

FILM KULTÚRA 71|1

VÁZLATOK AZ IRRACIONALIZMUS
TERMÉSZETRAJZÁHOZ
(Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával)
KÖRINTERJÚ A MAI MAGYAR VIGJÁTÉKRÓL
ÚJ FILMEK: STAFÉTA, KÖZJÁTÉK,
KÖNNYŰLOVASSÁG, BEFEJEZETLENŰL
LUKÁCS GYÖRGY INTERJÚJA
A FRANCIA TELEVÍZIÓBAN
A FILMTUDOMÁNY MAI IRÁNYZATAI:
A FILM SZEMIOLÓGIÁJA
A VIDEOKAZETTA JÖVŐJE

**FILM
KULTŪRA
71|1**

Szerkesztőbizottság

Bíró Yvette szerkesztő

B. Nagy László

Garai Erzsi

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely

olvasó-szerkesztő

Sebestyén Lajos

képszerkesztő

1971. január — február

TARTALOM

Műhely

- 5 A „karate-trilógia”, vagy a jobboldaliság természetrajza
Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával (Zs. I.)
21 Szindbád kalandja (Huszárik Zoltán)

Mérleg

- 26 Staféta
Pályakezdők a válaszüton (Hámori Ottó)
32 Végletes alternatívák (Vitányi Iván)
37 Negyvenes szemszögből a huszonévesek (Marx György)
40 Párhuzamos életrajzok — (Horgas Béla)
Közjáték
44 Szuperfilm vagy paródia? — (Hernádi Miklós)
A könnyűlovasság támadása
48 A szembesítés katarzisiai — (Fogarassy Miklós)
Befejezetlenül

Fórum

- 51 Sablonok és kitörések (Szalay Károly)
Jegyzetek a mai magyar vígjátékról
59 Mit szolgál a vígjáték és a szatíra?
Körinterjú a rendezőkkel: Bácskai Lauró István, Kardos Ferenc,
Palásthy György, Rényi Tamás, Sándor Pál (Kenedi János)
66 Szükség van-e a filmhíradóra? (Bokor Péter)
69 Tízéves a Balázs Béla Stúdió (Gyertyán Ervin)

Premier plan

- 71 A filmtudomány mai irányzatai I.
A film szemiotikája (Horányi Özséb)
76 A kép, túl az analógián (Christian Metz)

Látóhatár

- 82 „A magyar filmekben felvetett problémák... érvényesek az egész
világon.” Lukács György interjúja a francia televízió számára
86 A videokazetta jövője (Bernáth László)

Ellenvélemény

- 90 A hadastyán is ember (Dániel Ferenc)
92 Miért nem egységes a Szerelem stílusvilága? (Nemes G. Zsuzsanna)

Külföldi folyóiratokból

- 94 Irányzatok a lengyel filmben
65 Stan és Pan reneszánsza
97 A komputer rajzfilm
98 Pontecorvo új filmje
99 Underground-fesztivál Londonban
101 Glauber Rocha vitája a forradalmi filmről

E számunk munkatársai

Bácskai Lauró István rendező
Bernáth László kritikus
Bokor Péter rendező
Dániel Ferenc kritikus
Fogarassy Miklós kritikus
Gyertyán Ervin kritikus
Hámori Ottó kritikus
Hernádi Gyula író
Hernádi Miklós, a Valóság munkatársa
Horgas Béla író
Horányi Özséb szerkesztő
Huszárik Zoltán rendező
Jancsó Miklós rendező
Kardos Ferenc rendező
Kovács András rendező
Lukács György akadémikus
Marx György fizikus
Metz, Christian (Párizs), a College de France tanára
Nemes G. Zsuzsanna kritikus
Palásthy György rendező
Rényi Tamás rendező
Sándor Pál rendező
Szalay Károly irodalomtörténész
Vitányi Iván, a Valóság munkatársa

Következő számaink tartalmából

Mérlegen a dokumentumfilm
Premier plan: Pier Paolo Pasolini
Új filmek: Égi bárány, Sárrika, drágám, Horizont, Zabriskie Point,
Tájkép csata után
Vita a vígjáték lehetőségeiről
Magyar filmek külföldön
A BBS egy évtizede
Forgatókönyv: Teorema

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Igazgatója.
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor
tér 1.) és bármely kézbesítő postahivatalnál. Előfizetési díj egy évre 42,— Ft,
félévre 21,— Ft. Csekkszámlasszám: egyéni 61.280, közületi 61.066.

A „KARATE-TRILÓGIA”, VAGY A JOBBOLDALISÁG TERMÉSZETRAJZA

Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával

Két új filmet készített az elmúlt fél évben Jancsó Miklós: a hazai mozikban már bemutatott *Égi bárány* után Milánóban forgatta, olasz produkcióban, *Mindennapi félelem* ideiglenes címmel, Monica Vitti, Pierre Clementi és Daniel Olbrychski főszereplésével, legutóbbi alkotását. A film operatőre Carlo di Palma, aki Antonioni néhány remekművének (közte a *Vörös sivatag*-nak és a *Nagyítás*-nak) a fotográfálásával lett világhírűvé.

A több órás magnetofonbeszélgetés során a két új Jancsó-film kapcsán felmerülő formai-technikai és esztétikai műhelyproblémák megvitatására igyekeztünk sort keríteni.

Bevezetőül talán beszéljünk az olasz filmről, amelyről a hazai közönség alig hallott valamit.

Jancsó Miklós:

Azt hiszem, számomra is érdekesebb volna, ha inkább Hernádi beszélne erről a filmről. Ő bizonyos fokig kívülállóként jobban meg tudja ítélni, ugyanis itthon Giovanna Gagliardóval együtt megírtuk a forgatókönyvet, s aztán csak a majdnem teljesen befejezett, összeállított filmet látta Rómában. Számomra az volt a

legérdekesebb, hogy azt a struktúrát, amit eddig filmjeinkben alkalmaztunk, a jelek szerint sikerült áttenni egy modern, civilizatorikus környezetbe. Az olasz film kapcsán én két dologtól félttem. Egyrészt, hogy Monica Vitti középponti szerepe lerontja a csoportstruktúrákra alapuló film-építkezésünk lehetőségeit; másrészt attól tartottam, hogy a civilizatorikus környezet — a mai Milánó — nem adja meg olyan mértékben a stilizálás lehetőségeit, mint az előző filmekben választott absztraktabb természeti-történeti környezetek. A film engem teljesen meggyőzött arról, hogy ezt a filmkészítési módszert modern környezetben is lehet alkalmazni. Azzal a különbséggel, hogy az előző filmekben a struktúra sosem egyetlen központi figura köré rendeződött, hanem különböző staféta-váltásokkal épült teljessé.

A film lényege megint egy ambivalencia-probléma: a központi figura a maga kispolgárian nyugodt létében megmozgatva ide-oda dobódik a jobboldali és a baloldali szituációk, szélsőséges csoportok között; időlegesen jobboldali szituációkba kerül, hogy aztán az ellenkező végletbe lendüljön át.

A továbbiak érdekében hasznos lenne, ha

néhány mondatban ismertetnék a film sztoriját.

Jancsó Miklós:

Egyetlen filmet sem lehet pusztán a sztorival elmesélni. Dehát eligazítónak hadd mondjak 2—3 mondatot a cselekményről. Ha akarom, majdnem krimi a sztori. Monica Vitti a középosztályhoz tartozó riporter, aki tüntetésekbe keveredik, szélsőséges csoportok — anarchisták és szélsőjobboldali, fasiszta akció-csoportok — harcának akaratlan szemtanúja, majd részese lesz. Közben az emberi és politikai érettség különböző fázisain megy át, míg végül viszonylag tudatosan és elszántan megválasztja a maga helyét a társadalmi küzdelmekben. Fél évvel ezelőtt, amikor az olasz író novellája alapján Hernádival kialakítottuk a forgatókönyv első formáját, sok minden fikciónak vagy túlzásnak látszott, ami a fasiszta-akció-csoportok szerepét — szervezettségét, hatását, veszélyességét — illeti a film történetében. Az utóbbi hónapok olaszországi fejleményeinek tükrében, az ottaniak véleménye szerint, a sztori döbbenetes aktualitást és realitást kapott a szélsőségesességig fokozott események nyers valósága meglepő módon találkozott a római, milánói vagy Reggio di Calabria-i utca valóságával.

