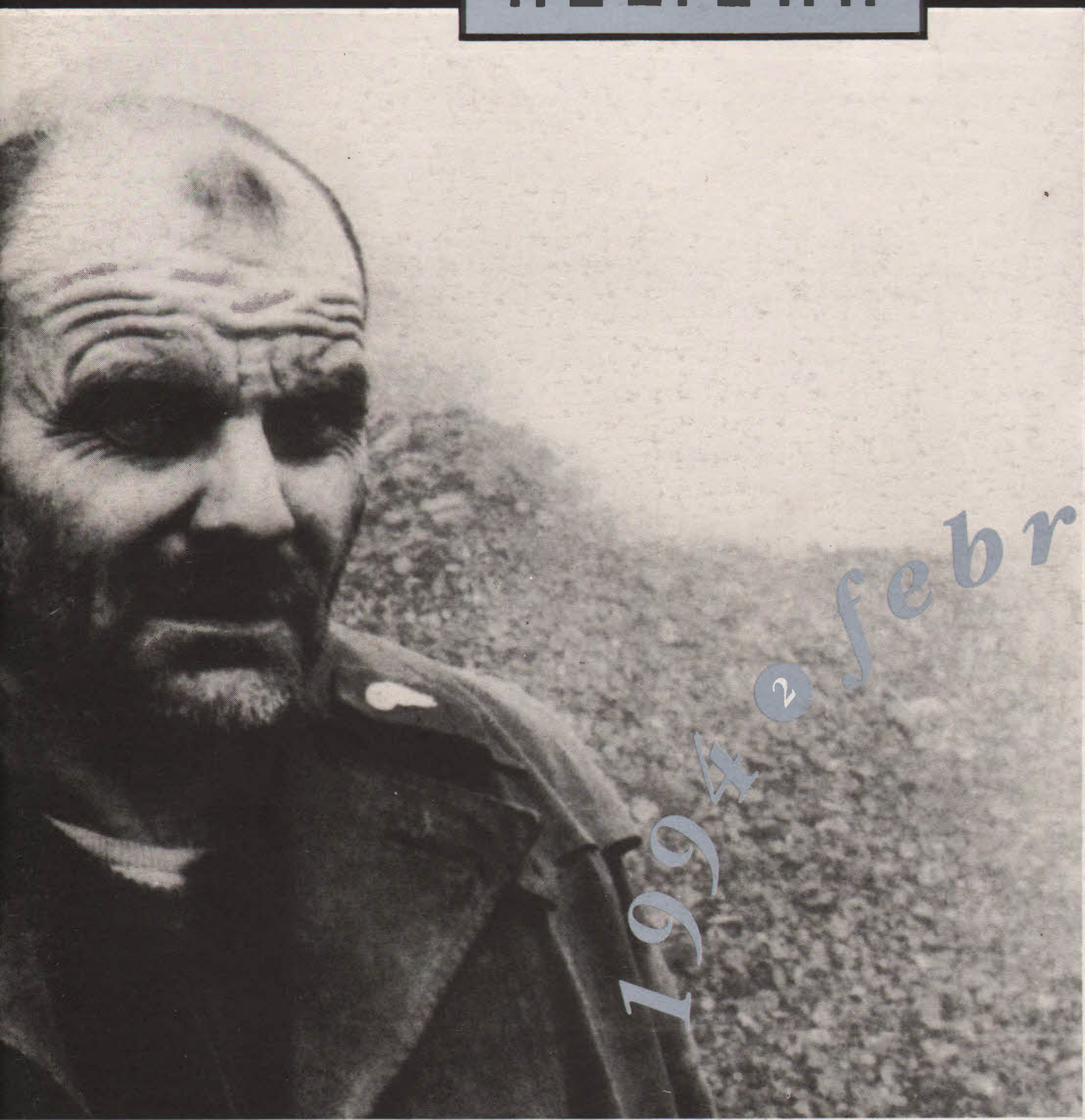


film KULTÚRA



1994. február

11

A MAGYAR FILMINTÉZET LAPJA



A Magyar Filmvilág megjelent a Magyarországi Könyvtárakban.
Ez a kiadvány a Magyarországi Könyvtárakban is megjelent.

...a Magyar Filmvilág megjelent a Magyarországi Könyvtárakban.
Ez a kiadvány a Magyarországi Könyvtárakban is megjelent.

...a Magyar Filmvilág megjelent a Magyarországi Könyvtárakban.
Ez a kiadvány a Magyarországi Könyvtárakban is megjelent.

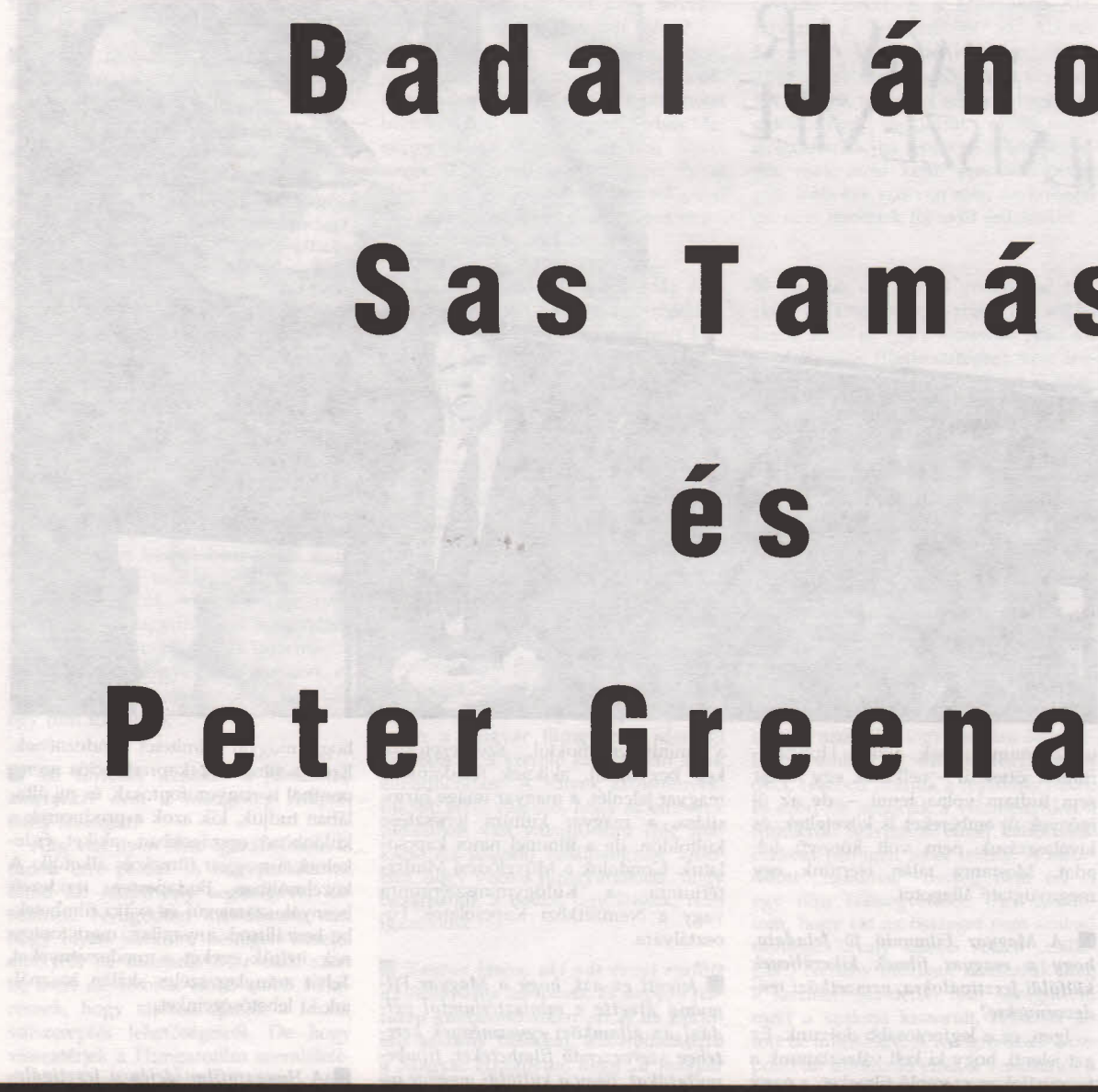
...a Magyar Filmvilág megjelent a Magyarországi Könyvtárakban.
Ez a kiadvány a Magyarországi Könyvtárakban is megjelent.

B a d a l J á n o s

S a s T a m á s

é s

P e t e r G r e e n a w a y



...a Magyar Filmvilág megjelent a Magyarországi Könyvtárakban.
Ez a kiadvány a Magyarországi Könyvtárakban is megjelent.

A Magyar Filmunió

Beszélgetés Kézdi Kovács Zsolttal

Az 1956-ban alapított Hungarofilm Vállalat több mint három évtizeden át exportálta, filmhetekre és filmfesztiválokra küldte a magyar filmeket, mint az egyetlen erre a tevékenységre jogosított intézmény. Egy évvel ezelőtt milyen megfontolások alapján került az újonnan létesített Magyar Filmunióhoz a külföldi fesztiválokkal kapcsolatos tevékenység?

Ennek igénye már a Magyar Filmunió Kft megalakulása előtt kialakult. A Hungarofilm már akkor lemondott a filmexport-import tevékenység egy részéről, és propaganda osztályát, amelyik a fesztiválokkal foglalkozott, átalakította Fesztiváliroda Kft-vé. Míg korábban a Hungarofilm propaganda osztálya a vállalat részeként működött minisztériumi segédlettel, a Fesztiváliroda Kft fenntartásához a Hungarofilm anyagilag már nem járult hozzá, az iroda kizárólag állami támogatásból finanszírozta tevékenységét. Ezt az állami támogatást még 1992-ben is megkapta. Akkor merült fel a Mozgóképi Alapítványon belül, hogy ha teljes egészében ők finanszíroznak egy tevékenységet, akkor miért utalják ezt az összeget egy olyan Kft-nek, amelyhez egyébként semmi közük. Elhatározták, hogy létesítenek egy új céget, amely a Mozgóképi Alapítványhoz kötődik. Így keletkezett a Magyar Filmunió.

■ Magáncékként működik?

Egyszemélyes tulajdonosa a Magyar Mozgóképi Alapítvány és a korlátolt felelősségű társaságok szabályai szerint működik. A munkájához szükséges pénz legnagyobb részét az Alapítvány biztosítja. Ez természetesen azt is jelenti, hogy az Alapítvány szabja meg a céljait és tevékenységét. Így a Magyar Filmunió átvállal bizonyos feladatokat az Alapítványtól, például a nemzetközi kapcsolatok intézését, amely korábban a Filmfőigazgatósághoz tartozott.

■ A fesztiválokkal, filmhetekkel való foglalkozás széleskörű nemzetközi ismereteket igényel. Hogyan fogott hozzá ehhez a munkához a Magyar Filmunió?

Nehéz volt a kezdet, mert a semmiből kellett építkoznünk. Ki kellett találnunk a működés kereteit. Voltak



ugyan munkatársak, akik a Hungarofilm-től jöttek át – nélkülük egy lépést sem tudtam volna tenni –, de az új igények új embereket is követeltek, és kiválasztásuk nem volt könnyű feladat. Mostanra talán elértünk egy megnyugtató állapotot.

■ A Magyar Filmunió fő feladata, hogy a magyar filmek kikerüljenek külföldi fesztiválokra, nemzetközi rendezvényekre?

Igen, ez a legfontosabb dolgunk. Ez azt jelenti, hogy ki kell választanunk a fesztiválokon szereplő filmeket, a nagy fesztiváloknál pedig biztosítani kell a filmek megjelenését, megfelelő publicitását és az alkotók utazását. Itt megkezdhetjük mind az alkotók, mind a fesztiválok súlyozása, mert a lehetőségeink nem parttalanok.

■ Gondolom, a lehetőségeket elsősorban az anyagi keret szabályozza. A fesztivál-tevékenységet teljes egészében a Mozgóképi Alapítvány finanszírozza?

Nem, ez többlépcsős feladat. Nekem az volt az elképzelésem, hogy az Alapítvány finanszírozza a tevékenység egyik részét, de a másik részét azoktól

a minisztériumoktól, szervezetektől kell begyűjteni, akiknek feladatuk a magyar jelenlét, a magyar image biztosítása, a magyar kultúra terjesztése külföldön, de a filmmel nincs kapcsolatuk. Gondolok a Művelődési Minisztériumra, a Külügyminisztériumra vagy a Nemzetközi Kapcsolatok Főosztályára.

■ Jelenti ez azt, hogy a Magyar Filmunió átvette a minisztériumtól például az államközi egyezmények keretében szervezendő filmheteket, filmbemutatókat, vagy a külföldi magyar intézetek filmellátását?

Nem, arról szó sincs, hogy teljesen egészében átvettük volna ezeket a feladatokat, de mivel mi rendelkezünk idegennyelvű feliratos kópiákkal magyar filmekből, és nekünk van megalapozott szakmai háttérünk, adódik a helyzet, hogy egy külföldi intézménynek egyszerűbb velünk megállapodni filmhét szervezéséről. Nem olyan régen volt a párizsi Magyar Intézetben egy magyar filmhét, és mi adtuk meg a meghívandók névsorát, mert mi ismerjük azokat Párizsban, akiket érdekel a magyar film. Vagy például legutóbb Törökországból kerestek meg,

hogy magyar filmhetet rendeznének. Ezek a filmhetek koprodukciós szempontból is nagyon fontosak, és mi általában tudjuk, kik azok a producerek a különböző országokban, akiket érdekelnek a magyar filmek és alkotói. A közelmúltban Budapesten rendezett bosnyák-szarajevői és svájci filmhetekbe beszálltunk anyagilag, mert fontosnak ítéltük ezeket a rendezvényeket. Tehát aránylag széles skálán használjuk ki lehetőségeinket.

■ A Hungarofilm idején a fesztiválokon való részvételről – különösen a nagyobbak esetében – a Filmfőigazgatóság döntött. A Magyar Filmunió ezekben a kérdésekben önállóan határoz, vagy konzultálnia kell az Alapítvánnyal, ahonnan a támogatást kapja?

Ez most már nem ilyen formális. Az Alapítvány egyfajta felügyeletet gyakorol. Fő szerve, a Nemzeti Kuratórium ilyen részletkérdésekkel nem nagyon foglalkozik. Valójában mi magunk döntünk. Ha nagyobb összegről van szó, akkor az ügyet a Nemzeti Kuratórium elé kell terjesztenünk jóváhagyásra.

■ A Magyar Filmunió megörökölte a Hungarofilm kópiaállományát?

Igen, a propaganda anyagokkal, filmismertetőkkal, plakátokkal, fotókkal együtt.

■ Annak idején, amikor még magam is fesztiválokkal foglalkoztam a Hungarofilmnél, az volt az uralkodó szemlélet, hogy minden magyar játékfilmnek egyforma esélyt kell adni a külföldi szereplésre, vagyis nincs rossz film, csak a megfelelő fesztivált kell megtalálni. Ez a tétel igazolódni is látszott, hiszen Gábor Pál nem éppen sikeres Járvány című filmje például elnyerte a kairói nemzetközi filmszociális fesztivál első díját. Hozzá kell tennem persze, hogy könnyebb volt áttekinteni a játékfilmgyártást. Most milyen elvek alapján döntenek?

Beszéljünk a játékfilmekről, mert a rövidfilmgyártás tényleg nehezen áttekinthető. Ami a játékfilmeket illeti, főleg ha a szemlén minden előző évben készült film szerepel, nem olyan nehéz tudni, hogy mi készült. Azt is lehet tudni, mi van készülődésben, mivel a filmek nagy része az Alapítvány hozzájárulásával készül, velük pedig napi kapcsolatban vagyunk. Azt is mondhatom, hogy naprakészek az információink, hiszen felmegyek egy emeletet, és a számítógépen megnézem, hol tart egy film forgatása.

■ Mi történik azokkal a filmekkel, amelyeket nem a Mozgóképek Alapítvány támogat?

Alig van ilyen film. Igazából nem is tudok erre példát. A nagyjátékfilmek mind az Alapítvány segítségével készülnek. Nyugodtan mondhatom azt, hogy olyan játékfilm nemigen készül, amelyről ne tudnánk. Már csak azért is, mert az alkotók előbb-utóbb felkeresnek, hogy tájékozódjanak a fesztiválszereplési lehetőségeiről. De hogy visszatérjek a Hungarofilm szemléletére, azért voltak politikai szempontok is, amelyek befolyásolták a döntéseket, legfeljebb ezek nem voltak publikusak. Én viszont nem szeretek szelektálni. Ami feladatunk valóban az, hogy megtaláljuk azokat a fesztiválokat, amelyek egy filmhez „illenek”. Munkatársaim és én magam is jól ismerjük a világ fesztiváljait. Persze így is csupán felajánlani tudjuk az alkotásokat. A fesztiválok maguk döntenek a részvételről.

■ Ezek a nagy hagyománnyal rendelkező, neves fesztiválok – Cannes, Berlin, Velence stb. –, amelyek válogató bizottsággal rendelkeznek. De rengeteg

olyan kisebb fesztivál van, ahová szinte cím nélkül kérnek filmeket.

Igen, de egyre kevesebb. A Filmszemle egyik célja, hogy informálja a filmvilágot a magyar filmgyártásról.

■ Egy éves munkája során mit tapasztalt, mekkora igény van magyar filmekre a világon, növekvő vagy csökkenő-e a tendencia az elmúlt időszakokhoz képest?

Ha mindent beleszámítok, akkor az elmúlt évben körülbelül háromszáz alkalommal küldtünk ki filmeket különböző külföldi rendezvényekre. A világon mintegy százhusz-százötven fesztivált rendeznek évente. Nem mind egyiken veszünk részt, de van, ahová több filmet is küldünk.

■ Igen, de ez a szám mit jelent? Véleménye szerint csökkent vagy növekedett a magyar filmek iránti igény?

Nem csökkent, szerintem egy kicsit még nőtt is. Olyan még nem volt, hogy a berlini fesztiválra öt filmünket hívták volna meg, márpedig idén Mészáros Márta Magzat, Tarr Béla Sétán-tangó, Jele András Senkiföldje, Puszt Tibor A golyák mindig visszatérnek című filmje és Czák Ferenc animációs munkája, a Hamu is ott lesz.

■ Az előbb említett háromszáz film közül arányaiban mennyi a régebben készült film, és mennyi az elmúlt két-három év terméke?

Nagyon kevés a régebbi. Egy-egy életmű-bemutató fordulnak elő régebbi alkotások. Alapvetően az új filmeket kerjük.

■ Melyek voltak a legkeresettebb játékfilmek az elmúlt évben?

A Gyerekgyilkosságoknak, Szabó Ildikó filmjének volt kiugró sikere.

■ Ön nemrégiben több lapnak is nyilatkozott az idei Filmszemléről. Sokan ellentmondást éreztek a magyar filmgyártásra vonatkozó optimista kijelentései és a valóságos helyzet között.

Én a magyar filmgyártás jelenlegi helyzete és a szemle között nem látok ellentmondást. A tények azok tények. Inkább arról van szó, hogy az emberek tudatában van valami, ami elég makacs. Az állandó halálhangulat azonban, hogy vége a filmgyártásnak, hogy bezárhatjuk a boltot, úgy látszik, nem igazolódik.

■ Xantus János, aki pár évvel ezelőtt az élcsapatba tartozott, és nagyon fiatalon kirobbanó sikert ért el az Eszkimó asszony fázikkal, azt nyilatkozta a Magyar Hírlapban, hogy „a magyar filmnek már csak a szél mozgatja a kopolytűjét, vagy esetleg még tárog”...

A filmrendezők végtelenül szubjektívek. Csak a saját helyzetükön keresztül hajlandóak értékelni az általános képet. Xantus János harmadik éve kilincsel a forgatókönyvével, és igazából nincs rá vevő. Ez ember ebben a helyzetben két dolgot csinálhat. Vagy ír egy másikat, vagy kitartóan hisz a könyvében, és tovább kilincsel. Kérdezze meg Mészáros Mártát, aki egy éven belül a harmadik filmjéhez készül hozzá. Nem hiszem, hogy neki is ez lenne a véleménye.

■ Lehet, bár szerintem a filmvilág pesszimizmusához hozzájárul az a tény is, hogy a filmrendezők munkaviszonya tavaly megszűnt, és sokan megélhetési gondokkal küzdenek.

A filmrendezők a világon sehol nincsenek alkalmazásban. Tény, hogy Magyarországon speciális volt a helyzet. De meg kell nézni, hogy miből éltek a filmrendezők addig, amíg a filmgyártás nem volt megfizethető. Hát nem a fizetésükből, mert abból már nagyon régen nem lehetett megélni. Ha folyamatosan dolgozik valaki, akkor nincsenek gondjai. Ez egy borzalmas szakma. Akinek sikere van, annak nagyon megy, akinek nincs, annak meg egyáltalán nem megy. Ez mindenütt a világon így van. Marcel Carné is nyomorog, pedig a filmtörténet része. Most létesül a Radványi Alapítvány, a Filmművész Szövetség, a Mozgóképek Alapítvány, a Televízió és az Alkotói Egyesülés kezdeményezésére. Célja egyrészt szociális támogatás a rászorulóknak, másrészt segíteni fogja forgatókönyvek megírását, mert sokan dolgoznának, ha lenne rá módjuk. Sajnos csak most kerül erre sor, pedig már több éve szó van róla, de kollegáim nem ismerték fel saját érdekeiket.

■ Ha már az anyagi gondoknál tartunk: a Filmszemle köztudottan sokba kerül. Amikor egyre kevesebb pénz áll rendelkezésre filmkészítéshez, nem lenne-e célszerűbb ezt az összeget is filmgyártásra használni? Nem kidobott pénz-e a szemle?

Tudjuk, hogy propagandára még a legjobb film esetében is szükség van. A világon mindenütt a film gyártási költségeivel egyenlő nagyságú összeget költenek általában reklámra. Erre nálunk nincs mód, de mégis meg kell lennünk a világban. Erre költeni kell. Csak az a kérdés, mi a leghatásosabb eszköz. Hirdethetjük a filmeket egyenként különböző újságokban, vagy minden filmet egyszerre levetítünk annak a nyolcvan-száz kritikusnak, akik már meg is szokták, hogy minden februárban Szemle van. Mi vendégül látjuk őket, részben fizetjük a repülőjegyüket, és ezért ők megírják a véleményüket a filmekről. Szerintem ennél hatásosabb eszközt nemigen lehet találni. A ráfordított „hatalmas” összeg nem éri el egy film költségvetését. Úgy gondolom, hogy ezt az összeget nem szabad sajnálni. Tavaly kisebb volt a „csillogás”. Néhány moziban rendeztük meg a szemlét. Mindenki rám haragudott, mert a szakma kiszorult, nehezen jutott be a filmekre. A Kongresszusi Központban mindenki elfér, a szakma és a közönség is. Először sikerült elérni, hogy a TV 1-es csatornája és a Duna TV egyenes adásban közvetíti a záróprogramot. Mivel nemcsak az önbecsülésünket veszítettük el, hanem a közönségünket is, mindkettőt meg kell próbálnunk visszaszerezni. Az elmúlt évtizedekben számos olyan film készült, melyekről méltatlanul elfeledkeztünk. Érdemes megnézni őket. Én gyűlölök nekrológot írni, és már annyit írtam életemben! Hát miért nem lehet egy alkotót még életében megbecsülni? Ezért adunk át idén hét életmű-díjat, ennyire tellett: Szóts István, Fábri Zoltán, Makk Károly, Jancsó Miklós, Illés

György, Nemeskürty István és Töröcsik Mari kapják meg a szemlén.

■ Véleménye szerint elképzelhető lenne-e egy másik intézmény, vállalat, amelyik ugyancsak a magyar filmek fesztiválmenedzselésével foglalkozna?

Elvileg igen, de azt nem támogatná a Mozgóképek Alapítvány. Senki nem akadályoz meg senkit, hogy minket megkerülve kiküldje a filmjét egy fesztiválra.

■ Ez önerőből elképzelhetetlen.

Igaz, de ha valaki minket megkerülve kiküldi a filmjét például a Cannes-i fesztiválra – tudunk ilyen tervekről –, és azt elfogadják, abban a pillanatban mi annak a filmnek a szereplését ugyanolyan gondnal bonyolítjuk, mint a többiét. Sokszor előfordul, hogy egy rendező felkeres bennünket, miután a filmjét meghívták valahová, hogy fizessük ki a repülőjegyét, vagy a szállítási költséget. Ha módunk van rá, megteesszük. De ebben a kérdésben is tökéletes a szabályozatlanság. Egy civilizáltabb országban sokkal keményebbek a szabályok, mint nálunk.

■ Talán mert van filmtörvény?

Van filmtörvény, és vannak hatósággal felruházott szervezetek, amelyek keményen felléphetnek. Nálunk semmi ilyesmi nincs.

■ Érti a hiányt?

Nagyon. Szerintem amíg nem születik meg a filmtörvény, addig a feudális állapotok konzerválása folyik. Egyrészt mert a legjobb indulattal sem lehet az összes érintettét jól tenni, és így mindenben megvan a gyanakvás, hogy szubjektív döntés született, másrészt mindannyian ki vagyunk téve annak, hogy ha egy új parlament, egy új koalíció nem szereti a magyar filmet, akkor megszűnnek azok az állami támogatások, amelyek jelenleg léteznek. Ezt a kormányt nyugodtan lehet filmbarátnak nevezni. De előfordulhat, hogy a következő nem lesz az, és másképp fogja kezelni a területet. Ennek ki vagyunk téve mindaddig, amíg nem születik meg a filmtörvény.

■ A Magyar Filmunió alapvetően új – nem a Hungarofilmtől átvett – feladata a nemzetközi szervezetekben való részvétel. Gondolok itt a Media-programra és az Eurimages-ra. Mindkettőben Ön képviseli Magyarországot.

Megsokasodtak a nemzetközi szervezetek. Az Eurimages létrehozásában magam is részt vettem, s talán ezért kértek kifejezetten engem Magyarországot képviselőre. Így aztán a Media-programban szintén elég aktív szerepet játszottam. Ez már munkaköri

kötelességem is. Más országokhoz hasonlóan mi is létesítettünk „Media desk”-et, ami begyűjti és továbbítja az információkat.

■ **A Media-program egyik fő célja a film és a televízió kapcsolatának elmélyítése. A magyar filmesek az általuk rossznak ítélt helyzet egyik okát abban látják, hogy a Magyar Televízió, a nemzetközi gyakorlattól eltérően, nem vesz részt a magyar filmgyártásban. Nem finanszíroz játékfilmeket, és alig sugározza őket. Segíthet-e ezen**

a Media-programban való részvételünk?

A televízió és a filmgyártás különválása véleményem szerint rövidesen megváltozik. A helyzet máris módosult azzal, hogy két független televíziós csatorna létesült, és napokon belül még több lesz. A Filmszemlén azért van ilyen rengeteg dokumentumfilm, mert ezeket máshol nem lehet vetíteni, csak a televízióban, kifejezetten a televízió számára készültek. Pillanatnyilag valóban az a legnagyobb baja a magyar filmgyártásnak, hogy egy lábon áll – az Alapítvány pénzén. Annyira

nincs televíziós részvétel, hogy ez már tarthatatlan, Európában egyedülálló. Évek hosszú során a magyar filmgyártás több pénzt fektetett televíziós filmekbe, mint fordítva. A Media-programban audiovizuális kultúráról van szó, szóval film és televízió együtt. Én reménykedem abban, hogy ez és más kezdeményezések is eljutnak Magyarországra, de ennek alapvető feltétele, hogy több egymástól független csatorna létesüljön. A Media-programtól azt várhatjuk, hogy megtanuljunk a szinopszis megírásától kezdve a kész film reklámjáig mindent. Az ábécétől kell elkezdenni a tanulást.

■ **Tudomásom szerint az Eurimages-nál a múlt évben 5-7 millió francia frank állt rendelkezésre magyar filmtervekre. Milyen esélye van egy független filmstúdióknak arra, hogy terveit az Eurimages támogassa?**

Nemcsak filmstúdiók, hanem magánproducerek is pályázhatnak. A szabályok nagyon szigorúak. Három koprodukciós partnernek kell közös pénzügyi és művészi elképzelésekkel összeállnia olyan országokból, amelyek tagjai az Eurimages-nak.

■ **Ha a szabályoknak megfelelnek a pályázók, akkor ez bárki számára nyitott út?**

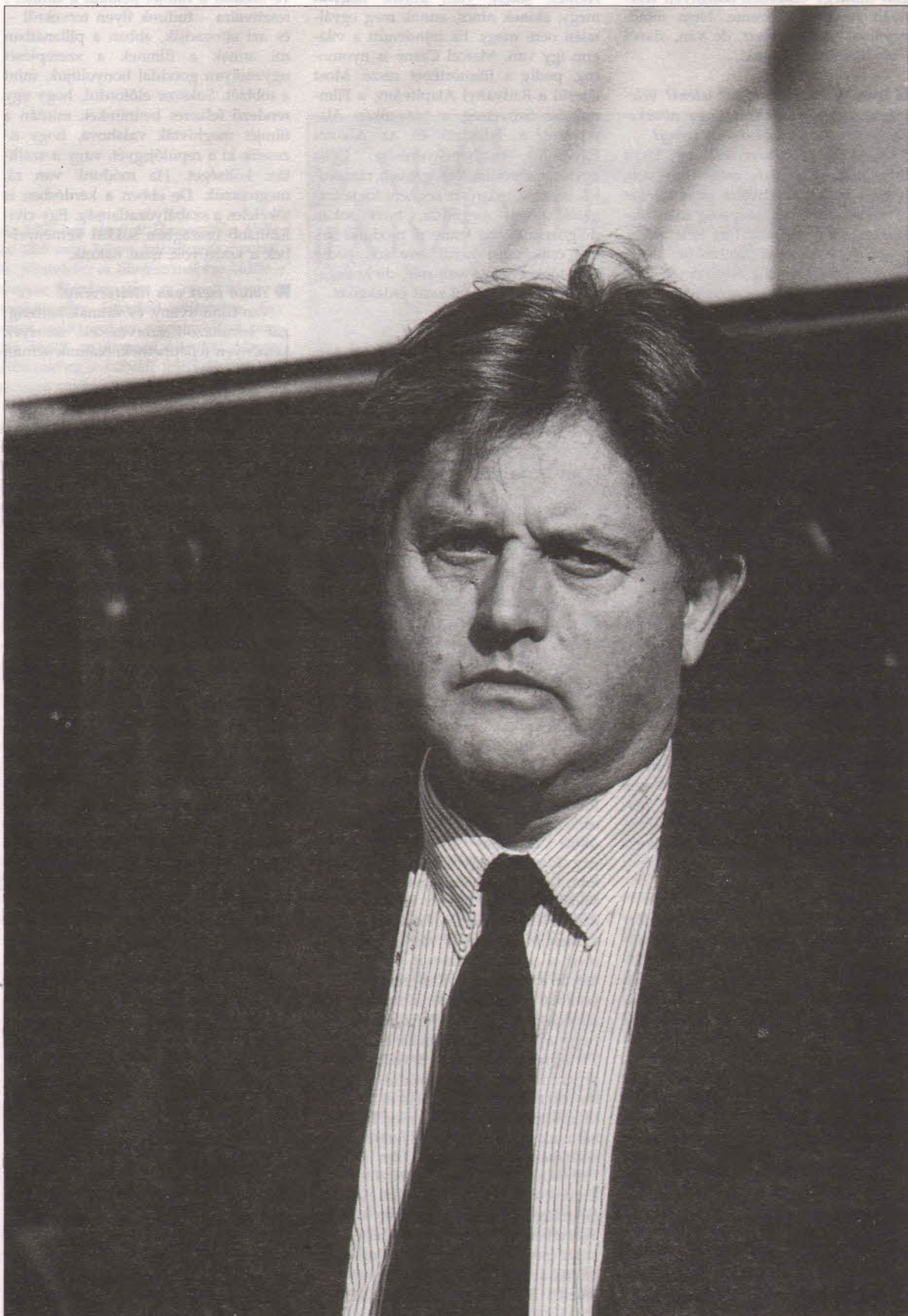
Természetesen, de nagyon számít, hogy milyen múlt áll a rendező mögött. Sokkal könnyebb filmhez jutnia annak, aki már bizonyított.

■ **Ön, miközben számtalan kötelezettségének tesz eleget, még filmet is forgat. Miről?**

Harmadik éve készül egy hosszú televíziós sorozat Erdélyről. Orbán Balázs módszerével gyakorlatilag egész Erdélyt feltérképezem. Még két tájegység felvétele van hátra.

■ **Végezetül azt kérdezném, hogy rendkívül szerteágazó munkája során találkozik-e olyan problémával, konfliktussal, amellyel nehezen bírkózik meg? Adva vannak-e a tárgyi-anyagi feltételek?**

Nekem igazából nincsenek konfliktusaim, de természetesen sokkal több pénzre lenne szükség ahhoz, hogy nagyvonalúbban végezzük a munkánkat... Rosszul tűröm, hogy néhány kollégám nehezen érti meg: a világ megváltozott. Olyan szemlélettel küzdenek, amelyen én már túljutottam. Nagyon nehezen viselem, ha egy kollégám nem akar újságíróval szóba állni. Mert ez nem magánügy. Az ilyesmit nehéz tolerálni. Én a magam részéről megpróbálom a saját ízlésemet a legkevésbé érvényesíteni, amikor mások filmjeiről döntök. 1974-ben voltam először zsűritag, és már akkor megtanultam, hogy harcolni kell olyan filmmért is, amely egyébként nekem nem tetszik. Azt hiszem, konzekvensen képviselem, hogy az ember felelősséggel viseltetik a szakmájáért. Ezt én komolyan veszem. A hatalmi ambícióimat filmkészítés közben élelem ki.



Jevgenyij Szigijihin
Jurij Jakovlev
Alekszandr Kaljagin
Natasa Borogyina

Vasisten gyermekei

Gyetyi csugunnih bogov
színes orosz film

írta: Pjotr Lucik, Alekszej Szamorjadov
fényképezte: Szergej Kozlov
zene: Jurij Orlov
rendezte: Tóth Tamás

Moszfilm, Russzkaja kinokompanyija, 1993
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film



Néhány szót a szerencséről. Tóth Tamás a moszkvai filmfőiskolán végzett. Lehet, hogy itt maga az oktatás nem különösebben jó, de egy olyan kultúrát szívhat magába az ember, amelyben a művészetnek még ma is páratlan szellemi intenzitása van. Orosz művészeti közegben mozogni varázslatos, felszabadító hatású, teremtőerőket mozgósító élmény. Tóth Tamás ráadásul a peresztrojkaival kezdődő kulturális fellendülés időszakában tapasztalhatta mindezt. Diplomája szovjetségének elfogadtatásával sem kellett már bajlódnia. A leginkább azonban mégis azért irigyelhetjük, hogy ebben a közegben lehetősége nyílt az alkotásra is, s a Moszfilm felkérésére orosz produkcióban forgathatta első játékfilmjét. A fentiekben túl ez egyben azt is jelenti, hogy filmet forgathatott, nem kellett mindenáron kényszerpályákra terelnie vizuális fantáziáját.

Néhány szót a tehetségről. Nézem a *Vasisten gyermekeit*, olykor talán bosszús fintort vágok, de egyszer sem jut eszembe az a gondolat, hogy ilyen fil-

met én is tudnék csinálni. Nem tudnék. Majdnem minden képsorban van valami „kunszt”, ami elismerésre kész, s világossá teszi, hogy én itt csak néző lehetek. És milyen jó nézőnek lenni, ha egy alkotó rendelkezik a táskeltés képességével!

De beszéljünk most már a műről, mert a *Vasisten gyermekei* szembeszökően hivatkozandó látványossága ellenére sem arról szól, hogy „én, Tóth Tamás, most aztán megmutatom mindenkinek, hogy profi filmrendező vagyok”. Eredeti szemléletű népmesét, vagy inkább népballadát látunk acélgyári munkások életéről.

A népművészeti stilizációnak komoly hagyományai vannak a kelet-európai filmekben. Szikár, lényegre törő poétikája különösen a jelképes, parabolisztikus, valóságmodelláló alkotásokban bizonyult gyümölcsözőnek. Nálunk Kósa Ferenc, Sára Sándor, Gyöngyössi Imre képviselte egy időben megszállott következetességgel ezt az irányzatot, de belőle nőtt ki Jancsó Miklós művészete is. Arra viszont nem-

igen van példa, hogy valaki városi, nagyipari környezetet próbáljon bemutatni a falusi kultúra eszközeivel. Tóth Tamás erre tesz kísérletet.

Kockázatos vállalkozás, Oroszország azonban még ma is olyan helyszíneket kínál, melyek realizálhatóvá tudják tenni ezt az elképzelést. A nyitó képsorokon feltűnő acélgyár magányosan ontja a füstöt a tajgában, körülötte városi civilizációnak semmi nyoma. A lepusztultságában is gőzerővel működő hadiüzem nyomasztó csölabirintusa újabb szociografikus világvége-film, legjobb esetben negatív utópiát sejtet. És máris iszonyú erejű robbanások kezdődnek az egyik részlegben. A menekülés reménytelennek látszik. Ám megjelenik Ignat, a hegesztő, és elhárítja a veszélyt.

