlaki Imre

„Nem szabad megfeledkezni arról, amiből hitem szerint igazi erejét merítette a Fészek: a szabadság szelleméről. Forró kívánságom, hogy ezen a gyönyörű helyen az idők végéig művészek és embernek, szabadnak érezhesse magát mindenki.”

A Fészek Művészklub alapítása 1901 óta a műzsák testvériségének egyedülálló otthona.

Hagyományos önállóságáért küzdve, visszaszerzett függetlenségével együtt napi fenntartásának, az épület céljaihoz méltó megújításának gondjával magára maradt. Következésképp a benne folyó műhelymunka, klubélet is veszélybe került.

Generációs felelősségünket érezve az elődök örökségének továbbadását, működésünk jövőt ígérő folytatása érdekében

ALAPÍTVÁNY A FÉSZEK MŰVÉSZKLUBÉRT

szervezetet hoztunk létre, melynek célja:

*a nemzeti értékeket összefogó klub
tevékenységének fenntartása, az országban és a
nagyvilágban jelentkező legfrissebb művészi
törekvésekről való tájékozódás, valamint a
művészek-értelmiségiek kommunikációjának,
szakmai és személyes dialógusának segítése,
a kapcsolatépítő klubélet fenntartása.
Az Alapítvány célja továbbá, hogy az épület
fenntartásához, berendezéseihez anyagi bázist
teremtсен.*

A művészek, a kultúra szerepét, jelentőségét fontosnak tartó, hazai és külföldi, természetes és jogi személyek támogatását kérjük és várjuk: a Magyar Hitelbanknál vezetett 222-18944 (forint) illetve 402-5209-941-31 (deviza)

alapítványi számlaszámon.

A segítséget előre is köszöni az

Alapítvány Kuratóriuma
és a
Fészek Művészklub Választmánya

1073 Budapest, Kertész u. 36.
Telefon: 12-22-271



ÖRÖKMOZGÓ



A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMÚZEUMA



KIRA MURATOVA

Végelgyengülés című filmje

az Örökmozgó és a budapesti Art-mozik műsorán.

Forgalmazza a MAGYAR FILMINTÉZET

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