A magunk számára, házi használatra, úgy neveztük el ezt a filmet, hogy a „karate-trilógia” harmadik darabja. Ebben a három filmben — a *Sirokkó*, az *Égi bárány*, a *Mindennapi félelem* —, a jobboldaliság természetrajzát próbáljuk vizsgálni; reflexiókat fűzünk a fasiszmus különféle válfajaihoz, megjelenési formáihoz.

Hernádi Gyula:

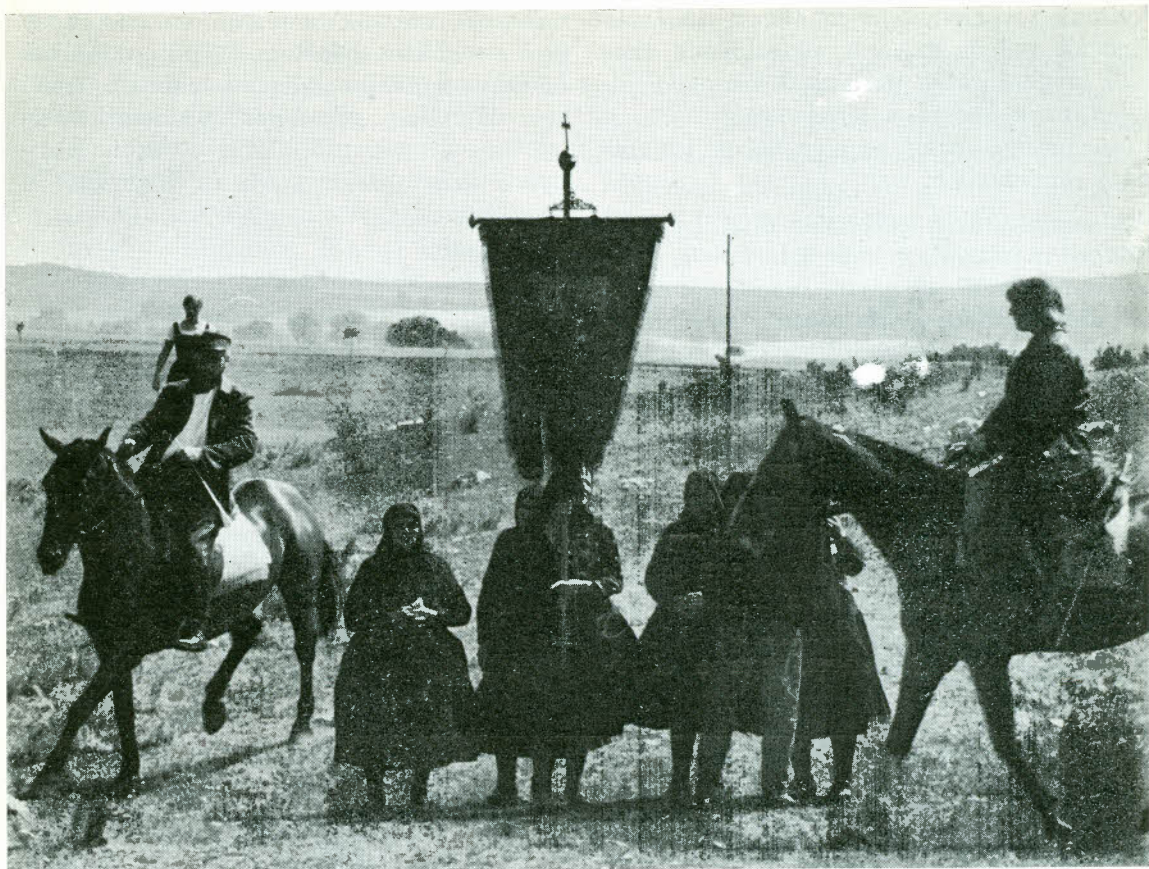
Nyilván Giovanna Gagliardónak és a forgatásnál közreműködő olaszoknak köszönhető, hogy a film struktúrája olyan meglepően jól érintkezik az ő aktuális társadalmi valóságukkal. Legérdekesebbnek azt láttam ebben a filmben, hogy az individuális-struktúra és a csoport-struktúra egységét és kölcsönhatását miképpen lehet megteremteni. Individuális struktú-

rának nevezem, amikor Monica Vitti egyedül, vagy kettesben van; csoport-struktúra, amikor a hős nagyobb csoporttal van körülvéve. Úgy érzem, hogy az individuális struktúrák és a csoport-struktúrák váltakozása, lüktetése teljesen újszerű élményt ad az előző filmekhez képest. A film lényege: a jobboldaliság mikrofiziológiája. A „karate-trilógia” — a *Sirokkó*, az *Égi bárány* és a *Mindennapi félelem* — együttvéve érzésem szerint a jobboldaliságnak mint jelenségnek egészen specifikus, fiziológiai teszt-rendszerét, analizisét adja.

Az Égi bárány ismeretében — és amennyire e néhány mondatból az olasz filmre is következtetni lehet —, változatlanul érvényben maradt az alkotó módszer egyik legfőbb sajátossága: mindenfajta pszichologizálás mellőzése, a figurák pszichológiai rajzának kerülése...

Jancsó Miklós:

A filmcsinálás rendkívül gyakorlati mesterség. Hiába határozza el valaki, hogy mi a filozófiája, vagy milyen alkotói elvekkel lát munkához, attól még nagyon rossz filmeket csinálhat. Nekünk is vannak elveink és elképzeléseink arról, hogy a filmjeinkben megjelenő alakok miért nem ál-pszichologizáltak. De az ilyesféle elvek inkább később alakulnak ki, az ilyesmi többnyire nem egyszerű elhatározás kérdése. Mi tulajdonképpen mindig csak történeteket, rendkívül szimpla történeteket mondunk el — s minden további jelentés, tartalom csak ezen keresztül jut kifejezésre. Lényegében már az *Oldás és kötés* idején úgy éreztük, hogy el kell szakadnunk a pszichologizálástól. S ma mindenképpen úgy érezzük, hogy a pszichologizálás a filmben korszerűtlen, olyan hollywoodi technika, afféle demagógia, amelynek segítségével az ilyenfajta alkotások vonzóvá tesznek a kispolgár számára bizonyos — egyébként talán elfogadhatatlan — műveket. Az a nézőtömeg, amely csak kielégülni, szórakozni akar egy filmen, és nem gondolkozni, az a pszichológiai ábrázolás révén identifikálódik a sztorival, az alakokkal — és



Egi bárány

megnyugszik. Mi épp ellenkezőleg: nyugtalanítani akarunk.

Dehát minden műalkotás egyik fő célja: belevonni a nézőt a „játékba”; s az érzelmi azonosulás elérésének egyik legfőbb eszköze a pszichológia...

Hernádi Gyula:

Mi azt akarjuk, hogy a néző ne a szereplőkkel, hanem gondolataikkal identifikálódjék.

Jancsó Miklós:

És konfrontálódják saját magával, a saját gondolataival. S egyáltalán ne azonosuljon a sztorival vagy a szereplőkkel. Mert az azonosulás — lefegyverzés.

Hernádi Gyula:

Lukács György fogalmazta meg a meghatározatlan tárgyiasság kategóriáját. Az absztrakt nyelvi jel mögé tudvalevően

sokmindent képzelhet az ember. A film viszont a maga meghatározott tárgyiasságával leteper és túlzottan konkrét, egyszeri információt ad. Mi arra próbálunk törekedni, hogy ezen a konkrétúton túl minél gazdagabbá tegyük a néző asszociációs lehetőségeit, vagyis elmenjünk a tolerancia végső határáig a meghatározatlan tárgyiasság megteremtésében. A pszichologizáló ábrázolásmód egyéni motivációjával az egyszeri-konkrét kombinatív kapcsolásokat teszi dominánssá. Amint magatartásokat, magatartási mintákat próbálunk felvázolni — a pszichológia mellőzésével — rögtön közelítünk egy absztraktabb modellhez, a meghatározatlan tárgyiassághoz. Számomra hallatlanul izgalmas volt a Filmkultúra egyik számában Mérei Ferenc pszichológus professzor fejtegetése, aki egyik filmünk alakjáról egész pszichológiai esettanulmányt vázolt fel. Szerintem azért tud a pszichológiailag képzett ember valóságos pszichológiai korrajzot

vetíteni a pszichológia-mentesen ábrázolt figurák mögé, mert a strukturális modell meghatározza az alakok lényeges jegyeit és a komplex spektrumot maga a néző teremti meg az így adott koordináta rendszerben.