A látványos katasztrófa-helyzet tehát egy létforma ábrázolásának apokaliptikus lezárása helyett expozícióként funkcionál. Mintha egészen hétköznapi eset lenne. A munkások hamar túlteszik magukat rajta. Végzik tovább a dolgukat, s közben kisebb-nagyobb

„csínyekkel” szórakoztatják magukat. Ignat hegesztője bárhol tetszés szerinti lyukakat üt, melyeken keresztül minden hozzáférhetővé válik, a szesztől a női fürdőig.

Az embertelen környezet Tóth Tamás filmjében nem a szenvedés, a kiszolgáltatottság „játéktere”: ahogy haladunk előre, kifejezetten egyre otthonosabb hatást kelt. Az emberek jól elvannak benne. Akárhogy is, a mű egységének megőrzése szempontjából az lenne kézenfekvő, ha nem léphetnének ki ebből a zárt közegeből. Hőseink azonban többször is kivisznek minket a havas tajgába. Itt történnek a legmozgalmasabb kalandok. Először állatokat kell visszaszerezni harcban egy nomád törzstől, majd egy csoport munkás megpróbálja kirabolni menet közben a pusztán átrobbogó vonatot. Ez utóbbi – bravúros érzékletességgel megjelenített – akcióban megint Ignat hegesztőjének jut a főszerep, csak hát a hön áhított varrógépek helyett csupán székeket sikerül zsákmányolni a kilyukasztott vagonból.

Ezekhez a valóságértelenül kalandos életképekhez, a helyszínekhez, és a karakteres fizikumú szereplőkhöz nagyon jól illik a népmesei hangvétel. Az epizódokat Ignat figurája köti össze, aki a film során válik közösségének következő kultivált hősévé. Ő lép a megfáradt Nyikolaj helyére, s vállalja, hogy megmérkőzik a bányászok tatár hústornyával, a félelmetes Bekbulatkával. Ez a verekezés a film egyik legemlékezetesebben megcsinált jelenete. A hatalmas üzemcsarnokban egy felülről beszivárgó kék fénycsóva világítja meg a küzdő feleket, a vágások és a hangeffektek hatására mi is belemegyünk az iszonyúnak látszó ütésekbe. Végül Ignat diadalmaskodik. Új hős született.

Mégis, nem csupán külsőséges hatásvadászat mindez? Nem, mert a *Vasisten gyermekeinek* egzotikusan naturalista mesevilága valami nagyon szép, fontos és optimista kicsengésű dolgot jelenít meg: az emberek bármilyen szűk életterben, végképp elviselhetetlennek tűnő körülmények között is kiélik szabadságvágyukat.

A fentiek ellenére könnyen meglehet, hogy sokan fanyalognak fogadják majd ezt a filmet, amit némileg meg is értek. Elmarad ugyanis néhány hangsúly, s így sokáig nem egyértelmű a stilizáció jellege, a történelem értelmezési tartománya. A kompozícióról leváló realista megoldások hagyományos társadalomkritika felé terelnek, míg az expresszionista elemekből összerakható valóságmodell utánérzésnek hat. Az viszont így sem igen vitatható, hogy Tóth Tamás példamutató igényességgel elkészített munkája igazi filmélmény. Gratulálok a fiatal rendezőnek.

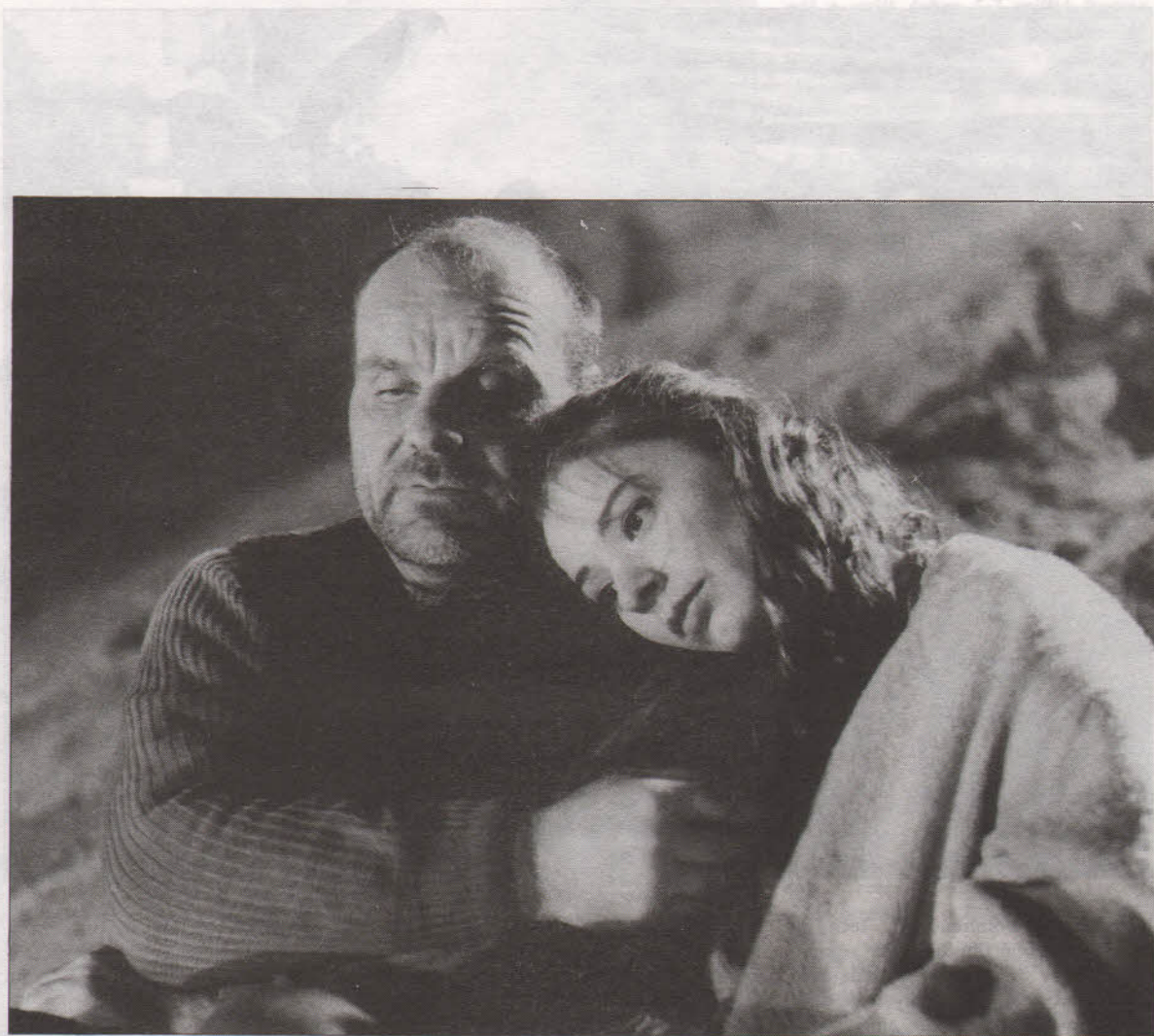
Forgács Iván

Kovács Lajos
Diana Vacaru
Alékszandr Porohovcsikov
Haumann Péter
Gáspár Sándor
Varga Sándor

Woyzeck

fekete-fehér magyar film
Georg Büchner drámájából
írta: Szász János
fényképezte: Máthé Tibor
rendezte: Szász János

Mágic Media, Hétfői Műhely, MTV Fialat Művészek Stúdiója, 1993
Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet



A *Woyzeck* töredékesen, jelenetdarabokban fennmaradt, vitatható rekonstrukciókban, függelékkel és jegyzetapparatussal olvasható zaklatott kézírata kiáltásra hasonlít inkább, mint előadható színpadi műre. „Úgy rohangál itt a világban, mint egy nyitott borotva” – mondja a Kapitány Woyzecknek, s ugyanez mondható el Georg Büchner, az ifjú zseni 20. században felfedezett darabjáról: tagolatlan expresszivitása, századunk legsúlyosabb kérdéseinek – erőszak, hatalom, elnyomás –, létmagyarázatainak – freudizmus, egzisztencializmus vagy éppen a totalitáriánus eszmék – kimondatlan előre vetítése miatt a *Woyzeck* egyszerre volt alkalom és kihívás a színház- és filmművészet számára. Woyzeck borotvája vág. A Stúdió K hetvenes-nyolcvanas évekbeli előadása a szellemi (Kapitány) és fizikai (Ezreddobos) elnyomás között vergődő kisember alakját hangsúlyozta; Werner Herzog 1978-ban készült filmje inkább Woyzeck másságát, túlfűtöttségét, ebből fakadó érzékenységét, a személység tűrőképességét, az ölésben öntudatosodó ember sorsát emelte ki. A darab egyetlen bizonyossága talán a létezés elbizonytalanodása: Woyzeck féltékenységi tragédiája üres égbolt alatt zajlik.

Woyzeck történetét nem lehet elmondani. Nem egy eseménysorból kinövő dráma zajlik le előttünk, nem bizonyos személyiségjegyek, jellembeli tulajdonságok szabják meg a cselekmény menetét. Ugyanakkor nyoma sincs a példázat-jellegnek, a darab egyáltalán nem elvont – így nincs aktualizálni való „üzenete sem”. Büchner egy sorsot ragadott meg Woyzeck figurájában, sorsot, amelynek összetevőit, elemeit igen sokféleképpen lehet értelmezni (Woyzeck örült – Woyzeck nor-

mális; Woyzeck végletekig engedelmes – Woyzeck lázadó; Woyzeck törvényen kívüli – Woyzeck hű alattvaló; Woyzeck tiszta – Woyzeck gyilkos; Woyzeck a doktor kísérleteinek áldozata stb.), amely azonban mégis egyetlen ember sorsa. Egyediségét nem tipikus-sága, hanem egyetemesége oldja fel, amit Büchner több poétikai eljárással is hangsúlyoz: a darab tördékes-ségével, vázlatosságával, kidolgozatlanságával (ami nem feltétlenül tükrözi a szerző szándékát, de a dráma – és Büchner – sorsának részévé vált), férfi és nő kapcsolatának örök témájával és a szöveg biblikusságával (ez utóbbi főleg pontatlan, utalások idézetekben, fordulatokban van jelen).

Egy *Woyzeck*-adaptációban tehát a Büchner által felrajzolt sors elevenedhet meg, s nem Woyzeck közlegény

története; a woyzecki sors örökkévalósága, s nem aktualizált jelentése.

Talán túlságosan sokat időztem Szász János filmjének kiindulópontjánál, Georg Büchner darabjánál. Nem véletlenül, ugyanis igen nehéz támpontot találni a megfilmesített *Woyzeck* elemzéséhez. A távoli indítás azonban nemcsak a feladatot odázta el egy ideig, hanem olyan szempontot is fel próbált vetni, amely talán éppen a film jobb megértéséhez segít hozzá.

A film megtekintése után igen zavartan álltam föl. Szinte hibátlan munkát láttunk, zökkenőmentes dramaturgiával, jó színészekkel, fekete-fehér filmekről megszokott erős, drámai képekkel, ugyanakkor szokatlanul ökonomikus narrációval, feszes dialógusokkal (s ez nemcsak a Büchnertől átvett szövegekre vonatkozik), jó ritmus-

sal, visszafogott formai megoldásokkal (lassítás), érdekes ötletekkel (a Kapitány szerepének megfelelő Állomásfőnök mindenhol elérő hangosbemondó-hangja) és így tovább – a film mégsem érintett meg. Woyzeck-Vojcek sorsa iránt közömbös maradtam; semmiféle várakozással nem töltött el, miképpen teljesedik majd be végzete. A darab jelenbe helyezését terméketlennek és indokolatlannak éreztem, pedig Máthé Tibor kamerája kitűnően fényképezhető terepen mozoghatott. Az eredeti történethez minden szempontból jól illik a rendezőpályaudvari közege, Vojcek váltóór magányos bódéja, a vasút félkatonai szervezetében a Kapitány-Állomásfőnök alakja. Már kicsit fantasztikusabb, de így is elfogadható az (üzemi) doktor figurája, s jó választás volt a Woyzeckkel szembeni férfie-

rót képviselő Ezreddobos helyére egy rendőr főtörzsőrmestert állítani. Marie-Marit csupán néhány jelenettel is teljes személyiségként képes elének állítani a rendező. A helyszínen kívüli másik változtatás viszont inkább izgalmas lehetőség marad: Woyzeck katonatársa, Andres szerepében itt egy titokzatos módon fel-feltűnő kisleányt látunk, mintegy rezonőrként, Vojcek égből menesz-

ráadásul nem befolyásolja a rendező Büchnerhez való viszonyát – láthatólag nem is annyira az utóbbi évek Magyarországának valóságából, inkább egyfajta vizuális divatból, a lepusztultság esztétikájából, a negatív utópiákból kinövő „lepuból” táplálkozik, s bizony a filmes előképek (*Kárhozat*, *Szürkület*, *Árnyék a havon*) hamarabb emlékeinkbe tolnak, mint Ózd vagy a VII. kerület.



tett, koravén őrangyalaként. A megformálás első szintjén talán csak a klasszikus zenét a lepusztultság képeivel párosító, nem túl eredeti megoldásért érheti szemrehányás az alkotót. Ennyi esztétikai érték után miért hagy mégis hidegen a film, miért nem rendíti meg Vojcek sorsa?

Erre a zavarra talán a kiindulópont kérdése adhat magyarázatot. Vagyis az, hogy mit jelentett Szász János számára Büchner darabja. Mint kiindulópont, minden bizonnyal keveset. A rendezőt nem a *Woyzeck* ihlette meg, hanem egy életérzés: a testi-lelki leépülés, a pusztulás, a romlás, az elvesztség érzése, a reménytelenség, a kiüttatlanság, az üres menny és az üres pokol, a metafizikus-egzisztenciális elbizonytalanodás – a jelzők a végtelenségig bővíthetők. Ez az életérzés – ami

Szász János a leépülés absztrakt életérzésének artikulálásához használta fel a *Woyzecket*, pontosabban *Woyzeck* történetét. A filmbeli Vojcek sorsa így egy vitatható eredetiségű életérzés illusztrálásának szintjére süllyedt. Nem egy személyiség titka érdekelte a rendezőt, hanem az a világ, amelyben elmesélheti a mai vójcekek történetét. Vojcek gyilkol. Igen, élettársa, gyermekének anyja megcsalta őt a rendőrrel. Vojceket a hangosbeszélőn keresztül irányítja az SS-tiszthez hasonlító Állomásfőnök, kísérleti nyúlként használja a pályaudvari orvos, megveri a későbbi szerető. Vojcek gondolkodik. A kettős természetről beszél, meg furcsa tapasztalatairól, érzéseiről. A Bibliát forgatja, többször idéz is belőle. Végül fellázad. De hogy mindennek mi köze Vojcek környezetéhez, vagy meg is for-

díthatjuk a kérdést: mi köze van Vojcek sorsának az ezredvégi pusztuláshoz – erre nem kapunk választ. Egyfelől Vojcek történetén divatos díszletként csüng a szépen komponált képi világ – másfelől a látvánnyá formált életérzés megfogalmazásához Vojcek tragédiája adja a dramaturgus „díszletet”. A két dolog azonban sehogyan sem találkozik: Vojcek sorsa nem a környezetéből következik, s a film nem győz meg arról, hogy ebben a világban csak így teljeshet be a vójcekek sorsa. A kortársivá tett dráma a büchneri sorsot éppen hogy eltávolítja a nézőtől, amely így elveszti egyetemeségét, súlyát, tétjét. S enélkül ez a történet nem érint meg. Hiszen Büchner művének egyetemes gondolatisága elsősorban nem saját koráról szól, hanem a lélek apokaliptiséről. *Woyzeck* tragédiáját a

földi és égi hatalmak, az emberi lélek, a büszkeség és a megaláztatás, a hit és a kétség szövevényében kell keresnünk, s nem egy nyirkos-füstös rendezőpályaudvar mególy fotogén közegében.

Gelencsér Gábor

Ozsda Erika
Rácz Attila
Szakács Eszter
Szabó Dani
Kállai Ilona
Rajhona Ádám

Fényérzékeny történet

színes magyar film
írta: Kardos István
fényképezte: Pap Ferenc
zene: Másik János
rendezte: Erdőss Pál

Budapest Filmstúdió, MTV 2, ZDF, ARTE, 1993
Magyarországon forgalmazza a Budapest Filmstúdió a Budapest Film közreműködésével

Erdőss Pál makacsul ragaszkodik a dokumentarista játékfilm műfajához. Új munkájában, a *Fényérzékeny történet*ben is nagy hangsúlyt helyez arra, hogy rögzítse mindennapjaink általa fontosnak tartott jelenségeit és színtereit. A rendezői hozzáállás változatlanágát nyugodtan értelmezhetjük úgy, mint őszinte, következetes, „hátsó szándék” nélküli elkötelezettséget a szociális kérdések iránt, hiszen ma már aligha gondolhatja bárki is, hogy néhány negatív társadalmi jelenség felmutatásával akkora felzúdulást válthat ki a hatalmon lévők vagy a nézők körében, mint például az *Adj király katonát!* a nyolcvanas években. Ugyanakkor ha figyelembe vesszük, hogy az utóbbi időben mire volt képes a régi gyakorlat szerint működő (tehát pusztán felmutató jellegű) dokumentarista játékfilm (A család gyönyöre, Jó éjt, királyfi), felmerülhet bennünk a kérdés: vajon van-e értelme annak, hogy továbbra is ezzel a módszerrel és szemlélettel forgassanak filmet a rendezők a jelenlegi, gyökeresen megváltozott körülmények között? A *Fényérzékeny történet*ben például végigpáztázhatunk a Munkánélküli Hivatal előtt – természetesen borús időben – várakozó embereken, s később magába az intézménybe is betekinthetünk. De ilyesmit havonta, hetente láthatunk már a *Híradóban*, vagy a televízió többi közéleti műsorában – igaz, nem mindig kellő szociális érzékenységgel találva –, ahol a képek alatt egy hang még pontos(nak tűnő) adatokat is közöl a munkánélküliek számáról, a munkanélküliség területi megoszlásáról, az átképzés üteméről. Szembesülhetünk aztán Erdőss Pál filmjében egy munkánélküli családjával és a hivatal alkalmazottja között kirobbanó indulatos vitával, melyet az vált ki, hogy közép-szintű könyvelői végzettségre is csak takarítói állásajánlatot tud tenni az ügyfeleket fogadó hölgy. A sajtó sorozatban tár elénk hasonló emberi rezdülésekkel igazolt történeteket, aminek következtében érzelmileg egyre kevésbé hatnak ránk az újabb és újabb esetek. Manapság tehát egy dokumentarista vénájú rendezőnek sincs más lehetősége – ha érdekes filmet akar készíteni –, mint hogy kiélezett konfliktusokban bővelkedő fikciós világot építsen a dokumentumokra.



Erdőss Pál sohasem volt vaskalapos dokumentarista, világosan látta a valóság rögzítésének kifejezésbeli korlátait. „Vannak olyan dolgok, amelyeket nem lehet dokumentumfilmes eszközökkel megmutatni. Egy emberi rezdülést. Egy gondolatot.” (*Filmvilág*, 1983/1) „...többet kell foglalkoznom a magánéleti kérdésekkel, az emberi kapcsolatokkal, következésképpen segítségül kell hívnom az e területen otthonosan mozgó játékfilmet.” (*Filmvilág*, 1985/8) – nyilatkozta a nyolcvanas évek első felében. S ennek megfelelően a dokumentarista és a fikciós elemek együttes felhasználásával épített történeteket. Összeillesztésük azonban egyszer sem ment könnyen.

A *Fényérzékeny történet*ben sem igen akarnak kapcsolódni a valósághú és a dramatizált események. Kölcsönösen akadályozzák egymást hatásvadász jellegük érvényesítésében. Nézzük először a szociografikus szálát. Juli, a film főszereplője szerkesztőségi állásának megszűnése után szabadúszó fotós lesz, de nagyon nehezen tud megrendeléseket szerezni. Felveteti magát a munkánélküliekkel foglalkozó hivatal álláskereső listájára, amiből arra is kö-

vetkeztethetnénk, hogy nem túl életrevaló. Ám Juli tud küzdeni fennmaradásáért: készít csoportos és egyéni képeket óvodásokról; ha egy vidéki esküvőn nyílik fényképezési lehetőség, szó nélkül utazik hétvégén is; éjszakaiként erotikus fotókat hív elő az alberleti fürdőszoba sötétjében. A „kémfotózást” néhány megrendelés teljesítése után visszautasítja, de szép pénzhez jut egy gazdag bűvésznő kislának lány hányattatásain keresztül felmutathassa társadalmunk keresztmetszetét a parkbéli padon alvó hajléktalantól a munkánélkülieken és lakáskeresőkön át a pénzt könnyen szóró újjazdagodókig.

A történet drámai része egy „gyerekablás” köré épül. Juli édesanyja és fiatal élettársa segítségével egyedül neveli általános iskolás kislányát. Karácsony előtt Németországban élő volt férje meghívja magához Petit az ünnepekre, akit a férfi szülei cukrászdába járassal, szép játékokkal, meg az apjáról szóló

történetekkel már behálóztak. Juli gyánútlanul elengedi Petit, ám apósa és anyósa a gyerek nélkül érkezik vissza. A lány azonnal repülőre ül, de nem talál rá fiára. A látottak – elsősorban Ozsda Erikának köszönhetően – nem hagyják érintetlenül a nézőt, de ez a szál mégis erőltetettnek, motiválatlanul tűnik. A hibát nem elsősorban Kardos István forgatókönyvében kell keresni. A dokumentarista ábrázolási módszer üt itt vissza, amely túlzott közvetlenségével, odavettségével hirteleníti a sűrítő szándékuk miatt „valószerűtlen” drámai szituációkat.

Nagyon rokonszenves, hogy Erdőss Pált továbbra is érdekli a társadalmi jelenségek, a szociális kiszolgáltatottság ábrázolása, s eközben számol a filmipar tendenciáival, a közönség igényeivel is. Úgy tűnik azonban, hogy a szociografikus valóságábrázolás nem ötvözhető hatásvadász történettel. Érintkezésüknek köszönhetően az előbbi súlytalanul felszínessé, az utóbbi pedig eladhatatlanul szürkévé, erőltetetten hétköznapivá válik.

Tanner Gábor

Hajdú Szabolcs
Újvári Csaba
Udvaros Dorottya
Spindler Béla
Szőke András

Jó éjt, királyfi

színes magyar film
írta: Kardos István
fényképezte: Máthé Tibor
zene: Presser Gábor
rendezte: Rózsa János

Objektív Filmstúdió, 1993
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Jó lenne tudni, a *Jó éjt, királyfi* szerzői, Kardos István forgatókönyvíró és Rózsa János rendező vajon miért nem döntöttek amellett, hogy egyszerűen futni hagyják a film fiatal főhősét. Futni, csak úgy, bele a város dzsungelébe, ahol úgylis elvész az ember. Ha veszendő. Vajon miért döntöttek amellett, hogy Andrásnak a történet végén meg kell halnia? Egy gépkocsi kerekei alatt. Menekülés közben, noha nem volt mi elől és hová menekülnie.

Ilyen kíméletlen és ostoba halál csak a valóságban létezik. Ilyen megbocsát-hatatlan és előzmények nélküli. Ilyen soha fel nem fogható, és soha el nem fogadható.

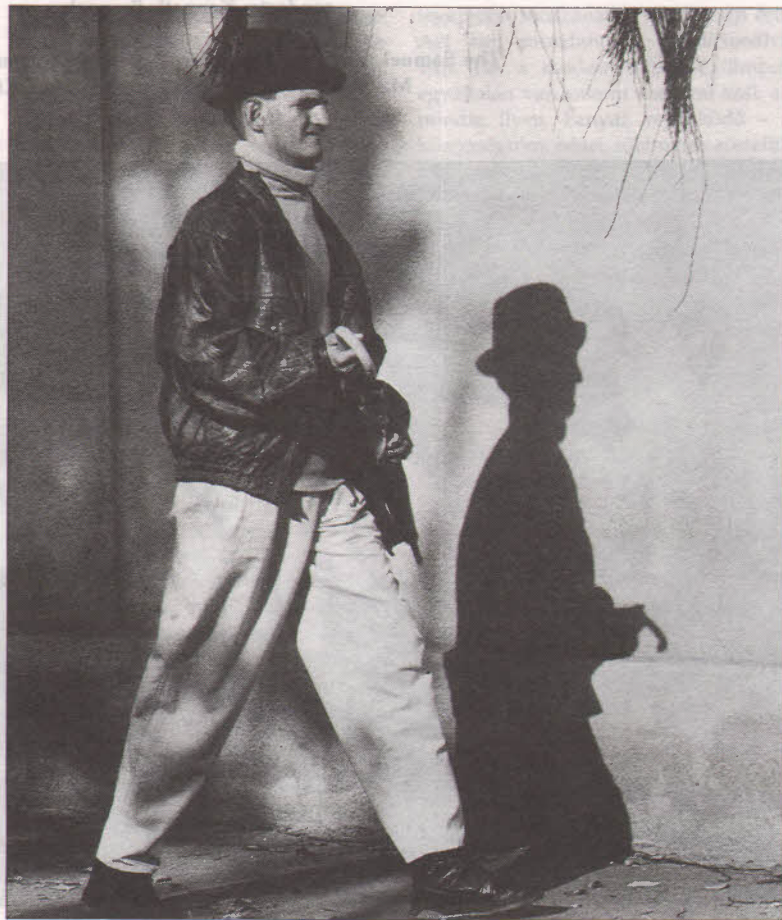
Talán egy fiatal élet váratlan megszűnésének ép ésszel elviselhetetlen pillanatát akarták celluloidra merevítve örökre halhatatlanná tenni.

És talán nem számoltak vele, hogy a történet számtalan válasz nélkül maradt kérdőjelen hősiesen átbukdászoló néző ezzel a véres talánnal már végképp nem tud mit kezdeni. Reménye sem lehet rá, hogy felfedezze, mi rejlik a drasztikus véletlen és a korábbi eseménysor összefüggéseinek mélyén. Ahhoz összefüggéseket kellene találnia.

A váratlanul lesújtó végzet leválik a filmről. Indoka nincs, következményeit már nem látjuk. Magányos és önkényes esemény marad a befejezetlenül hagyott történet végén, még talányosabbá téve az amúgy is homályos alkotói szándékot.

A bökkenő valójában az, hogy míg a befejezés tragikus hangulatú, a film rendre elkerüli a lehetőségét is, hogy igazi, átéltető, valóságos drámába forduljon át. A szerzők korunk divatos és veszedelmes játékát, a videokamerát adják hőseik kezébe, akik a valóság szenvedélyes elkötelezettjeinek vallják magukat. Tetőtől talpig valódi filmet akarnak forgatni, és mert egy érdes kor gyermekei, Bélust, enyhén debil barátjukat választják filmhősül. Már a megkezdett felvételek közben csöppen közéjük András, aki matematika tanárno nagynénjéhez érkezik Budapestre, hátha segítségével sikerül kimásznia a pórtérre, sőt esedékes karó fenyegető árnyékából.

Mit kezd, kezében a kamerával, egy kis csapat ifjú amatőr a valóságos helyzetek iránti heves vágyakozásában? Ha nincs igazi, kiprovokálja. Mesterségesen idézi elő a természetet. Lehetne feszültség forrása ez az ellent-



mondás, ám Rózsa meghagyja a látványosság szintjén. Amatőrei hamis bejelentésekkel riasztják ártatlan helyekre a rendőrséget, aztán az így előállított lóti-futit videóra veszik. Azt is, ahogy Bélus elköt egy kocsit. Meg egy autós-üldözést. Nehéz szabadulni a gondolattól, hogy ez az egész nem is a valóság meghódításáért folyik, csak egy jó buli, és a rendező maga sem döntött, hagyja-e ifjoncain játszani, vagy igyekezzen értelmezhetővé tenni bajmoldásukat.

Felkerül a kazettára biliárdozás, verekedés, Bélus szerelmi bánata rejtett kamerával, Bélus szerelmének kiborulása nyílt kamerával. Bélust lecsukják, András áll be játszani helyette. Ha komolyan vennénk, nagyot csikordulna a valóság kereké: András jökepű, sudár, okos, tehetséges, Bélus meg az, aki. Az új felállásban hol megy a dolog, hol nem, de még mindig nehezen eldönthető, hogy tulajdonképpen mire is megy ki a játék, nagyban és kicsiben.

Ahogy a „film a filmben” alakulása

egy iránytű nélküli hajó mozgásához hasonlatos, maga az egész *Jó éjt, királyfi* is ötletről öltre sodródik, kapitány nélkül. Rózsa mindössze annyit láttat, amennyi látható. Máthé Tibor az izgalmas felvételek operatőre. Nyaktörő mutatóvokrokra képes egy-egy különleges látványért, jól is lakítja a szemet azzal, ami a szemnek való. (Valószínűleg a látványosság szolgálatában kellett Udvaros Dorottyanak is nagynéniként András karjaiba csábulnia.) A film mégis éhkoppon tartja a kíváncsiságot. Ki ez a Bélus? Kik a többiek? Mit csinálnak, miből élnek, hogy kerülnek együvé, mit tartanak arról, amit filmeznek, vagy amit kihagynak. Prózái kérdések, de válaszok nélkül az egész történet megfoghatatlan. Amikor András betoppan a nagynéni jobb napokat látott tágas lakásába, a böhm nagy terített asztalnál mind ott ülnek későbbi barátai. Nem tudni, melyikük milyen jögon eszi a nagynéni vacsoráját. Hát istenem.

A meg nem írt szerepeket súlytalan

sztuációkban jobbára amatőr szereplőknek kell hitelesíteniük. Nehéz díó, pedig tehetségesek.

Alapvetően funnyás és életidegen film a *Jó éjt, királyfi*, bár végig úgy tesz, mintha vaskosan markolná az életet. Erőtlenül pukkan ki az egyetlen drámai szituáció is. A társaság megretten attól, milyen közel kerültek kamerájukkal egy öngyilkosságot túlélt lány érzésehez. A megrettenésnek azonban megrendülés helyett csúf csetepaté a folyománya. Hogy itt valami fontos történe legbelül a jelenlétükben, annak semmi jele. Nem számítva a tolokocsis operatőrt alakító Szőke András szemében megcsillanó könnyeket. Garantáltan és látványosan igaziak.

Az hiányzik a *Jó éjt, királyfi*-ből, amit hősei is csak kergetnek, és minduntalan elmulasztanak. Valami lényeges megragadása, akár úgy is, hogy az álvalósággal incselkednek, mesterségesen gerjesztett veszélyekkel kokettálnak. Hiszen megrázó is lehetne például, hogy miközben hőseink lázasan fürkészik a valóság orcáját, hogy honnan fotózva hitelesebb, észre sem veszik, hogy néhány lépcsőfordulóval alattuk, a mocskos csöves-rejtekhely rongyai között, egy ember szép csöndesen meghal. Belepusztul a videóra alkalmatlan valóságba.

Ennyit a kalandosított hi-tech köldöknézésről.

Bárony Éva

Kenneth Branagh
 Emma Thompson
 Denzel Washington
 Keanu Reeves
 Michael Keaton
 Robert Sean Leonard
 Kate Beckinsale

Sok hűhó semmiért

A Nyugatnál van az egyik legmenőbb hamburgeros. A 6-os vonala, a körút, a tér amúgy is régi randevűzóhely. Esténként mintha a hamburgerevők csapattal mennének át a Váci út eleji Kossuth moziba. Kisebb társaságok, többnyire párok (vajon még mindig a nők döntenek el, hogy mit néznek meg?) A mozi Shakespeare-t játszik, a közönség Shakespeare-t néz, Shakespeare-nek sikere van.

Ahhoz képest, hogy mekkora példálul a Shakespeare-irodalom, e műveket viszonylag ritkán viszik filmre. Angol királyi színészek, amerikai mozifejedelmek és orosz klasszikusok csináltak néhány sikerültebb *Hamletet*, esetleg *Leart* vagy *Vihart*, *Romeót* már sokkal kevesebbet, az utolsót az olasz Zeffirelli 1968-ban. Vigjátékkal is ő keltette utoljára világszenzációt: a *Makrancos hölgy*vel 1966-ban, Liz Taylорral és Richard Burtonnal. Ez a mostani *Sok hűhó semmiért* tulajdonképpen filmes világpremier. A moziközönség nagy részének biztosan vadonatúj mese! Először látják... (és nem is biztos, hogy olvasták...)

Nem valami bonyolult mese: olasz nap kék ege alatt ódon udvarház zöld labirintusparkjában fehér ruhás lányok és fess katonák kergetőznek, bujós-káznak, szeretnek egymásba. Akár egyetlen képbe is belefoglalható. Látjuk is, a film elején. „Függöny föl”-helyett olasz piknik a réten. S amint a festett kép megelevenedik, lihegve jelent a hűnők: közelednek a katonák, akikre a lányok várnak. Párhuzamos montázsban, lassítva úszik a kecses lányok szoknyája, hajuk lebben, míg ellenkező irányból egyenként dobbannak föl a dombra a lovaskatonák. A bombasztikus főcímmzene ütemeit hangsúlyozzák. A képeken föliratok: Samuel Goldwyn - Renaissance Film - Kenneth Branagh - Shakespeare. Futás közben oldják ruháikat a lányok, szinte a lóról ugranak be az ős kömedencékbe a fiúk. Hogy az út porát külön-külön csapatban magukról lemosva, két külön ék alakzatban vonuljanak be az udvarra és sorakozzanak fel egymással szemben. Testben ki- és lélekben bemosakodva néznek az egymástól kapható-nyerhető örömök elébe. Dinamikus, látványos tíz pernyi klip; hely, idő, játszó személyek bemutatva - Branagh szakértelme lenyűgöző. Már ebben a tíz percben látható, hogy kevés, nem éppen eredeti filmes eszközt alkalmaz, a lassítást, a montázst, a felülnézetből mutatott két ék tömegét, de azt egyértelműen, hangsúlyosan, magabiztosan.

Az alakokat a színdarab-épületben kijelölt szerepük szabja meg, a karakter-színek a szövegből bomlanak ki. A rendező feladata, hogy színházi tudá-

sával megtalálja (kiöltölje) az egyes szeregrészek helyszínét, berendezze környezetét, figurái kezébe adja a szükséges kellékeket. Ez utóbbiak szinte teljes hiánya sokat elárul a darab céltalanságáról. A szereplők gyümölcsöt, kupát, levélkét, báli maszkot s legtöbbször egymás kezét fogják, semmi komolyabb tárgy nincs a műben: szabadidős tétlen nyári felelőtlenség. A helyszínnel sincs Branaghnek sok gondja, miután eldöntötte, hogy a ház, a park e mesevilág közepe, szinte az egész cselekményt kirámolja a napfényes parkba és a nyitott udvarra. A komor bajkeverőnek és a sötétebb jeleneteknek fenntartja a zárt teret, a baljós folyosót és az éjszakát. A fífikásabb cselekményszálakat a parklabirintusban bonyolítja - a diadalmas, boldog vég pillanataiban felső gépállásból is megmutatja: akkor derül ki, hogy a labirintus gondosan karbantartott, átlátható, geometrikusan rendezett, szimmetrikus tér.

A színdramaturgia már a tablóképen rögzült, a kosztümöket is kiosztot-

ták a darab elején - később sem változnak. A lányok fehér ruhái makulátlanok, bálba, esküvőre, hétköznapra egyaránt megfelelnek, a fiúk katona uniformisuk megfelelő darabjait viselik - ha kabát nem is, mellény mindig van rajtuk. A darab elején mindenki tisztára mosdott, s még a leghevesebb pillanatokban sem koszolódik be igazán. Bár az olasz nap forralja a szereplők vérére, nem izzadnak. Társasági csevegődarabhoz illően matt az arcuk. Csak a polgárörökön lóg a hacuka, rendezetlenek, mosdatlanok, ragad a hajuk, és a gonoszok izzadtak, verésnyomoktól ragacosak. Elképesztően naiv jelzésekből épül a film, benne a tisztátalanság megkülönböztető jel: még el sem kezdett áskálódni, baljósan fénylik fel János gróf bőre (a masször olajától). A jók tiszták, szépek és természetesek. Bőrük s „hajuk színe olyan, amilyenek az Isten megteremtette”.

Az időtlen, idilli világ örök napsütésében ahol nem használnának el a dolgok, és legfőképpen „az emberek változ-

nak” - Benedek fogalmazza meg a történet tanulságát - bontja ki tehát a rendező a drámaíró szövegéből - a beszédet. És ha lehet, a beszédből az embert. Irgalmatlanul nehéz földadat, mert ez a vígjáték a beszédéről (adottságáról, képességéről, alkalmazási módszereiről) szól. „Nem kenyerem a szó!” - mondja magáról János gróf, a savanyú képű gonosz. Marad neki néhány suta gesztus, a fény, az öröm és az egész kompánia vicsorgó utálata, meg a csel-szövés. (A híresen rossz szerepet - talán a nézőnek kárpótlásul - szép színész játssza.) Nélküle még ennyi sem történe a darabban, zavartalan lebegne az ártatlan idill. A rangos, fényes, fiatal szerelmes pár sem sokat beszél - egymással még kevesebbet. Önkifejezésük: sugárzón ragyogó arcuk, szemérmes kis mozdulataik. Nem maguk beszélik meg dolgaikat. Sorsukat mások intézik. Gyermeki ön- és emberismerettel naivul a világ rendes menetére bízzák magukat, így a legostobább intrika is kifog rajtuk.



A beszéd minden tudománya a rangban, világi javakban egy fokkal mögöttük lévő másik szerelmes párnál van. Ők az ellenkező véglet: mindent túlbeszélnek. Minden föladatai labdát leütnek, minden ríposztra visszavágnak, megforgatják, kicsavarják a másik minden mondatát. Olyan vastag burkot szőnek maguk köré elmésen fűzött szavakból, hogy majdnem elugrasztják maguktól a szerelmet. Pedig az egész háznép szervezett cselszövése löki őket egymás karjába, ám ez nem primér gonoszságból fakad, amivel János gróf megrontja Claudio és Hero boldogságát, hanem játékos idő-múlatsból és finomabban árnyalt bosszúból ered. A Herceg fejből pattan ki az ötlet, hogy össze kéne hozni Beatricét és Benedeket, miután az ő megszeppent lánykérését Beatrice három másodperces hőkenet után kikoszarozta. A szépen fűzött szó pontosan fogalmazza az okot „Fenséged túl parádés mindennapi viseletre”, a lány elegánsan kisiklik a csapdából, de a Herceg ott marad egyedül a kispadon.

Nota bene: a Herceg az egyetlen figura a darabban, akinél a beszéd az arany közepet közelíti, akiben a hatalom, a méltóság, a tartás és a beszéd képessége harmóniában van – a jobb szerepben megint egy szép színész (ravasz Branagh: Amerika ötödik fekete Oscar-díjasa) –, akinek bár kétszer is kért lányt, nem jut asszony a film végén. Fensége valóban túl parádés lenne hétköznapi viseletre?

És van a műben a beszédnek egy olyan, immár 4., 5. szintje, ami sajnos benne reked a darabban, nem jön át filmre: Lasponya és társai érthetetlen-ségig ficamított nyelvvezete. A katonákat majmoló, katonásdit játszó polgárőrök teljesítik dramaturgiai szerepüket: leleplezik János gróf cselszövést, de mivel vezetőjük, Lasponya vak buzgalmában odáig bonyolítja beszédét, hogy képtelen vele értelmesen kifejezni magát, kicsit későn.

Ezt a többszintes beszéd-orgiát szeliteli, adagolja, ütemezi s kínálja fel fogyasztásra 1993-94 hétköznapi mozijénőjének (aki a legtöbb statisztika szerint 16-24 éves) a 34 éves ír színész-rendező, angol színészbarátai és amerikai világsztárok előadásában, ausztrál operatőrrel, 80%-ban amerikai pénzből.

Köztudottan mindig az idő, a kor szelleme és hangulata dönti el, hogy éppen melyik Shakespeare-darab az aktuális, melyikkel mondható el valami lényeges a jelenről. Azt is, hogy az egyes darabokból éppen melyik szál vagy réteg szól a legerősebben a mának. A *Sok hűhót* ritkán rendezik meg, nehéz, kicsit csámpás darab, szólhat Lasponyáékról, szólhat Claudio és Hero végtelenül naiv tragédiájáról, de a Benedek-Beatrice történet a legerősebb benne.

Kenneth Branagh praktikus direktor: volt Benedekje és Beatricéje, rájuk választott darabot. Kellemetlen ellenfelek a szellemi tornán, bármelyikük győzelme csak ideiglenes, az állás mindig döntetlen. Feltétlenül szükségük van egymásra: ezt az iramot és minőséget csak ők ketten bírják. Amint tudomásukra jut, boldogan készek viszo-

nozni a másik szerelmét, könnyedén megtagadják saját szellemes téziseiket. Aztán szerelmes szópárbajokba bonyolódnak. „Túl okosak vagyunk mi ahhoz, hogy békésen udvarolgassunk egymásnak.” Beatrice-Thompson vídamsága dacára kissé keserű, érett már a házasságra; altja is méltóságteli. Benedek-Branagh hisztérikus fejhargon, szórja nőgyűlölő szíkeit. Szerelmes megtérése gyerekesebb, mulatságosabb; Branagh végletekig menő, gátlástalanabb színészete mellett Thompson játéka józanabb, szolidabb. De lehet, hogy a rendező túlságosan tiszteli színészét, és nem merte irgalmatlanul kifigurázni.

Vizuális fantáziája szinte nincsen. Majdnem a színházi díszlet jelzesszerűségével használja a házat és a parkot, a fény filmi lehetőségeire fűtül, nincs az a hajnali harmatcsepp, amin elkalandozna kamerája, nála még a vilámlás is teátrális, háromszor cikáz, a tragédiát jelzi. A kamera szolgálatkészen trappol az esedékes tirádát mondó színészek előtt vagy mellett, dísztelen, lényegre törő, lapos félközeliekben mutatja őket. Fantáziátlan képein nem a színházi rendező érződik, hanem a tévéképen felnőtt nemzedék egysíkú látásmódja. De az amerikai film szigorú akcióközpontúsága is bennük van, amint a mai brit film (Jarman, Greenaway) burjánzó, túltömött kép-orgiáinak tagadása is.

Ha arcot mutat, a színészre figyel, ha csoportot, a formáira: az ívek, láncokra, tömbökre, egyenesekre: pontosan tudja, milyen hatásos egy zárt sorban felénk közeledő emberlanc. Retentően kevés, primitív filmes eszközzel él. De ha mégis, akkor gátlástalanul. Miután Benedek és Beatrice is megtudja, hogy szeretik, s hogy maga is szeret, Benedek euforikusan táncol a park szökőkútjában, Beatrice pedig egy hintán ring önfelédten. Branagh ismét a főcímben alkalmazott fogásait veszi elő: a bombasztikus zenére megint lelassítja és kitartja a mozdulatokat, ezúttal ráadásul még egymásra is kopírozza a két jelenetet. A szó szoros értelmében megünnepeli, hogy két főhőse végre eljutott ideig. Szüksége van erre a hangsúlyos tagolásra, mert még hátravan a film második fele: a nehezen eladható melodramai szál. Az ész és a morál Shakespeare-nél ezúttal együtt jár, következésképpen a két nemesi udvar mulattatója Benedek és Beatrice felhagy a tréfával, a tragédia árnyékában elhallgat a humor, sőt Benedek kilép a herceg szolgálatából. És még mindig hátravan a darabból az ő szerelmi történetük második része: még el kell vállalniuk szerelmüket egymás és a nyilvánosság előtt.

Amikor azután mindkét pár eljut a boldog végig, Branagh szemérmetlenül előveszi immár harmadszor ugyanazokat az eszközöket: ismét megszólalnak a harsonák, megint táncraperdül a világ és megint felülről fényképez a kamera – tökéletes a finis.

Primitív film? Korszerűtlen? Ócska cselédromantika – beleszeretni az első csinosabb szabadságos uniformisba. Ámbár...Már az *Ahogy tetszik* Rosalindája is azt találta ki mulatságul: „nem

volna jó beleszeretni valakibe”? A moziba befizető közönség láthatóan éhes erre a napfényes, szabadságos szerelmi idillre. Pontosabban éppen nem az idilli szálra, hanem Benedek és Beatrice csúsztatott, bűjtatott, védekező-támadó, csapkodva sebzó, hadviselő, egymást kerülgető felelgetősére. Éppúgy végigizgulja, ahogy a filmbeli Messina (valójában Toscana) teljes udvari népe, amely minden poént külön tapssal, nevetéssel jutalmaz, és ökölbe szorított kézzel szurkolja végig a kedvencek utolsó meccsét, elfúló lélegzettel várja a boldogságos döntelent.

Ez a közönség végigvihogja a melodramát, nem tud mit kezdeni a polgárörökkel, ám a Benedek-Beatrice asszók legapróbb mozzanatait tökéletesen érti. Azt kell mondanunk, kondicionálva van. Ha a modern közönségfilmben egyáltalán van valami szerelmi szál, az mindig ilyen. Fanyar, rejtőzködő – a közönségfilm hősei többnyire röstellik érzelmeiket –, vagy éppen rögtön támadó, célratörő. Hogy a klasszikus Shakespeare-kritika kedvenc fegyvernemében fogalmazzak, a rövid penge-váltások, végtelenségig csiszolt mozdulatok, a koncentrált támadások szerelmi közelítés- és dialógus-technikáján felnőtt közönség tátott szájjal bámulja ideál önmagát Shakespeare (vegyes) párosában. Gyanítom: a film legnagyobb meglepetése számukra, hogy ez az egész film arról szól, ami a kommersz moziban apró melléktéma. Hogy hogy lehet ilyen sokat, így és egyáltalán beszélni a szerelemről?

A szerelmesfilm műfaja jóideje mintha eltűnt volna a mozikból. A 70-es évek nagy magyar szerelmesfilmjeihez fogható (Szabó, Makk Huszárik) itt keleten talán csak Menzel (*Sörgyári capriccio*), meg Kieslowski (*Rövidfilm a szerelemről*) csinált az utóbbi húsz évben, és a kommersz mozi is mintha elfelejtette volna ezt a műfajt. A *Love Story* 1970-es, a műfaj egyik alvariánsa, a világsikerré lett *Micsoda nő!* 1990-es.

És most jött ez az ír, és csinált Shakespeare-ből egy szerelmesfilmet. A feleségével és a barátaival. Producere, zeneszerzője, díszlettervezője és a színészek többsége az általa alapított Renaissance Színházból jön vele a filmhez. Melléjük begyűjtötte – rossz nyelvek szerint – az éppen elérhető (árú) nagy neveket az amerikai mozitól. Rang és szerep szerint: don Pedro, Aragónia harmóniát és méltóságot sugárzó hercege: Denzel Washington, aki az üstökös fekete rendező, Spike Lee filmjeinek világhírű főszereplője. János gróf, don Pedro törvénytelen öccse: Keanu Reeves, másfajta szépség, másfajta híresség. Játszott Stephen Frears-nél, Gus Van Santnál, Coppola *Draculájában*, és ő Bertolucci *Kis Buddhája*. Lasponya, a polgárőrök pszichopata vezetője: Michael Keaton pedig nem más, mint Batman, a Denevérember. Claudio gróf is amerikai: Robert Sean Leonard – Peter Weir filmjében, a *Holt költők társaságában* láthattuk. Kate Beckinsale angol, ez az első filmje.

Benedek: Kenneth Branagh maga, Beatrice: Emma Thompson, a felesége. Thompson Oxfordban tanult és komika, egyszemélyes show-kban lépett fel

és most éppen Jane Austen egyik könyvéből ír darabot. Branagh játszik, tévézik, színházat rendez, majd társulatot alapít és négy év alatt négy filmet rendez. Az *V. Henrikkel* bejut a Shakespeare-filmre vivő angol színészek exkluzív klubjába. Az angol kritika csodagyerekként élteti, a filmet Oscarokra jelölik, a jelmeztervező meg is kapja. Gyors műfajváltással csinál egy ravasz krimi (*Meghalsz újra*), majd egy fanyar-érzelmes mai filmet a diploma után tíz évvel újra találkozó, széteső életükben egymásba kapaszkodó osztálytársakról (*Peter's Friends*), utána pedig ezt a Shakespeare-vígjátékot, amiért az angol sajtó vadul konzervatívnak titulálja. Thompson 1993-ban Oscar-díjat kap a *Howards End* című James Ivory filmben játszott figuráért.

Ők ma a nagypéldányszámú, fényes papírú nyugati filmmagazinok címlappárosa, csúcsidőben adott tévés csevegések kedvenc szereplői. A sajtó szeretné civilben is Benedek és Beatrice párbaját látni tőlük. Hétköznapiágukkal próbálnak védekezni. Nem vállalják a világhírű színész-színésznő házaspár szerepét. Az elmúlt húsz-harminc évben ez a fogalom is kiveszett a mozimitológiából. Az utolsó ilyen pár a Taylor-Burtoné volt, egy tűnő korszak szeszélyes kellekeivel, mesterségesen is gerjesztett öngyilkos hisztériájával. Amerikai stúdiók, olasz és francia producerek próbálták utánuk kinnal összehozni legalább néhány filmre egy sztárolható ideál-párt, nem sikerült. Korszerűtlen idea volt. Valószínűleg a világsztár páros lehetőségét látta meg bennük Samuel Goldwyn, amikor vállalta a *Peter's Friends* amerikai forgalmazását, majd 80%-ban a *Sok hűhó* költségeit. Nyilván sokat jelent az amerikai segítség, bár Branagh korábbi brit filmjei is mind közönségsikert arattak és nyereségesek voltak. Filmről filmre nőtt hitelképessége. Jó stratégia, hogy kitalálta ezt a vegyes angolszász filmet, igazi, vaskos Shakespeare-i bohóctréfa, ahogy ez a két brit amerikai világsztár asszisztenciájával adja elő az agyafúrtan álnaiv filmben Benedeket és Beatricét.

Amiből, s ebből az egészből egyébiránt többek között az a tanulság, hogy miként a shakespeare-i, az egyetemes mozimitológia bármely eleme is váratlanul föltámadhat, újra használhatóvá válhat, valamint, hogy nem árt az, ha a filmrendező színházi színész, ha napi tréningben és mindennapos közelségben van a nézővel. Esetleg meghirdeti a „Shakespeare-t mindenkinek!”-programot.

Urbán Mária

30

Emma Suárez
Carmelo Gómez
Ana Torrent
Manuel Blasco
Clara Badiola

Tehenek

Vacas

színes spanyol film

írta: Michel Gaztambide, Julio Medem

fényképezte: Carles Gusi

zene: Alberto Iglesias

rendezte: Julio Medem

Sogetel, 1991

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

A tehén már a görög és egyiptomi kultúrában is fontos motívuma volt a szellemiségnek, Indiában pedig egyenesen szent állatnak tekintik. Hosszú autósorok képesek fél napokat várakozni egyetlen túlkölés nélkül tehén ömeltóságára, aki keresztbe fekszik az úttesten. A haldokló nem papért, hanem tehénért kiált, hogy farkát szorongatva érkezzon a másvilágra. A hindu karmafilozófiában a ló csak a tehén után következik. A tehén mintha tudna valamit az életről és a halálról. A tehén intelligenciájáról egyébként magam is meggyőződhettem egy németországi falucskában, ahol német nyelvtudásom hiányában legbizalmasabb barátaim eme négylábúak voltak. Döbbenet tapasztaltam, milyen tanulóknak.

És vajon a spanyol Julio Medem miért választotta filmjében a tehenet az emberi sors ábrázolására? Valószínűleg a bikaviadal-költözés is egyenértékűvé tette e két élőlényt az élet-halál kérdésében. De félre a tréfával. Másról van szó.

A négy epizódból álló film két baszk család életét követi nyomon több generáción keresztül. E kemény, harcos favágók egyikében azonban egyszer csak felülkerekedik a túlélés ösztöne. És felfigyel a tehenekre.

Vacas, 1875

Folyik a polgárháború. Manuel reszket a lövészárokban, képtelen harcolni az iszonyattól. „Lőj, mielőtt lelőnének!” – biztatja szomszédja, Juan apja, aki abban a pillanatban nyaklövést kap. Manuel is felbukik, és páni félelmében még élő társa nyakából vért ken arcára. Minden mindegy, csak túlélje. A holtakat levetkőztetik, és székéren elszállítják. Az egyik székér átgázol a tetszhalott Manuelen, és nyomorékká teszi a lábát. A sors fintora után Manuel is felpakolják a hullaszállító székére. A megmerevedett testek groteszk lazassággal verődnek egymáshoz. Az erdőben Manuel kiássa magát társai alól. Első pillantása egy tehenre esik, és megkönnyebbülten átré a másik oldalra. Túlélte.

Fejszék, 1905

Az Iriguibel-majorban Manuel fia ugyanúgy vágja a fát, ahogy apja tette. Csupasz lábfejtől milliméterek választják el a lecsapódó fejszét. Ám amittől mi felszisszenünk, a vásznon szereplőknek mindennapos. Az Iriguibel és a szomszéd család favágóversenyt



Aranyassy László tájfotója

rendez, a tét 700 real. Az erő és ügyesség küzdelmében érdekes ellentétek jelennek meg. Juan fekete ruhában, cipőben és hajadonfótt vágja a fát, míg Manuel fia fehér ingben, mezítláb és sapkában. Utóbbi nyeri a versenyt. Egy ló és egy vemhes tehén a jutalma. Manuel a ló láttán csak ennyit közöl: „Nem mond semmit a szemed.” A tehén tekintetében ellenben a mindenséget fedezi fel. A nagyapát, aki egyik víziójában tehénre változott, ekkor már csak vén gyávának ismeri mindenki. Egyedül unokája, Cristina érti világát, művészetét, különös vonzódását a tehenekhez.

Az izzó lyuk

Cristina és a szomszéd törvénytelen fia, Peru együtt nevelkednek. Kialakuló szerelmüknek jó táptalaja a bolondos nagyapa. Az izzó lyuk egyik eleme annak a fantáziavilágnak, amellyel

Manuel elkápráztatja a két gyereket. Egy fényképezőgéppel döntő mozzanat lesz Peru további sorsában. A nagyapa ugyanis fényképez és fest. Hogy mit? Természetesen tehenet. Olyan megvilágításban, amit a képetet csakis a „másik oldalról” láthat meg. Ami itt van, az ott is van – árulkodnak a kreációk. A gyerekek számára az egyhangú favágóéletet egyedül Manuel színesíti meg, s nekik már a halál sem félelmetes. Peru Angliába megy. Fotós lesz egy lapnál. Megnősül, majd haditudósítóként levelet ír Cristinának. A lány megnyugszik. Érti a tehénzsagot a levélen.

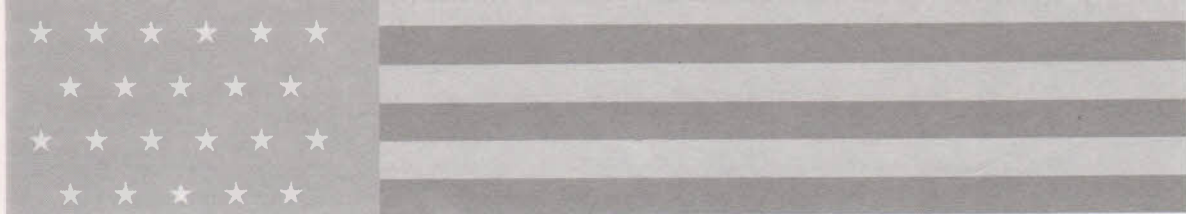
Háború az erdőben

1936 nyarán Peru hazalátogat. Erősza- kos nagybátyja, Juan összefog a nemzetiekkel, és a majorságot előzönlük a

katonák. A fiatalok emlékeiben egy pilanatra felködlik a nagyapa. Minden pusztulásra van ítélve. Peru fényképezőgéppel rohangál ismerősei között. Senki sem tudja, ki kívül van, az emberek mégis büszkén harcba indulnak. Morbid képek ábrázolják a polgárháborús csatát. Juan megmenti Perut, aki ellovagol Cristinával. A happy end lényege azonban az, hogy mindketten megértették Manuelt, aki hős favágóból lett gyáva, bolond vénemberré. Megtudták, mit érezhetett 60 évvel korábban a lövészárokban.

A film végén a rendező aktivizálja az állatszimbólumokat. A dühödt, harcra kész ló, akiről lelőtték a gazdáját, találkozik a jámbor tehénnel az úton. Szemeznek, a ló diadalmasan nyert egyet, mire a tehén megfordul, és folytatja békés poroszkálását. A lovat pedig befogják, és elvágtatnak vele.

Botos Krisztina



A CSALÁD ÉVÉBEN

ADDAMS FAMILY 2 (The Addams Family 2, 1993, r: Barry Sonnenfeld)
FÉLELEMBE ZÁRVA (The Fear Inside, 1993, r: Leon Ichaso)
HA TE NEM VAGY KÉPES, ÉDES... (Almost Pregnant, 1993, r: Michael Deluise)
MENNYEI ÖRÖMÖK KLUBJA (Joy Luck Club, 1993, r: Wayne Wang)
MRS. DOUBTFIRE – APA CSAK EGY VAN (Mrs. Doubtfire, 1993, r: Chris Columbus)
A PUSZTÍTÓ (Demolition Man, 1993, r: Marco Brambilla)
ROBIN HOOD, A FUSZEKLIK FEJDELME (Robin Hood – Prince of Tights, 1993, r: Mel Brooks)
SZENZÁCIÓS RECEPCIÓS (The Concierge, 1993, r: Barry Sonnenfeld)

„Ne mondj le semmiről. Minden lemondás egy kis halál. Ne mondj le semmiről!”
(Babits Mihály: Színbőlumok)

Volt egyszer egy film, Sydney Pollack rendezte, és Dustin Hoffman játszotta a címszerepét: az *Aranyoskám*. Nagy siker volt, amit utolérni sem könnyű, nemhogy túlszárnyalni. A *Mrs. Doubtfire*-nek egyik sem sikerült, pedig a *Reszkessetek, betörők!*-kel betört Chris Columbus rendezte, és a népszerű komikus, Robin Williams játssza a címszerepét. Nem is lenne érdemes szót vesztegetni rá, ha nem hordozná – talán akaratlanul, de nem véletlenül – azt az amerikai filmekben oly közkedvelt, de alig igazolt tanulságot, hogy a szeretet révén megváltozhatnak az emberek.

Adva van egy bohém szinkronszínész, akit kirúgnak, mert lázadó módon átértelmezte a rajzfilm eredeti szövegét. Mivel ez nem először történik vele, töretlen jókedvvel fordítja fel az egész házat egyik gyermeke születésnapja alkalmából. És mivel ez sem először fordul elő, jelentős pozíciót betöltő, konszolidált felesége (Sally Fields) is kirúgja. Az igazi konfliktust azonban az okozza, hogy a valóperes bírő csak szombatokként engedélyezi hősünknek három gyermeke láthatását, míg megfelelő állást és lakást nem tud felmutatni. S itt kezdődik a film. Az apa, aki „csak egy van” a film alcíme szerinti, nőimutatói segédlettel egy tiszteletre méltó idős hölgy, Mrs. Doubtfire képeben jelentkezik házvezetőnőnek, csak hogy gyermekei közelében lehessen. Ettől fogva a film sikere két alapon nyugszik: a színészi teljesítményen, amelynek fő eszközétől, az arcjátéktól megfosztja Williamst a gumimaszk, és a többé-kevésbé eredeti ötletek sziporkázásán, ami viszont elmarad. Persze vannak jó pillanatok: az atyai műmellek lángra lobbanása

ügyetlen főzőcske közben; az idős buszsofőr udvarlása; a gyámhivataltól ellenőrzésre kiküldött öreg hölgy fáradtságos megtévesztése, akinek Williams egyszerre játssza el önmagát és a saját nővérének hazudott Mrs. Doubtfire-t. Bár végül lelepleződik, és a bíróság pusztá színészi teljesítménynek tekinti megjavulását, szakmailag befut és sikerül annyira meghatnia volt nejét, hogy az a bírósági tilalom ellenére engedi őt mindennap együtt lenni a gyerekekkel, sőt – sejtethetően – talán vele magával is, hiába tűnt fel egy új udvarló.

Ilyen egyszerű tehát: elég megszábadulni az őszinte bohém életviteltől, családi érzéstől indítatva szépen takarítani és jól főzni, máris visszatér a szeretet, sőt talán a szerelem is. Csak követni kell a receptet, és nincs elrontott házasság, se elszúrt élet – csak egy elszúrt film. Ugyanis az alkotóknak nem sikerült eldönteniük, hogy vigjátékot csinálnak-e, vagy melodramát. Az előbbi esetben a bohózáti jelleget kellett volna fokozni, kissé emelt ábrázolással és sok-sok poénnal, az utóbbiban viszont a hitelességet. Egyszer megy át a film burleszkbe: amikor a hősnek ugyanabban a bohózáti szálloda recepciója: kedves, ügyes, szolgálatkész és megbízható, mindent el tud intézni, a vendég akár az életét is rábízhatja. Egy középkorú gazdag nős üzletember, aki persze nem rendelkezik szabadon az idejével, fiatal szeretőjét bízta rá. Ettől kezdve minden néző tudja, mi fog történni: a fiatalok egymásba szeretnek, és a rivális nemcsak a szerelemben, hanem az üzleti életben is csalárddnak bizonyul. A szerelem (szerelem) tehát megint a legjobbat hozza ki az emberekből. Mert igaz, hogy a lányt főleg szeretője pénze búvólte el, és az ambíciós főhős kedvessége is összefüggött a kapott borraival, hiszen maga is szállodát akar nyitni, a film végére mégis egymás iránti vonzalmuk válik tetteik mozgatójává. Persze ha egy film ennyi figyelmet szentel az üzletnek, a boldogsághoz nem elégéges az esküvői ünnepség: hősünknek

meg kell kapnia az egyik hálás vendégtől a szállodaépítéshez szükséges kölcsönt is, vélhetően minden kikötés nélkül. Mert hát kell legyen egy tiszta ember ebben a számító társaságban a fiatalokon kívül is. És bár e film rendezője sem tudta eldönteni, hogy vigjátékot, netán szatírárt vagy pedig komorabb hangvételű drámát készítsen, és éppúgy innen-onnan válogatta össze a sablonokat, mint a *Mrs. Doubtfire* gárdája, mégis valamelyest realisabb világot mutat azzal, hogy itt nagyrészt az érdek – a mindennapi, mindenki által ismert és érvényesíteni próbált érdekek harca – uralkodik.

A jövő erkölcsileg megtisztított, tehát steril és unalmas világában játszódik *A Pusztító*, mely tulajdonképpen két színész – Sylvester Stallone és Wesley Snipes – filmje. Mindkettőt hibernálásból ébresztik fel, hogy megvívják a jó és a rossz harcát a 2032-re felismerhetetlenségig megváltozott Los Angelesben, ahol már csak a föld alatt élő lázadó forradalmárok képviselik a múltat: ők pirulák helyett húst esznek, szeszt isznak és ahelyett, hogy a fajfenntartást a vegyszerekre bíznák, szeretkeznek. Velük szemben van szükség az elnöknek a hírhedt néger bűnözőre, aki azonban önállósítja magát, és a múzeumból szerzett fegyverekkel szélsőségesen kegyetlen irtóhadjáratba kezd. Mefékezni természetesen csak a fehér superman tudja, aki egyébként szabadidejében megkísérli rávezetni csinos és kíváncsi segítőtársnőjét, Lenina hadnagyot a nemek múltbeli kapcsolatára. A végén már a legjobb úton haladnak a hagyományos családalapítás felé. A teljesen szokványos akciófilmben a néző azt kapja, amit általában elvárhat egy Stallone-filmtől (a banditát végül sikerül újra megfagyasztani, és az így törékennyé vált testről superhősünk lerúgja a fejet). A maga módján mégis a hús-vér ember természetét korlátozó világ ellen tiltakozik ez a film, az érzések és érzékek szabadságát hirdeti, legyen az bár csak hamburgerevés vagy egy nő utáni vágyakozás. Közben persze arról is meggyőződhetünk, hogy a nép érdekeit hangoztató vezetők a hatalom mániákusai, szöszegők, sőt világmegváltó

ígéreteik valóra váltása ugyanúgy nem hoz jobbat, ahogy Amerika sem hoz igazi felemelkedést a Kínát megszenvedő nőknek a *Mennyei örömök klubja*-ban.

Ha a boldogság nem csupán epizód vagy végső csattanó, általában elég unalmas e jelenség bemutatása. Ami természetes is, hiszen a dinamikus filmművészet nem sokat tud kezdeni a beteljesüléssel járó nyugalmi állapottal. A *Mennyei örömök klubja* alkotóinak – Amy Tan regénye nyomán – sikerült a boldogtalanságot is unalmasan ábrázolni. Már az is kész sikerélmény, ha a nézőnek sikerül eligazodnia ebben a kiterjedt családi és baráti körben.

A központi szerepet, bármily furcsa, a halott anya játssza lánya révén, aki kénytelen beülni helyette a majong-játékhöz a klub tagjait alkotó három idős barátnő mellé. Őket és lányaikat a családi-baráti köteléken túl a boldogtalanság fogja össze, amely – nőkről lévén szó – többnyire férfiakhoz kapcsolódik. A halott anya a tisztességes kivétel, aki egész életében annak terhét hordta, hogy a nagy kínai felfordulásban kénytelen volt a megtalálójáindulatára bízni csecsemőkorú ikerlányait, miután ékszerével és egy levéllel ellátva az útszélen hagyta őket. Amerikában született lányára vár a feladat, hogy kapcsolatot találjon nővéreivel. Addig azonban visszapillantások hosszú sorában bontakozik ki az Amerikában született lányok sorsának összevetése a kínai származású anyák életével. Erre a

A CSALÁD ÉVÉBEN

kontrasztra épül a terjengős, mozaik-szerű elbeszélés, és döbbenetes képeket sorakoztat fel Kínáról: az egyik anya – csapodár férjét megbosszulandó – vízbe fojtja gyermeküket; a másik csak cseles hazugsággal tud szabadulni a megaláztatásból, melyet gyerekáldást sürgető anyósa és éretlen gyerek-férje mellett kell elszenvednie. A torz módon lázadó anyák, sőt nagyanyák súlyos örökségét hordozzák öntudatlanul az „amerikai” gyerekek is, akik valamivel tudatosabban és sikeresebben törekszenek az önbecsülésen alapuló függetlenségre. De nemcsak a kínai múlt terhe hat: Amerika sem az emancipált nők hazája. Függőség és kiszolgáltatottság a nők sorsa, a szerelmi házasságot éppúgy kudarc fenyegeti, mint amit a szokások vagy az érdekek diktálnak. Így az ifjú hősnő könnyes sanghaji találkozása két nővérével egyszerre feloldása a múlt rémségeinek, és mintegy menekülés a jelen elől. Hisz ez az igazi Mennyei Örömök Klubja: csak a család, azaz a szeretet adhat védelmet és örömet, még ha kétes értékűt is, az otromba külvilággal szemben, amelyet előítéletek és önös érdekek igazgatnak.

A *Mennyei örömök klubja*, melynek terjengősségében szinte eltűnik a két világ közös vonása, illetve ennek társadalmi gyökere, túlságosan is férfiakra és nőkre korlátozódik a tágabb értelemben vett emberábrázolás rovására. E tekintetben sikeresebb az *Addams Family 2*, mely az *Addams Family*hez hasonlóan abszurd képet fest az emberekről, de ezt a néző aligha érzi túlzónak. Ez a film különösen jól szemlélteti, milyen nagy jelentőségű a műfaj kérdése. Mindegy, hogy a vígjáték keveredik a drámával, a nyújtott élmény a fontos, mondhatnánk. De a határozott műfaji karakter valójában szorosan összefügg azzal, van-e egy műnek saját világa. Az *Addams Family 2*-ben is van sablon, ismert trükk és kipróbált poén, de egységes egészbe foglalja őket a fekete humor: egy művészeti eszközökkel határozottan kidolgozott, „emelt” világ szerves részeivé válnak. És ez már a hatás kérdéséhez kapcsolódik. A *Mennyei örömök klubja* két világot kellett volna szembeállítania: a nők és a férfiak, illetve Kína és Amerika világát. Mindebből alig érzékelhető valami, mert a szentimentálisan előadott szenvedéssorban külön

életre keltek a bizonyító sorsdarabkák, és jelentőségükkel nem egymást erősítették, lehetővé téve ezzel a kemény kontrasztokat, hanem állandóan közvetlenül utaltak a valóságra, megakadályozva ezzel valami szerves struktúra kialakulását. Következésképpen a film megrekedt a regény illusztrálásának szintjén.

A nőrsznek jelentkező hirhedt Fekete Özvegy, aki megölt férjei vagyonának megöröklésére specializálódott, és akit az Addams nagybácsi elcsábítására is ez a szándék vezet, meglehetősen ismerős figura. Itt azonban a mese egyéni változatát kapjuk (a nagybácsi még szűz, és a nő rabjává válik ugyan, de megölhetetlen), másrészt olyan szélsőségeket (bomba, villamosszék, stb.) olyan érzelmi felhanggal, ami csakis ebben a műfajban, az abszurd komédiában képzelhető el. Táborozó gyerekeket és férfi-nő táborvezető párost is sok filmben láthattunk már. Az Addams-gyerekek táborbeli élete azonban a maga abszurdításában is annyira valóságosként érzékelteti a típusokat, hogy a felfedezés döbbenetével ajándékozza meg a nézőt: valóban ilyen erős szembekerülni az efféle vezető funkciójú emberekkel vagy a táborok stréber gyerekeivel. A lázadás a tábor rendje és a vezetők pedagógiai elvei ellen így szinte a néző szívéből születik meg. Mindezt pedig poénok egész sora fogja össze, mint például a görkorsolyázó kéz, vagy a kisgyerek akaratlan beavatkozása a gyilkos merényletbe. Sőt, fokozza a hatást a gyakori utalás más (siker)filmekre (A *bárányok hallgatnak*, stb.). Az ábrázolás tehát abszurd, de az alapjául szolgáló élmények valóságosak, így az idősebb testvérek féltékeny férelme újszülött kisöccsüktől, akit őszinte ijedelmükben a legváltozatosabb módon próbálnak elpusztítani. Nem véletlen, hogy a burleszk volt a filmművészet első műfaja: az *Addams Family* filmi valóságot mutat, de valóságra utalóan, s a filmművészeti ábrázolás még az ismert poénokat is átváltoztatja. Így már talán nem is tűnik olyan lakhatatlannak ez a világ, mint a *Mennyei örömök klubjában*.

Burleszk a *Robin Hood*, a *fuszeklik fejedelme* is, amelyet a műfajparódiák avatott mestere, Mel Brooks rendezett (*Ifjú Frankenstein*, *Bombasiker*). Erről az angol népi legendáról sok bőrt lenyűzött már a filmgyártás, de amilyen in-

séges idők járnak manapság, megbocsátható egy újabb kísérlet. Robin, aki Richard királlyal ment el a keresztshadjáratba, visszatérően Nottingham bírájával, illetve a trónbitorló Jánossal találja szembe magát. Az igazságért, azaz birtoka visszaszerzéséért és szíve hölgyéért vívott küzdelmében segítik a harisnyanadrágszerű öltözékük miatt fuszekliknek becézett társai, akiknek képességei jól kiegészítik egymást. A burleszk mindent megengedő műfajában felolvad ugyan a kalandosság izgalmával, de kárpótol érte a jó ritmus és az ötletes poénok sora. Robin átússza a tengereket, hogy hazajusson, ahol adó fejében éppen elhúzzák szolgálja feje fölül a kastélyát; a változatosság kedvéért nem egy szerzetes, hanem egy rabbi áll be hívei közé; az íjászverse nyen a tábor körüljárva talál célba a megbabonázott nyílvevő; a Jánosnak segítséget ígérő Don Giovanni pedig Marlon Brando Keresztapájának félreismertetetlen paródiája. Az előző számban tárgyalt *Jég veled!* jamaicai bobcsapatához hasonlóan a fuszeklik csapata családnál is erősebb közösséget alkot: egy emberként drukkolkják végig Robin és szerelme enyelgésének lepedőre vetülő árnyjátékát, ám hiába. Míg *A Pusztítóban* a higiéniai előírások, itt az erényöv állja útját a természetes szaporodásnak, amely látszólag fő konfliktusa, valójában csak ürügye a *Ha te nem vagy képes, édes* című erotikus vígjátéknak.

Ez a nyilván pikáns bohózatnak szánt, de ízetlenre és laposra sikeredett vígjáték a gyerek utáni vágy nagyon is komoly problémáját szállítja le egy elcsépelet bemondás – a „csak szólj és besegítek” – szintjére. A feleség a spermaszegény férjnek besegítő szomszéd, illetve az unokatestvér révén jön rá az önfeledt szex, vagyis a promiszkuitás ízére, míg a férjnek a szomszéd felesége segít. De a film végén beköszöntő gazdag gyermekáldás, mely persze közben egyedüli végcélból melléktermékké vált, teljes visszarendeződésre készíti a családokat.

Noha még csak elején járunk a család évének kikiáltott 1994-es esztendőnek, a filmekben máris uralkodónak tűnik ez a téma. Scorsese legújabb filmjében a múltba, az ártatlanság korába helyezve tárl fel a család kettős – erőt adó és lemondásra kényszerítő – természetét.