A Jancsó-filmek építkezése általában két rétegű: a felszíni, primér sztori — a „primitív történet”, ahogyan Jancsó nevezi — mindig második jelentésben hordozza a voltaképpeni gondolatot, a mondanivalót...

Hernádi Gyula:

Részben alkotás-technikai probléma ez: a strukturalizmust a történetiséggel, a szinkront a diakronnal összeolvasztani — erre törekszünk. A módszer voltaképpen Marx-tól ered, mindmáig ő volt a szinkron-diakron egység megteremtésének legnagyobb mestere. Mivel általánosságban a törté-

nelemből vesszük a témát, és ezt az eo ipso — időben adott szituációt próbáljuk feldolgozni strukturalista formában. Tehát két, látszólag ellentétes gondolati-módszertani formát próbálunk ötvözni. Bizonyára ezért szokatlanok és ingerlők a filmjeink.

Az előző filmekben — a Sirokkóig bezárólag — mindig egy logikusan felépített (noha nagy kihagyásokkal felvázolt) primér történet hordozta a mű második síkját, gondolati, filozófiai tartalmát. Első kétharmadát tekintve az Égi bárány is ezt a szerkesztésmódot variálja, a film utolsó harmadában azonban olyan elemek jelennek meg, amelyek eddig ismeretlenek voltak a Jancsó-filmekben: itt maguk a jelképek, a metaforák elevenednek meg, pusztán a szimbolikus értéküket képviselve. Mennyiben jelent ez továbblépést,

Égi bárány



koncepcionális formanyelvi újítást; pontosabban eltökélt szándékokat volt-e egy ilyen direkten szimbolikus filmnyelv kialakításával kísérletezni?

Jancsó Miklós:

A kérdést merőben absztraktnak tartom, mert a filmkészítés sokkal konkrétabb, gyakorlatiasabb dolog. Azt is mondhatnám, egyszerűen annyi történt, hogy az *Égi bárány*-nak több mint a felét leforgattuk már, amikor váratlanul megérkezett Daniel Olbrychski Balatonfüredre. Ha az embernek rendelkezésére áll egy ilyen rendkívüli adottságú, kiváló színész, annak valami különleges szerepet kell biztosítani. Egy majdnem kész filmben különleges szerepet konstruálni egy új figurának viszont — elég nehéz feladat. Szerencsénkre háromnapos szélvihar volt, le kellett állni a forgatással. Ezalatt munka-

társaimmal, Hernádival, Grünwalskyval, Bíró Yvette-tel és Kendével átalakítottuk a forgatókönyvet — konstruáltunk benne egy második főszerepet Olbrychskinak. Mindössze egyetlen jelenetet kellett megismételni az addig leforgatott anyagból; egy olyan snittet, ami különben se nagyon tetszett az első változatban... Hát ennyi a hiteles története az *Égi bárány* második felének. Hogy egy figurának mi az értelme, mi a jelentése — más kérdés. Annyi biztos, s ezt a forgatás első percétől kezdve valamennyien tudtuk, hogy a központi figura, a Madaras által játszott örült pap valamiféle megduplázására lesz szükség, különben unalmassá válik az egész. Tudtuk, hogy az örült pap megduplázását — ellenpólusát — akarjuk adni, ugyanazon a mozgalmon, ugyanazon a csoport-struktúrán belül. Ha Olbrychski nem érkezik Balatonfüredre,





Égi bárány

akkor is változott volna a film; valószínűleg a Kozák András által játszott figura lépett volna előrébb valamilyen ellenpólus, illetve továbbvivő szerepében. Nem tudom és nem akarom értékelni, hogy ez a megoldás mennyiben realiztikus vagy nem az. De értelmetlennek is tartom erről sokat értekezni. Szerintem rég túlhaladott dolog a nálunk közkeletű földhözragadt realizmus-felfogás. Hiszen magának a szocializmusnak a hagyományai is merész újszerűsége köteleznek:

a modern filmnyelv megteremtői a szovjet filmesek voltak; Eizenstein a filmtörténet egyik legnagyobb, s a maga korában a legmerészebben avantgarde, gondolatilag és formailag is korszakos jelentőségű megújítója volt.

Nem kaptunk választ a kérdésre: mi a jelentősége a film utolsó harmadában alkalmazott módszernek egy szimbolikus jellegű filmnyelv kialakításában; pontosabban, sajátos kitérőnek tekintendő-e ez



a film, avagy tudatos útkeresés eredménye?

Jancsó Miklós:

Nem rám tartozik a film magyarázata, csak a technikája és az, hogy mit akartunk a filmmel elmondani. Ez pedig, az *Égi bárány* esetében — amely egy három európai fasizmus természetrajza, ezen belül bizonyos jelképrendszer kialakulásának feltárása. A kelet-európai fasizmus

— és kicsit túlmutatva azon: a náciizmus irracionális magyarázatának — valamiféle megfogalmazása. Nem állítom, hogy tökéletes, vagy teljes mélységű megfogalmazása; egyszerűen egy gondolat felvázolása.

Hernádi Gyula:

Valóban az a probléma az ilyen ön-elemzésekben, hogy minden értelmezés — védekezésnek tűnhet fel. De hogy mi volt az elképzelésünk a filmről, azt elmondhatom. Mikor az *Égi bárány*-t elterveztük,



Egi bárány

valójában gondolkoztunk azon, hogy a formát miképpen lehetne megújítani. S minthogy a forma a művészi entitás hordozója, a formai újítás lényegi újítást jelent. Azon meditáltunk, hogy megpróbálunk bizonyos — a meghatározatlan tárgyiasságot még inkább erősítő elemeket bevinni a filmbe. Ez a több dimenziót hordozó elem a film első felében maga az

őrült pap (Madaras) alakja, amely a maga stilizált realitásában már majdnem metaforaként hat. Vagyis majdnem egy szürrealista metafora. Ezt a szürrealista metafora-alakot mintegy kiszélesítve viszszük tovább az Olbrichski-figurával, olyannyira, hogy az Olbrichski figurájához, mint egy koordinátához, hozzárendelünk metaforákat. Tehát Madaras alakja egy



reális stilizáltsággal visz el az Olbrichsky-figuráig, míg az Olbrichski alakja mellé rendelt metaforák pedig — mint például a máglya a domb szélén, furcsa, meghatározatlan tárgyiasságú lebegést adnak a történetnek. Ettől válik a sztori jelképeséget hordozóvá, különös szürrealizmus jön létre, amely tölcészerűen kiszélesedve, egy reális metafora-rendszerből egy

még szimbolikusabb metaforarendszerbe, szürrealizmusba torkollva jeleníti meg ennek a sajátos, „lírai” kelet-európai fasizmusnak a természetrajzát.

Jancsó Miklós:

Ehhez csak annyit tennék hozzá, hogy minden filmben, csak az alapgondolat, a gondolati váz pontosan kidolgozott, a forma pedig valamiféle intuícióból és ad hoc pillanatnyi helyzetekből, körülményekből, lehetőségekből alakul ki. Nyilván van az embernek valami szimmetria-érzéke, mozgás-érzéke, technikai érzéke — mindezekből összejön valami, ami ott és akkor jött létre. Ez a film. De egy film sosem fejezi ki teljesen mindazt, amit mondani akar a világról. Mindig egy adott pillanat eredménye, s rengeteg tényező függvénye. Ha hiba van benne — hiba van. Az esztéták dolga, hogy megbírálják, értelmezzék, kommentálják.

Talán térjünk át a Jancsó-filmek másik állandó jellemvonására: a permanens belső mozgásra. Miért olyan fontos, hogy a kamera gyakorlatilag állandóan mozogjon?

Jancsó Miklós:

Nem annyira a kamera-mozgás a fontos, mint inkább az, amit mond: a tartalma. Egyszerűen nyugtalan vagyok, ha körülöttem valami nyugodt, megáll.

Hernádi Gyula:

Azt hiszem, a valóság lényegét jelentő permanens mozgás érzékeltetésére tett kísérletről van szó. Másrészt egy pszichológiai hatáslehetőség ez: a művészi alkotásban megjelenő mozgás-struktúrák úgy hatnak az emberi agyra, hogy az idegsejtek membránjai érzékenyebbé, áteresztőbbé válnak.