(The Age of Innocence, USA, 1993) r: Martin Scorsese, i: Edith Wharton, f: Jay Cocks, Martin Scorsese, o: Michael Ballhaus, z: Elmer Bernstein, sze: Daniel Day-Lewis (Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen), Winona Ryder (May) – (InterCom)

Edith Wharton 1920-ban írta *Az ártatlanság kora* című regényét, amelyet általában legjobb művének tartanak, és Pulitzer-díjjal jutalmaztak. De az is általánosan vallott nézet, hogy ekkoriban készült művei nem mentesek a melodramaiságtól, és nem alkalmazza bennük következetesen a példaképére, Henry Jamesre oly jellemző szubjektív nézőpontot, ami egyébként Marcel Proustra és Joseph Conradra is nagy hatással volt. Martin Scorsese filmváltozatát nézve mégsem Edith Wharton vagy Henry James jut a néző eszébe, hanem James Ivory, mindenekelőtt pedig Edward M. Forster regényeiből készített filmjei. És rögtön megállapítható, hogy Wharton nem Forster, Scorsese pedig – minden kiválósága ellenére – nem Ivory, különösen ebben a tematikában nem. Ez a talán kissé erőltetett megállapítás nyilvánvalóan értékítélet, de semmiképpen sem elmarasztalás. Scorsese filmje kimagaslik a szokványos hollywoodias amerikai filmek közül, és éppen ez indokolja részletesebb elemzését. A sablonokból építkező kommerszfilmek legfőbb jellemzője ugyanis éppen az, hogy nincs mit mondani róluk túl annak konstatacióján, hogy sablonokból építkező kommerszfilmek. Mint ilyenek lehetnek ügyetlenek vagy ügyesek, akár bravúrosak is, de mivel rögzült jelentéseket hordozó elemekből építkeznek, következőképpen nincs gondolatébresztő önálló jelentéstartományuk, nem feltétlenül érdemes foglalkozni velük.

Scorsese filmje a századforduló amerikai felső osztályáról, annak életformájáról és életfelfogásáról, sőt általában az emberről szól – és üzenete közvetítése érdekében azzal a hallatlan nehéz feladattal kellett a rendezőnek megbírkóznia, hogy átértelmezze a világ egyik mindennapiságában is legnagyobb élményét: a szerelem kibontakozását. Minden más, amit a film ki akar fejteni, azon áll vagy bukik, sikerül-e élményszerűen és meggyőzően bemutatni, hogyan szeret bele Archer Ellenbe annak ellenére, hogy May vőlegénye.

Az irodalom számtalanszor oldott meg sikerrel ilyen feladatokat. William Shakespeare *Romeo és Júliája*, Lev Tolsztoj *Anna Kareninája*, Stendhal *Vörös és feketeje* mind ezt példázza, de folytathatnánk a sort Bernard Malamud vagy Gabriel Garcia Márquez műveivel is. Itt az irodalom nyilvánvaló előnyben van a filmművészettel szemben, hiszen olyan belső folyamatokról van szó, melyek leírása lehetséges, de külső ábrázolásuk nem kis nehézséget jelent. Bár nagyon sok szerel-

A Z Á R T A T L A N S Á G K O R A

mesfilm készült és készül, ezek inkább a filmművészet második, sőt kommersz vonalába tartoznak. Erre figyelmeztet a *Love Story* (1970, r: Arthur Hiller) túlzott szentimentalizmusa, de akár *A test ördöge* (1947, r: Claude Autant-Lara) is, mely elég porosnak hat ma már. Azok a szerelmi témák viszont, melyek nem a szerelem mint olyan ábrázolására koncentrálnak, nagy élményt tudnak nyújtani filmen. Gondoljunk csak a *Távol Afrikától* (1985, r: Sydney Pollack) női főszerepét játszó Meryl Streep alakítására!

Ez persze természetes, hiszen a valóságban sem igen bontakoznak tiszta – mondhatni, steril – szerelmek. A szerelmessé váló emberek élnek a maguk konfliktusokkal és problémákkal terhes életét, amely alapvetően befolyásolja szerelmüket. És mivel a filmművészet a látvány szintjén is szorosan kötődik a valósághoz, ez még jobban érvényesül benne, mint az irodalomban. Bár például Julien Sorel sem a tiszta szerelem megtestesítője, hiszen Stendhal a *Vörös és fekete*-ben túllépett az ábrázolás sablonjain: Julien hiúsága, félelme a visszautasítástól és törekvése a várható reakciók kiszámítására bonyolult érzelmmé összegződik. Micsoda belső vihar előzi meg elszánását, amikor, miután magában húszig számolt, „lesz, ami lesz” alapon megfogja de Rênalné kezét! Ebben a kézfogásban nagyon sok minden ott vibrál, a társadalmi különbség és az a vágy is, hogy legyen valaki. A kézfogásból Scorsese révén Archernek és Ellennek is kijutott, de mennyire sablonosan!

A jogász Archer a társasági élet normái szerint, de nem valami nagy szerelemtől indítva, és talán nem is érdekek nélkül, éppen össze akarja kötni életét egy May nevű ifjú hajadonnal, amikor megjelenik annak szépséges szőke unokanővére, Ellen, aki Európában egy gróf feleségeként viharos életet élt (a szöbeszéd szerint a gróf titkárával), és most hazatérve a New York-i úri társaságba, a válás gondolatával foglalkozik. Miközben Archer – sikerrel – azon fáradozik, hogy ez az igen dogmatikus és szigorú nézeteket valló kör visszafogadja Ellent, egymásba szeretnek. Archer gyorsan belemelegszik a menyasszonyával kötendő házasságba, de May időt ad neki érzelmei tisztázására. Azt azonban, hogy a már nős Archer és Ellen – mintegy búcsúzóul – szeretőkkel válnak, megakadályozza: Ellen tudomására hozza terhességét, mire a grófné azonnal visszatér Európába. A megözvegyült Archert immár felnőtt fia biztosítja megbecsüléséről, mert családja kedvéért lemondott szerelméről. Meglátogathatná Ellent Európában, de már fél a viszontlátástól...

Mivel Scorsese a szerelem kibontakozásának szentelte filmje legnagyobb részét, és ott is Archer szerelmére koncentrált, szemmel láthatóan nehéz a



dolga Daniel Day-Lewisnak. Michelle Pfeiffer pedig egyszerűen képtelen megbirkózni a feladattal: végig ugyanazt adja, oly „sejtelmesen semmitmondóan”, hogy bármit bele lehet látni játékaiba. Azzal, hogy „a szerelmet” kell(ene) eljátszaniuk, minden mérhetetlenül leegyszerűsödik, holott az irodalmi mű középpontjában sokkal inkább a tétovázás, a lelkiismeretfurdalás, a visszarettenés és a szenvedély

űzőtsége áll. Még ha a kor prudériája diktálta visszafogottság, mely óhatatlanul sablonokhoz vezetett, nyilvánvalóan nem is ad teret látványos testi egyesülésre, több akcióra lett volna szükség. Olyasmire, mint amikor Archer elhatározza, hogy ha a parton álló Ellen nem fordul vissza, mire a hajó eléri a világítótornyot, akkor nem megy le hozzá. Itt a víz csillogása, a hajó látomásos sziluettje, a kivárás ritmusa dol-

gozik a színészek helyett. Nem mintha nekik nem lennének nagy pillanataik, amikor erre a szituáció lehetőséget ad. Például a rózsaszín esernyő, amelyet Archer Ellenének hisz és magához ölel, vagy amikor ösztönösen sárga rózsát küld Ellennek, akinél idegen vörös rózsacsokrot látott. Bár külsőséges gesztus, mégis karaktert ad Ellennek az enyhe közönségességet sejtető fejkavaráss és az, hogy zavarában cigarettára gyújt, mikor Archer felfedezi a vörös rózsákat. Nem olyan ártatlan hát, mint gyermeki mosolya és tiszta szökése mutatja. De mivel mindez kevés, nagyon nagy feladat hárult az operatőrre és a látványtervezőre.

Az operaházi páholy, a szereplőket mintegy összezáró zsúfolt és színes belsők, a színek beszédes élénksége, illetve tompasága, az ellenfények vibrálása tehát pótolni kénytelen, holott csak hangsúlyoznia kellene a hangulatot, az érzések sokrétűségét és zaklatottságát. A kandalló – különben kitűnő – motívumára is túl sokat bízott az alkotó. May társaságában csak egyszer – már a lemondásban megnyugodva – látni Archert a kandalló mellett, Ellenel viszont annál többször, minden kettősüknél egészen a tűz kihunytaig. Remek a bizonytalan kézfogás, de túl sok van belőle, és eléggé semmitmondóak Julien és de Rénalné idézett kézfogásához képest. A csókok nagyon kifejezőek lehetnek – még a sok ezer után is, amit a nézőnek szerencséje volt moziban látni. Itt mégsem azok, bár széles tartományban mozognak, a nyaktól a szájon át Ellen cipőjéig. Ugyanis hiányzik belőlük az érzékiség, bizonyos értelemben pótszelektívnek értelmezhetők. A szerelmet ebben a filmben ismertetik, és nem szenvedélyként ábrázolják.

Nagy szerepe van ebben a hangulatot megtörő narrációnak is, amellyel állítólag a szövegírók akarta biztosítani a rendező, de ezzel még inkább távolságtartóvá tette az ábrázolást. Itt kap igazi jelentőséget, hogy míg Henry James vállalta a szubjektív szemszögű ábrázolást, Edith Wharton legjobb műveiben is félt tőle. Így hiába tesz meg minden tőle telhetőt Michael Ballhaus operatőr, hogy „szubjektivizálja” a tárgyszerű, külsőséges megjelenítést. Például May mint menyasszony fejjel lefelé tűnik fel, és csak később derül ki, hogy a fényképezőgépben látni így. Ugyancsak fejjel lefelé látni – egy tócsában tükröződve – azt a házat, ahol korábban Ellen lakott, de ahova most az ifjú házaspár készülnek beköltözni. Jelképes és ezért nagyon hatásos May megsokszorozódása a három tükörben: mintegy körülfogja a hőst. S mintha fogva tartó lenne a két keze is, amelyet

szobrász mintáz meg Párizsban, és amelyet – szoborként is – többször kiemel a kamera. Így próbálták meg túl-emelni a jelentést a New York-i társaság sznobságának, álszent magatartásának és pénzimádatának leleplezésén, amihez – a hitelesség érdekében – kétségtelenül szükség volt objektív ábrázolásra is. Egészében véve azonban elszikkad egy nagy szenvedély és egy nagy tragédia.

Wharton, az író nő vette a bátorságot, hogy hőse a felesége halálára és önmaga szabadságára gondoljon a legbékésebb családi idill közepette, de tartózkodott annak hangsúlyozásától, hogy ez a választás, a szerelemről való lemondás, felér hőse halálával. Sőt, fia szavaival fel is magasztosítja Archert áldozatáért. Ez a furcsa kettősség egyesek szerint abból fakad, hogy az író nő saját szülei körül mintázta Archer és May figuráját, miközben Ellen őt magát, saját szabadságvágyát testesíti meg. Ez az Oedipus-komplexusra utaló freudi értelmezés adottnak veszi az elfojtást, de az elfojtott szerelem ennyire lefojtott ábrázolása a filmvásznon nem tudott igazi drámát teremteni.

Pedig Scorsese eddigi filmjeit a szenvedélyes drámaiság jellemezte, és az olyan kirobbanóan erőszakos figurák, akiknek környezetük – a mai Amerika, többnyire New York – örületét tükröző megszállotságát általában Robert De Niro játéka tette izzón intenzívvé (*Taxisofőr*, *Dühöngő bika*, *Cape Fear*). Így lett a taxisofőr mintegy prototípusa annak a szélsőségesen individualista amerikai hősnek, aki mások – igazságosnak vélt – lemezárásával fejezi ki elégedetlenségét a világgal, szöges ellentétben a közösségi normák által irányított, tipikusan keleti szamurájhőssel, aki harakirival, vagyis önmaga kiiktatásával állítja helyre a világ megbomlott rendjét. A legrégebb New York-i arisztokráciához tartozó Wharton regényében „az életben elszalasztott vagy elszalasztottnak hitt lehetőségek” indították meg a New York olasz munkásnegyedében felnőtt Scorsese-t, akit egyes kritikusok szerint vad romantikussága mellett az rokonít az író nővel, hogy mindketten kívülállók voltak saját világukban. De a kötelesség és a vágyak harca itt nem látványos külső erőszakhoz vezet, hanem olyan szorongást keltő állandó ambivalenciához, melynek a hős önmaga megerősökölésével vet véget. Amikor a film végén a díszes házak között félig sziluettben látjuk Archer megtört alakját, amint botjára támaszkodva elvándorog, az elmúlt élet és az elmulasztott dolgok terhe alatt görnyedezve, felsejlik valami abból a drámból, amire Babilon szavai utalnak:

„minden vágyad Isten szava benned mutatva, hogy merre rendeltel mened.”

Berkes Ildikó



Кинофестиваль
каменного века

Московский международный
Кинофестиваль

Rejtély, honnan a pénz, az erő, a tehetőség ennyi fiatal filmes útrabocsátásához a mai Oroszországban. Merthogy a tavalyi Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál legnagyobb meglepetése az a legújabb markáns orosz „új hullám” volt, amely dacolva minden gazdasági és társadalmi-politikai fékező erővel, a felszínre tört. Talán a húszas évek NEP-korszakához mérhető ez az aktivitás és fantáziakitörés. Persze, miként hajdanán, a „forradalmi avantgárd” idején, a legbátrabb és legkiemelkedőbb alkotások nem a tömegeknek szólnak. Az elítelt kultúra részei, és hasonlóképpen „egypólusúak”, azaz ideologikusak, mint mintáik. Az ideológiai töltet azonban a régivel ellentétes irányú: a fanatikus lelkesedés helyett a teljes kiábrándulás és pesszimizmus felé hat.

Minden formai különbség ellenére az összes „fiatal film” ugyanarról szól – a mindent átható gyomorkavaró közérzetről, a múlt megemészthetetlen bűneiről és hazugságairól, a jövő teljes kilátástalanságáról. Ennek kifejezésében két erős irányzat látszik elkülönülni. Az egyiket, jelenleg az izmosabbat nevezzük el, mondjuk, *nosztalgikus irányzat*nak. Képviselői egy álomszépnek hitt régmúlt, a forradalom előtti idők perspektívájából látatják a közelmúlt és a jelen képtelenségeit. Ennek adekvát eszköze az a divatos *klip-technika*, amikor különböző időben, különböző céllal készült film-részleteket ragasztanak össze önkényesen, tendenciózusan „új filmmé”, az új ideológiával teremtve közöttük egységet. Tulajdonképpen ez a módszer hasonlít leginkább a klasszikus szovjet propaganda-filmek technológiájához (lásd az „attrakciós montázs” eisensteini elméletét), azzal a különbséggel, hogy eredeti és költői szöveget helyett hogy, hogy nem, csupáncsak „pótlék”, sajátos „műfilm” jön létre. Úgy látszik, hogy a klip egy mankó, amivel majdnem-filmet, kvázi-filmet lehet csinálni. Ennek az irányzatnak vezető személyisége Oleg Kovalov, akitől 1992-ben már mi is láthattuk *A skorpió kertjei* című kolázst az ötvenes évek abszurdításáról. Új produktumában, melynek címe *A holtak szigete* (Osztrov mjortvih), a cári orosz film emlékeit szembeviseli a forradalmi önkívület és tragédia képeivel,

helyenként szellemesen ironizálva a zörejjel. Az önkényesség már-már a konjunkturalis demagógiát súrolja, amikor például a lazán egymás mellé helyezett snittek azt „dokumentálják”, hogy szegény Vera Holodnaja, a kor legnagyobb orosz filmszillaga is a forradalmi erőszak áldozata lett, holott a spanyolnátha végzett szerencsétlenül, 1919 februárjában.

Klip-hatás alatt született Jevgenyij Ivanov *Nikotin* (Nyikotyin) című alkotása, amely az ötvenes-hatvanas évek környékén, a francia és a szovjet „új hullámban” keresi a forrást, ahová visszatérve ismét el lehetne indulni a mai kiáltalanság ábrázolásában. Egy vázlatos gengszter-sztorit szakítanak meg az utalások, filmidézetek, eredeti Godard-interjúval dúsitva. A végkövetkeztetés persze lehangoló: rajtunk már a legendás „új hullám” sem segít.

A nosztalgia vágya és egyben paródiája a hagyományosabb játékfilmformában készült Borisz Blank-fantázia Csehov *Három nővérére Bárha tudnám* címmel (Jeszli bi znaty; *képiünk*). A polgárháborúban egy kisvárosi pályaudvaron rekedt úri polgárok abszurd haláltáncát, őszinte érzelmeiktől megfosztott, kiüresedett emberek vegetálását látjuk, a maguk közönyös össze-vissza szerelmével és képtelen vágyakozásával Moszkvába, ahol már javában tombol a véres terror. Minden oda, a múlt, az emlékek, s maga a búcsúzás is már csak merő forma, a csehovi fájdalomból nem maradt semmi. A szereplők ezért erősen stilizáltak, merev bábukra emlékeztetnek inkább, semmint élő, hús-vér emberekre. Így viszont hidegen hagyunk minket, nézőket is.

Kissé didaktikus motívumok keretezik Szergej Ovcarov *Dobvilág* (Barabanyada) című hatásos példázatát, amely díjat is kapott a fesztiválon. A dob talán a minden kora túlélő, mégis mindig hiányzó szepet, jót, a művészetet jelképezi, vagy valami hasonlót. Az örök vesztes, az egyedül a dobjához ragaszkodó szomorkás, naiv kisember groteszk, vicces kalandjait követhetjük a szovjet valóság jellegzetes színterein, bravúrosan fényképezve, tempósan vágva, szöveg nélkül. A film nagy nemzetközi sikerre számíthat.

Szergej Gyebizsev ifjú rendező, s mint vallja, úgy teszi a különböző ere-

Új nosztalgia, fantázia HULLAM



detű filmjeleneteket egymásra, ahogy a festők a színeket. *Két kapitány – kettő* (Dva kapitana – dva) című filmkompozíciójában az első világháború, illetve az azt megelőző és követő esztendő színeit tette egymás mellé azzal a céllal, hogy „nyomon kövesse az anomális jelenségek és a kataklizma kifejlődését”. A kissé zavaros egyveleget rekonstruált fikciós jelenetek avatják „játékfilmé”.

Lassan eljutunk a másik irányzat mintapéldáihoz. Leginkább *fantázia-filmek*nek nevezhetnénk őket. Nem tagadhatom, hogy ezek jelentik a nagyobb szellemi izgalmat, a nagyobb élményt, mert valódi újító erővel rendelkeznek, méltón a nagy avantgárd előzményekhez. Kezd kirajzolódni köz-

pontjuk, vagy ha úgy tetszik, iskolájuk – a leningrádi-pétervári műhely. Ebbe olvadtak bele a néhány éve amatőrként feltűnt polgárpukkasztó „párhuzamosok”, a „nekrealisták”. Igazság szerint a két irányzat sokszor „interferál” egymással, hiszen az eddig említett filmek közül három (*Nikotin*, *Két kapitány*, *Dobvilág*) szintén a megújult Lenfilmhez tartozó stúdiókban született.

Az *Élet a félkegyelművel* (Zsiny sz igyiotom), Alekszandr Rogozskin rémálom-filmje valóban mintapéldája ennek az „örület-tendenciának”. A *bolondok egymás között* szituáció hatását azonban csökkenti a Dosztojevszkijre való utalás, mert így nem ideillő komolykodás nehezíti el a játékot.

A felfedezés legnagyobb örömét számomra Rejn Liblik *Sziluett a szemközti ablakban* (Sziluett v oknye naprotiv) című víziója okozta a maga popos, vagány, de nagy műgonddal kidolgozott stílusával. Az abszurd történet (egy fiatalember saját hasonmását pillantja meg öngyilkossága pillanatában a szemközti ablakban, s elindul, hogy maga nyomozza ki a körülményeket) nemcsak hogy kevés szóval is igen pontosan és szuggesztíven fejezi ki korunk abszurditását, az eddigi értékek hamisságát, és minden más érték hiányát, hanem filozofikus szintig emeli a társadalmi trauma metaforáját, végig remekül egyensúlyozva a kegyetlenség és játékoság, a tragédia és komédia között. A film nem süllyed

naturalizmusba, pedig tobzódik a vérben és mocsokban. Irónia és kétségbeesés együttes hatása lengi át a halálosan beteg világ eme gogoli képét.

Szergej Urszuljak munkája, az *Orosz ragtime* (Russzkij regtajm) ellenben egyenesen tradicionálisnak hat követhető cselekményével, amerikai stílusú, visszafogott formájával. Mégis igazi film ez a javából a hetvenes évek öntudatlan lázadóiról, akik egy november 7-i felvonuláson részegségükben összetépnek egy vörös zászlót. Az Al Pacinora emlékeztető, ártatlan szemű főhős a rendőrségen válik tudatos ellenzékivé, mégis ő lesz az, aki a verések hatására beárulja társait. Büntetésből kiutasítják az országból, de büntudata mindenhová elkíséri. Kínzó lelkiismeretfurdalásától a volt barátok húsz évvel későbbi vigasza sem szabadítja meg: „Senki nem árult el senkit. A kor árult el minket.”

A rohadásban és pusztulásban való demonstratív kéjelgés jellemző a nyugati feszítésvendégek körében lelkesült visszhangot kiváltó dokumentumriportfilmre, a *Tenyerekre* (Ladonyi), melyet egy kisnyovi nyomornegyedben forgatott a pályakezdő Artur Arisztakiszjan. A nyomorgók, nyomorultak és elmebetegek lehangelő képeit a keneteljes, szépelgő kísérszöveg rontja le végérvényesen, ilyen és ehhez hasonló bölcsességekkel: „A koldusok a legszabadabbak, mert ők kívül vannak a Rezsimen. Légy te is szabad. Ne dolgozz! Minek tanulsz? A munka, a tanulás a Rezsim nagy hazugsága. Intellektuális fasizmus. Az egyedüli menekvés – az örület...” A rendező, aki maga is csövesként élt néhány évet, következő filmjét az ukrán hippikről szeretné forgatni, akik, mint elmondta, az erőszakkal kiűrtett kolostorokban húzódtak meg annak idején, de mára már felszívódtak.

– Akkor milyen dokumentumfilm lesz ez? – kérdeztem tőle azon melegében.

– Rekonstruálni fogom őket, amatőr színészekkel.

Csak nehogy kiderüljön, hogy a *Tenyerek* szerencsétlenjei is rekonstruáltak!

Geréb Anna

Don Gio

Don Gio

színes cseh film, 1992

írta és rendezte: Simon Caban, Michal Caban, o: Martin Duba, z: W.A.Mozart, Martin Nemec, sze: Karel Roden, Ondrej Cutych, Jaroslav Dusek, Chantal Poullain, Daniel Dvorák, Jana Hanáčková
Az Örökmozgó bemutatója

A műalkotással szembekerülő néző – ha a tudatosság igényével közelít a műhöz – megpróbálja azt az általa ismert stílusjegyek alapján valamely irányzatba besorolni. Ha megbízhatóan kiterjedt ismeretei ellenére mégsem tudja valamelyik fiókba bepasszírozni a látott alkotást, akkor feltehetően posztmodern művel van dolga. Ez a bizonytalan feltevés magának a posztmodernnek a meghatározhatatlanságából ered, bár a késő újkor esztétái, filozófusai tettek néhány kísérletet a fogalom meghatározására:

„...a posztmodern a posztindusztriális társadalom kultúrája...kulturális és társadalmi, totalizáló tendenciát mutató, az élet minden területére kiterjeszhető viselkedéskélektani paradigma, amely annyira általános, tárgyatlan, hogy már alig van jelentéstartalma...” – állítja Lyotard.

Felix Torres szerint „a posztmodern a gyökerekhez való visszatérés, a retródivat, a reklám, a tükör-játék, az idézet színpada, a modernizmus megkettőződése...”

Charles A. Jencks pedig kettős ködolásúnak tartja a posztmodernit, „a folyamatosság és elszakadás, a régi és az új, az elitizmus és a populizmus együtt van jelen benne.”

Ezek a fogalommagyarázó kísérletek önmagukban is posztmodern állításoknak tekinthetők, hiszen magukon viselik a magyarázandó jelenség jellemzőit, határtalanok, meg nem határozottak, bármilyen irányba tágíthatók.

Simon és Michal Caban filmje – az 1992-ben készült *Don Gio* – ezt a bármilyen, tehát minden irányban táguló világot próbálja képekbe fogni, beszorítani a be nem szoríthatót az erre legalkalmasabb „irányzat”, a posztmodern eszközeivel.

A fiatal cseh szerzőpárost múltja az avantgárd színházhoz köti, ez mind a téma, mind a képi világot megteremtő helyszínek kiválasztásában megmutatkozik.

Ha mindenáron be akarjuk sorolni a filmet, akkor a posztmodernen belül az úgynevezett *retro* vagy *remake* filmekhez kapcsolható a legfőbb szál, hiszen a téma Mozart *Don Giovanni* című operája. Persze a dupla csavar már az alaphelyzetben megvan: a film nem a *Don Giovanni*t próbálja vászonra vinni, hanem az operát modern átiratban

színpadra állító társulat munkáját látjuk, vagyis werk-filmet nézünk. Mozart csak a második körben jut el hozzánk, az elsőben a színtársulat XX. század végi erőfeszítéseit látjuk a kor tökéletes rajzával körítve. A két egymásba kapcsolódó kör közös tartománya adja a jelenre érvényes mondanivalót.

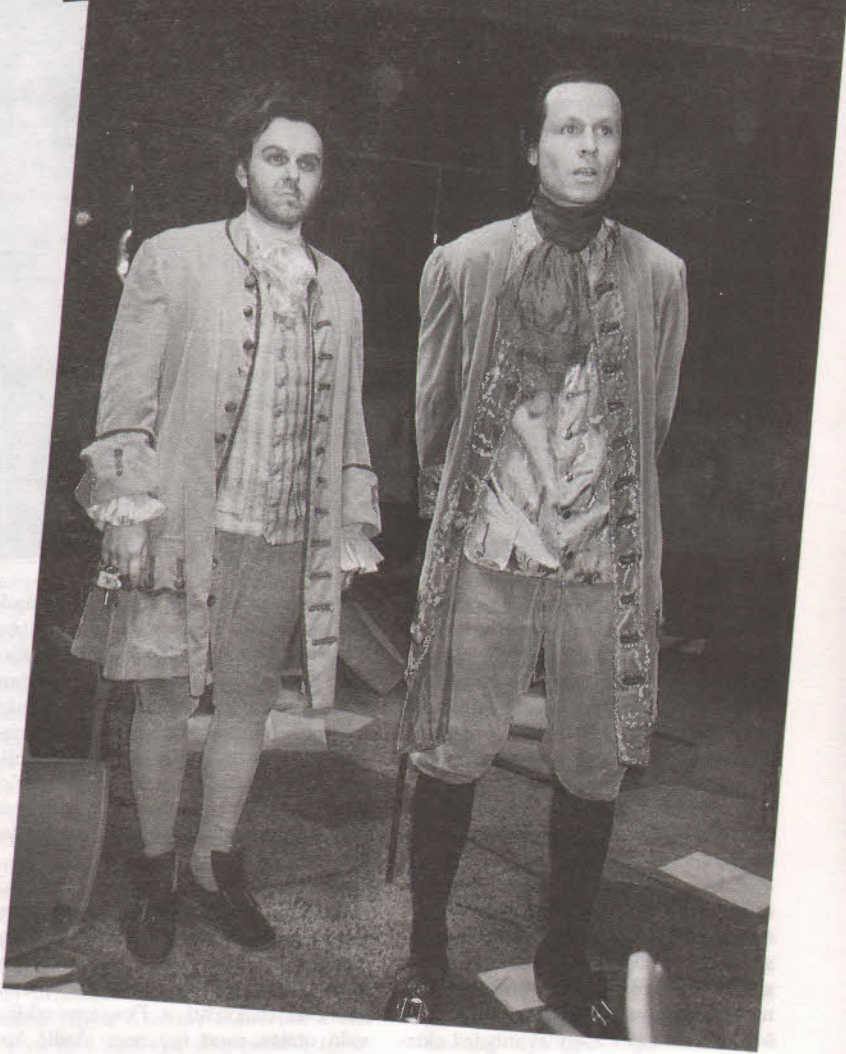
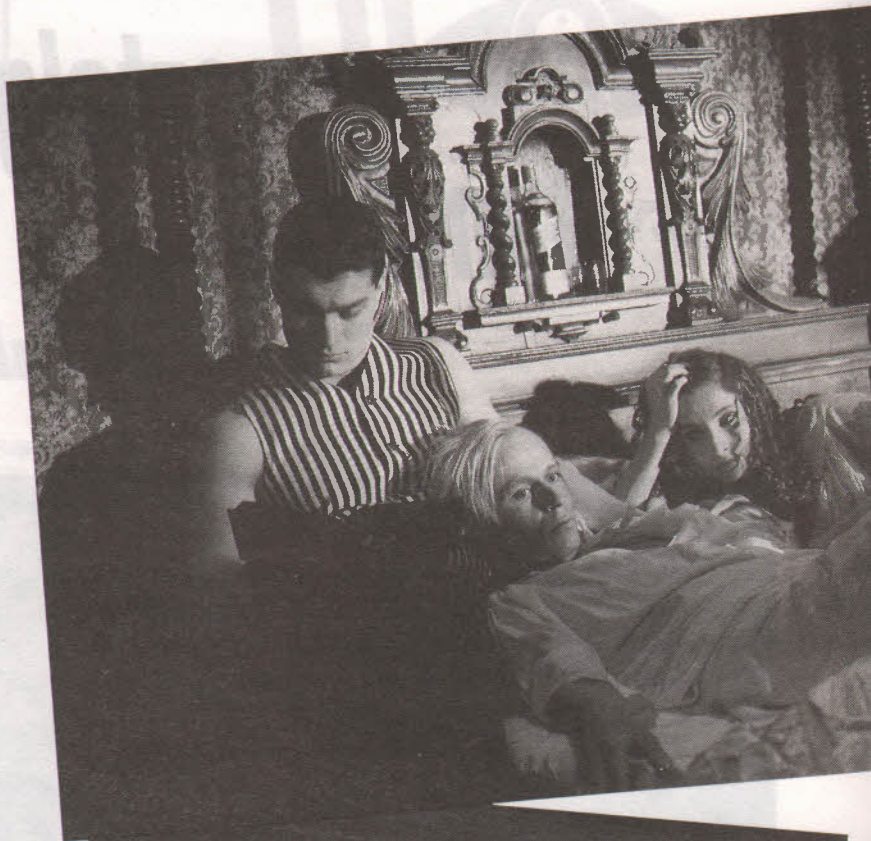
Régi és új együttes jelenléte szintén posztmodern jellemző. Mozart *Don Giovanni*a a klasszicizmust felváltó romantika harsány túlélője, a zárt, klasszikus értékeket elsodró új eszmények hőse, remek analógiája a rendszerváltást követő kelet-európai embertípusnak, az új vállalkozónak. Ő és társai képviselik a rosszat, a csehekre zúduló nyugati tömegkultúrát, míg a keleti kultúra hagyományainak őrzői, a jók, Elvira, Anna és a rendező a színtársulat periferiáján vannak jelen. Az ő küzdelmük adja mind az opera, mind a film cselekményét. A köztük levő hiátus *Don Gio* és Elvira fia – az új generáció – képviselné, akiben mindkét pólus megvan, de ezek elől egy tudatmentes állapotba, a narkózisba menekül.

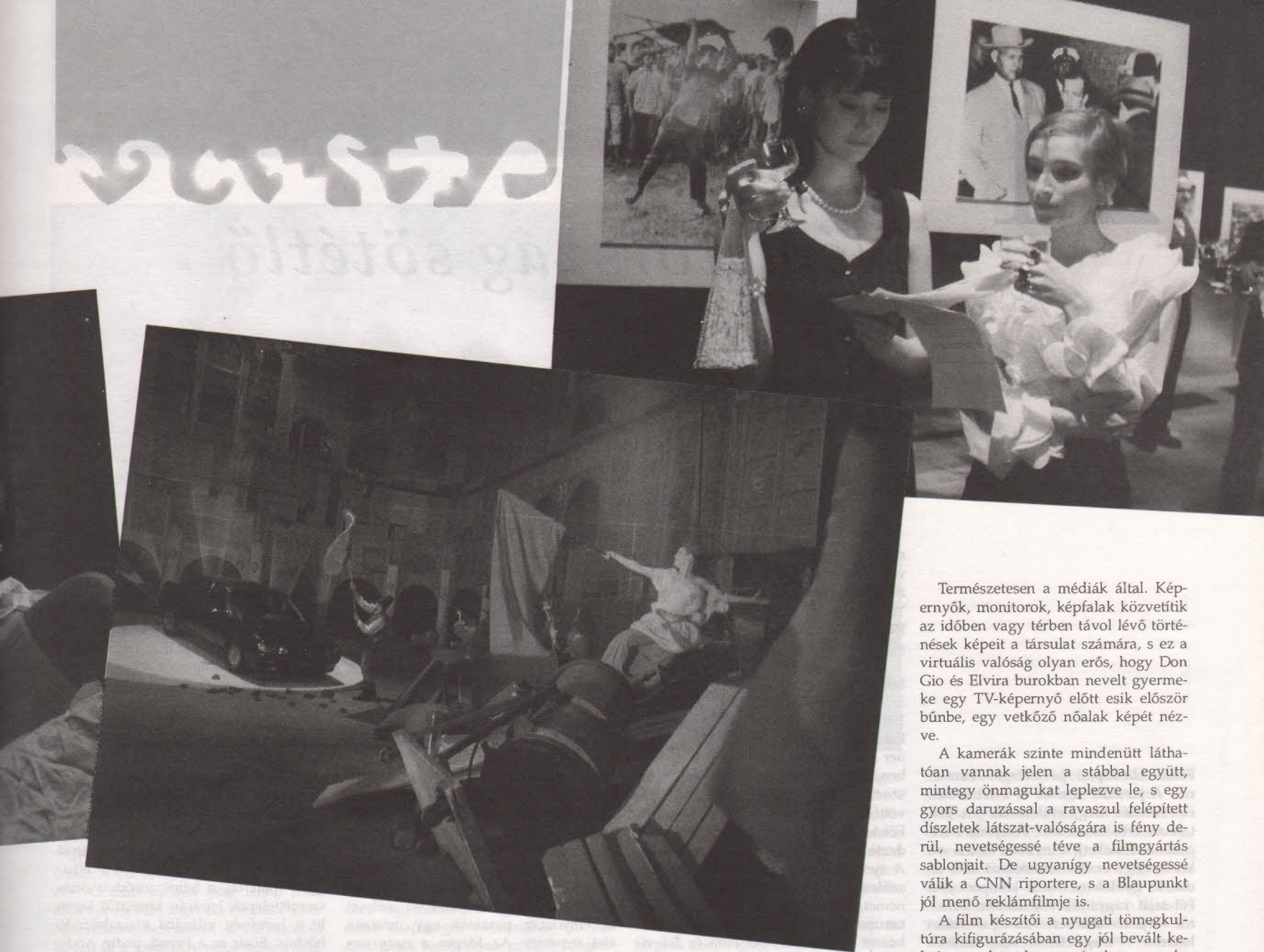
A *Don Giovanni* mint témaválasztás is posztmodern gesztus, mivel a posztmodern megpróbálja lebontani a falat az elit és a tömegművészet között: az elit szellemiséget érthetővé akarja tenni a tömegek számára, a tömegkultúrát pedig igyekszik beemelni az elit művészetbe. Erre Mozart népszerű személyisége és muzsikája – ami a film fő szervezőeleme – nagyszerű példa. *Don Gio* – a producer – egy vissza-visszatérő TV-interjúban végig azt magyarázza, mikor mit szeretne elérni, mi mire való a darabban, szánkba rágja az érteni valót. A poén itt is dupla, hiszen a producer a színház eseményeit magyarázza, ám ezek az érvek ugyanúgy érvényesek az előttünk pergő filmre is, tehát kettős önreflexióval találkozunk.

A leginkább posztmodern jegyeket azonban nem a téma, a mondanivaló, hanem a film képi világa, szerkezete hordozza.

Tillmann József szerint – feltehetően Virilio után – a késő újkor esztétikájának három fő jellemzője van: a sebesség, a komplexitás és a mediatizáltság. E három tényező összefonódása adja meg a *Don Gio* szerkezetének alapját is.

A sebességet tekintve a *Don Gio* gyors, pergő filmalkotás, amely a néző tudatát egy pillanatra sem engedi pihenni. Egyes képsorok szinte klipszerűen vannak vágva, s ezzel a képsebességgel a film a nézőt állandó magas feszültség szinten tartja. A kameramozgás szintén klipszerű, a daru óriási belső tereken repíti át a kamerát a nagytótól a premier plánig. Ez a megnövelt képsebesség nemcsak arra szolgál, hogy visszaadja a való élet örült tem-





Természetesen a médiák által. Képernyők, monitorok, képfalak közvetítik az időben vagy térben távol lévő történekek képeit a társulat számára, s ez a virtuális valóság olyan erős, hogy Don Gio és Elvira burokban nevelt gyermeke egy TV-képernyő előtt esik először bűnbe, egy vetkőző nőalak képét nézve.