Jancsó Miklós:

Amikor ezt először megkérdezték tőlem, próbáltam meditálni rajta. Akkor még Somló volt az operatőröm; közbeszólt: „Nézétek meg Jancsót, még életében nem ült le forgatáson, soha nem láttam egy helyben állni; állandóan mozog. Valószínűleg

egész kamera-mozgatási technikája onnan ered, hogy soha nem tud egy helyben maradni." Számomra a film — azon túl, hogy valamit el akarok mondani vele — semmi más, mint önkifejezési eszköz. Ma már tudom: kifejezetten idegesít, ha meg-

Mindennapi félelem



áll a kamera. Ami a világban megáll: unalmas. Mindig az új információ érdekes. És minden mozgás: információ. Egy jelenség, egyetlen ember arcának körüljárása — a mozgás — számomra mindig információ, mindig érdekes. Ha valaki eléggé érzékeny arra, hogy a világban végbemenő egyszerű változásokat is megfigyelje — és ennyiben vagyunk Antonioni tanítványai, aki az egyszerű változások törvényeit fedezte fel a moziban —, a permanens kamera-mozgás révén az egyszerű változások megmutatásával is új információkhoz juthat.

Hernádi Gyula:

De az egyszerű változások ezekben a filmekben radikális változást is hordoznak; az egyszerű változások mögött egyszer csak feltárul egy történelmi, társadalmi mozgás-rendszer.

A mozgás-élményt a filmkészítők túlnyomó többsége a rövid snittek változtatásával, a vágással éri el — a Jancsó-filmekben éppen fordított az eljárás. Mi ennek az oka?

Jancsó Miklós:

Őszintén megvallva: nem tudok snittelni. Képtelen vagyok rövid, egymásra snitelt beállításokban elképzelni a filmet, kizárólag úgy, hogy kamera van nálam és folyamatosan követem az eseményeket. Emiatt nem tudok például egyidejűséget teremteni a vásznon. Hernádi már többször javasolta, hogy próbálkozzunk meg az idő- és tér-felbontással. Nekem ez egyszerűen nem megy; csakis folyamatos időben tudok filmet csinálni.

Tartalmilag vajon nem arról van-e szó, hogy a hosszú snittek esetében a film-idő azonos a reális idővel, s ez jelenti a vonzerőt?

Jancsó Miklós:

Ezt Antonioni találta ki. Amit én csinállok, az másvalami. Az a valóság újrakonstruálása. Valaki egyszer brechtinek nevezte a módszeremet. Dühös voltam, mert Brechtet nem nagyon szeretem, de van a

megfigyelésben valami igazság. A filmjeim talán színpadszerűnek hatnak; nyilvánvaló, hogy ami a vásznon megjelenik, nem lehet egy az egyben a valóság. Például a *Sirokkó* kezdő jelenete. Merénylet, menekülés, lövöldözés stb. — a valóságban úgy nem történhet meg, ahogy ott eljátszották. Tehát a néző azonnal megérzi, hogy itt játszanak a valósággal; a valóságot áthelyezték egy másik térbe, valami majdnem színpadra. Csakhogy ez mégsem színpad, mert a filmnek mindig van valami naturálisabb hatása. Én például nem igen tudok díszletekben forgatni; ha díszletbe kényszerülök, kicsit mindig halottnak érzem a jeleneteket. Tehát naturális helyszínen játszódik le a cselekmény, de állandóan érezni, hogy nem a valóságot látom. Hanem a valóságnak valamiféle áttételét, valami olyasmit, mint Brechtnél, akit, ismétlem, én nem szeretek. De ez a furcsa kettős hatás, az állandóan jelen levő elidegenítés

Mindennapi félelem (forgatás közben)

brechti elem a filmjeinkben... Mellesleg már a snitteléses technika naturálisabb hatást kelt, mint ez a hosszú beállítási módszer. A kihagyások révén a snittelés inkább reális, naturális életfolyamatokat érzékeltet. Ugyanis a vágás az utóbbi negyven évben olyan közkeletű kifejezési eszközzé tette a kihagyást, hogy sokkal inkább valóság-érzetet kelt a nézőben. Ha ugyanazt a western-jelenetet egyetlen, elvágatlan beállításban veszem fel, azonnal nyilvánvaló, hogy nem valóságos halálról, nem valóságos pisztolyról van szó...

Nem az-e a különbség a két módszer között, hogy melyik fázisban történik a kihagyás, a gondolati szelekció: előzetesen, a jelenet megkonstruálásánál, avagy a vágás során?

Jancsó Miklós:

Két különböző dologról van szó. A snitteléses kihagyási technikával is lehet inger-



lő, provokáló filmet létrehozni. Ez volt a nouvelle vague újítása annak idején. Amikor a nouvelle vague bevezette a kihagyásos snittelést, a gyorsítást, lassítást, kemény snittet stb. — a nézőközönség tulajdonképpen már fokozatosan fel volt készítve ezekre az újításokra a film formanyelvi fejlődése révén. Az underground jellegű, avantgardista újítók közül éppen azért a nouvelle vague volt az utolsó, amelyik még kapcsolatban volt a közönséggel. A nouvelle vague óta bekövetkezett filmtechnikai, formanyelvi újítások tulajdonképpen már alig tartanak kapcsolatot az úgynevezett „nagyközönséggel”. Nem véletlen, hogy a konzummációs film és az underground film ma sokkal élesebben elválik egymástól, mint valaha; sokkal inkább, mint a nouvelle vague megjelenése korában, amely egyébként szintén underground volt a maga idejé-

ben. Miért ez az éles elválás? Mert ma az underground már sokkal tovább megy, jóval előrébb szalad. Ma már nem a konvenciókat megújítva, azokat némileg fel-frissítve — hanem azokkal szembefordulva, a konvenciók ellenében használ formát, technikát, és főleg gondolatokat.

Hernádi Gyula:

Azt hiszem, ebben nincs igaza Jancsónak. A nouvelle vague-nál szerintem az volt a probléma, hogy a gondolatok nem voltak újak; tulajdonképpen csak formanyelvi újításokat hoztak, amelyek mögött nem volt eredeti gondolat.

A hosszú snitt pedig — filmi konvenció ide vagy oda — szerintem valóságosabb élményt ad a nézőnek. Mivel filmjeink esetében stilizáltan mozognak a figurák, stilizáltak a szituációk — pontosan ennek ellenhatása a hosszú snitt, ez

Mindennapi félelem (főrgatás közben)



adja meg a filmi konvenciók elhagyásával elveszített valóság-szuggesztió helyett az igazi valóság-szuggesztiót. Filmjeink ingerlő hatása nem ebből fakad, azt hiszem, inkább a gondolati anyag ingerlő. Gondolom, hogy a hagyományos realista módon is nagyon sok hasznos és fontos gondolatot el lehet mondani — például arról, hogy — a vietnami háború aljasság. Mindenki egyetért vele, én is lelkesen helyeslek, csak éppen felizgatni nem tud egy ilyenfajta film, mert semmi újat nem mond a számomra. Én nem a lejáratott realizmus értelmében használtam a kifejezést, hanem a filmek valóság-szuggesztiójáról beszéltem. Szerinted a vágásokkal készített filmek valóság-szuggesztiója erősebb, mint a tiednek. Ezt tagadom. Véleményem szerint ezeknek a filmeknek a valóság-szuggesztiója legalább akkora — éppen a hosszú snittek okán.

Jancsó Miklós:

Amit most fejtegetsz, az lényegében az Antonioni teóriája az ő hosszú snittjeiről, ami — maga a valóság. De az ő hosszú snittje — tényleg a valóság. A mi hosszú snittünk azonban sosem valóság. Nézd meg az *Éjszaka* gyönyörű befejező hosszú snittjét — az tényleg a valóság. S aztán vedd össze az *Égi bárány* utolsó snittjével. A két módszer éppen az ellenkezője egymásnak. Azok a dolgok, amik ebben az *Égi bárány* snittben összezsúfolódnak, így soha nem fordulhattak elő a valóságban...

Hernádi Gyula:

Még mindig vitatnám, amit az előbb Jancsó mondott, mert szerintem igenis valóság-szuggesztívek ezek a filmek. Még az *Égi bárány* is, amelyik tágít a kifejezési módokon az előző filmekhez képest. Még a Jancsó által legabsztraktabbnak, legva-



lószerűtlenebbnek említett *Sirokkó*-beli nyitóképsor is teljesen valóság-szuggesztív, a különbség csak annyi, hogy rendkívül komprimáltan közli a valóságot.

Jancsó Miklós:

Vegyünk egy példát, a legközkeletűbb western jelenetet: két férfi áll az ivóban, az egyik pisztolyt ránt a másik azonban megelőzi, belevágja a kését. Ha a moziban nézed ezt a jelenetet, pontosan tudod, hogy játék, amit látsz: a kés nem szűrődött bele a pasas hátába; tudod, hogy nem halt meg a vásznon. Tudatában vagy a dolog játék-voltának. A snitteléses technika révén egyszer csak mégis rabul ejt a látvány valóság-szuggesztíója. Egy rövid snittben látom az egyik férfit, amint fel-emeli a pisztolyt. Hirtelen a másikra vágok, aki elhajtja a kést. Aztán visszavágok az előzőre, akibe beleszűrődik a kés. Különös dolog, de ez a technika teljes valóság-szuggesztíót ad, annak ellenére, vagy éppen azért, mert a néző, ha valóban jelen lenne az eseménynél, mindezt sohasem láthatná így, ilyen párhuzamosan, több szemszögből. Ezzel szemben a hosszú snitt azonnal közli a nézővel: amit itt lát — játék. Rögtön bevallom: én nem játszom veled a valóságot; nem fognak a szereplőim meghalni a filmvásznon...

Hernádi Gyula:

Dehát képtelen vagy a nem-valóságot játszani. Madarast leüti Bujtor a filmedben. Az üveg betörik a *Sirokkó*-ban, idegborzólan recseg, mikor kilőnek az ablakon...

Jancsó Miklós:

Egyetlen olyan részletet említesz, ami valamivel realiztikusabb a filmben. Én azonban nem véletlenül emlegetem mindig a *Sirokkó* első snittjét, amiben szándékos a színpadszerűség. Te azt akarod bizonygatni, hogy a realiztikus díszletek realitás-érzetet kölcsönöznek a látványnak. Pedig erről szó sincs.

Visszatérve az Égi bárány-hoz: Jancsó az előbb lényegében technikai kérdésekre egyszerűsítette azt a problémát, hogy ki-

fejezési eszközeit miért kívánta megújítani egy direkter, szimbolikus jellegű ábrázolásmóddal,

Jancsó Miklós:

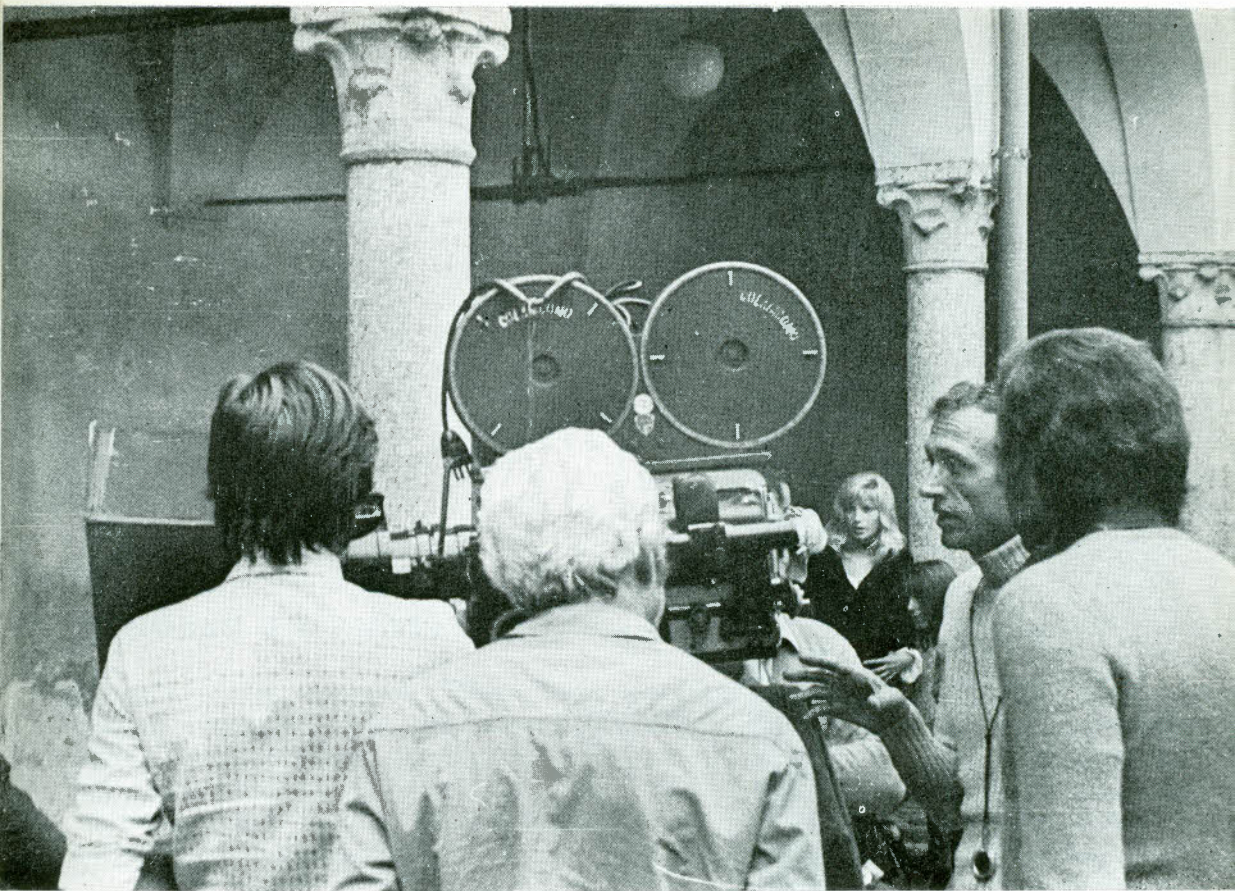
Semmit sem egyszerűsítettem. Nem tudom, másnál hogy van, de nálam majdnem egyszerre születik az, hogy hova állítom a kamerát, és az, hogy mit akarok a snittel mondani. Egy hosszú snitt esetében egyszerre születik meg a snitt jelentése és a snitt feldolgozása. Amikor elkezdjük a beállítást, úgyszólván még nem is tudom, mi lesz a vége. Mikor hozzákezdünk csak annyit tudok, hogy hová fogjuk állítani a fahrt-sínt. Aztán — hála Kendének, aki egyáltalán nem világít, ennek következtében teljesen körbe tudok forogni a kamerával, és a fahrt-sín mindkét oldalát használhatom, amire nagyon ritkán van példa a filmekben — így nyerek egy három dimenziós teret, és ebben elrendezem a mozgásokat. A cselekvéssor megkomponálása közben állandóan kérdelem Grünwalskytól, hány perc; ha azt mondja, sok, egyszerűsíték, ha azt mondja, kevesebb mint öt perc, akkor még belekomponálok valamit. Azért öt perces egy snitt, mert ennyi anyag fér a kazettába. Tehát a snitt elkezdésénél még nem tudom pontosan, hogy mi lesz a vége.

Ha technikailag lehetséges volna, hogy egy teljes játékfilmet leforgass egyetlen beállításban; lenne 3 000 méteres kazetta, úgy forgatnál filmet?

Jancsó Miklós:

Akkor nyilván megpróbálnám. Valószínűleg még színpadszerűbbé válna a dolog. Ha lehetséges volna másfél órát egyváltában fölvenni, keresnék egy olyan helyszínt, ahol le lehet fektetni vagy öt-hatszáz méteres fahrt-sínt, s ami már elég gazdag és érdekes variációs-lehetőséget adna. Filmkészítés közben mindig azt keressük, mi az, ami érdekes. Mit jelent ez a szó, hogy érdekes? Az állandó mozgás-és szituáció-változás számomra mindig érdekes.

Mit jelent a szituáció-változás, ha az alakoknak nincs pszichológiája?