A kamerák szinte mindenütt láthatóan vannak jelen a stábbal együtt, mintegy önmagukat leplezve le, s egy gyors daruzással a ravaszul felépített díszletek látszat-valóságára is fény derül, nevetségessé téve a filmgyártás sablonjait. De ugyanígy nevetségessé válik a CNN riportere, s a Blaupunkt jól menő reklámfilmje is.

A film készítői a nyugati tömegkultúra kifigurázásában egy jól bevált keleti – cseh – hagyományhoz, az abszurdhoz nyúltak. A ruhacserék, az operaelőadás alatt maltert keverő munkások, a targoncával jelmezelt változó főhős, a Mozart-golyókkal golfozó társaság végtelen abszurditása mégsem a fikció irányába tereli a nézőt, inkább a világ örületére reflektál. Ennek megfelelően a film végére Don Gionak megjelenik az ördög, akinek eladja lelkét, a színházból peep-show lesz, s a rendező „Inkább azt a Dvorákot csináltam volna meg!”-kiáltással kirohan az új világból.

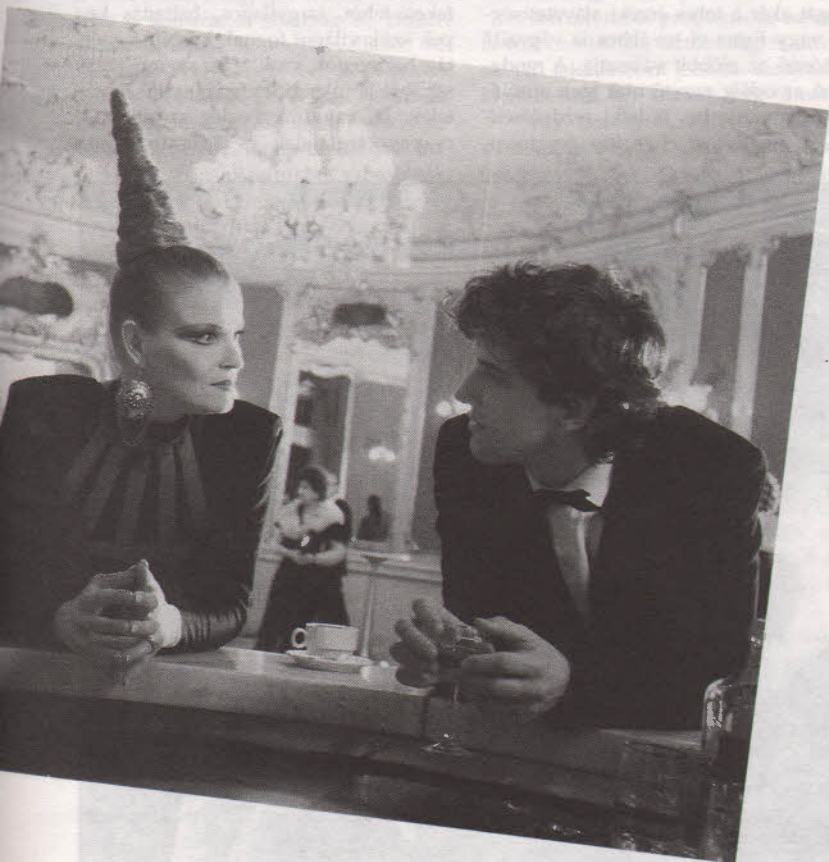
A *Don Gio* a kelet-európai rendszerváltás utáni első film, amely e világrész összetettségét, zűrzavarát a legjobb eszközökkel tudta képbe ültetni, s a kétpólusú – kelet-nyugati – értékrendszer sajátosságait nemcsak témájában, de filmnyelvében is vissza tudta adni. Oly módon reflektál a világra, ahogyan az a benne élő átlagemberek tudatában tükröződik.

Csepán Attila

póját, hanem arra is, hogy a másfél órás filmidőbe a komplexitás elvének engedve minél több és többszínűbb képet gyömöszölhessenek be az alkotók.

A komplexitás a film legfeltűnőbb eleme. Míg az opera története a követhető cselekményszálát nyújtja, az epizódyszerű, sokszor villanásnyi betétek, amelyek innen-onnan vannak ráaggatva – mint fenyőfán a díszek eklektikus tömkelege –, a megváltozott világ környezetrajzát érzékeltetik. A körülötünk kavargó világ összetettségét csak ilyen módon – részleteket kiragadva, mintegy mozaikszerűen – lehet bemutatni. A rendezők dolgát megkönnyíti, hogy a néző már eleve a benne kialakult fragmentált tudatállapotban ül a vászon elé, s „mozaik-tudatában” (Almási Miklós) képes összeállítani az egész képet. A mozaikdarabkákon feltűnik a munkásosztály – munka közben; az elit – szenvedélyei közt; az üzletember – üzlet után szimatolva; az éhező afrikai – éhezve; az elégedetlen átlagpolgár – a színház ellen ágálva, valamint számtalan filmtörténeti utalás Chaplintól Rosselini *Németország, nulla évéig*, melyek nemcsak bővíti a film jelentéskörét, de erősítik is annak fő vonalait. Mindezek a képek stílusok kavalkádjában jelennek meg, a barokktól a szecesszióig át a hi-tech köntösébe bújtatva.

Hogyan jelenhet meg a sokszínű külvilág egy filmben, amely szinte mindvégig egy átalakítás alatt lévő színház kulisszái között játszódik?



Németország sötétlő ege alatt

Új nemzedék a Goethe Intézetben

nagyobb pénzüsszeghez jusson. S mivel vízumra hiába vár, illegálisan utazik az Egyesült Államokba. Egy New York-i bárban váratlanul ismét össetalálkozik Ewával. (Michael Klier: *Mindenütt jobb, mint ahol vagyunk*)

Három kiemelkedő alkotás a Goethe Intézetben megrendezett *Új nemzedék* – 3. sorozat összeállításából. A filmek 1987 és 1989 között készültek. Alkotóikat nem sok minden köti össze. Wagner Alsó-Bajorországban született 1961-ben. Rövid tanulmányokat folytatott szociológiából és németből, majd felvették a müncheni Film és Televízió Főiskolára. Több rövidfilm után rendezte meg első egészestés játékfilmjét, *A nyest éjszakáját*. Becker Vesztfáliában született 1954-ben. 1974 és 1979 között német, történelem és amerikanisztika tanulmányokat végzett. Később beiratkozott a berlini Német Film és Televízió Akadémiára. Tanulmányaival párhuzamosan mozi- és tévéfilmekben dolgozott kameramanként. Első játékfilmje, a *Pillangók* egyben diplomamunkája is. Klier Karlovy Varyban született 1943-ban. Hosszú ideig Párizsban élt, Truffaut mellett is gyakor-nokoskodott. 1969 és 1973 között törté-

nelem tanulmányokat folytatott Berlinben. Első rövidfilmjét 1970-ben, első egészestés munkáját 1983-ban forgatta. A *Mindenütt jobb...negyedik* játékfilmje.

Az alkotók hasonló történelmi és eltérő egyéni tapasztalatokkal a hátuk mögött, különböző filmes megközelítések híveként, mégis rokon hangoltságú, egymásra rímelő művekkel állnak előttünk. A filmek szomorúságos, lehangoló képet mutatnak a jelen Németországról. A szomorúság persze csak első felületi benyomásunk. Az alkotók nem elégszenek meg azzal, hogy „telerajzolják” rosszkedvünk vásznát, egész személyiségünkre igényt tartanak.

A kiválasztott hősök valamennyien *frusztráltak*. Elisabeth lelkében mélyen és elnyomva parázslík egy másfajta élet reménye. Az Idegen a nagy önmegmérettetés katalizátora. Kövesse-e elfojtott énjét, mintegy beleszabadítva magát akár a teljes érzelmi alávetettségbe, vagy fojtja el továbbra is vágyait? A hősnő az előbbi választja. A rendező az odáig vezető utat igen aprólékosan mutatja be. A lelki rezdülésekkel, a nem akart elutasítás gesztusai-

val, belső önmészto gyürkőzésekkel; a biztonságot és törekenységet egyaránt kifejező kemény színekkel, a vihart előlegező borult ég alatt a földeken dolgozók képével, mely a *Teszt* idézi, többet fejez ki a kimondhatónál. Csak a nagy – örülettel határos – összeroppadás tűnik mesterkéltnek és túlméretezettnek. Mintha itt a teória győzne a valóság felett.

Andi mindaddig jól elvan a kislánnyal, míg az nem vágja a szemébe – nem elég okos, hogy nője és pénze legyen. A verdikt sokkhatásszerű egy olyan embernél, aki nem nagyon medítál helyzetén, természetesnek fogja fel körülményeit. A rendező a külvárosi környezet, a mindent körülölelő elhagyott ipari táj, a felhalmozódott óriás szeméttelpek leírásán keresztül közelít a bensőség világába visszahúzó hóshöz. Sivár ez a benső, pedig Andinak lehetnének akár pozitív érzelmei is, amire utalás történik a filmben. A fekete-fehér, tárgyilagos, balladás képek szűk világot fognak be. Nincsenek tág horizontok, csak a fiú szemmagasságából is inkább lefelé irányuló felvételek. Be vagyunk végleg szorítva. A csupasz téglafalak és a csatornapart

Farm. Házaspár. Látszólagos harmónia. A paraszti munka és a házastársi élet rituáléi. Megjelenik az Idegen. Hatalmas, erős és szótlan. Felajánlja szolgálatait. Elisabeth annyira a hatása alá kerül, hogy érzelmi vonzódását csak elutasító gyűlölettel tudja kompenzálni. Fél saját vágyaitól, teljesületlen álmaitól. Férje távollétében – szinte az örület határán – megtörténik vele, aminek meg kell történnie. Később rendszeresen felkeresi a férfit erdei barlangjában. A magát kiközösítő Elisabeth és a közösség által üldözött, kiközösített Idegen végleg egymásra talál. A halálban. (Maria Theresia Wagner: *A nyest éjszakája*; első képünk)

Andi tizenkilenc éves. Hajómakett építéssel bíbelődik. Nincs munkája, nincs barátja, nincs senkije. Bemeleg a rendőrségre, egy kislány eltűnésével kapcsolatban kell vallomást tennie. Ő látta utoljára élve. Csak látta, távolból. De a valóság más. A jelen eseményeivel párhuzamosan visszaidéződik a tragikus nap. Andi és az alig-tizenéves Kaja együtt sétálnak a csatornaparton. A fiút felbőszíti a kislány kíváncsisága, provokáló, sértő kötözködése. Úgy érzi, bármit tehet Kájával. Számtalan erotikus játékra próbálja kényszeríteni, de a lány elszalad. Esméletlenül esik össze. A fiú legközelebb már csak Kaja holttestével szembesül. (Wolfgang Becker: *Pillangók*; második képünk)

Jerzy utolsó illegális ügyleteit végzi Varsóban. Elbúcsúzik barátaitól, s egy gyűrűt ajándékoz a pincérnőnek, Ewának. Berlinben, míg az észak-amerikai beutazási engedélyre vár, alkalmi munkákból él. Nem válogatós, akár csak az ugyancsak Berlinben felbukkanó Ewa. Jerzy szerelmes a lányba, de az érzelm veszélyes luxus ebben a világban. Ewa szakít kitaratóival, majd nyoma vész. Jerzynek még hátravan utolsó akciója, egy eltűnt tizenéves lányt hajt fel a szülőknek, hogy





közé. No meg – a mából nézve – a *Gyerekgyilkosságok* földönjáró kemény realizmusa és a *Kárhozat* elbizonytalanító költői stilizációja közé.

Jerzy célorientáltsága erősebb, frusztrációja felületesebb, mint a többieké. Ő csak máshol akar lenni, mint ahol éppen van, mert ott biztosan jobb. Mindhárom helyszínen a külvárosból követi őt a kamera a város belseje felé. Ahogy mind beljebb (és lejjebb!) kerül a városokban, úgy jut hozzá is közelebb a kamera. A sivárság az emberi kapcsolatokban is megfigyelhető. Az újonnan érkezőknek be kell érniük szűkös lehetőségeikkel. Csak rajtuk áll, hogy egydimenziójú „üzleti” viszonyaikban mennyire kompromittálják magukat. Szabad akaratukból rabszolgák. Akik néha fellázadnak. A fekete-fehér képek, az ismétlődő szerkezet, a rideg előadásmód mind azt sugallják, természetesen kell gondolnunk azt a folyamatot, amin hőseink keresztülmennek. Ezt igazolja a *Rövidfilm a gyilkolásról* című opuszról megismert Miroslav Baka szenvtelen játéka.

A másság kihívás. Embere és közössége válogatja, mennyire képesek tolerálni, s ritka esetben még akár beépíteni, felhasználni is. A falusi társadalom a legelutasítóbb mindenfajta mássággal szemben. A kirekesztés a gyilkossági fenyegetésig terjed. A város látszatközösségének atomizálódott tagjai, ha le is nézik a másságot, inkább közönyösekké válnak. Közönyösekké a teljes magárahagyásig, a teljes pusztulásig. Egy olyan világvárosban pedig, mint New York, másnak lenni – természetes állapot. Csak a másság létezik. Mert mások a zsidók, a feketék, az olaszok, az írek, a magyarok, a lengyelek. Itt meg lehet maradni. De ha mégsem, „lehet-e New Yorknál nyugatabbra menni?” – kérdezi Ewa Jerzytól.

A nézői válasz egyértelmű, otthon kellene otthonra találni. De ez nem könnyű. Az új nemzedék három ki-

emelt filmje az *otthonatlanságot* járja körül. Azt a hiányt, amit legerőteljesebben a *Mindenütt jobb...* fogalmaz meg, hiszen hősei az otthonatlanságtól a hontalanságig jutnak. A film címét átfordítva, kiterjesztve és értelmezve azt is mondhatjuk: mindenütt rossz, de ahol vagyunk, ott a legrosszabb. Mert rossz közönséges rutinériában élő házastársnak lenni; rossz gyűlölt idegennek lenni; rossz szeretet nélkül élni; és rossz mindig csak a jobbra várni.

A sorozat többi produkciója, ha nem is volt érdektelen, tartalmilag és művészi erő tekintetében jócskán elmaradt a kiemeltektől. Így láttunk még filmet

– egy kislányról, akiben édesanyja váratlan és tragikus elvesztése nyomán összekeverednek nyugtalan rémálmai és a valóságról szerzett szörnyűséges benyomásai. A misztikus múltban játszódó, „kis közép-európai lidérmánásnak” nevezhető farszort darabban magyar szereplőgárda és operatőr működött közre. (Robert Sigl: *Laurin*)

– egy festőről, aki az első világháború (itt igencsak stilizált) borzalmát, emlékképsorait próbálja a maga expresszív festményein megörökíteni, kimondhatatlanul is azt a kérdést fogalmazva, ér-e valamit a művészet, tehet-e bármit is a háború, az elembertelenedés ellen. A brechti elidegenítés sikeres, de a film sikerületlen, mert a csínáltság átüt minden képsorán. (Mathias Allary: *Franta*)

– egy újságíróról, aki gyáros családjában homályban maradt második világháborús tetteinek nyomába ered. A lublini gyár árszállítása során szerzett vagygon mellett az elkövetett kisebb bűnök nem oly jelentősek, hogy a lelkiismeret horzsolásán túli sebeket okoznának. A múlttal való igazi szembenézés ismét elmarad. (Nico Hofmann: *Az apák országa, a fiúk országa*)

– egy rendezőről (DEFA-produkcióban!), aki – történelmi portrék sorozata után – úgy érzi, rátalált egy fiatal pár-

ra, melynek sorsán keresztül valóságos és súlyos hétköznapi problémákról szólhatna. A film több okból meghússul, de amit bemutatna, az sem lenne az élet sűrűje, csak a rendező polgári miliójétől elütő, egészen másfajta életminőség felszíne. (Dietmar Hochmuth: *Motívumkeresés*)

– három fiatalról, egyetlen nap leforgása alatt végleg tönkrement életéről. Az egyazon berlini kerületből származók útjainak kimódolt találkozása nem több és nem kevesebb, mint beszűkült, félsziklott életpályák nyílt bemutatása – lektűr szinten. (Heiko Schier: *Wedding*)

A válogatás három év termésének értelmes, feladatvállaló részét reprezentálja. Azokból az esztendőkből, mikor a volt Nyugat-Németországban 150 egészestés film készült évente, a tv-produkciókat nem számítva. Az alkotókat – a magánszponzorokon kívül – három szintű központi támogatási rendszer segítette. A fiatal filmesek viszonylag könnyen eljuthattak első munkájukhoz. Az igazi nehézségek ezután következtek. Bemutatóhelyet kellett találniuk egy olyan piacon, ahol mozik zártak be, és a nyomasztó amerikai jelenlét határozta meg az ízlésvilágot, az igényszintet. Filmek sora nem jutott moziba, legfeljebb egy-egy fesztiválra, majd a végleges süllyesztőbe. Szerencsésnek mondhatta magát az a filmes, aki tv-koprodukcióban készíthette munkáját, mert így eséllyel pályázhatott a képernyőre. Azonban még a sikeres bemutatkozás sem jelentett önmagában jogosítványt a következő filmhez. A „mindig mindent előlről kezdés” próbálkozásai vezettek oda, hogy az alkotók nehezen valósíthatták meg filmjeikben a stílári, tartalmi és gondolati folytonosságot.

Ennek ellenére közös gyökérzetre vezethetők vissza a fiatal filmesek munkái és az Új Német Film mára világrangot nyert nagy nemzedékének

alkotásai. Mert a nyolcvanas években indulóknak is megkerülhetetlen az „otthon” értelmezése, melyben irányadó a történelmi és morális felelősség, a szociális érzékenység, a hamis idillek lerombolásának szándéka. Még akkor is így van ez, ha a megvalósult filmek talán partikulárisabbak, kisebb hatásfokúak a nagy elődök munkáinál.

Hans Günther Pflaum 1991-es megállapítása találoán összegzi a sorozat filmjeit az összeállítás ismertetőjének bevezetőjében: „A hősök közös motívációja – tétova vágyakozás valami után, mely egészen más, mint ami körülveszi őket; s ez a nagy-nagy vágyakozás nyújtja az igazság pillanatait a legtöbb új német filmben.” (*Die Heimat im Tagelicht*)

Magritte, a nagy szürrealista szemfényvesztő *A fények birodalma* című sorozatának képein egyszerre ábrázolta az éjszakát és a nappalt. Az éjszakai tájhoz nappali égboltot festett. Az egymást kizáró jelenségek társítása – amellet, hogy megkökkent – valami mély titokba enged bepillantást. Hasonlóan vagyunk a német új nemzedék filmjeivel. Mozgóképeiken egyszerre van nappal és – kis túlzással – éjszaka. A vidéket, a városokat még valamilyen rejtélyes, tompa fény megvilágítja, de az égbolt mindig sötét, mindig szürke, mindig borús.

Lalík Sándor

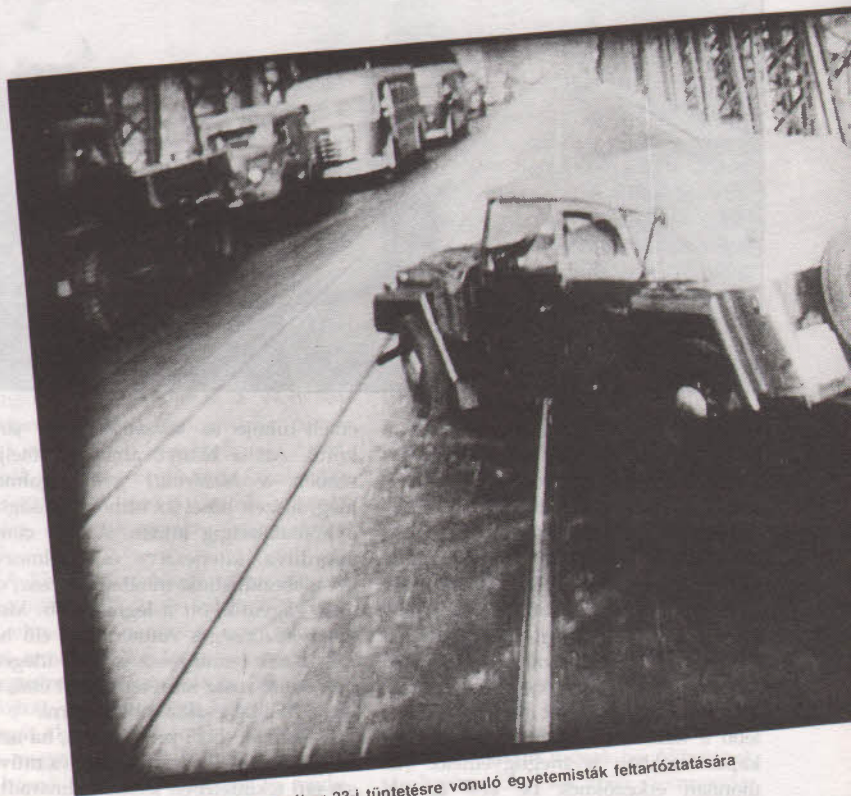
A Mikó-gyűjtemény

új filmdokumentumok 56-ról a Magyar Filmintézetben

Tüntető egyetemisták vonulása; a Kossuth Lajos utca egyik házának ablakából zászlóval integető asszony; fehér köpenyes mentősökre leadott sortűz, lincselések a Köztársaság téren; szétvert és ledöntött vörös csillagok; a Dózsa György úton elhaladó szovjet tankok... Emblematisz képek, képsorok – az 1956-os forradalom dokumentumfelvételei. Láthattuk őket hazai és külföldi adókon, feltűntek játék- és dokumentumfilmek sokaságában, videoklipben. A forradalom eseményeit megörökítő filmes figurája már játékfilm főtémájaként (Mészáros Márta: *Napló apámnak, anyámnak*) is megjelent. Aránylag szűknek tűnik az anyag, a különféle összeállításokban sorra a már jól ismert felvételek köszönnek vissza. Az 56-os forgatásokról terjedő híreknél-értesüléseknél-legendáknál (ki, hol, mennyit filmezett) talán csak e filmek későbbi sorsa áttekinthetlenebb. Bizarrr paradoxon, hogy míg a forradalom után a magyar karhatalmisták és a KGB emberei tettek meg mindent, hogy felkutassák a tekercseket – mostanra (szerencsés esetben) a történészeknek jut ez a feladat. A história fíntoraként a helyszínek, események és főleg a szereplők azonosítása – ha természetesen más-más céllal is – mindkét társaság elsőrendű törekvése. Ahogy az évtizedeken át elhazudott múlt csak lassan válik, válhat történelemmé, e felvételek is meg kell hogy járják a maguk útját: politikai érvelések és csaták eszközeiből, perelhető bizonyítékokból, a bizonyosság rekvizitumaiból lesznek majd csendes, az archívumok polcain sorakozó dokumentumok.

Az egyes becslések jelentősen eltérnek egymástól abban, hogy körülbelül mennyi (milyen hosszúságú) felvétel készült a forradalomról. A huszonharmadikai eseményeket csak magyarok filmezték – hihetetlen véletlen lett volna mondjuk egy amerikai stáb felbukkanása a tömegben, vagy épp a Petőfi-szobornál. A tüntetés kezdetétől (a Műegyetemtől a Margit hídig tartó menetről) egyedül Mikó József készített felvételeket, a Margit hídon, majd a Bem téren azonban már több operatőr forgatott (közülük eddig Hajdú Ferencet sikerült azonosítani). Az utcai harcok következtében beállt néhány napos szünet után (a zavaros helyzetben nehezen lehetett kijutni a filmgyárba, kamerát szerezni pedig végképp lehetetlen volt), október végén és november legelső napjaiban mind a filmhíradó (az akkori Híradó- és Dokumentumfilmgyártó Vállalat) munkatársai, mind a játékfilmek több csoportban, folyamatosan dolgoztak. Döntő többségében Budapesten, illetve a nyugati országrészben, Győrött, Mosonmagyaróváron, az osztrák-magyar határnál készültek a felvételek. A magyarokon kívül lengyel és szlovák operatőrök, valamint nyugati híradósok (a francia Pathé, az angol BBC, az osztrák Fox és Pommer, az amerikai NBC és CBS munkatársai) szintén sokat forgattak.

A forradalom leverését követő hónapokban külföldre távozott operatőreink közül többen (Badal János, Csák János, Mikó József, Szekeres József és Vass Ferenc bizonyosan) vittek ki magukkal filmeket. Az értékes dokumentumok kijuttatása nemcsak azok biztonságba helyezésének, majd bemutatásának volt a garanciája, de több filmes számára egyúttal a szakmai egzisztencia megteremtésének magától értetődő lehetőségét is jelentette. Alapvetően ezekre a magyar operatőrök által forgatott, majd külföldre került felvételekre épül a forradalomról szóló két legfontosabb nyugati összeállítás, a *Magyarország lángokban* (Ungarn in Flammen) című német, és a *Magyar felkelés* (Revolt in Hungary) című amerikai film. Mindkettő 1957-ben készült. A CBS filmje a zárófelirat tanúsága szerint ugyan teljes mértékben a müncheni Erdélyi István által összegyűjtött



Gyenge kísérlet az 1956. október 23-i tüntetésre vonuló egyetemisták feltartóztatására (Ferenc József híd, délután 2 óra körül).

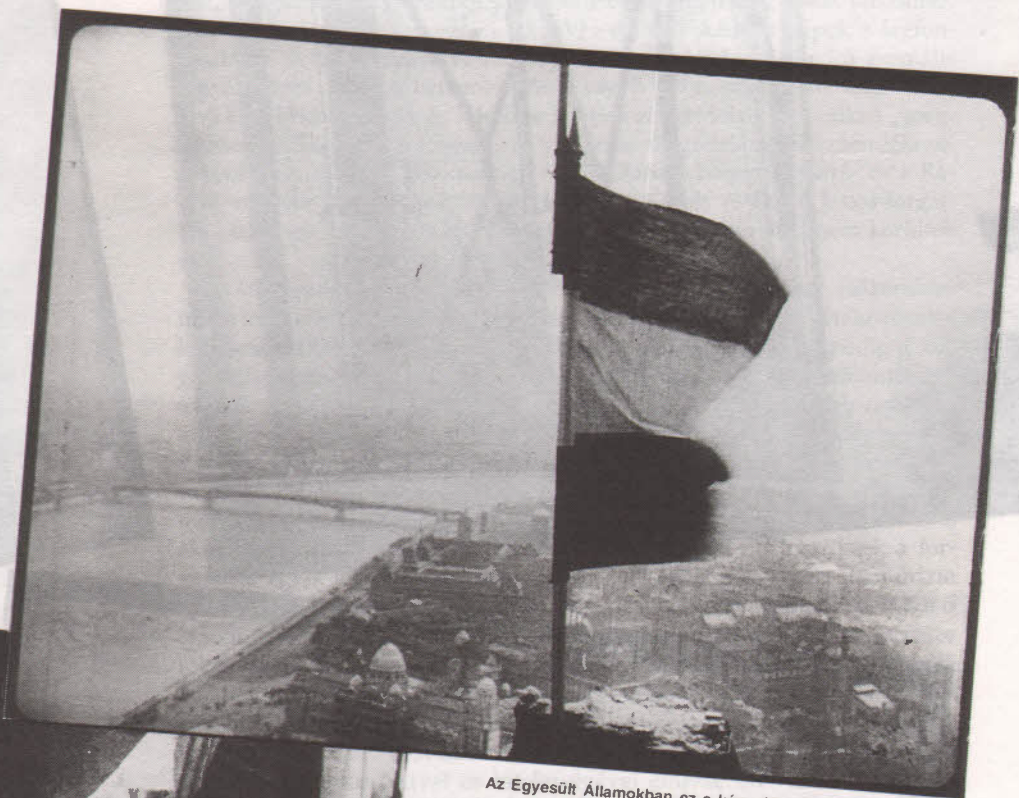
anyagot használja, mégis található benne olyan jelenet, amelyet bizonyíthatóan az Egyesült Államokban vettek fel. Dokumentumnak álcázott képsorról van szó: egy fiatal ember Molotov-koktél gyutacsát gyűjtja meg, majd a palackot egy palánk mögül az utcára hajítja. Ezek a képek Mikó József felvételei. Készítőjük elmondta, hogy a jelenetet Kaliforniában vették fel – ez a képen látható távvezetékéről is kiderül, amely felismerhetően az amerikai és nem a magyar szabványnak felel meg. Mindazonáltal érdekes, hogy a CBS saját, egyébként kifejezetten értékes és gazdag 56-os felvételeiből (magyar operatőrök mellett ők forgatták a Köztársaság téri ostrom és a lincselések képeit) semmit sem használt fel filmjében.

Az itthon maradt, illetve a külföldre került filmek képsorai közötti részleges átfedések, ismétlődő jelenetek magyarázata, hogy néhány esetben még Budapesten egy-egy dubpozitív kópiát húztak le a kész negatívról, és ezt vitték ki. Az itthon hagyott negatívak nagy részét azután a karhatalmisták lefoglalták, „letartóztatták”, majd (valószínűleg) megsemmisítették, abban a hitben, hogy az egyetlen kópiával számolnak le. (Mindennek legkellemetlenebb következménye, hogy nyugatról kell összegyűjteni és visszavásárolni magyar operatőrök felvételeit is.)

Az 56-os filmdokumentumok rendszerezésénél alapvető szempont és



Az október 23-i tüntetés egy ismert mozzanata, amely mozgóképen itt látható először.

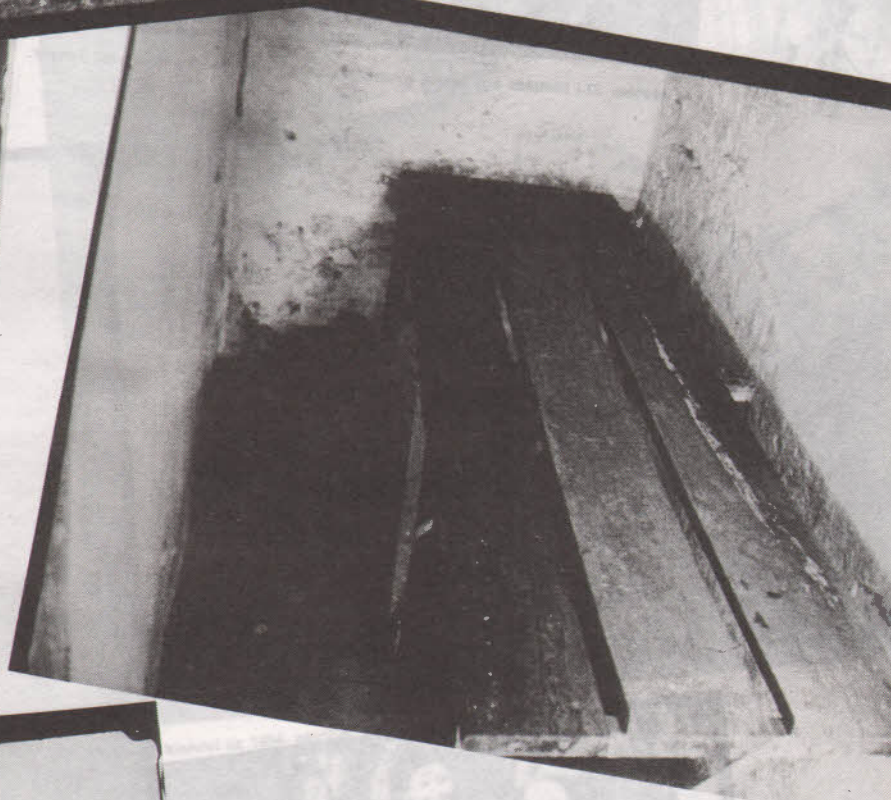


Az Egyesült Államokban ez a kép vált a forradalom jelképévé. Összekötözött magyar zászlók a ledöntött szovjet katona csizmájába tűzve.



A forradalom jelképpé vált lobogója. Október 23., délután, Margit híd. (A felvételt valószínűleg Mikó József vagy Hajdú Ferenc készítette.)

A „Minden kényszer nélkül” ötszögletű villája,
melyet Nádas, Péter *Helyszínelés* című novellája azonosított.
Nem hittük volna, hogy mozgóképen találkozunk vele!



Epizód a Városi Színház tetejéről: harcosok a *Aida* jelmezsakjaiban a párház ostromakor.
Mikó csak ezt a felvételt készítette itt, mert észrevette, hogy a tetőn a filmhíradós Csák János már forgat.



probléma, hogy nem lehetünk mindig biztosak egy-egy jelenet teljességében: nem csonka-e az adott anyag, nem található valamely más archívumban, eddig fel nem lett összeállításban teljesebb felvételsor. Az operatőrök ebben az időben ugyanis két perc, két perc tíz másodperc hosszú tekercsekre forgattak, ezeket tehát folyamatosan cserélni kellett. Az események megörökítése így eleve szaggatott volt. Nem lehetett előre kiszámítani, végigforgassák-e a két percet vagy tekercset cseréljenek, esetleg tartalékolják a nyersanyagot későbbi fontos, érdemleges történetekre. A különféle anyagokban ráadásul nagyon sok az átfedés, gyakran ismétlődnek jelenetek. A kétperces tekercsek képsorait jónéhányszor átvágták, felcserélték az elmúlt évtizedekben. Ezekből az alapvetően szétaprózott darabkákból kell újra összerakni az események krónikáját.

Új snittek, jelenetek felbukkanása mindig örömteli, ezért igen lényeges és fontos az az összeállítás, amely tavaly került vissza az Egyesült Államokból Magyarországra, a Magyar Filmintézet Filmtárába. A *Mikó-gyűjtemény*, Mikó József operatőr anyaga több részletében is teljesebb felvételeket tartalmaz, mint az eddig ismert összeállítások. Egy szerencsés véletlennek köszönhető, hogy a huszonharmadikai tüntetésről a fent már említett felvételek megszülethettek. Mikóék stábjában aznap kora

délután ért vissza a fővárosba egy külső forgatásról. Mivel a *Zsarnok medve* című filmet színes nyersanyagra készítették, a Műegyetem környékén lakó Mikó kamerával és el nem használt fekete-fehér filmmel felszerelve indult haza. (A forgatócsoportok abban az időben mindig tartottak maguknál fekete-fehér nyersanyagot is, hogy a filmhíradóban felhasználható, érdekes eseményeket is meg tudják örökíteni.) Az operatőr ekkor, még a tüntetés legelején találkozott a diákokkal. Végig követte és filmre vette azt a kisebb csoportot, amely a Szabadság (Ferenc József) hídon ment át Pestre. A Petőfi-szobornál összegyűlt tömeg a Nagykörútra, majd a Margit hídon keresztül Budára vonult. A tüntetők valamikor délután négy-öt óra körül értek a Bem térre. Az itteni gyűlés képsorai megvannak (köztük Veres Péter beszéde), ennél későbbi felvételeink azonban nincsenek, ami megintcsak a korabeli technikai feltételekkel magyarázható. A filmesek ekkor még nem rendelkeztek olyan fényérzékeny nyersanyaggal, amellyel sötétédeskor, lámpapark és bevilágítás nélkül is forgatni tudtak volna. (Van ugyan néhány homályos és sötét snittünk a Kossuth térről, ezekről azonban csak feltételezhető, hogy még huszonharmadikán este készültek.)

Mikó nemcsak a forradalom első napján, de a későbbiekben is forgatott, s a gyűjtemény ezekből a felvételeiből szintén elég sokat tartalmaz. Közülük a Szabadság-hegyen, az ÁVH-villában készült képek a legfontosabbak. A villát Szász Béla könyve alapján Nádas Péter író zseniális empátiájával még a hetvenes évek végén azonosította. Itt találkozott Rajkkal Farkas Mihály és Kádár, e házban zajlott tehát a politikus „meggyőzése”, rábeszélése a beismerő vallomás megtételére. Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy nemcsak az ÁVH-villában, hanem a Gerő- és a Rákosi-villában is készültek felvételek (Makk Károly és Badal János forgattak ott), ezek azonban nem maradtak fenn, legalábbis még nem kerültek elő.

A *Mikó-gyűjtemény* nemcsak eddig ismeretlen felvételek előkerülése miatt kiemelkedő fontosságú. Ez az anyag végre olyan felvételsorozatot tartalmaz, amelyeknél mind az operatőr személye, mind pedig a forgatás helyszíne pontosan megállapítható. Az 56-os filmdokumentumok többségénél ugyanis épp a pontosítás, a behatárolás okoz nagy nehézségeket. Több mint harmincöt év távlatából gyakran nem lehetséges szétválasztani, azonosítani a felvételeket. Csak magyar operatőrök vagy két-tucatnyian forgattak, és ha e tekercsek egy része megsemmisült is, a megmaradt képsorok szerzőinek megállapítása igen körülményes. Mikó, aki Amerikába érkezte után nem sokkal felhagyott a filmezéssel, a forgatások egyik legautentikusabb tanúja. Évtizedeken át garázsában őrizte a tekercseket, s csak nemrég, az átadáskor nézte újra végig őket. Talán ő lepődött meg a legjobban, amikor kiderült, hogy felvételeinek egy része tökéletesen újnak számít, illetve jónéhány képsora került be (az ő tudta nélkül!) az 1956-ról szóló leghíresebb összeállításokba.