Mindennapi félelem (forgatás közben)

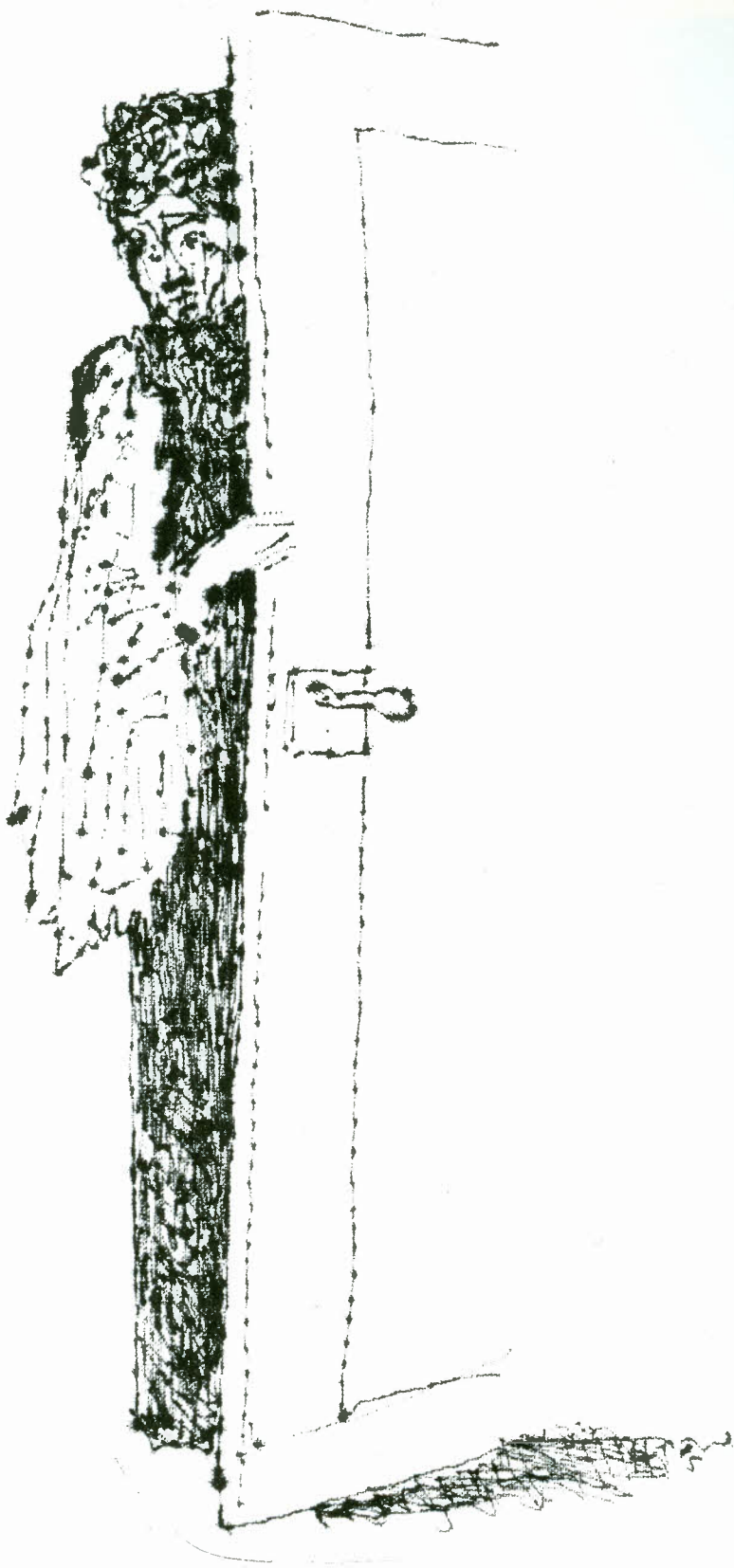
Jancsó Miklós:

A filmi cselekvés — nem egyszerűen cselekmény — majdnem csak fizikai cselekvés, számomra már érdekes, mert változás. Elismerem, hogy a mai konvenciók szerint a pszichológia mentes cselekvés kevesebbet jelent a filmben, mint a pszichologizáló cselekvés. Egyébként ez sem volt mindig így; a film a pszichológiát is csak később adaptálta.

Hernádi Gyula:

Számunkra — ahogyan ezt már a pszichologizálással kapcsolatban elmondtam — az emberek nem elsősorban mint egyéniségek érdekesek, hanem mint egy struktúra részei. A pszichológia-mentesség lényege, hogy a nézőnek a gondolattal kell

azonosulnia, nem az egyes szereplőkkel, vagy a történettel. Ezekben a filmekben a valóság-szuggesziót stilizált, bizonyos szempontból klasszicizáló formák adják. Az *Égi bárány*-ban jelennek meg, véleményem szerint, a formai továbblépés elemei: olyan komplexebb, egymásra épült jelek, amelyek már-már szürrealisztikusnak hatnak. Mondtam, hogy szerintem a verbális művészetek és a képi, vizuális-auditív művészetek egyenrangúak; a film jelrendszerének is lehet absztrakciós holdudvara, olyan többletjelentéssel, amely túlmutat önmagán. Ezért érzem továbblépésnek az *Égi bárány* utolsó harmadát; kísérletnek egy absztraktabb filmnyelv megteremtésére, amely a korszerű, nagykorú film nyelvének egyik lehetőségét jelentheti.



Huszárik Zoltán rajza

SZINDBÁD KALANDJA

Noteszlapok ezek a sorok. Mégpontosabban: egy határidő napló emlékeztető útjelzői. Munka közbeni töprengések, amiket minden konstrukció nélkül adok közre, bízva abban, hogy a készülő filmben helyet szorítanak maguknak.

Első találkozásom alkalmával Krúdynál csak a mese ejtett rabul. Egy gáláns lovag tette a szépet, ette a jót, kóstolt bele a fönnyadó avarba és a fanyar borokba. Az ódon városokat, szalonokat, kocsmákat színes nyomatként raktározta az emlékezet. Nyelvét is inkább andalító fuvolaszónak minősítettem, csak ahogy a műhöz és saját önismeretemhez közelítettem, akkor vettem észre, hogy nem a mese a lényeg, a hangja is többszólamú. Fátyolos közlése mögött ekkor éreztem meg a férfias szemérmét. S ahogy önmagamban tovább bogytam, úgy távolodott a stylromantikus behatároltságtól és érkezett meg napjainkba, ide is annyi titokkal, talánnyal, amivel már a jövőnek kell megbirkóznia.

Mit akar Szindbád? Személyiségének motívumai olyannyira terebélyesek, gazdagok, hogy a nagy életélvezők, a totális világra törekvők — mert ebben ez a fontos — mind megtalálhatók benne. Don Quijoten, Don Juanon át Gargantuaig,

s hogy társadalmi helye, osztályszerepe se maradjon kitöltetlen, a lehetőségeiből kiszorult dzsentri fáradt helyzetfelismerése is benne van ebben az életanyagban. Mit akar Szindbád? Kérdeztem az előbb. Elsősorban élni, minden életközegben benne lenni — tájban, nőben, tárgyban, az ételek jóízlésben, kifakult borospoharak tükrében, temetők mohos keresztjeiben. Az önalakítás sürgető igyekezete teremti meg tapasztalatainak tárházát és állít paradox módon csapdát is egyúttal az igyekvőnek. Élni siet és túlhajtja az érzést. Állandó hely- és helyzetváltoztatása a lélek helykeresése, a megállapodás utáni vágy. Sajátos módon ezt a külön békét még a test sem képes megélni. Nem hagy maga után semmi mást, csak a pillanat szétroncsolt emlékműveit. Emlékfoszlányokat, szótöredékeket kap ajándécul az élettől, s ha megfejteni igyekszik őket, s megy élete lelőhelyei után — képtelen egybekapcsolni a fogalmakat, szervesülni a megélt étellel — eredményként a kontaktus hiányát kapja, bábeli hangzavart, ahol mindenki mondja a magáét, mint a perces. Csak a csend megnyugtató, az élő szó értelmét vesztette. Néha a test még gondolkodik, megfakult szóvirágokban öltözteti modelljeit, de a beálló csendben ezek is szétporladnak. Kik vagyunk,



Huszárik Zoltán rajzai



mik vagyunk, hová megyünk? — kérdezte Gauguin, kérdezi változatlanul Szindbád is.

Az idő a legnagyobb ellenfelünk. Elrendezési szándékainkat lerombolja, a megértés lehetőségét elrabolja, őszinte kitérőmozgásainkkal megfoszt az illúzió szabadságától. Sarokba szorít. Krúdy egész csatája, kétélye, érvelése, a viszonylatok megbízhatatlansága körül forog. Érdeklődése túlnői vágyait, elképzeléseit. Minden új motívum, minden új helyzet egy új életlehetőség csíráját hordozza magában. Az élet nem csupán szépségeit, de profán igazságait is egyaránt magával hurcolja, így lesz a felismert igazság is ellenfelévé.

A képzelet kalodájában él az ember, megvonva a jelenidővel saját börtönének falait. Mit csinálhat? — Új cellasorokat formál falak nélkül, hogy aztán kapcsolatai újból körbefogják. Ezt a témát variálja tulajdonképpen egy életen át, viszonylagos szabadságot nem is élvez, csupán a színterek változásaiban, az emberi gesztusok esetlegességében. Szindbád nem csinál mást, mint felejteni, emlékezni akar és újra élni, bizonyítva a létezés értelmét.

Minden új kapcsolata mellett azonban már egy megélt élet darabja áll. Mérlegelnie kellene — muszáj is — de a megítélés pillanatában a dolgok már nem azonosak önmagukkal. Új helyzeteket kell megismernie, mert a világban nem járnak egyformán az órák.

Mindennek külön órája van. Az ember nem csupán a tényleges időt éli, de a múltját és a jövőjét is. Ha valaki is kísérletet tesz a megalkuvás nélküli életre, akkor számolnia kell ezzel. A lehetetlen megkísértése minden kaland Szindbádnál: felfedező öröme csupán az, hogy nevet adhat a nem ismert szigeteknek, s ezt hívják boldogságnak vagy szomorúságnak. A névadásnak ez a pillanata a tulajdonképeni győzelem. Amit előlegül a te-

nyerébe rajzolt térképben kapott, azt kell végigjárnia — apály és dagály állandó változásaival — míg maga is rozsdamarttá válik, mint a temetők keresztrefeszített Krisztusai.

Mennyit időz a temetőkben! Az ember azt hinné, hogy csupán új találkahelyeket vizslat, vagy az elmúlásnak keres könnyen érthető, elsődleges jelképet. Találkahelyek ezek a temetők, annyiban, amennyiben a történelme őseit faggatja. Egy régész ás le itt, egy nyugtalan, kíváncsi ember, nem a koponyák, medencecsontok paleontológiai izgalmaíért, de a koponyák mögötti cselekvések megélt titkaiért, polémiára kényszerítve a halottakat.

Nincs semmi borzongató Krúdy temetőiben. Persze ezek nem nekropolisok, inkább a régi törzsvendégek új találkahelyei. Az ember azt várja, hogy vérbő férfiai itt tovább kvaterkáznak, szomorú szemű asszonyai itt mosolyodnak el. Fátyolos nőit is szinte látogatóba hozza el, mintha ipára, anyósra bízna a mustrát. A családi tanács útbaigazító észrevételeit várja ettől a ház-sír-tűznézőtől. Abban sincs semmi profán, ahogy szabódó, mégis odaadó kedveseit — akik csak addig élnek, amíg szeretnek — lefekteti a vadfűvel benőtt sírhantok között. Itt is, ilyenkor is a misztérium varázsol el: a szabadság teljességének pillanata, a születés és a halál szinte egymásra íródó megnyilatkozása.

S ha ott mégis annyira rossz, vajon miért nem jönnek vissza?

Valamit a konyhaművészetéről. A zsigerek, nyelöcsövek, enzimek békés egymásmellett éléséről. Kapcsolatai, viszonylatai tulajdonképpen itt rendeződnek.

Kedélyvilága itt teremődik meg a pörköltök, a tányér húсок, csillogó borok, habos sörök, fűszerek között, s ellenfeleivé is ők válnak. A szív, a máj, az epe, a gyomor egy ideig még kedvtelve élvezi ezt az eufóriát, hogy aztán később az áldozatok egyék meg legyőzőjüket.

Tárgyainkról: mulandóságunk tükreiről, bűnjeleiről. Krúdnyál minden emlékelem antropomorfizálódik, mint ahogy fordítva, eltárgyiasul az ember is. Ezek a tárgyak — az égbekarcolt faágak, vagy papírra bízott betűk — a film tulajdonképpeni építő kövei, vagy, hogy pontosabb legyek, ez a film építőanyaga. Imakönyvek kez-dőbetűi, naptárak fakó bejegyzései, a csil-lagképek metafizikus jelentése, kiszáradt levelek, elvesztett hajtúk, elejtett zseb-kendők, fényképek, ételreceptek, sírkö-vek, elfonnyadt virágok, hóban égő gyer-tyák, gyűrűk csillogása, levelek, báli meg-hívók — mind-mind egy végrendelet lel-

táranyagát képezik. A világ és a termé- szet vagyonaát Ő maga leáldozóban, itt hagyja nekünk a napfelkeltéket, a fáradt mosolyokat, virágok tűzét, parazsuknál talán még átmelegedhetünk.

Mit akar hát Szindbád? Kézjegyének megfelelni. Örökül hagyni semmi mást, csak a tapasztalatokat, amivel az örökség- váró épp úgy nem tud semmit sem kez- deni, mint az örökhagyó a sajátjaival. Vé- gig kell járnia az életet, vaksötétben tapo- gatózva. Életvitele program, mert a halál bizonyosságával szemben az élet sokrétűségét, gazdagságát állítja szembe.

Huszárik Zoltán

STAFÉTA

Írta és rendezte: Kovács András; Operatőr: Ragályi Elemér; Szereplők: Bencze Ilona és Bálint András.

Pályakezdők a válaszüton

Száraz, tiszta film a *Staféta*. Nem nagy film, nem iskolateremtő és nem is megrendítő alkotás. Egyszerűen csak elvállalt egy igazságot és képviseli. Mindennapos beszélgetéseinket folytatja — voltaképpen mindegy is milyen közegben, melyik szakszerűen aktuális témáról — s eközben hangos, feltűnést keltő drámák, drámai fordulatok nélkül, józan nyugalommal napjaink — s hazai világunk — sorsdöntő problémáiról szól: két merőben ellentétes magatartást szembesítve. Egyesítve és bontva. Érzelmileg kötve és az értelem, a tisztesség jegyében elszakítva egymástól két embert, akiket tán szívesebben látnánk egy közös életben, harmonikus szép szerelemben összecsiszolódva, de akikről, Kovács akaratából, tudjuk, hogy számukra e közösség — lehetetlen. S ha időleges alku révén mégis létrejönne; a tragédia elkerülhetetlenné lenne.

Talán éppen ezt a tragédiát kellett volna ábrázolnia az író-rendezőnek, játszik a gondolattal — persze kockázat nélkül —

a mű bírálója és esetleg a néző is. Hatásosabb, szívet szorongató, emlékezetes mű születhetett volna. A lényegét tekintve: ugyanarról a problémáról. Volna... kellett volna... lehetne... Miféle megközelítés?

Hiszen nem egy mű tervével állunk szemben, amelyről, alkalomadtán mindenki elmondja miféle remekmű kekedhetne ebből a témából az ő kezében. Nekünk már nem beleképzelnünk kell a kőbe a majdani remeket, hanem elgyönyörködni a kész alkotásban, vagy elfordulni tőle. Esetleg csak elmenni mellette s nem venni észre benne sem erőt, sem szándékot.

Azt a tragédiát, amely — szemléleti okokból — össze nem illő két ember egymást és önmagukat pusztító, s ettől még, akár fájdalmasan is, de szép szerelmét idézi: ábrázolta, ha úgy tetszik, filmmé formálta már más, nem is egyszer s újra megteszi még, minden bizonnyal más is, nem is egyszer. A téma így fölfogva: örökzöld.

Kovács András koncepciójában nem az. Csak eredeti. Ettől még nem jobb ez a film, ettől még nem tűnnek el kétségtelen gyengeségei, s egyáltalán, ezzel még csak annyit mondhatunk a *Staféta*-ról amennyit a szó önmagában jelent.

De hogy miben áll filmbéli eredetisége? Esetleg a nagyközönség számára — hogy erről is beszéljünk — nehezen felismerhető, vagy éppen csak bizonyos nehezségek leküzdésének útján befogadható eredeti értéke?

Ennek a minőségnek megállapításához legalábbis két alapvető kérdést tisztáznunk kellene. Az egyik ilyen kérdés a film és valóság viszonya, a másik meg az a gondolati rendszer, amelyben a rendező munkái egymáshoz igazodnak.

A *Staféta* voltaképpen egy másfélórás vita két szerelmes fiatalember, egy lány és egy fiú között, az alkotó magatartás és a „karrier” — nem szükségszerű, de létező — konfliktusáról, amely itt, ebben a filmben egy pedagógiai gyakorlat bírálatában manifesztálódik.