A már ismert 56-os jelenetek közül igen sokat csak most, készítőjük „felbukkanásával” tudunk azonosítani. Mikó a szemtanú kivételesen szerencsés pontosságával és hitelességével emlékezett vissza a forgatások körülményeire. (Hol, milyen beállításból filmezett, filmeztek, milyen más stábokkal, operatőrökkel találkozott, találkoztak a különféle helyszíneken.)

A szerencse és a véletlen is segítette néha az operatőröket, fotósokat, a forradalom eseményeinek megörökítése mégis máig emlékezetes, „forradalmi” tettük. Nekik köszönhető, hogy más jellegű alapidokumentumaink mellett „képünk is van”, képeink, felvételeink maradtak az eseményekről. Mikó József e dokumentátorok közé tartozik. Neve a szűk két hét egyik legfontosabb krónikásaként bizonyosan bekerül majd a hazai dokumentumfilmezés történetébe.

Varga Balázs



Operatőr bátorsága. Tüntetés az Egyesült Államok követségénél a forradalom leverése után.

A mozihoz mindenkinek joga van!

Badal Jánossal Budapesten

Badal János operatőr 1927-ben született Budapesten. A Színház és Filmművészeti Főiskolát 1951-ben fejezte be. 1949 és 1956 között tanított is a főiskolán. Számos magyar játékfilmet fényképezett, köztük Fehér Imre nemzetközi sikert aratott munkáját, a Bakaruhábant. Az 1956-os forradalom alatt Bán Frigyes-sel és Szóts Istvánnal együtt a Magyar Filmgyártó Vállalat forradalmi bizottságának tagja volt. 1957-ben elhagyta Magyarországot, azóta Párizsban él sokat foglalkoztatott, neves operatőrként. Többek között együtt dolgozott Jacques Tati-val, Marcel Carnéval, Nelly Caplannal, Woody Allennel. 1993-ban Pór István magyar származású amerikai rendező filmjét forgatta Magyarországon. Ezt az alkalmat ragadtuk meg a múlt felidezésére.

■ Hogyan kötelezte el magát a film mellett?

Nagyon szerettem a színházat. Ezt ugyan ma nem illik elmondani, de 1943-ban Danis Jenő vezetésével a Szentkirály utca egyik pincéjében munkás színjátszó csoportban játszottam. Az emberek jöttek a gyárakból, én meg az iskolából, és együtt játszottunk Molière-t, Shakespeare-t. Fantasztikusan élveztem. Aztán láttam egy gyönyörű szép Pirandello darabot a Madách Színházban, amelyet Danis Jenő rendezett és Várkonyi játszott a főszerepét. Az operát is szerettem, mert akkor elfelejtettem, hogy hol vagyok, hogy az utcán katonák állnak. A színház nekem olyan dolog volt, mint a templom vagy a bazilika.

■ Aztán mégis a filmművészetet választotta...

Gyerekkoromban nagyon kevés pénzünk volt, viszont közel laktunk a Hadirokkantak Otthonához, ahol minden szerdán este vetítettek a nagyteremben. Minden szerdán láttam egy filmet ingyen. Amit nem tudok manapság elfogadni, az az, hogy a mozijegy ilyen drága. Mert a mozihoz mindenkinek joga van. A templomban sem kell fizetni! Godard is azt akarta elérni a francia új hullám idején, hogy a mozijegy ingyenes legyen, és kötelező. Párizsban ma negyven frank egy mozijegy. Ha van három gyereked, akkor egy egész vagyont kell kifizetni, ha a család együtt akar moziba menni. Ha a mozijegy a negyedébe kerülne, háromszoros lenne a moztulajdonosok bevétele, mert annyiival több lenne a néző.

■ Ez olyan kézenfekvő, hogy nem is értem, miért nem gondolnak erre a moziforgalmazók...De visszatérve az ön életére, hogyan került be a Színház és Filmművészeti Főiskolára?

Miután engem a színház és a mozi nagyon érdekelt, jelentkeztem 1946-ban. A felvételi vizsgán azt kérdezték tőlem, mi az optika. Azt feleltem rá, hogy nem tudom, de majd itt megtanítják nekem, ezért akarok ide járni. Ennek ellenére felvettek. Csak egy évfolyam volt előttem. Fölöttem járt Makk Károly, Bacsó Péter, Kovács András, Fehér Imre. El voltak képedve, hogyan vehettek föl engem, mikor alapvető dolgokat nem tudok. Majdnem kirúgattak a főiskoláról.

■ Kik tanították?

Márkus Laci bácsi tanította a színházat, ő volt az Operaház igazgatója, Szentpál Olga balettet oktatót, aztán volt valaki, aki népitáncot. A filmrendezést Radványi Géza, a forgatókönyvírást Balázs Béla tanította. Engem nagyon érdekelt a fényképezés, mire azt mondták nekem a főiskolán, hogy keress meg, aki a legjobban ért az optikához és az előhí-

*Jobb szeretettel üdvözlödjünk
Főiskolánk első beosztott
napján a mozi világ
Örösközt a „Hírtörő”
Szerelme” alkotói és munk
Sei:
Molnár László
Főiskolánk Barabás
Főiskolánk
Radványi Géza
Kovács András
Bacsó Péter
Fehér Imre
Badal János*

váshoz. Elmentem a Magyar Optikai Művekhez, ahol találkoztam egy fantasztikus emberrel, a gyár igazgatójával, Barabás Lászlóval. Kijött a főiskolára, és megtanított mindent, amit az optikáról tudni lehetett. Aztán megismerkedtem Fábri Lászlóval, a Chinoin gyár főmérnökével, aki megtanított bennünket arra, hogyan kell a filmet előhívni. Attól kezdve a filmeket én magam hívtam elő, ha rossz volt az eredmény, nem szidhattuk a labort, én voltam érte a felelős.

■ Milyen emlékei vannak Balázs Béláról és Radványi Gézáról?

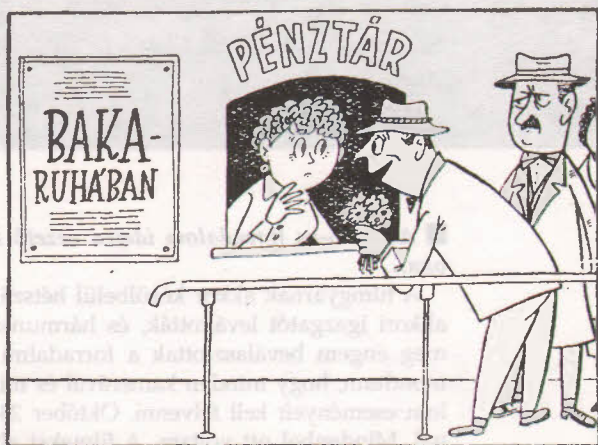
Fantasztikus emberek voltak. Balázs Béla tanított meg bennünket gondolkodni a mozirol. Általában az órák úgy zajlottak, hogy megnéztünk egy filmet, és utána beszélgettünk róla. Radványi Géza úgy maradt meg emlékezetemben, hogy odamegy a filmvászonhoz, és egészen közelről nézi a filmet. Szembetegsége volt, nagyon rosszul látott. Nem látta a saját filmjeit. Három szemüvege is volt. Engem borzasztóan meghatott az, hogy valaki, aki mozit csinál, nem látja a filmet. Amit elképzelt, az a fejében volt, elsősorban ott rendezte meg filmjeit, mint Beethoven, aki süketen komponált, és nem hallotta a zenét. Igazán óriási szerencsém volt, hogy két ilyen nagy képzelőerejű ember tanított a főiskolán.

■ Kikkel járt egy osztályba?

Körülbelül tizenöten kezdtünk, volt egy-két lánghelme, aki elmenekült Ausztráliába, páran kiestek. Öten vagy hatan maradtunk. Koza Dezső, Jancsó Miklós, Mészáros Gyula, én...

■ Mi volt az, ami különösen érdekelte a filmszakmán belül a főiskolai évek alatt?

Emlékszem, teljesen bele voltam bolondulva a színes filmbe. Akkor már láttam egy egész estés színes játékfilmet, a Münchhausen bárót. Színes filmet akartam csinálni én is, mindenáron. Kimentem a Keleti pályaudvarra és leszólitottam egy amerikai turistát, hogy nincs-e véletlenül egy tekercs színes filmje. Volt. Eladta két doboz cigarettáért. Így gyűjtöttem össze húsz tekercs filmet, Radványi Gézával összeragasztottuk, majd befűzttem a gépbe. 1947-ben a május elsejei felvonulásról csináltam egy színes híradót. A felvonulás mindig izgatott. A következő május elsejére megint hívtak. Én voltam Eiben István segédoperatőre. Pista bácsi, mondtam a jugoszláv követség előtt, menjünk fel a teraszra, onnan



— Drága kisasszony, kétszobás lakásom van, maga tetszik nekem, legyen a feleségem... és remélhetnék esetleg két jegyet a félhetesre?



jobban látunk. Becsöngettünk, nem akartak beengedni, de aztán mégis felmentünk. Nem tudtam, hogy akkor már rosszba voltunk Titóval – nem olvastam túl sok újságot annak idején. A filmet az Andrassy út hatvanban fejeztük be. Mindenki látta, hogy ott állunk a jugoszláv követség teraszán. Ott töltöttük az éjszakát, kékre-zöldre vertek. Másnap a Filmgyár valahogy kimenekített bennünket, délben kijöttünk. Szerencsénk volt, mert nem mindenki jött ki onnan.

■ A főiskolai évek alatt történtek-e más események is az életében, amelyekben a politika érezte hatását?

Az első év nagyon jól ment, aztán fegyelmit kaptam. A második év elején, 1949 szeptemberében Hont Ferenc behívott és azt mondta: Badal elvtárs, nagyon meg vagyunk elégedve a teljesítményével, és ösztöndíjra javasoljuk a prágai főiskolára. Nem hittem a fülemnek, olyan boldog voltam. Aztán hozzátette, csak egy kis dolog lenne még előtte, jelentkezzen felvételre a kommunista pártba. Hont elvtárs, mondtam, én szeretném megtanulni a mozizást, tanulom a marxizmust-leninizmust, én vagyok az egyetlen az egész főiskolán, aki harcolt a szovjet hadseregben mint szovjet katona, de nem akarok párttag lenni. Így aztán nem kaptam meg az ösztöndíjat. Ezt követően három hónappal fegyelmi tárgyalásom volt. Azt mondták, hogy Badal fasiszta, mert megverte Zsirai Miklóst, a dékánt egyetemi hivatalában. Elkezdődött a tárgyalás a Rákóczi utca 21-ben, a második emeleten, az Uránia mozi vetítőtermével szemben. Hallgattam, hogy milyen fasiszta vagyok olyanoktól, akik egyébként ma már jó barátaim. Hirtelen leesett a tantusz. A szünetben átrohantam az egyetemre és bementem Zsirai Miklóshoz. Azt kértem tőle, írjon alá négy sort: Én, Zsirai Miklós, a Bölcsészkar dékánja kijelentem, hogy Badal János engem soha nem vert meg, sem az egyetemen,

sem az irodában. – Te teljesen megbolondultál, mit akarsz? – kérdezte. Mondtam neki, hogy ismer engem, bízson meg bennem, később mindent elmesélek. Aláírta. A fegyelmi tárgyaláson odaadtam a levelet, és kértem, olvassák el hangosan. Attól kezdve dolgozhattam egy darabig.

Még egy epizód jut eszembe erről a korszakról – bár ennek semmi köze politikához. Máriássy Félixhez kapcsolódik, aki a vágást tanította nekünk. Arra kértük egyszer, hogy szeretnénk pornográf filmeket nézni, mert már annyit hallottunk róluk, de egyet sem láttunk, mivel be voltak tiltva. Azt mondta, rendben van. Szerzett tizenöt órányi pornófilmet, de kikötötte, hogy végig kell nézni, senki nem hagyhatja el a vetítőt. Miután végignéztük a tizenöt órát, elhatároztam, hogy soha az életben nem fogok pornófilmet csinálni. Ennek köszönhetem.

A főiskolán az volt a fantasztikus, hogy amikor kijöttem az óráról, bementem az Uránia mozi gépházába, és megnéztem, hogy a gépész hogyan fűzi be a filmet. És néztem a filmet a kis ablakon keresztül...

A vizsgafilmemet Jancsó Miklóssal csináltuk együtt, ő rendezte. Ez volt a *Makszimenko-brigád*. Sztálinváros – a mai Dunaújváros – építésénél volt egy orosz sztahanovista, Makszimenko, aki sokkal gyorsabban dolgozott, mint a többi munkás. Fiatal, szép szöke lányok dolgoztak a keze alá, egyik adta a téglát, a másik a maltert keverte, a harmadik felrakta. Amíg a többi munkás egy négyzetmétert csinált meg, addig ő nyolcat. Jancsóval néztük, néztük, aztán úgy gondoltuk, hogy ez nem lesz elég a filmhez, letettük a kamerát, és megvártuk a munka végét. Megnéztük, mit csinál egy sztahanovista munka után. Hát bement a kocsmába és vodkát ivott a lányokkal. Csak ezt vettük fel! Mikor bevittük a filmet a főiskolára, lehordtak bennünket, hogy ellene vagyunk a rendszernek. Érdekes módon, amikor az oroszok megnézték a filmet, azonnal rendelkez kilencszáz kópiát belőle. Ilyen filmet még nem láttak!

■ A főiskola befejezése után ön is tanítani kezdett...

Igen, felkértek rá, hogy tanítsak. Erre én azt válaszoltam, hogy nem tudom abbahagyni a mesterségemet. Végül mégis elvállaltam. Az óráim a forgatások után kezdődtek, általában este nyolctól tizenegyig tartottak. Az egyik óra után Zsigmond Vilmos, Kovács Lászlóval és még néhány gyerekkel elindultunk az Apponyi tér felé gyalog, de mivel nem fejeztük be a témát, visszasétáltunk újra a főiskolához, majd ismét az Apponyi térig. Ez alatt a séta alatt sokkal többet tanultam Vilitől, mint ő értőlem. Mert amikor tanítok, azt hallgatom, hogy a fiatalok mit kérdeznek tőlem, ami engem is tanít. Én úgy tanultam, hogy tanár voltam.

■ Első játékfilmje, az 1953-as Rákóczi hadnagya mindjárt színes volt...

Pontosan. Az egyetemen volt egy fantasztikus tanárom, aki művészettörténetet tanított, Gerevich Tibornak hívták. Abban az időben nem voltak még színes reprodukciók Magyarországon. A klasszikus festők képeit csak fekete-fehérben tudta megmutatni nekünk. Giotto képeinek a színét elmesélte. Én pedig megpróbáltam megtanulni, mi az, amit egy fényképezőgép látni tud egy festményből. Amit a festő lefest, az egy álom, amit én lefényképezek, az reprodukció.

A főiskolás évek alatt nagyon szegény voltam, nem ettem eleget. Kikészült a gyomrom, rengeteg volt a gyomorsavam. Nem sokkal a főiskola elvégzése után gyomorvérzést kaptam, és kórházba kerültem. Az orvos azzal bízott, hogy fiatal vagyok, el fog múlni. Mellesleg ott tanultam meg sakkozni a hasamon, mert három napig nem mozdulhattam. Akkor jött be hozzám az Uzsoki kórházba Bán Frigyes Eiben Istvánnal együtt. Bán Frigyes fölém hajolt, és azt mondta: Jancsi, egy színes filmet kezdek forgatni, Eiben téged ajánlott. Elvállalod? Rögtön elmúlt a gyomorvérzésem. Bán először Eiben Istvánt kérte fel az operatőri munkára, de ő azt válaszolta: Mi az a színes film? Menj Badalhoz, ő az első asszisztensem, ő tudja, mi az. Eiben István tudta, hogy évek óta foglalkozom színes filmmel. Fantasztikus ember volt. Hát így fényképeztem én az egyik első színes magyar játékfilmet huszonnégy éves koromban. Ezt követte a *Hintónjáró szerelem* (1954), a *Gábor diák* (1955) és a *Császár parancsára* (1956).

■ Sikeres, sokat foglalkoztatott operatőr volt az ötvenes években. Mégis elhagyta az országot. Miért határozott így?

Én nem akartam elmenni, de ha maradok, felakasztottak volna. Darvas Ivánt sikertelenül próbáltam rábeszélni, hogy jöjjön velem, ő itt maradt. Három-négy évet ült... Szerencsém is volt, mert megcsináltam egy nagyon szép rövidfilmet, az *Ecseri lakodalmast*, amely megtetszett egy francia impresszáriónak a montevidói filmfesztiválon. 1956 májusában már Londonban voltam az együttessel együtt. Két hónapot tölthettem ott. Megismerkedtem az angol királynővel, Korda Zoltánnal és még sok más érdekes emberrel. Lefényképeztem az angol dokkmunkásokat. A magyar követség autóját kaptam meg, két angol rendőrautóval a hátam mögött. Jártam a várost, ismerkedtem. Minden érdekelt. Egyszer megtetszett egy kémény London külvárosában. Reggel hatkor becsöngettem valakihez, és megkérdeztem, hogy lefényképezhetem-e a kéményt az ablakából. Így ismertem meg egy angol bányamunkást. Sok szép élményem volt. Júliusban jöttem haza, és elkezdtük forgatni a *Bakaruhábat*. Becsaptuk a filmgyárat, mert amikor Révai elolvasta a forgatókönyvet, azt mondta, hogy csak olyan filmet forgathatunk, amely munkáskörnyezetben játszódik. Mi viszont ezt a filmet akartuk megcsinálni. A forgatás előtt Révai Moszkvában volt, a filmfőigazgató pedig Párizsban. Fehér Imrével bementünk Révai helyetteséhez, és azt mondtuk, hogy Révai elvtárs elfogadta a forgatókönyvet. Azt mondta, hogy akkor rendben. Így aztán hozzáfogtunk...

■ Az 1956-os forradalom idején vezető szerepet töltött be a filmgyárban...

A filmgyárnak akkor körülbelül hétszázhatvan alkalmazottja volt. Az akkori igazgatót leváltották, és hármunkat, Szóts Istvánt, Bán Frigyes meg engem beválasztottak a forradalmi bizottságba. És akkor én azt mondtam, hogy minden kamerával és minden nyersanyaggal a forradalom eseményeit kell felvenni. Október 23-án ott voltunk a Bem szobornál. Mindenhol ott voltam. A filmeket elvitték az oroszok. Körbevették tankokkal a filmgyár épületét és addig nem mentek el, míg minden anyagot meg nem kaptak. Saját tíz perces filmemet egy német forgalmazótól sikerült megvásárolnom nemrégiben, ő valószínűleg az oroszoktól vette.

■ A forradalom után még befejezte a Bakaruhában forgatását. Hogyan volt ez lehetséges, amikor ön nem fegyverrel ugyan, de kamerával részt vett az eseményekben?

Akkor senkit nem tartóztattak le napközben. Mindenkiért reggel négykor csöngettek be. Én már tudtam a letartóztatásokról, nem is aludtam soha otthon. Mindenhol éjszakáztam, csak otthon nem. Aludtam a sötétkamerában, Darányi Évánál, Rákosi Gabinál, minden éjjel máshol. Egyébként pedig általában amit elkezdek, azt be is fejezem... Még október huszadikán odajött hozzám egy francia producer és azt kérte tőlem, hogy csináljak Párizsról egy olyan filmet, mint amilyet Londonról csináltam (*Londonban jártunk*). Erre a filmre megbízást kaptam a filmgyártól még a forradalom előtt... Volt egy kis autóm, és 1957 elején elindultam. A határon feltartóztattak, mert valaki feljelentett a filmgyárból, hogy filmeket akarok kivinni. Egy éjszakát a határom tartottak, teljesen szétszedték az autót, és persze nem találtak semmit. A hadnagy, aki kihallgatott, hirtelen azt mondta: Menj hamar, nehogy meglássák, hogy elmentél... Talán az készítette erre, hogy a bécsi rádióban megszólalt az Ave Maria... A bátyámat és a nővéremet még sokáig zaklatták elmeneletem után. Üzengették, hogy fizessem vissza a magyar államnak az iskolázatásom költségeit.

Az emigráció első időszakában nagy segítségemre volt a *Bakaruhában* londoni, párizsi, New York-i sikere is. Párizsban 1958-ban mutatták be a filmet, meghívták Fehér Imrét is. Rengeteg újságíró volt a sajtótájékoztatón. A *Paris Match* egyik újságírója le akart bennünket fényképezni Fehér Imrével, de Imre odatette a karját az arca elé, és azt mondta, hogy nem hagyhatja magát lefényképeztetni egy magyar menekülttel...

■ Hosszú lenne felsorolni mindazokat a filmrendezőket, akikkel együtt dolgozott az elmúlt harminc év alatt, ezért csak azt kérdezném, milyen alapon dönti el, hogy elvállal-e egy produkciót?

Először a forgatókönyvet olvasom el, hogy érezzem, közöm van-e a témához. Egyszer felhív egy producer, hogy lenne egy megbízása számomra, találkozzak a rendezővel Haitiben. Általában ilyenkor jobban szeretem magammal vinni valamelyik családtagomat, mert szívesebben vagyok velük, mint hogy valamelyik étteremben hülyeségekről beszélgessek. Szóval megérkeztünk, bemutatnak a rendezőnek. Ismerősen csengett a neve: Mendesnek, a *Jud Süss* rendezőjének a fia volt. Akkor felálltam az asztaltól, felültem a repülőgépre, és visszamentem Párizsba. Azóta is perben vagyok a produkcióval.

■ Elmondaná, hogy a világ filmművészetéből mely filmek meghatározóak az ön számára?

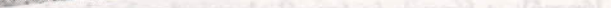
Három filmen nevelkedtem: Eisenstein *Patyomkin páncélosán* (1925), Orson Welles *Aranyopolgárán* (1941) és *A szerelmek városán* Marcel Carnétól (1944). Ezek összegzik számomra azt, amit a filmről tudni kell. A mozit, amelybe ha beülünk, elfelejtjük a politikát, elfelejtjük, hogy az embereket lelövik, elfelejtjük az életet, és álmodunk.

■ Annyi év után ismét Magyarországon forgat. Nem gondolt arra, hogy hazatelepszik?

Nem. Ott van a családom, a gyerekeim és nagyon sok barátom. A barátaim mind más nyelven beszélnek, és mégis szeretik egymást. Ott mindegy, hogy az ember arab, zsidó vagy néger, szegény vagy gazdag. Ezért élek Párizsban.



100



...a közfoglalkoztatásról szóló 1993. évi LXXV. törvény 10. §-ának (1) bekezdésében foglaltaknak megfelelően a közfoglalkoztatás céljából a munkaadóknak a munkaadókat érkeztető közfoglalkoztatási felhívás alapján a közfoglalkoztatási felhívásban meghatározott feltételekkel kell megkötödniük a közfoglalkoztatási szerződésnek.

...A közelmúltban...



Íme, a kép

[illegible]

ÍME, A KÉP

Valahányszor úgy alakul, hogy képet kell készítenem, az az érzésem, lehetetlen újat, soha nem látottat, egyénit, különöset, egyedit csinálnom. Mint ahogy hihetetlen, hogy 42 betűből leírható Balzac *Emberi színjátéka* úgy, hogy egyetlen mozzanat sem ismétlődik. Ám ha a variációk száma véges, márpedig az, akkor egyszer minden le lesz írva. Ha egy képet könyvlapnak tekintünk, akkor egy háztartás 20 tévé-csatornája naponta könyvtárnyi képet közöl. Hogyan tovább?

Moszkvában járva, ahogy az illik, elmentem a Vaszilij Blazsen-nijbe. Megálltam az ikonosztáz előtt, mellettem öreg anyókák imádkoztak, néztem a hatalmas falat, tele egyforma ikonnal, és azon gondolkoztam, mi hajtja az embereket arra, hogy újra és új-ra elmondják azt, amit már egyszer elmondtak. És akkor hirtelen kiragyogott a sok hasonló közül néhány, ami valami miatt egészen más volt. Azonos, és mégis más. Rubljov festette őket.

Könnyen lehet, hogy meghaladja erőmet egy filmkép elemzése. A mozgóképet megállíthatatlan, csak az Időben létezik. Akár a zene. Ha egyszer majd megáll az idő, két nagy veszteségünk lesz: a zene és a film.

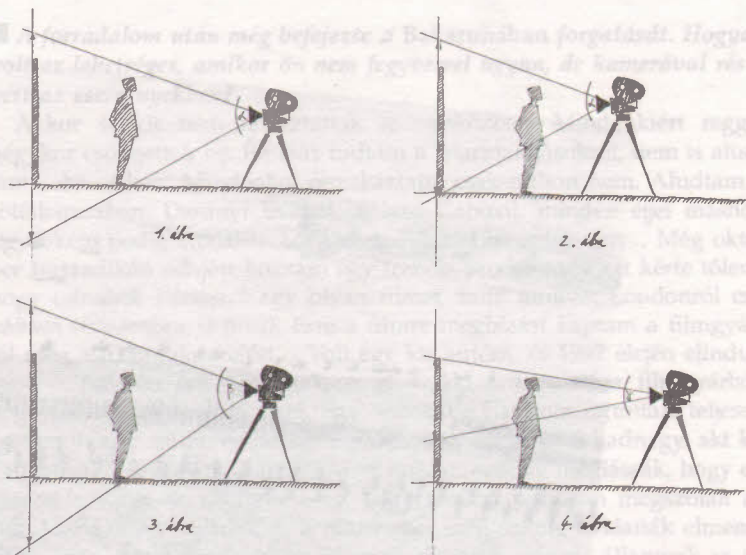
A p e r s p e k t í v a

Ha valamit meg akarunk tudni a perspektíváról, nem kell más tennünk, mint megnézni Hitchcock *Vertigo* (Szédülés) című filmjének azt a jelenetét, amelyben a főhős, miközben rohan fel a templomtoronyba, lenéz a lépcsőházban. Mit látunk? Szinte semmit, a kamera lefelé néz, a képkivágás nem változik, a tárgyak, a korlát, a lépcsők, a fények és árnyékok mind a képhatáron belül maradnak. És mégis minden megmozdul. Szétszakadnak a vonalak, a kép alkotóelemei frenetikus mozgásba kezdenek. Úgy érezzük, mintha zuhannánk. S valóban zuhanunk is.

E képsor a filmtörténet egyik legrafináltabb beállítása. A felvétel titka a változtatható gyújtótávolságú objektív (zoom, varió). Ez a felvevőgép fix pozíciójából is különböző képkivágásokat képes nyújtani annak árán, hogy a perspektivikus összefüggéseket megváltoztatja.

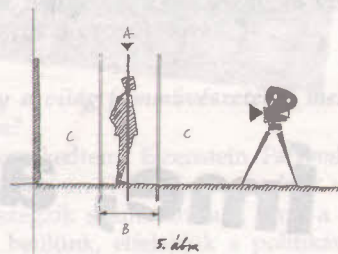
Tegyük fel, hogy egy alak áll egy fal előtt. Az alak nagyságát a képen belül varió használatával megváltoztathatjuk. Láthatjuk egészen kicsinek, de láthatjuk a teljes vásznat betöltve. Ha változó méretű képet kívánunk készíteni róla, ezt kétféle módon tehetjük meg. Vagy közelebb megyünk a kamerával, vagy nem mozdítjuk el a kamerát, hanem megváltoztatjuk objektívének látószögét. A két megoldás azonban közel sem azonos látványt eredményez.

KÉP A filmgyártók akkor külsőbelül megszokottan alakultak. Az akkor szokatlan levéltek, és hármunkat, 5000 forint, és Frigyes a filmgyártók a forradalmi bizottságba. És akkor én az aznapra katonával és minden nyereséggel a forradalmi kettővel. Október 23-án ott voltam a filmgyártók. Mindenhol ott voltam. A filmeket elvitték az oroszok. Későbbiek tanácsokkal a filmgyártók épületét és addig nem mentek el, míg minden anyagot meg nem kaptak. Saját 15 perces filmemet egy német forgalmazóval sikerült megvásárolni a nemzetközi, és valószínűleg az oroszokkal voltam.



Mi a különbség? Remélem, egyértelműen látszik, hogy az 1. és 2. ábrán nem változtattuk meg a kamera látószögét, az alak úgy került közelebb hozzánk, hogy a kamerát vittük hozzá közelebb, így azonban a háttér mérete csak kis mértékben módosult. A 3-4. változatban azonban, bár az alak mérete közel azonos a 2. ábráéval, a mögötte levő tér a szűkebb látószög folytán, látszólag nagyobb lett, így az az érzetünk, mintha az alak és a háttér közti távolság aránytalanul lecsökkent volna. Az alakot mintegy kiemeltük a térből, és belepréseltük a síkba. Térérzetünk megváltozott.

A gyűjtőtávolság megváltoztatásával együtt jár az úgynevezett mélységelesség változása is. A mélységelesség az a tartomány, amelyben az objektív élesen mutatja a tengelyéhez mérten a térben egymástól különböző távolságban lévő síkokat.



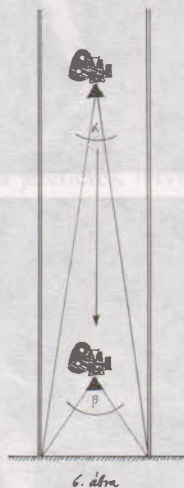
- A) az objektív élességi pontja
B) az a tartomány, amelyben még éles a kép
C) már életlen a látvány

A mélységelesség alapvetően a kamera látószögének függvénye. Egy nagylátószögű objektív (18-24 mm) mélységelessége nagyon nagy. Több méter is lehet az élességre állított ponttól, ha az

A f é n y

elég távol helyezkedik el az objektívtól. Egy szűk látószögű objektívnél (75, 100, 250 mm) ez a mélységélesség már csak centi- vagy éppen milliméterben mérhető. Az előbbi ábránál maradva tehát a fal nemcsak közelebb kerül az alakhoz, hanem közben életlenné is válik, ami még erőteljesebben megváltoztatja a perspektíva érzetét. A nagylátószögű objektív a kompozíció középpontját a térbe helyezi, a centrum és a környezet viszonya jól érzékelhető, a néző így mintegy a film terébe kerül. Szűklátóterű, úgynevezett teleobjektívvel fényképezett képnél viszont a néző anélkül kerül a kép centrumával kapcsolatba, hogy a középpontot körülvevő térről pontos információt szerezne. A teleobjektív kiemeli a kép centrumát (arcot, emberi alakot), és minden egyebet ennek rendel alá. A *Vertigo* képsorához visszatérve, a fenti két módszert itt egyszerre alkalmazzák az alkotók. A kamera úgy közelít a harangtorony padlójához, hogy közben egy varióobjektív növeli a látószögét. Így a kép centrumában lévő padló mérete azonos marad, azonban a centrumot körülvevő tárgyak egymástól való virtuális távolsága, perspektivikus viszonya megváltozik.

Hitchcock egy filmes technikát aktivizált művészileg.



6. ábra

Egy kompozíció elemzése meglehetősen kockázatos feladat, mint minden, aminek nincsenek egzakt szabályai. A filmkép megállíthatatlan. Nincs olyan jelenet, amely tökéletesen mozdulatlan lenne. Ha egy tájat látunk, és a gép mozdulatlan, akkor is fújhat a szél, megmozgatja a faleveleket, vagy átszáll egy madár az égen; de még ha alvó arcot mutatunk is, a szemhéj megremeg, vagy árnyék vetül rá. Nem is cél azonban, hogy a kép mozdulatlan legyen. S ha megmozdul akármelyik alkotóeleme, már elemezhetetlenné válik, mert nincs két azonos pillanat, mert ami lényeges a beállítás elején, a végére érvényét vesztheti.

Néhány kivételtől eltekintve, a fikciós filmek beállításainak nagy része mesterséges megvilágításban kerül felvételre. A világítás funkciója kettős. Egyfelől a filmnyersanyag szemünkhöz mérten szerény érzékenységeinek áthidalása, másfelől a fény mint alapvető információ-hordozó tudatos, célirányos felhasználása.

A világítás technikai értelemben vett alkalmazásáról az előző számban már beszéltem. Röviden felidézve: a nem filmes célú mesterséges megvilágítás a szem hihetetlen érzékenységét, kontrasztátfogó képességét felhasználva működik. A szemnek elegendő akár egy szál gyertya is ahhoz, hogy egy nagyméretű helyiségről is viszonylag pontos képet alkosson. Ez a helyiség távoli részében csupán néhány lux megvilágítást jelent, ami a filmnyersanyag esetében már messze nem elegendő. A szem kontrasztátfogó képességét egyszerűen szemléltetheti az a helyzet, mikor egy szobába besüt a nap, megvilágít egy arcot, míg a szoba többi része a sötétben marad. Ekkor a kontraszt, azaz a legstétebb és a legvilágosabb pont közötti különbség több ezerszeres is lehet. Ez a szem számára nem jelent problémát.

A filmnyersanyag (vagy a video) ennek csupán a töredékét tudja átfogni. Tehát a filmes világítás második technikai feladata a kontrasztnak a nyersanyag számára elfogadható mértékűvé szelídítése.

A korszerű nyersanyagok egyre szélesebb megvilágítási tartományban használhatók (Kodak Eastman Color 4393, 4397), de persze távoli annak a lehetősége, hogy a filmforgatás kellékei között a lámpák feleslegessé váljanak.

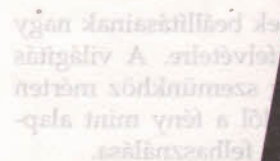
Röviden ki kell térnem a videoképrögzítés megvilágítási igényére is. Egy tévhit következtében, és a reklámok megtévesztő információi miatt legtöbbünk tudatában úgy él a video, mintha alkalmazásakor már-már szükségtelenné válna a mesterséges megvilágítás.

Egy videokamera alapérzékenysége valójában 200-400 ASA közt van. Ezzel a véleményemmel lehet vitatkozni, tapasztalataim szerint azonban ez az érték az elfogadható. A professzionális videokamerákban létezik egy videojelet erősítő funkció, ami elektronikus manipuláció a kamera érzékenységének növelésére, de a jel-zaj viszony kárára. Azaz a kép életlenebb, sötét részeiben zavaros lesz, a színek kifakulnak, megnő a kép kontrasztja, egyszóval komoly minőségvesztés árán válik a kamera érzékenyebbé.

A video kontrasztátfogó képessége, mely az érzékenység mellett az egyik legfontosabb tényező, a filmének csupán töredéke. Így válik érthetővé, miért forgatják az igényesebb videoklipeket és a reklámfilmeket filmnyersanyagra.

A világítás a filmkészítők számára az egyik legfontosabb lehetőség, hogy helyszíneiket, szereplőiket, a situációkat képileg értelmezzék.

Vannak bizonyos egyezményes képi jelek, melyek anélkül értelmeznek, hogy mélyebben el kéne gondolkodni rajtuk, de ezek rendszerint nagyon durvák, és alkalmazásuk rutinszerű. Mint bi-



A szemek ellen-
védelmére, kon-
tármas filmes elő-
készítés az előző



pozitivna izjava. A nagyjából mindenki a pozitív élelmiszerre is rákértesztet. A nagyjából mindenki a pozitív élelmiszerre is rákértesztet. A nagyjából mindenki a pozitív élelmiszerre is rákértesztet.

anélkül

best in

Ugby
objekt
má
egy

13-14
15-16
17-18
19-20

g. nar-
kötü
y ki-
dillo-

[illegible]

10

100

THE
JOURNAL

1994

as a

1997

zonyos jelzős szerkezeteké, melyeket meghallva, olvasva már nem is a jelzett, hanem a jelző képe tűnik fel.

A világításról töprengeni nagyon nehéz feladat, elkerülhetetlen, hogy helyette ne a fényről gondolkodjunk. A természetben két fényforrás létezik, a Nap és a Tűz.

A Nap

Ha az égbolt tiszta, a nap fénysugarai párhuzamosak, fénye tökéletesen egyenletes, színe fehér, a test árnyéka, melyre rávetül, éles és mély. A nap közvetlen fénye ugyanakkor kíméletlen, a szem káprázik tőle. Más a hajnali fény, mikor a nap első sugarai vörösen súrolják a tárgyakat, árnyékai hosszúak és megnyugtatóak. A tárgyak felületét életre kelti, a legfinomabb részleteket is kirajzolva. A pókhálón megcsillan, és láthatóvá teszi. A levegő tiszta és nyugodt az éjszaka csendjétől. Ettől minden egyértelmű és nyilvánvaló. A hajnal mindig reményt keltő, magában hordozza az eljövendő nap ígését. Ha ébren töltött éjszakára virrad, megszabadulunk félelmeinktől, ha aludtunk, szemhéjunkra vetülve csikland ébrenlétre.

Ha várjuk, nagyon lassan jön, filmforgatásra nem ajánlott, mert mire észbekapunk, már el is múlt, hiába keltünk éjjel háromkor. Ám ha ügyesek vagyunk, akkor egy hajnalon három beállítását is felvehetünk a felkelő nap előterében. Csupán annyi kell hozzá, hogy egy dombot válasszunk helyszínül, és a jelenetet úgy koreografáljuk, hogy a szereplők egyre lejjebb kerüljenek a magaslatról, így mindig nyerünk egy kis időt a nap felbukkanásáig.

Ha feljött a nap, és már semmilyen trükkel nem tudjuk maradásra bírni, akkor reggel van. A reggel fényei fehérek és szélesek. Rövidesen feltámad a szél, az árnyékok rövidülnek és mozgásba jönnek. Manapság már nem ajánlatos a reggelt félig lehúzott redőnyök párhuzamos fényeivel, árnyékaival ábrázolni. Túl sok film élt ezzel a trükkel, bár mi tagadás, izgalmas látványt lehet így viszonylag könnyen előállítani. Ha a Reggel fényei fehér falra vetülnek, a helyiséget egyenletesen felderítik. Ilyen szobában javalt a derűs, optimista jelenetek felvétele. Ilyen fényben ébrednek a szerelmesek, ha filmünk boldog véget ér.

Az operatőr kötelmeinek első pontja e fények hiteles rekonstrukciója. Ehhez kétféle lámpapark áll rendelkezésre. A sárga fényű lámpák és a fémhalogének. A sárga lámpák testében egyszerű volfrám izzószálak égők vannak, melyek 3600 Kelvin fokon izzanak, nagy hőt termelnek, energiapazarlók, ám viszonylag olcsón bérelhetők. A fémhalogének színhőmérséklete 5400 Kelvin fok, színük kékes, bérletük drága, de méretükhöz viszonyítva nagy fénytelsítményt nyújtanak. A fényt a naphoz hasonlóan plazmaállapotú gázok bocsátják ki.

A filmtechnikai lámpák két altípusra oszthatók, spot és derítő lámpákra. A spotok fénye egy lencse segítségével viszonylag párhuzamos, hasonlóan a napéhoz, árnyéka éles kontúrú. A spotlámpákkal a helyiségbe bejövő fő fényt imitáljuk, ez lehet az ablakon besütő nap, vagy este a kanapé fölött világító állólámpa. A derítők jellemzője a szórt fény, minél kevésbé éles árnyékot csinálnak, annál jobb. A nagy felületeket nagyjából egyenletesen terítik be. Hatásuk a napsütötte fehér falról visszaverődő fény.

A reggelt a nappal követi. A nappal fényei meredekek, azaz beesési szögük nagy, a falakat már nem világítják meg, az utcán már nem számíthatunk rájuk, csak leírnak, de nem magyaráznak. Magára valamit adó filmes nappal nem szeret külsőben for-

gatni, kényszerűségből (anyagi megfontolások) mégis ezt teszi. Nappali fényben krimi, akciófilmet, esetleg történelmi film nagyjelenetét forgat...nánk. Nyáron napsütésben a fény fejtetőn vágja a gyanútlan szereplőt, szemöldökcsontja erős árnyékot vet a szemgödörre, s így a szemre. A tekintet ekkor kialszik, csak erős derítéssel lehet dolgozni, ami feloldja ezeket az árnyékokat, és a szembogárba ülteti azt a két aprócska fénypöttyöt, amitől a szem élővé válik, nem tudni, miért. Az orr alá is árnyék vetül, ettől az orr és az egész arc megnyúlik, a színésznők legnagyobb fájdalmára.

És eljő az alkony. A levegő az egész napi hevülettől felverődő portól fáradtá válik, ez különbözteti meg a hajnaltól. Ha mázlink van, színe elsárgul, elvörösödik. Minden filmes erre vadászik, rendszerint sikertelenül. Az alkonyi nap sugarait gégenben (ellenfényként) illik használni: a kamera tengelye nyugat-keleti irányú, a nap a felvevőgéppel szemben nyugszik, a női hajkoronát gyengéden átvilágítja, vörösre színezi, természetfilmben a hím oroslán ekkor rázza meg sörényét. Ezek a szabályok felborulnak, mihelyt az égre összefüggő felhőtakaró borul. Borúban a fénynek nincs iránya, nem rajzolja meg a körvonalakat, nem ad testet, és nem díszít. A színek megszürkülnek, minden egyenletesen lesz megvilágítva, a képek indokolatlanul komorak, minden unalmassá válik. Az operatőr ilyenkor kénytelen külsőben is világítani. A dolog roppant kínos és drága (fémhalogén, aggregátor, teherautó stb.).

Az éjszakát, ha tiszta az ég, a Hold világítja meg. A Hold fénye kék a filmes konvenciók szerint. E napszak fényeit nagyon nehéz utánózni, hiszen az éjszakában éppen az a szép, hogy nincsenek fények. Az éjszakai felvételek olyanok, mintha...Mintha éppen tiszta lenne az éjszaka, mintha fenn lenne az égen a Hold, mintha éppen arra járna egy autó, mintha hőseink véletlenül egy utcai lámpa alá állnának. Ekkor szoktak rágyújtani, egy elem-lámpát előkapni és így tovább. De mivel éjszaka is történnek megfilmesítésre érdemes események, elfogadjuk a konvenciókat.

A Tűz

Az éghető anyag, ha valami módon felhevítjük, lángra kap. A tűz fénye egyenetlen, állandóan változó, lebeg (lobog). Filmkészítéskor nemigen számíthatunk rá. Manapság egyre ritkábban használjuk. A gázlámpát a neon, a gyertyát a zseblámpa váltotta fel. Ha gyertya világít, szimbolikus jelentést tulajdonítunk neki. Ha sok gyertya ég, remélhetjük, hogy Jancsó filmjét látjuk, nem holmi epigonét.



A k o m p o z í c i ó

Aki végigülte a középiskola néhány évét, de nem gyűlölte meg a tudást, és további éveket szentelt a tanulásnak, óhatatlanul végigszenvedett néhány szemeszter művészettörténetet. E tantárgy oktatásának alfája és omegája a kompozíció, az aranymetszés, a kontrapont és a perspektivikus rövidülés. Elmarasztaltuk az egyiptomiakat, amiért kitekerik képeiken a szerencsétlen rabszolgák nyakát, üdvözlöttük a perspektíva felfedezését, mintha bármi is igaz lenne ebből, mintha a művészet olyan dolog volna, ami fejlődik, s így leírható a története által.

Nemrég tanulságos feladatot kaptam. Kedves rendező barátom, L.M. megkért, hogy egy Moszkvában készülő dokumentumfilmhez vegyek fel olyan képeket, melyek jellemző moszkvai motívumokat tartalmaznak, és olyan a hangulatuk, mint a városé. Reménytelen.

Első utam a Vörös térre vezetett. Hová máshová? Kreml, Mauzóleum, hagymakupolák. Arra gondoltam, itt kell keresnem azt a kilátástalanságot, amit mindenhol éreztünk, ami bárhol tetten-érhető, de talán itt a Vörös téren, a díszszemlék drága emlékü helyén a legtragikusabb. A kép, amit készítettem, szinte üres. Csak a megkopott kövezet látható, a kompozíció abszolút centrumát követelő építmények, „díszletek” pedig ma kiérdemelt helyükön, a háttérben tűnnek fel, emlékeztetőül. A kompozíció meghatározó eleme a kő, ahol a Semmi van jelen.

Végül álljon itt megemlékezésül néhány sor egy operatőrről, akit méltatlanul felejtettünk el (tipikus operatőrsors).

Somló Tamás.

Neve Jancsó Miklós pályakezdéséhez és első korszakának nagyszerű filmjeihez kötődik. *Oldás és kötés*, *Így jöttem*, *Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák*. Mind fekete-fehér film, mind a magyar operatőri művészet kiemelkedő alkotása.

1967-ben készült filmjének egy képkockáját próbálom felidézni, a *Csillagosok, katonák* egyik utolsó pillanatát. Talán képes vagyok megsejteni, mit hordozhat egyetlen kompozíció, akár kiszakítva összefüggéseiből is.

A kép felső harmadában egyenes vonal mentén rendeződő katonák állnak egy keskeny, de folyamatos, félelmet keltő, enyhén harántirányú tengelyen. A vonal túlfut a kompozíció határán, végtelennek és legyőzhetetlennek érződik. A kompozíció jobb alsó részét emberi csoport négyszöge foglalja el. A katonai díszszemlék tragikus parafrázisa. A jancsói életmű véleményem szerint egyik legnagyobb kompozíciója. Emberi alakok által alkotott, tisztán geometrikus, a 20-as évek szovjet-orosz avantgárdjából (Malevicstől) merítő konstruktivista alkotás. A távolban húzódó vonal szaggatott, de tudjuk, mire képes. Emlékezzünk a *Patyomkin páncélos* lépcsőire! Minden zárt geometriai alakzat reménytelenül alulmarad vele szemben, hiszen mindennek eredete a vonal. Ezzel a vonallal próbálja felvenni a harcot egy négyszög a maga lezártágával és végességével. A küzdelem kimenetele nem kétséges, de hőies.

Hát ennyit egy képről, egy kompozícióról, egy operatőről.

Nyugodjék békében.



Peter Greenaway képzőművész, ez bármelyik filmjéből kiderül. Szívesen változtatja a művészeti ágakat. A legutóbbi két nagyfilmjében teremtett történelmi képvilág, az 1991-es Prospero könyvei és a 93-as A macon gyermek között kiállításokat rendezett. 1. A fizikai én, Rotterdam, Boymans-van Beuningen Múzeum, 1991-92. 2. A felhők zaja, Párizs, Louvre 1992-93. 3. A világot ábrázoló 100 tárgy, Bécs, Akademia die bildenden Künste, 1992. 4. Vízsző, Velence, Képzőművészeti Biennale, Palazzo Fortuny, 1993. 5. Néhány szervező elv, Swansea, Városháza, The Glynn Vivian Art Gallery, 1993. Rendezői hírneve és presztízse olyan gyűjteményeket, múzeumokat és palotákat is megnyit előtte, felkért kiállítási biztosként olyan igényekkel állhat elő, amivel az újabb területen is folytathatja kísérleteit. Amikor saját műveiből semmit sem állít be, legalább a kiállítás útvonalát rejtélyalkotó kedvvel jelöli ki, hangcsíkot komponáltat hozzá, a fényhatásokat és ha lehet, a széljárást is megszervezi. A filmrendező minden érzékünkre hatni akaró gesztusával kiállításrendezőként sem csupán a néző tekintetét irányítja. A Velencei Biennaléra filmes munkatársai segítségével ünnepi díszbe öltöztette a Palazzo Fortunyt. A földszintet Fortuny gróf tárgyaival rendezte be, az emeleten saját műveit állította ki: akváriumokban Prospero könyveit mutatta, televíziós készülékeken saját filmjei vizes jeleneteit játszatta. Kompilátor elméje a szót is jól forgatja, kiállításaihoz mindig katalógust mellékel: számított jegyzetekben magyarázza a látottakat. Velencéhez 50 jegyzetet írt. Ezeket adjuk közre.

E kiállítás a Palazzo Fortunyban alkalmat nyújthat néhány olyan izgalmas probléma megfontolására, amelyeket a film más művészetekkel kapcsolatban vet föl. Az elkövetkezendőkben minden különösebb kronológiai vagy tematikus rendszerezés nélkül, rövidebb-hosszabb lére eresztve, ötvenet sorolunk fel e lehetséges problémák közül.

Minden filmben szükség van helyszínrre, a tér valamilyen képzetére, amely vagy eredeti vagy konstruált, de ha eredeti, akkor rendszerint átkonstruált. A Palazzo Fortuny 1993 nyarán könnyen lehetne egy filmforgatás számára átkonstruált helyszín.

Nehezen elképzelhető, hogy egy erőteljes jellemábrázolást vagy más emberi vonatkozást nélkülöző film – akár dokumentum, akár fikatív – futó érdeklődésnél többre tarthatna számot. A moziban hemzsegnék az állatok és a robotok – de ezek lényegüket tekintve antropomorfak, akárcsak a Palazzo Fortunyban legutóbb rendezett kiállítás kutya hőse. Lehetséges-e hát kielégítő filmet alkotni pusztán egy épületről, egy építészeti műremekről?

Mariano Fortuny ennek az épületnek (és ennek a hipotetikus filmnek) napjainkban is ünnepelt főhőse. Az épület az ő nevét viseli. Az ő hatása és dicsősége lengi be a termeket. Talán még látni is fogjuk. A mozi remek illuzionista. És nagy család.

Az építész hasa (The Belly of an Architect) című filmben egy csapat építész ül a római Pantheon előtt, és kitörő lelkesedéssel tapsolja meg a híres épületet. Vajon az ismeretlen építőmestert, a patrónust, e nevezetes kő- és téglahalom körül lezajlott történelmi viharokat tapsolták meg, vagy az építészet szellemét? Vajon Mariano Fortuny egyetértett volna azzal, hogy az építészetet ilyen nyilvános és hivalkodó ünneplésben részesítsék, mint egy jól sikerült színházi előadást? Talán kiülhetnénk a Campo San Benetóra, a Palazzo Fortuny elé – alkalmas nézőtér egy építészeti mű bemutatójához –, hogy az építészet és a történelem szelleme iránti elragadtatásunkat a fentihez hasonló tapsor-

kánnal juttassuk kifejezésre. Az önök, vagyis a nagyérdemű publikum számára székeket fogunk elhelyezni – tartsanak velünk.

1969-ben, a fekete-fehér *Intervals* (Intervallumok) című film forgatásakor jártam harmadszor Velencében. Most itt vetítik. A filmben egyetlen képi utalás sem történik a vízre – ami talán kissé perverz ötlet egy ilyen vízközpontú városban, mint Velence. A turisták azért jönnek Velencébe, hogy a vizek városát lássák. Ezen a kiállításon – akárcsak a filmben – a víz állandóan jelen van, de csak közvetve, hanghatások, írott utalások formájában.

Lényegében az egész film a vízről szól, anélkül, hogy látnánk. A mozi kifogyhatatlan az ilyen trükkökből. Ugyanezen az alapon talán megpillanthatjuk Fortunyt is anélkül, hogy látnánk.

Úgy nyolcvan évvel ezelőtt Mariano Fortuny készített vagy harminc fekete-fehér panoráma fényképfelvételt Velencéről. Mostanában láttam őket először, az *Intervals* című film – szellemében – mégis mintha ezeknek a hatását mutatná. Fortuny fotói előre megsejtetnek valamit a szélesvásznú mozi izgalmából, és – ami még érdekesebb – miközben látszólag egy megmerevedett pillanatot rögzítenek, mintha mozgást is érzékeltetnének. Arra kényszerülünk, hogy tekintetünket többször oda-vissza jártassuk ezeken a látképeken, mint egy teniszmérkőzésen, ha túlságosan közel ülünk a háléhoz.

Fortuny engedelmével szeretném átdolgozni az *Intervals* című filmet, beleépítve az ő életének időintervallumát is. Össze fogjuk hasonlítani azt, amit Fortuny fényképezett nyolcvan évvel ezelőtt azzal, amit a filmkamera lát most. Gyanítom, hogy olyan kevés építészeti változás ment végbe azóta, hogy Fortuny minden különösebb nehézség nélkül pontosan ráismerhetne saját beállításaira.

A Palazzo Fortuny homlokzatán pontosan ötven nyílás található. Igaz, némelyikük be van falazva. Nem mindegyik ajtó vagy ablak – akad legalább egy másfajta nyílás, ebben helyezték el az épület leghíresebb lakójának az emlékművét –, de így is elegáns és jelentős szám, és Fortuny (valamint Greenaway) – bár nem feltétlenül hisz a számok mágikus jelentőségében – értékeli ezt az eleganciát. És él vele.

A Palazzo Fortuny nőnemű építészeti alkotásnak tekinthető, és az a szándékunk, hogy felöltöztessük, figyelembe véve az épület női anatómiáját: elejét, hátulját, hüvelyét, anusát, köldökét, és a bejárat fölött emelkedő címerszerű klitoriszt. Ez az építészeti antropomorfizmus belső anatómiára is kiterjeszthető. Az anatómus Vesalius, akinek velencei diákként engedélyezték, hogy büntetlenül emberi hullákat boncolhasson, azt mondta: „...a test olyan, mint egy vízre épített palota, amelyet a levegő tart életben”. Érdekes módon Velencében szinte lehetetlen volt férfi holttestet boncolni, míg a női hullák boncolását mintha könnyebben engedélyezték volna.

A filmesek által felhasznált témák sokszor mintha visszamenőleg az alkotásaikat is minősítenék. Ez a – legalábbis eleinte rendszerint öntudatlan – választás ritualizálódhat, amikor mások kelőképpen fölhívják a figyelmet rá. Nekem a víz ábrázolása és szemlélése az egyik ilyen témám. A víz mindenütt jelen van ezen a kiállításon. Még több vizet hozni Velencébe olyan, mint zabot hegyezni, nincs rá mentségem, ráadásul a kiállításon szereplő víz szinte teljes egészében illúzió – elektronikus eszközökkel létrehozott effektus. „Elképzelhető-e varázslatosabb dolog az elektromosság szépségénél?” – kérdezte Fortuny.

Mariano Fortuny nem szerepelhet hipotetikus filmünkben.

1947-ben meghalt. Azonban fennmaradtak alkotásai, festményei, gyűjteményei, találmányai, valamint az általa tervezett textíliák és ruhák. Ennek az anyagnak zömét állandó kiállítás mutatja be a Palazzóban. Meg fogjuk keresni a módját, hogy fény segítségével életre keltsük mindezt. Aligha fogjuk mozgatni, átszervezni vagy átrendezni az anyagot. Csak újra világítjuk. És majd úgy érezzük, mintha Fortuny épp most tette volna ki a lábát a terem-ből.

Fölöttébb bosszantó – bár érthető – jelenség, hogy a kiállítások tele vannak tilalmakkal: itt egy szék, de nem ülhetünk rá, amott egy ajtó hívogat, de nem léphetünk be rajta. Ugyanezt a bosszúságot ismerjük a moziból is. Egy ember megy a filmbeli utcán, szeretném hallani, mit beszél, de nincs szövege. Miért tekint a kamera abba az irányba, amikor én az ellenkező irányba szeretnék nézni? Miért a nőt mutatják, ha én a férfit akarom látni? Az ilyen kényszer hatásos manipulatív eszköz is lehet – gondoljunk csak Hitchcockra vagy Godard-ra –, de számomra az eszményi film az, amely teljesíti ezeket a képtelen kívánságokat. Sőt, minden néző kívánságát teljesíteni tudná – ami még nagyobb képtelenség. Talán egy napon megszületik az igazán kielégítő mozi, mint ahogy egy napon esetleg megérjük a minden igényt kielégítő kiállítást is. A „látszat valóság” már kevés, a „valódi valóság” a kíváncsi, bár én a magam részéről még azt is szegényes utánzatnak gondolnám, és a „valószerűtlen valóságot” választanám.

A kortárs közönség a filmen megjelenő világot sík, kétdimenziós jelenséggként figyeli, amely a tér és a mélység fotografikus illúzióját felhasználva érzékelteti a három dimenziót. A filmművészetnek nincs anyagi szubsztanciája. Nem araszolhatunk egy kicsit balra, hogy az ebédlőasztal déli sarkát is lássuk. Ha a rendező azt kívánja, hogy az asztalt déli oldalról lássuk, utasítja az operatőrt, hogy dél felől mutassa meg nekünk. Tehát most valamennyien dél felől látjuk az asztalt, és a moziban mindenkinek azonos lesz a látószöge. Ez egy nagyon elszegényített szituáció, hiszen tudjuk, hogy az asztalt észak, nyugat és kelet felől is meg lehet szemlélteni. Arra kell törekednünk, hogy javítsunk ezen a szomorú állapoton.

Talán a kiállítás segíthet. A kiállítás eszméjét mérlegelve tökéletesíthetnénk a mozi státusát.

Bárhogy is nézzem filmet a közönség, és bizonyára mindenki másként nézi, én, miután már igen bensőséges viszony fűz a filmhez, kitartok a magam egyéni olvasatánál, amely kizárólag azokra az információkra irányul, amelyeket érzésem szerint az átlagos néző figyelemre sem méltatna. Egy mellékszereplő spon-tán szemvillanásáról egy ruha ráncára vándorol a tekintetem; ki-hallok egy rímet a szövegből, egy fals hangot a zenéből; észre-ve-szek egy félrecsúszott árnyékot, egy rikító színfoltot; látom, ahogy megcsillan egy bútorláb, majd a képbe furcsán belezavar egy utcalámpa fénye; rácsodálkozom egy csigaforma felhőre az égen, azután kiszúrom, amint egy színésznő kínlódva elfojtja a rátörő „privát” tüsszentést. Miután megismertem a kiállítás mű-faját, állítom, hogy ez a szemléletmód kiválóan alkalmazható ott is.

Egy film eleje olyan, mint egy kapubejárat, formális nyitóak-tus. A filmek első három perce igen nagy türelmet és beleélő-képességet igényel a nézőtől. Villámgyorsan be kell fogadnia egy csomó információt a helyszínről, felfogásról, szereplőkről, szán-dékokról, ambíciókról. Ez a kiállítás egy kapubejáratlal kezdő-dik.

Fortuny minden valószínűség szerint – hiszen 1947-ig élt – is-merte és értette a televízió működésének elvét, és hozzánk ha-

sonlóan tisztában volt azzal, hogy a televízió olyan szerkezet, amely nem létezhet elektromosság nélkül. De Fortuny, akárcsak kortársainak többsége, elképzelni se tudta, milyen rendkívüli je-lentőségre tesz szert a jövőben ez az elektronikus eszköz. Nehéz – de nem lehetetlen – elgondolni, milyen volt a színház elektro-mosság nélkül. Még az is felérhető ésszel, hogy – valamikor ré-ges régen – a mozi is működhetett elektromosság nélkül. De en-nek örökre vége. Rabszolgák lettünk. A televízió nem lehet meg elektromosság nélkül. Világunk képei egy gombnyomással elér-hetők, de – teljes a kiszolgáltatottságunk – húzzuk csak ki a du-gót a konnektorból, és beáll a vakság.

Nagyon meglepő elgondolni, hogy Shakespeare darabjait min-dig nappali fényben játszották. És azoknál az előadásoknál, ame-lyeket este tartottak, a jelenleg elérhető világítási kapacitásnak csupán töredéke állt rendelkezésre. Vajon mit veszítettünk a technikai fejlődés folyamán? Vajon az elektromosság kárára vált-e a térbeli művészeteknek – és a mozinak?

Bár bizonyítható, hogy nem ez volt fő érdeklődési területe, Fo-tunyt a saját anyagaiból kivitelezett, maga tervezte ruhák tették világhírűvé. Egyesek úgy vélekednek, hogy Fortuny ruha- és tex-tiltervezőként csupán kézművesmester és dekorátor volt, és elvi-tatják tőle a művészstatuszt. Divatszakembernek tekintik.

E pontban egyetértünk. A Velázquez portrék többsége kilenc-ven százalékban ruhát ábrázol. Ugyanez érvényes Holbein és Ingres, Bronzino és Rigaud portréira is. Ezek a művészek nem maguk terveztek vagy kiviteleztek modelljeik kosztümjét. Vajon úgy érezték, lelacsonyítják tehetségüket, amikor aprólékos gond-dal megfestették a legutolsó divatot követő bonyolult szabású ruhakölteményeket, melyeket egyszerű kézművesek terveztek és kiviteleztek? Kétségkívül a legszigorúbb előírásokat kellett betar-taniuk, hogy modelljeik-megrendelőik drága újmódi öltözké-nek minél tökéletesebb megörökítésével azok hírnevét, megbecsülését növeljék. A módi iránti vonzalmunk, amely a test meztelenségét takarja el, vagy viselője foglalkozását, gazdagságát, ambícióit jel-zi, nagyon mélyen gyökerezik. A film ruhatervezők, szabászok, öltöztetők, kozmetikusok, parókakészítők akkora seregét foglal-koztatja, hogy némelyek a mozit a divatipar egyik melléküzemá-gának tekintik. Mások viszont meg vannak győződve arról, hogy a mozi nem más, mint a divatipar.

Fortuny női aktfotókat készített. Látszólag festészeti előtanul-mánynak szánta őket. Nem volt ebben semmi szokatlan vagy új-szerű. Degas, Rodin, Bonnard is fényképfelvételeken örököltette meg meztelen modelljeit. Nem furcsa, hogy a filmművészetben nem alakult ki hasonló eljárás? A moziban nem szokás előtanul-mányokat készíteni, legalábbis olyat nem, amit a nyilvánosság elé lehetne tární. A film előkészületeinek anyagát nem állítják ki és nem őrzik meg, mint Rodin vázlatait a *Pokol kapui*hoz vagy Raffaello kartonjait. Eisenstein rajzai legföljebb egy akadémiái ér-tekezés lapjain láthatók, Kuroszava rajzait esetleg egy mozi elő-csarnokában állítják ki. Az okot nem nehéz fölfedezni. De érde-kes lenne látni egy olyan rendezőt, aki vázlatfilmeket készít a

volt az illető? Milyen történelmi üzenet olvasható ki a Fortuny-aktok testéből?

Fortuny féltő gonddal ravatalozta fel édesanyja holttestét a műtermében. Egy díványra fektette, és az általa tervezett mintás textiliákba csavarta.

A múzeumokban bevett gyakorlat, hogy a festményeket és rajzokat – sőt minden műalkotást – semleges, élettelen, merev fényvel kell megvilágítani. Az ablaküvegek és roletták által megszűrt nappali fényt vélik a legalkalmasabbnak erre a célra. De leggyakrabban mereven rögzített, egyenletes fényt kibocsátó elektromos világítótesteket használnak. Természetesen érthető ez az ügybuzgalom: a muzeológus felelőssége, hogy a lehető leghosszabb ideig épségben megőrizze a reá bízott tárgyakat. Csak-hogy miféle festményt vagy műtárgyat szánhattak eredetileg – különösen a 19. század közepéig – ilyen puritán, mondhatni vegytiszta környezetbe? Múzeumok és galériák arra szövetkeztek, hogy a semleges látás fura ötletét erőltessék ránk. Már többször megpróbálkoztam vele – de korábbi kiállításokon még egyszer sem sikerült elérnem –, hogy a helyszínnel kapcsolatos nézeteimet a gyakorlatba ültessem át, pedig mindössze annyit kértem, kegyeskedjenek a festményeket valamivel több, a környezet fény-árnyék viszonyaiból adódó látványelemmel felruházni. Itt, Fortuny házában, bizvást továbbléphetek. Mivel én vállalom felelősséget értük, váltakozó fényekkel fogom megvilágítani a festményeket, szükség szerint árnyékok közbeiktatásával, sőt, ha kell, akár teljes láthatatlanságba is süllyeszthetem őket.

A Palazzo Fortuny földszintjén van egy széles folyosó, amely egészében a víz illúzióját keltő fényeffektusok – áramlás, apadás, csöpögés, csobbanás, szelíd hömpölygés – bemutatására szolgál. Víz azonban egy csepp sincs itt, csupán fényvel idézzük meg. A tiszta víz átlátszó; csak a tenger vagy a tó mélyére nem képes már lehatolni a napfény. De ritkán találni olyan vizet, amely nem leves – olyat, amely nem tartalmaz kisebb-nagyobb tömegben apró, élő vagy holt részecskéket. Ezek a vízmasszát alkotó parányok megakasztják a fény útját. Így azután a víz gyorsan elsötétül.

Ha az a szándékunk, hogy vizet hozzunk létre víz nélkül, erre a fény igen alkalmas eszköznek látszik.

A fény rendszerint valamely cél elérésének eszköze. Általában nem önmagát mutatja, hanem tárgyak, személyek, témák, tájak, dolgok megvilágítására szolgál. Talán a fénynek sem kell örökké rabszolgasorban sínylődni, csak hogy a tisztánlátás iránti vágyunkat kielégítse.

Állítólag Fortuny édesanyja azért akart mindenáron elköltözni Rómából, mert fia allergiás volt a lovakra. Velencébe hozta a gyereket. Ezen a kiállításon hallhatjuk, ahogy az ifjú Fortuny prüszköl Rómában, és azután nem prüszköl Velencében.

Forgatókönyvíróként sokszor veszem hasznát a matematikának, a számoknak és a számolásnak. A film történetének kialakításakor végtelen számú lehetőség közül választhatok – ami nagyon bizonytalan helyzet, és a fikatív elbeszélés mulékonyságát jelzi. Választhatok hét szereplőt, akik közül hatot megölök az első öt percben. De lehet hetven szereplő is, akiket később betuszkolok egy zuhanó szikla alá, vadállatokkal pároztatom, felül tetem a holdra őket, vagy őszre festetem a hajukat. A szerzői esetlegesség állapota felelőtlen.

Nem meglepő, hogy a legtöbb film kész regényeket dolgoz fel – egy létező struktúra szolgáltatja a mesét, amelyet a filmrende-

festők vázlatrajzaihoz hasonlóan – nem csupán próbafelvételeket a színészekről, vagy labor-teszteket az objektívekről, hanem esztétikai kísérleteket. Költségessége és csapatjellege, valamint kialakult bemutatási és terjesztési szisztémája miatt a filmnek kevésbé áll módjában és érdekében ilyen anyagokkal foglalkozni.

A kísérleti módszer, a szokatlan világítás és az állagmegőrzés hiányosságai furcsa dolgokat műveltek Fortuny aktfotóival. A konzervatív szemlélő azt hihetné, hogy a képek többsége tönkrement, mert az aktok a kémiai erózió következtében szétroncsolódtak, szétmállottak. Sok fénykép úgy fest, mintha hosszú ideig víz alatt tárolták volna – ami éppenséggel helyénvaló eljárásnak tűnik egy olyan kiállításon, amelynek minden részletét a víz képzete hatja át.

A fotók tanúsága szerint Fortuny aktjai merész nők lehettek. Igaz, hogy a fotografikus pózok mindig a festői pózokat követik. Egy-egy beállítás, kimerevedett gesztus, karmozdulat, egy megfeszülő izom a háton a fényérzékeny emulzió keresztül utat tör magának az olajfestékig, de biztosra veszem, hogy Fortuny minden egyes aktfotóját önmagáért szerette. Mint ahogy mi is szeretnénk őket, pedig természetesen eszünk ágában sincs festményeket készíteni róluk. A fotók fekete-fehérek, bár Fortuny színesen festett. Nyugodtak, mozdulatlanok, élettelenek. Biztosan nem okozott gondot, ha a modellnek sietnie kellett, vagy ha nehezebb esett valamely pózban megmaradni? Biztosan jobb lett volna élő modell után festeni? Talán olyan hihetetlen, hogy Fortuny és remélhetőleg a modell számára is – minden ülés önmagában kíváncsi tevékenység volt?

Ezek a Fortuny-modellek – sajnos – ma már szintén halottak. És elporladtak. Celluloidba zárt emlékek *A halál és a lány* címet kapta. Mára történelmi kuriózum lett belőlük. A fénykép, bárhol is készült, mindig történelmi jelentőséggel bír – nagyobb történelmi jelentőséggel, mint egy festmény. A filmeknek is nagy a történelmi értékük – bár a legtöbbjük nem ezzel a szándékkal készült. Vajon sejthette-e Fortuny hetven évvel ezelőtt, hogy mi most kukkolók módjára kiléshetjük azt, amit ő kizárólag rá és a modelljére tartozó magán- (vagy festészeti) ügynek tekintett.

A már hosszú ideje enyészetnek indult emberi test vizsgálata során – amely az 1987-ben, a Nagy Francia Forradalom kétszázadik évfordulója alkalmából meghirdetett számtalan pályázati téma egyike volt – olyan holttestekről (vízihullákról) forgattam filmet, amelyeket a forradalmat követő években fogtak ki a Szajnából. Annak idején a folyó mindkét partját szinte ellepték az ilyen történelmi relikviák. Ezt a filmet most a Palazzo Fortunyban vetítik. A hullákat élő emberek személyesítették meg, a halottkémi jegyzőkönyvek szűkszavú beszámolóí alapján rekonstruáltuk a figurákat. E leírások a halottak ruházatára, zsebeik tartalmára, illetve a ruhátlanok esetében a testek jellegzetességeire – sebhe-lyekre, zúzódásokra, a haj állapotára és mennyiségére, korábbi műtétek, sérülések hegeire és az esetleges testi hibákra vonatkoztak. Néha – például egy túlfélt hüvelykujj esetén – a vízbefúlt személy foglalkozására is következtetni lehetett. Talán varrónő

zók csak illusztrál. És a kész történet válik a mulékonyság üszkös fekélyének alanyává. A fegyelem stratégiájának ironikus kutatása közben próbáltam biztosabb talajt keresni szereplőim számára, valamilyen univerzálisabb, kikezdhetteletlenebb támasztékot. A latin ábécé és a decimális rendszer ma már az egész világon ismert. Nem hiszek a számok misztikus vagy kabalisztikus jelentőségében – végső soron azt kell mondanom, hogy a 92-es jelentősége semmiben sem különbözik a 100-asétól vagy a 666-osétól. A számok rendszere, mint bármely más emberi találmány, azért jött létre, hogy a kényelmünket szolgálja. Tehát e kutatás azzal az ironikus komolysággal folytatódik, amelyet megérdemel. Most éppen a Palazzo Fortunyban folyik tovább.

Az elbeszélés stratégiájának tárgyában elmondható, hogy az életrajzíró hősé életének hiteles tényei fegyelmek. Kevés olyan életrajzi film akad, amely mindenben szigorúan az életrajzi adatokhoz tartja magát. A Palazzo Fortunyban rendezett kiállítást döntően befolyásolja Fortuny életrajza, de az igazsághoz hozzátartozik, hogy némi szabadságot azért mi is engedélyeztünk magunknak.

Ami a kiállítás szerekezetét illeti, maga az épület, Fortuny palotája hasznos támpontként szolgálhat – az emlékház funkcióját a szobák és ablakok rendjét követve tölti be. Egy ilyen építészeti szerkezet sok szempontból semmivel sem önkényesebb rendezőelv, mint Fortuny élettörténete. A palota homlokzati ablakainak száma – pontosan ötven – lehetne a cselekmény vezérfonala. A Fortuny életét szereplők nélkül, kizárólag fény- és hanghatásokkal bemutató film, amelynek egyetlen színhelye a Campo San Beneto, ötven részből állhatna.

Velencében, ahol ennyire sok víz van, bizonyára jelentékeny számú fulladásos baleset történik. A kiállításon részleteket mutatunk be a *Számokba fojtva* (Drowning by Numbers) című, 1986-ban készült filmből. Ebben a fekete (abszurd) komédiában a vízbefúlás rítus, szertartás, és egyúttal alkalom az ironizálásra, valamint egy kis könnyed nekrofiliára.

A Fortuny palota egyik termében bemutatunk nyolcat Prospero könyveiből. Ezek mágikus könyvek. Sok szempontból minden könyv mágikus. Fortuny könyvtárában sok olyan könyv található, amelyeket ő maga készített, ugyanis az volt a kedvenc passziója, hogy mindenből könyvet csinált – fotókból, idézetekből, levelező- és jegyzetlapokból, amelyeket könyvoldalakon egymás mellé helyezve egy könyv tulajdonságaival ruházott fel – kiemelésekkel, folytatólágossággal, sor- és időrenddel. A filmnek is ugyanezek a jellegzetességei: kiemelések, folytatólágosság, sorrend és kronológia – de a film celluloid szalagjának linearitása egy korábbi szöveg elrendezési formára utal vissza – a pergamentekercsre –, amelyen a tények és események lineáris egymásutánban helyezkedtek el. A pergamentekercsnek azonban van egy előnye a filmmel szemben. A filmről a szem egyszerre mindig csak egy képet olvashat le, a folyamatosságot csak emlékeztünk segítségével tarthatjuk fenn. A pergamentekercsen a szem szabadon pásztázhat előre-hátra, közvetlen múlt és jövő felé szinte egy időben a jelen szemlélésével. Lehet, hogy a mozit tekercs formában kellene újra föltalálni.

Maupassant szerint mindenről, ami csak létezik, könyvet kell írni. Ezt a jelszót úgy módosíthatnánk, hogy mindenről, ami csak létezik, filmet kell csinálni, vagy továbbmegyünk – mindenről, ami csak létezik, kiállítást kell rendezni – beleértve minden könyvet és minden filmet.

Prospero könyvtárának egyik kötete a Víz Könyve. Da Vinci elveszett rajzaiból lehetett volna összeállítani – azokból, amelyeket talán I. Ferenc foglalt könyvbe Amboise-ban. Hála a Prospero szigetét átható ragályos varázserőnek, ez a könyv még a da Vinci által előre látott csodákat is felülmúlja – ugyanis rajzait Japánban a legmodernebb technika eszközeivel elektronikus életre keltették, és most mindenki számára hozzáférhető, aki a kollázs műfajának izgalmaival újabbakkal akarja tetézni.

A Fortuny Palota egyik szobájában kiállítottunk egy lapot a Víz könyvéből. Azt a jelenetet ábrázolja, amikor Neptunus és felesége segít elsüllyeszteni azt a hajót, amely csoda útján Prospero ellenségeit a szigetre hozta. Ezen a képen Neptunus angol iskolamester alakjában jelenik meg, és testét tengeri algák borítják. Felesége egy holland bábaasszony, akinek bőrét a tenger alatti világhoz alkalmazkodva zöld foltok lepik el. A hajót egy, a Spanyol Armadát megörökítő metszetről kölcsönöztük. Hármukat a shakespeare-i szöveg egyesíti, a tenger tisztelésére kék színűek, és némiképp emlékeztetnek Ripa egyik Tájfun istent, a vihar megszemélyesítőjét ábrázoló metszetére. Ez a – történelemben csapongó – kollázs-technika nagyon tetszene Fortunynak, aki a történelmi idézetet pontosan olyan komolyan vette, amit az minden kulturális környezetben megérdemel.

A paloták tervezői általában ahhoz az építészeti hagyományhoz tartották magukat, amely a tágas bejáratokat, sok lépcső vagy lépcsősor alkalmazását, a széles portálokat, impozáns áthidalásokat és a szimmetria hangsúlyozását kedveli. Ez a rendszer minden sietség nélkül vezet el a fogadótermekig. Ha a látogató bensőségebb viszonyban áll a családdal, bepillantást nyerhet a ház mélyebb rétegeibe. Miután keresztülhaladt a magánszobák folyosóin, esetleg még az örökké hűvös alagsori helyiségekbe is meginvitálják, hogy végül – ha süt a nap – a palota kertjébe kalauzolják. A Campo San Beneto nem magánpark, hanem közterület, de a Palazzo Fortuny olyan eldugott helyen épült, hogy a Campo akár a kertjének is beillene. Fortuny is így vélekedhetett, amikor kipillantva dolgozószobája ablakán – amelyet a homlokzati nyílásokat feltüntető speciális térképen a 37-es számmal jeleltünk – a gyerekeket, macskákat és galambokat figyelte.

Ennek a kiállításnak egyik jellegzetessége az, hogy úgy kell felfogni és élvezni, mint egy utazást. Talán – ez még megfontolandó – tolvajok vagy bolti szállítók módjára az egyik oldalkapun lépünk majd be a palotába, és a lépcsőkön felhágva rögtön olyan magasba törünk, mint a héja vagy a vörös kánya – vagy inkább valami kevésbé baljós madár. A második emeletre jutva Velence egyik legnagyobb termének tágasságát élvezhetjük és észrevétlenül – hiszen a palota frontja pár centivel lejjebb épült, mint a hátsó traktus (próbáljanak egy üveggolyót végiggurítani a második emelet padlóján, és megértik, mire gondolok) – leereszkedünk a földszintre, kiszökünk a szabadba. Nappal és éjjel lehet, hogy más-más úton térünk vissza a külvilágba – a palota homlokzata lehet, hogy más-más arcát fogja mutatni: hűvösen áll

keltette a filmet. A szöveg mintegy kétszáz keretbe foglalva függ a falakon, körülbelül harminc négyzetméternyi felületet beborítva. Ez a szöveg a fizikai háttere annak a nem egészen egy négyzetméteres képernyőnek, amely a filmet mutatja. A folyamat eredete a szöveg, eredménye a kép. Derrida állítása szerint a kép mindig az utolsó szó – de mivel a szó maga is kép –, a paradoxon több ellentmondást tartalmaz, mint azt szerzője gondolta. A legtöbb kép illusztráció, a szöveg rabszolgája. Vajon igaz volt-e ez az írásbeliség megszületése előtt?

Vajon csak azután, hogy a világ zöme írástudóvá vált (sok ezer évnnyi írástudatlanságot követően) jött el az ideje a mozi feltalálásának? A moziról az az nézet terjedt el általánosan, hogy képeken keresztül működik. De vajon képeken keresztül kommunikál-e a mozi? Kétkem. A közönséges mozi-film, éppúgy, mint a közönséges tévé-műsor, igen szegényesen kommunikálna hanghatások, dialógus vagy szöveg nélkül. Vegyük le a hangot egy filmről vagy egy tévé-műsorról, és rögtön meggyőződhetünk az állításom igazáról. Nézzünk meg egy idegen nyelvű filmet vagy műsort – és az értelme rögtön elcsökevényesedik. Mi van akkor a festményekkel? A film vagy a televízió képéhez viszonyítva – milyen elmaradott dolog is a festmény – se mozgás, se váltakozó nézőpontok, se hanghatás, se szöveg, se hallható vagy olvasható dialógus. És ennek dacára kiolvasható belőle egy cím – mégha *Címtelen*, akkor is. Ahhoz már ismerni kell a betűket, hogy elolvashassuk a festmény címét.

Peter Brook szerint az előadás az, amit a közönség tapasztal. Ez a meghatározás nagyobb jelentőséget tulajdonít a közönségnek, mint a produkciónak. Amint a közönség körbejár a Palazzo Fortunyban, ez a tevékenység hozza létre a produkciót. Engem az a közönség érdekel, amelyik mozog, és nincs szükségképpen egy rögzített keretbe szegve, vagy egy rögzített ülésre kényszerítve.

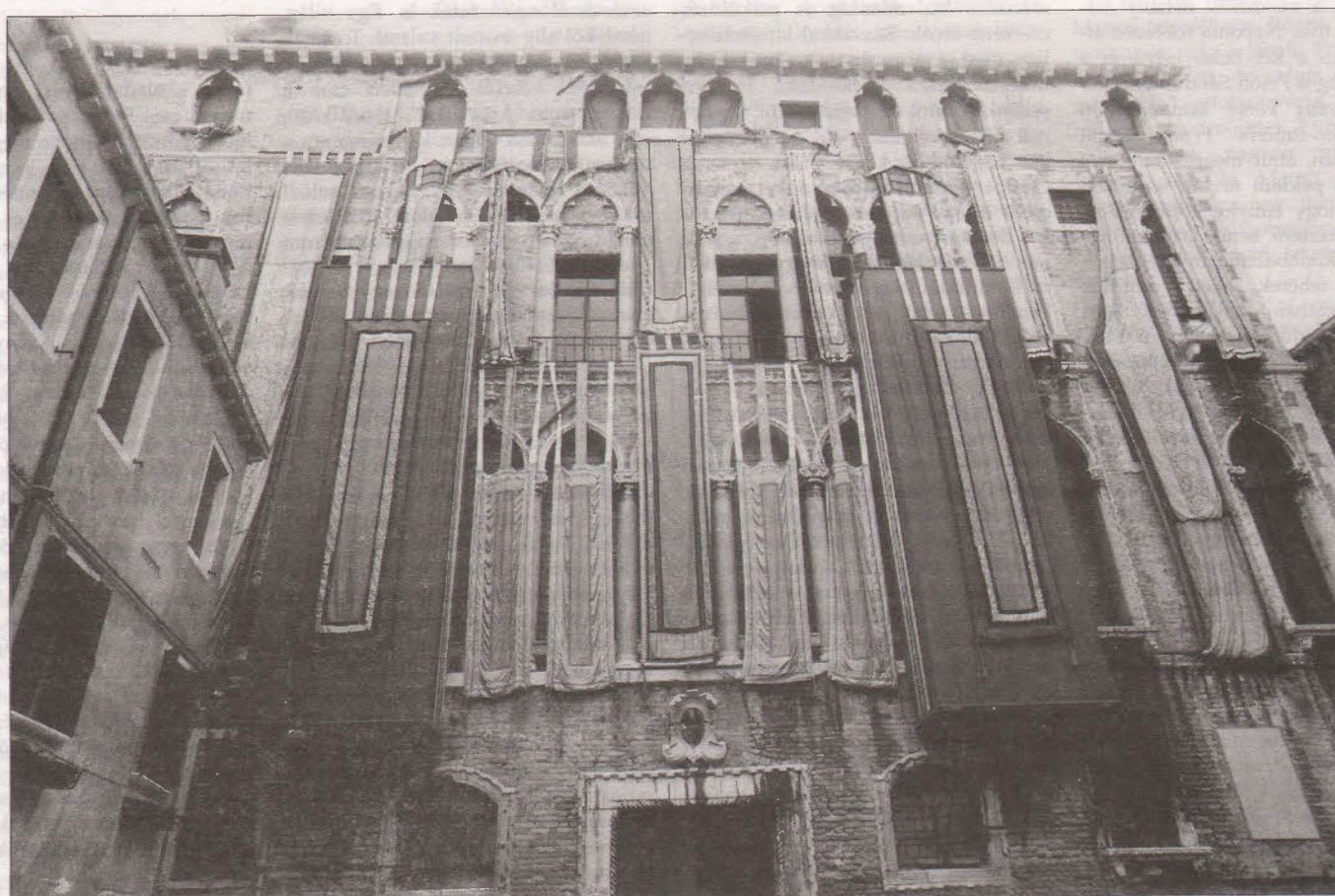
A mozgó közönség nem ismeretlen találmány, de nagyon ritka. Nem kellene-e megkísérelnünk mozgó közönség számára filmet

csinálni? A mozi mint kiállítás? A kiállítás mint mozi? Gyanítom, hogy hamarosan ez a javaslat közhelynek fog számítani.

Ha a Palazzo Fortunyban rendezett kiállítás a *Víznéző* címet viseli, talán nem ártana, ha egy filmválogatás bemutatásával szervezetté tennénk ezt a víznézést. Szórakoztatásul és figyelemfelmeltőként álljon itt egy ötven filmet tartalmazó lehetséges lista – a Palazzo Fortuny mindegyik ablakában egy. Amennyiben akad közöttük olyan film, amely csak a címében utal a vízre – ettől még nem kell eleve elzárkózni tőle.

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| 1. A rakparton | 26. Sinbad the Sailor |
| 2. Kegyetlen tenger | 27. Nemo kapitány |
| 3. A tengeralattjáró | 28. Sink the Bismark |
| 4. The Dambusters | 29. The Marie Celeste |
| 5. Castaway | 30. Három ember egy csónakban |
| 6. Ring of Bright Water | 31. Swimming to Cambodia |
| 7. Halál a Níluson | 32. The Deep |
| 8. Poszeidon katasztrófa | 33. In Which We Serve |
| 9. Raising the Titanic | 34. Voyage to the Bottom of the Sea |
| 10. A sárga tengeralattjáró | 35. Kék lagúna |
| 11. The Abyss | 36. Az öreg halász és a tenger |
| 12. A nagy kékség | 37. Robinson Crusoe |
| 13. I Heard the Mermaid Singing | 38. Splash |
| 14. Kés a vízben | 39. Doktor a tengeren |
| 15. Halálos nyugalom | 40. Man from Atlantis |
| 16. Lázadás a Bounty-n | 41. Piranha |
| 17. The Sea Shall Not Harm Them | 42. The Bermuda Triangle |
| 18. A hajó megy | 43. Revühajó |
| 19. Céline és Julie csónakáznak | 44. A cápa |
| 20. Botany Bay | 45. Kódos utak |
| 21. Moby Dick | 46. Vízből mentett Boudu |
| 22. A kis hableány | 47. Kincses sziget |
| 23. Swallows and Amazons | 48. Nanuk, az eszkimó |
| 24. South Pacific | 49. Afrika királynője |
| 25. Patyomkin páncélos | 50. The Battle of the River Plate |

Feldmár Terézia fordítása
Pácsér Attila felvételei





Fények által homályosan

Féner Tamás fotóinak gyűjteményéről

Fotóművészeket még akkoriban sem kényeztetett el a könyvkiadás, amikor nem hét szűk esztendejét élte. Annál nagyobb jelentősége van, ha egy-egy életművel kötetben ismerkedhetünk meg, s különösen ma számít értéktisztező, kivételes és áldozatos vállalkozásnak a Mécs Kiadó részéről, hogy egyébként publicistákat bemutató Scriptor-füzetek sorozatában Almási Miklós avatott előszavával közreadta Féner Tamás gyűjteményét, melynek címe joggal és szellemesen Bergmanra utal.

Nyitom a szép kivitelezésű kötetet s már az első fotó meggondolkodtat: honnan olyan ismerős? Szélesre tárt kapu, lépcsőházzészlet, belső udvar, újabb kapu, még újabb kapu... Mi lehet mögötte? Valami, amit mintha már... Aztán a ráismerés: néhány méterre lakom tőle. Naponta többször átmegek ezen a két belső udvaron a Városház meg a Petőfi Sándor utca között. A látvány Féner Tamás képén mégis idegen-ismerős. Féner meglát valamit abban, amit megpillant. Erről az udvarról például azelőtt sose vettem észre, hogy ennyire kopott és sivár. Nem éreztem benne az elmúlásnak ezt a kimondhatatlan édességét. Féner fotói fehérek, feketék, szürkék millió változatban, árnyalatban. Nála örökké hajnalodik, azaz képein időtlené válik az idő. Amit látunk, lehet az a pillanat, amikor az éjszaka elkezd véget érni, amikor a derengő világosság érkezik, amikor megfordulunk ál munkban, de – ha nem lennének üresek az utcák –, azt is gondolhatnánk, hogy esteledik, a tompa délutánok egyike ez, vagy éppenséggel a kialakulatlan télelő, a bizonytalan és zsenge tavasz érkezik. A hó sűrűn hull, vagy csak szemerkél, varázslat van alatta, hangulatunk dönti el, milyen. Féner Tamás a titkokkal teli szürkeséghez vonzódik, a homályhoz. Szereti a telet, különleges érzéke van a szomorúság árnyalataihoz, a tragédia előtthöz és a tragédia utánhoz. Színházi fotói bizonyítják. III. Richárd (Gábor Miklós) a csata utolsó előtti pillanatában, közvetlenül az összeomlás előtt. Szinte halom az üvöltést; „Országomat egy lóért!” S egy másik kiáltás, ez Hamleté

(szintén Gábor Miklós), ugyancsak egy villanásnyival az igazság pillanata előtt: „Világot ide!”

Gyári munkás, cigányság, zsidóság – egyre megy. A kisemmizettség, a reménytelenség, az örök megváltoztathatlanság tömör bugyrai ezek. Olyan mély és olyan sűrű a nyomorúság, hogy aki benne él, már nem is érzékeli. Munka közben ellesett, küszködő, évszázados kialvatlanság és nélkülözés cserzette arcok. Szavakkal kifejezhetetlen, mert a giccs határát súrolná, ha megpróbálnánk elmondani, mi jut eszünkbe arról a „csendeletről”, melynek középpontjában egy még bontatlan vagdalthús konzerv áll, mellette Compact műanyag sótartó, két paradicsom és egy paprika gyalulatlan, szálkás deszkán, esetleg felfordított, asztalnak használt ládán. Ez is egyfajta étkezési kultúra, újságpapírból vagy asztalkendőből, ölből, tíz körömből harapdált zsíroskenyerek gyárudivarok, szerelőcsarnokokban, a hortobágyi pusztán. Fekete völgyi bányászok az egyik magasból készített képen: lent a mélyben, a feketeségben csak a fejek világítanak, azaz a védősisakok. Miféle emberi sorsokat mutatnak nekünk ezek az egyszervolt mozdulatok, pillanatok... Képek a mélyből, az egykori „uralkodó osztályról”. Nem a múltat tárják fel, hanem a jelent, a különbség csak annyi, hogy ma már bármit büntetlenül lehet fotózni, hozzászoktunk ennél nehezebben emészthető látványokhoz is. Ugyan kit lepne meg most a cigányokról készült sorozat? Ma a tájkép része, hogy „háltak az utcán”. Ki tud enélkül maga elé képzelni aluljárót, vasúti várót? Bátorság Féner Tamás fotóihoz akkor kellett, amikor készültek, a 70-es években.

1980-82-ből való a *Kutatás az elhalt gyökerek után* című sorozat a zsidóság

kultikus szertartásairól. A kötetben egyedül ezek a képek színesek – nem véletlenül. Melegséget és ódonságot sugároznak még az esküvőről vagy a születésről szóló fotók is. Egy világ, amelyből alig maradt valami. Tónusuk sárgás, de inkább mélybarnás, még az esküvőről készült képből is csak a menyasszony kissé ijedt, csodálkozó, szív alakú arca világít ki. Számomra a legmeghökkenőbb kép a *Szombat*. Beállítását tekintve szokványos családi fotó egy még a századelőről itt felejtett családról; anya, apa, nagypapa, három gyerek. Az előtérben egymás felé mozduló két leányka mintha egy barokk spanyol képből toppant volna ide. A dátumról és a keletkezési helyről (1980. Mo.) mindössze két dolog árulkozik: a háttérben álló, a panellakásokba tömegével gyártott gardrób szekrények, s a vázában az utcai virágárusok által kékre „varázsolt” szegfű.

Soha nem láttam Kassák Lajost. Ha felidéződik bennem, arca már mindig a Féner Tamás megörökített arc lesz, oldalt fordul, keskeny szája kissé összeszeszorítva, egyik szeme némileg összehúzóva, amolyan „na, menjen már...” kifejezéssel, sértett, bántásra és megbántódásra egyaránt kész tekintettel. Az íróknak Fénernél szinte csak kezük és fejük van, a más művészeti ágakban alkotóknak életterük is. Az öreg Igor Sztravinszkij a karmesteri pulpituson görnyed a kotta fölé, körülötte üres székek, elhagyott hangszerek, végtelenbe nyúló cigarettaszűnet. Már-már szemérmetlen a kimerült Handel Editről készült kép, ahogy a

fáradt balettáncosnő cipőjét készül megoldani. Féner a fáradság legmélyebb pontját érintette meg, ha a cipő lekerül, minden jobb lesz. Hasonló a Róna Viktor-kép a „szülés” pillanatában, amikor saját testét és mozdulatait művé lényegíti át a táncos.

Az ember nélküli város képei a *Stalker*re emlékeztetnek. Idegen és halott minden. Mégis otthonosak ezek a kietlennek tűnő képek. „A fény hálóját lassan emeli...” – a századvégi és a modern belső udvarokban, bérházakban. Végtelenbe vesző utak, hiába tudjuk, hogy a tejfehér köd mögött a Gellérthegy rejtőzik, mintha valami időn és világon kívüliség derengene az utakon. Gyökerek, fák, sinek. Sehol napfény, lomb, vagy hasonlóan ledér dolog. A sorozatot egy sivárságában felemelő furcsa kép zárja. Egy bérház lépcsőfordulójából látjuk a mocskos, összefirkált falakat, a háttérben pedig, pontosan úgy, ahogy a reneszánsz festők nyitottak a gazdag tájra, s ezzel végtelenné tették hátul a teret, Féner fotóján hatalmas boltívek alól szfumatósan árad be a fény.

A *Fények által homályosan* megszerongatja a torkunkat, ha akaratlanul is. Igen, itt élünk, ez a hazánk.

Nádra Valéria

Csáth Géza a boncasztalon

A tűz papnője

Lelkemnek kékebbik és elvetéltebb bölcsészfele torkában dobogó szívvel kiáltott rám: „Hé, nem látsz a szemedtől? Itt van egy újabb Csáth!” Nosza hát, megvettem. Tudtam nagyon jól, hogy ez a kékre sikeredett harisnyás lélek-rész úgysem hagyta nyugodni, úgy-hogy már a buszon belevetettem magam. Barátnőmet alig bírtam lecsúszítani és rávenni arra, hogy ne csorgassa olyan hangosan a nyálát. „Újabb anyagyilkosság, ópium mámor, konyhában agyonvert béka? Vagy végre kiderül, hogy mi van a Varázsló kertje mögött?” Nyughass már, szóltam rá, hát nem tudod, hogy ezek mind csak szimbolikus értelmű elbeszélések? A baj csak az volt, hogy kékharisnyás barátnőmet kezdett felülkerekedni rajtam, és így majdnem sikerült legyőznie az objektív olvasó-befogadót. Irracionális korunkban azonban végül is győzött a racionalitás, és elcsúszván hangos barátnőmet átadtam magam a könyv nyújtotta irodalmi élményeknek, vagy legalábbis amit annak vártam.

Kitartóan kerestem a „különös”-t a művekben, amit azonban inkább a kötet szerkesztettségében találtam meg. Izgalmas dolog ugyanis, és remélem, hogy ezzel Nyájas Olvasó, Te is egyetértesz, ha azt próbáljuk nyomon követni, hogyan lesz valakiből író, méghozzá nem is akármilyen. Ha a fantáziánkat izgató személy naplót hagyott az utókorra, és ez ráadásul irodalmi, akkor igencsak könnyű dolgunk van. Büntetlenül kereshetünk, vizsgálódhatunk. Ha van napló, de nem irodalmi, akkor jut szerephez pszichoanalízisra hajlamos kékes árnyalatú lélekrésznünk. De mit tehetünk olyankor, ha csak irodalmi próbálkozásokat, majd egyre inkább műveknek nevezhető írásokat találunk az olvasók elé? Javaslatom, hogy ne egyenként alkossunk véleményt az írásokról, hanem próbáljuk meg csoportokra bontani azokat, így talán bepillanthatunk az írás-mesterség olykor alkímista műhelyi titkaiba.

Mint az – majdnem – köztudott, Csáth Géza jóval sokoldalúbb volt, mint mi, átlagos, hétköznapi, csak befogadói minőségünkben különleges olvasók. Tehetséget mutatott a festészetben, a zenében (ez későbbi zenekritikáiban érezteti hatását) és az orvostudományban, pszichiátriában. Ehhez járult, egyáltalán nem mellékesként, iro-

dalmi tehetsége. Itt nyílik alkalmam megjegyezni, hogy néhai Kosztolányi Dezsővel elsőunokatestvéri rokoni kapcsolatban álltak, de hogy a családjuk már génjeiben magában hordozta-e az irodalmi elhivatottságot, ennek kiderítését szívesen bízom nálam erre jobban érdemesült szakemberre.

Vegyük tehát először is kézbe eme kis könyvecset. A borító illeszkedik a ma ismét divatosá váló, újból kiadott századeleji lányregények tipográfiai megoldásaihoz, fehér alapon piros szecsszízáló betűk hirdetik a címet: *A tűz papnője*. Lapozzunk tovább. Bevezető: *Egy „rejtelmes jelenség”*: Csáth Géza. Rejtelmes persze, egészen addig, amíg nem hagyjuk, hogy íróként szólítson meg bennünket. Rejtelmes, mint a goethei modernizmus utáni posztmodern többi más képviselője. Menjünk tovább. És álljunk is meg egy pillanatra. Figyelem, most kezdődik az az izgalmas (szabad legyen megjegyezni, „rejtelmes”) olvasói-befogadói barangolás, amihez társul hívtalak Téged, folyóiratunk Nyájas Olvasója. A most következő írások lapokban láttak világot, a kötetet nyitó *Az elvek...* legelőször a *Bácsországban*, 1905-ben. Nézzük tehát, hogyan lett Brenner Józsefből Csáth Géza, melyek azok a fix pontok, amelyek köré a befogadót ért benyomásokat csoportosíthatjuk.

Ilyen fix pont a freudi lélektan, az ösztönelfojtás, a gyermekkori emlékek, nő-férfi kapcsolat, a morál. Ebben a kötetben azonban benne van az is, amit eddig csak naplójából tudhatunk, hogy Csáth próbált a polgári világhoz illeszkedni, próbálta önmagát elfogadtatni, próbált sikeres lenni. Ezért egy másik hangját is megismerhetjük, amely ironikusan a kispolgári erkölcsökön medítál. Jó, hogy vannak ilyen írásai, mert ami utánuk jött, az már tragédia, az európai nyelvet nem beszélő, de európai műveltséggel és földkerekségnyi nyitottsággal megáldott-megvert individuum pusztulásának a tragédiája.

Huszonkét írást és egy 1913-ban írt önéletrajzt tartalmaz a kötet. Huszonkét *igazán* századfordulós írást. Hogy miért mondom ezt? Nézzük meg a címeket! Például: *Pénzek selyempapirosban*, *Füddön*, *A sarlach* (skarlát), *Őszi este*, *Frigyes*, *Rózsi*. Hogy ezekben nincs semmi különös? Így, első olvasásra ezt elfogadom, de nézzünk be a címek

mögé! A *Pénzek selyempapirosban* Kovács János újságíróról szól, aki vidéken él, és hónap közepére mindig elfogy a pénze. Sima kis történet, bár manapság már regény születne belőle, de a vizsgált korban ezt a témát egy három oldalas elbeszélésbe is bele lehetett sűríteni. A *Füddön*nek nincs különösebb története, csak dramatizált megoldásai. Hohóhó! Igen, nyugodtan felkiálthatsz Nyájas Olvasóm, ez már az egyenes irányú írói fejlődés bizonyítéka, hiszen *igazi* írói eszközökkel is élt a szerző. De akkor meg mit keresnek itt zárójeles, tulajdonképpen képen kívüli kiszólásai? Hát egyelőre ezek szólítják meg az olvasót, próbálnak kapcsolatot teremteni olvasó, mű és írója (még nem elbeszélője!) között. A *sarlach* rövid jelenetfűzér egy gyermekbetegségről. Ez a darab már a polgárságról szól, még ha levált tenyérborítón keresztül is. Aprópó, mi az, hogy levált tenyérborítók? Hogy gusztustalan, hogy két kis gimnazista egymásnak ajándékozta legféltettebb kincsét, másságának bizonyítékát? Azonban egy súlyos betegség *különössé*, izgalmassá teheti az embert. Ez pedig már más, mint amit az eddig ismert íróktól megtudhattunk. A romantikus és realista regényekben egy betegség egy történet lezárása, vagy azt beárnyékoló mellékszála lehetett, de hogy ettől váljon hirtelen valami izgalmassá? Lehet, hogy elérkeztünk, Nyájas Olvasóm, a titok egyik nyitjához? Meglehet. Szerintem igen, de a Te véleményedet nem akarom befolyásolni.

Az *Őszi este* bepillantást nyújt a kor polgári őszi estéibe. Mert az ugye teljesen nyilvánvaló, hogy őszi estéken a tisztas polgárok a nők és férfiak kapcsolatáról, a házasság intézményének milyenségéről, az azt összetartó indokokról elmélkednek, vagy nem?

A *Frigyes* és a *Rózsi* című írások már nagyon „csáthosak”. Ezekben már kiforrott írói technikával állunk szemben. Frigyes a fényképésznél van alkalmazásban, és egy házban lakik az *elbeszélővel*. „A nagy négyemeletes bérkaszárnya négyszáz lakója között is már az első napokban feltűnt a kis sovány legény. Halvány arca, borús tekintete, különös zöld bársony sipkája – vannak ilyen csak nagy ritkán látható ruhadarabok – a testén ide-oda lifegő lafoga kopott szakettje és szürke-fehér pecsétos vászoncipője.”

Pontos, aprólékosan naturalista szeméyleírás, ami már előre meghatározza az elbeszélés hangnemt. Kínosan ügyelve minden részletre, Frigyes minden titkának pontos felderítésére.

Rózsi fiatal vidéki lány, majdnem nő, és nem egy férfi teszi azzá, hanem egy pesti lány. A nő szerelem legalább olyan finoman van csak érzékeltetve ebben a novellában, mint Shakespeare *Vízkeresztjében*. Szinte csak jelzésértékű, fontosabb ennél egy csodálatos frizura, egy leomló hajzuhatag, egy gömbölyű-fehér kar, vagy egy pár fekete harisnya.

„Odaát a másik szobában ezalatt Margit felszólította Rózsi, hogy mutassa meg neki a lábait. Rózsi egy kicsit ellenkezett, de mégis engedte, és most már izgatottan várta, hogy vajon mi lesz a barátnőjének a véleménye.

– Nagyon, nagyon csinos lábaid vannak, mondta Margit. Persze az ilyen lábacskákra nem ilyen harisnyák valók. Azzal térdig megmutatta a pókhálókony, átlátszó, fekete selyemharisnyáit.”

Ez már Csáth Géza, de igazán. Ez az, amit már ismerhettünk belőle.

Hölgyeim és Uraim, akit igazán érdekel az íróvá válás problematikája, netán érinti is belül valahol, javaslom, hogy szerezze be ezt a könyvecskét, és ne a külső, hanem a belső alapján ítélje meg. (Csáth Géza: *A tűz papnője*. Aqua Kiadó, Budapest, 1993)

Brezina

+2

A baloldaliság öröme a kapitalizmus?

szinte tabunak látszik, és kritikai analízise nem tanácsos olyan emberek számára, akik politikai karriert szeretnének csinálni. Nem olyan időköt élünk. Természetesen a KAPITALIZMUSról van szó.

Igen tanulságos az a mód, igen tipikus az a módszer és világszemléleti alapvetés, amellyel Hegyi Gyula a Kelet-Európában helyreállított kapitalizmushoz és általában a kapitalizmushoz közelít. Tipikus, hiszen mindnyájan sötétben tapogatózunk, nincs még megfelelő rálátásunk múltra és jelenre. Az már látható, hogy a múlt absztrakt, tisztán politikai bírálata az uralmi elit érdekeit szolgálja, míg a tudományos vizsgálat azoknak áll inkább érdekében, akik a fennálló viszonyok apolegetikája helyett azok meghaladásán gondolkodnak.

Hegyi Gyula módszere az eklektizmus. Ezt nem kritikai értelemben mondom, sőt, akár dicséret is lehetne. Az ismert közgazdász, Kornai János például nemrég megjelent terjedelmes „szocializmus-elemzésében” egyenesen büszkélkedik azzal, hogy eklektikus. Meglehet, Hegyi Gyula barátunk is vállalná ezt a minősítést, de bárhogyan legyen is, az eklektizmus egymással össze nem illő gondolatrendszerek összeillesztését involválja. Ez konkrétan azt jelenti, hogy Hegyi egyidejűleg lelkesedik egy antietatista értékrendért és politikai stratégiáért, illetve a demokratikus kapitalizmus megvalósulásáért. Mintha elfeledkezne arról, hogy még a legdemokratikusabb amerikai kapitalizmus is rendőrállam. Etatista jellege kézenfekvő, elég arra gondolnunk, hogy a munkavállalók 7-8%-a az Örök kategóriájába tartozik, vagyis például vagyonvédelemmel foglalkozik. Az állami tulajdon és a jóléti állam felszámolásával lecsökkenő bürokrácia nem jelenti a bürokrácia számának abszolút csökkenését. Sőt, valószínűsíthető, hogy az

elmúlt tíz évben a fejlett világban növekedett a bürokrácia létszáma. Igaz, más szférákban. Mindennekellenképpen példátlanul megnőtt a bankbürokrácia, amely most már jó részt az egész világrendszer gazdasági-pénzügyi ellenőrzését a kezében tartja. Ilyen hatalmi koncentrációt korábban nem ismert a világ.

S miután az elmúlt negyedszázadban a világ gazdag és szegény része közötti különbség nem csökkent, hanem növekedett, s még a legfejlettebb nemzeteken belül is nőtt a periferalizálódó, elnyomott emberek létszáma, nem világos, hogy miféle kapitalista modellt állíthat maga elé egy baloldali ember. Tengernyi adatot olvashatunk arról, hogy milyen mértékű elszegényedés ment végbe a világban és szűkebb régiókban, Kelet-Európában. Ezek után a „legdemokratikusabb kapitalizmus demokratizmusában” is kételkedni illik, ha valóban komolyan vesszük antietatista meggyőződésünket, ami vagy azt jelenti, hogy az elkülönült hatalmi és gazdasági intézményektől egyre több funkciót az állampolgárok szakmai és társadalmi szervezeteihez kellene letelepíteni, vagy végképp nem jelent semmit.

Egy recenzióban természetesen nincs mód arra, hogy részletesebb elemzésbe fogjunk a reális kelet-európai alternatívákat illetően, de abban nyilván egyetértünk, hogy a kapitalizmust képtelenség nem „elfogadni”, hiszen a valóságot tagadni csak „mértékkel” lehet. Ám az „elfogadás” nem jelenthet sem behódolást, sem igazolást, semmiféle apologetikát. „Nem hazudhatjuk keresztül magunkat az igazsághoz”, vagyis a kapitalizmus elfogadása – csak azért, nehogy „konzervatívnak” nézzenek bennünket – súlyos morális fenyegettség. (Persze lehet, hogy a kapitalizmus igazolása nélkül nem lehetséges semmiféle tartós politiku-

si karrier.) Az újkapitalizmus által előidézett emberi egyenlőtlenségek igazolása végzetes lesüllyedés az uralmi elit színvonalára. Hegyi Gyula jól érzékeli, hogy a régi rendszerhez semmiképpen nincs visszatérés (amire persze szükség sem lenne, hiszen a régi rendszer maga „készítette elő” saját bukását és az „áhitott” kapitalista paradicsomot). Amit nem kellően érzékel: nincsen „jó” kapitalizmus. Az egyén döntése mindig morális döntés is, de ha elméleti kérdésekről van szó, akkor nincs helye a moralizálásnak.

A tőke felhalmozásának világrendszerbeli szerkezete olyan, hogy állandóan újratermeli a „gazdagok”, a centrum kapitalizmusát a maga félperifériájával és perifériájával. Miképpen a fasizmus is a kapitalizmus terméke, a perifériális kapitalizmus is kapitalizmus a maga szörnyűségeivel egyetemben, tehát morális szempontból sem beszélhetünk „jó” vagy „rossz” kapitalizmusról. A kapitalizmus az egész világot átfogó rendszer.

Épp így a demokrácia fogalmával sem lehet szabadon játszodozni (igaz, mindent lehet), ahogyan azt évtizedekig a szocializmus fogalmával tették, mert ugyanaz a sors vár rá. Vagyis a demokrácia nem általában létezik, hanem konkrétan mint politikai, gazdasági és szociális kategória. Az a trükk, amellyel az uralmi elitek az államszocializmus bukása után önmagukat igazolják, különösen aktuális teszi ezt a problémát. Ők a régi rendszerrel szemben a politikai szabadság kiterjedésével érvelnek a rendszerváltás után, leha- zudva a demokrácia gazdasági és szociális oldalait, mintha azok mellékesek volnának. Nem veszik észre, hogy ezzel az új rezsim erkölcsi és politikai hitelét rombolják le.

SURÁNYI VERA

A Magyar Filmunió. Beszélgetés Kézdi Kovács Zsolttal 39
A mozihoz mindenkinek joga van. Badal Jánossal Budapesten 15

FORGÁCS IVÁN

Vasisten gyermekei 36

GELENCSÉR GÁBOR

Woyzeck 35

TANNER GÁBOR

Fényérzékeny történet 33

BÁRSONY ÉVA

Jó éjt, királyfi 32

URBÁN MÁRIA

Sok hűhó semmiért 31

BOTOS KRISZTINA

Tehenek 29

BERKES ILDIKÓ

A család évében. Az ártatlanság kora 28

GERÉB ANNA

Új nosztalgia, fantázia hullám. Moszkva '93 25

CSÉPÁN ATTILA

Don Gio 23

LALÍK SÁNDOR

Németország sötétlő ege alatt. Új nemzedék a Goethe Intézetben 21

VARGA BALÁZS

A Mikó-gyűjtemény 19

SAS TAMÁS

Íme, a kép 12

PETER GREENAWAY

Víznéző 6

NÁDRA VALÉRIA

Fények által homályosan. Féner Tamás fotóinak gyűjteményéről +1

BREZINA

Csáth Géza a boncasztalon. A tűz papnője +2

KRAUSZ TAMÁS

A baloldaliság öröme a kapitalizmus? +3

FELDMÁR TERÉZIA

Peter Greenaway írásának fordítása

ARANYOSSY LÁSZLÓ

PÁCSEK ATTILA

CREATOR 4

fotók

VÉKÁS MAGDOLNA

belső borítófotó

FILMKULTÚRA

harmincadik évfolyam

felelős kiadó: GYÜREY VERA

felelős szerkesztő: FORGÁCS IVÁN

nem felelős szerkesztő: URBÁN MÁRIA

design & tördelés-szerkesztő: YASAR MERAL

kultúra-rovat: SZÜCS KATALIN

szedés & tördelés: XFER Kft.

- CSÁNYI TAMÁS, RAUSCHER MÁRIA, TÓTH MÁRIA

nyomdai kivitelezés: NAGY - GÁSPÁR Kft., felelős vezető: NAGY LÁSZLÓ

szerkesztőség: 1032 Budapest, Solymár u. 8.

tel.: 168-48-60, tel./fax: 176-71-06, 142-91-36

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő

postahivatalnál, a hírlapkézbesítőnél, a Posta hírlapüzleteiben és

a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR).

Budapest, XIII., Lehel út 10/a - 1990

közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

a HELIR 215896162 pénzürgalmi jelzőszámára.

Előfizetési díj egy évre 528,- Ft, fél évre 264,- Ft.

ISSN 0015-1580, Index: 25306

KÉZIRATOKAT MEGŐRZÜNK, VAGY VISSZAADUNK!

WOYZECK



negyvennégy forint