S itt mindjárt álljunk meg egy pillanatra. A mi mai életünknek és nyilvánvalóan holnapunknak is valóban egyik sarkalatos problémája az iskolaügy, a mód, ahogyan — a film címének stílusához igazodva — a „következő váltást” oktatják-nevelik. Társadalmi értelemben életkérdés ez, mindamellet mégis nyilvánvaló, a film nem egyszerűen azt kívánta jelezni, hogy a tanügyben valami nincs rendben. Művészi programunk — egyetlen filmre tekintve — ez sok is volna, meg kevés is. Sok, mert a teljes felismeréshez a film tárgyi közlései nem adhatnak elég információt sem a jelenlegi helyzetről, sem a megoldást kínáló számtalan variánsról. S kevés, mert a filmnek mint élményt-adó, a világ dolgait személyes élménnyé formáló műalkotásnak pusztán a pedagógiai gyakorlat mechanizmusának akár érzelmi, akár szociologikus bírálata nem adhat elég testes, sűrű tartalmakat. Mindamellet nem lehet egyszerűen ürügy sem.

Máris szembesítettük magunkat Kovács András alkotói módszerének egyik lényeges vonásával. Az ő művészi gyakorlatában ma már egyszerűen elképzelhetetlen, hogy a jelenség, amelyhez film-történetét köti, ne legyen valami nagyon valós, eleven probléma. Érthetlenné és értelmetlenné válna egész — és mindeddig bonthatatlan következetessé — te-

vékenysége, ha az, amit csinál, történetileg-társadalmilag a konkrét, esetleges lenne. Még a *Hideg napok* is, amely a legközelebb áll a „hagyományos” filmstílushoz, egy nagyonis pontos, történettudományi aspektusból részletesen elemzett, konkrét történelmi pillanatot használ föl nyersanyagként. De már itt is — miközben erről — másról is szó van. Az újvidéki népiptás döbbenetes dráma. Földidézése: alkalom és felszólítás a kollektív lelkiismeret-vizsgálatra, a nemzeti méretű felelősségtudat ébresztésére. Ahogyan a *Nehéz emberek* sem egyszerűen néhány a gyávaságon, vagy a bürokrácia rákos elburjánzása miatt elakadt, hamvába kelt tehetség szomorú története, hanem éppenséggel annak az erőnek tudata — és tudatos tükrözése — amely a társadalomban jelen van, jelen kell legyen, s amely a kisszerű egyéni (és pillanatnyi) érdekeket képes a személyiség sérelme nélkül felszámolni. Avagy: az *Extázis* sem arról szól, hogy a zenekarok dobjai hangosak, hanem sokkal inkább arról, hogy a változás emberi igényei milyen keserves-nehezen találják a formát, hogy a gondolat és érzelmi-világ milyen bonyolult — és olykor zavaros — formációkban talál utat az önkifejezésre. A *Falak* sem egy külkereskedelmi vállalat belső ügyeinek, manipulációs kényszereinek története, hanem az olyannyira nélkülözhetetlen morális erő próbája — és ütközete — a kényelem, a langyos „béke” és az alkotóerő, a tisztesség tán nehezen elviselhető, de teremtő ellentámadásainak viszonyai között.

A *Staféta* is ilyesvalami. Kovács nem tud — láthatóan nem is akar — úgy beszélni általános-érvényű kérdésekről, hogy azok ne kötődjenek az ellenőrizhető valósághoz. S ilyenkor nem méri, hogy történeteinek valóság-ereje arányban áll-e a művek következtetéseinek súlyával.

Ez a filmje történetesen személyesebb természetű, mint az eddigiek. Szándéka szerint szervezettebb kapcsolatot kíván teremteni egyéni sors és közösségi gondok között, mint az eddigi történetek, példák és példabeszédek esetében. Zsuzsa, a *Sta-*

féta hőse, a maga újíto szándékaival nem egyszerűen egy fáradt és alkudozó közeg-ellenállásba ütközik. Számára itt, látszólag, egyúttal a személyes boldogság kiteljesedése a tét. Éppen a fiú, a szerelem, Zoltán személyesíti meg a Zsuzsát körülvevő emberi körben azt a magatartást, amelyet a lány elfogadhatatlannak, elvi-

selhetetlennek érez. S ez annál fájdalmasabb, minthogy a lányt valódi szerelem, igazi, erős vágy köti a fiúhoz. Elhisszük ezt a szerelmet a filmnek s különösképpen elhisszük a szerencsés kézzel kiválasztott női főszereplőnek.

Nos tehát ebben a szerelemben két alapmagatartást szembesít a film. Zoltá-





nét, aki kétségkívül tehetséges, okos és a maga módján tisztességes is lehetne, de félelemből vagy kényelemből már eleve alkuval indul pályáján, csatlakozva azokhoz, akik tekintélyüket, vagy éppen csak pozíciójukat féltve szinte reflexszerűen fordulnak szembe minden határozottabb újító szándékkal. Zoltán, azzal, hogy beállt ebbe a sorba, egyúttal elárulta azt a gondolatot is, amit éppen ő inspirált s amely gondolatnak most Zsuzsa a legbátrabb militánsa. Zsuzsának tehát választania kell az elvállalt ügy és Zoltán között. S nem azért hagyja el végül is Zoltánt, mert „az ügy” olyan rendkívüli horderejű, hogy bele kellene pusztulni, hanem most azonnal s nem az általa elképzelt formában valósul meg a „pedagógiai forradalom” — ő maga is tudja hosszútávú

program ez —, hanem azért, mert Zoltán már ebben az ügyben is megmutatta holnapi, lehetséges önmagát (a szellem világában is üzletemberként mozgó polgárt) s ezzel a holnapi Zoltánnal ez a mai Zsuzsa nem lehet képes együttélni. Zoltán elfogadása így egyértelmű lenne azzal is, hogy a lány nemcsak céljait, de személyiségét is feladja, hosszú, lassú haloklásra ítelve szerelmét is.

Az alaprajz világos, áttekinthető. Valóban egy nagyobb hatású dráma lehetősége rejlik benne. Miért nem lett azzá? Egyrészt azért, mert a rendezői koncepció eleve visszafogott: mindig is nagyobb hangsúlyt akar adni a film dokumentatív jellegének mint a játéknak. (Valódi interjúk valóságos iskolák újító szándékú tanáraival; bár rekonstruált szer-





kesztőségi vita, de szinte jegyzőkönyvszerűen másolt szövege az ilyen témákról „civilben” folytatott vitáinknak; a riporterként hőseire rákérdező rendező éppen azokban a pillanatokban, amelyeknek bonyolult érzelmi tartalmát ábrázolni kellene s nem szavakban elemezni...)

Másrészt az teszi lassúbbá — és hatásában redukáltabbá — a művet, hogy két hősének egymáshoz való viszonyát, szerelmét nem egy követhető történetben ábrázolja, hanem illusztratíven. Vagyis meggátolva bennünket abban, hogy beleéljük magunkat közeledésük-el-távolodásuk belső történetébe.

De lám ismét valami mást kér számon az ember a rendezőtől, mint amit ő adni kíván. (Bár jegyezzük meg, hogy ebben a kemény anyagban mozogva maga a rendező is megáll egy-egy pillanatra, hogy elidőzzön valami oldottabb és mégis nagyon jellemző epizódnál — például Zsuzsának „a polgári jövőt” megidéző víziójánál, a film e nagyszerű, ironikus és minden magyarázkodás nélkül félreérthetetlenül értelmező mozzanatánál.)

Egyébként tisztelhető következetességgel valósítja meg Kovács András a maga programját. Még abban is, hogy a szerepek egy részét nem hivatásos színészekre bízta, hanem olyan fiatalokra, akik — feltehetően — személyes életükben is közelebb állnak a „szerep” világához. S hadd mondjuk meg, ezúttal hitelesebbek is, mint a szerepet „játzó” színészek. Mindenekelőtt Bencze Ilona, akinek „fér-fias” karakterű — olykor ugyan naiv, de kis engedményekre sem hajló — nőalakja friss, érdekes típust hoz filmjeink világába. Mellette Bálint András és különö-

sen Csiky András merevebb, játékban (és persze, sajnos a szerep szerint is) vulgárisabb.

Az operatőr, Ragályi Elemér, hűségesen követi a rendezői stílust, kerülve látványosságot, idegen külső hatásokat.

S végül még egy szót a film értelmezéséről. Általában úgy fogják föl ezt a munkát, mint a nemzedékváltás problémájának szociografikus-dokumentatív vitanyagát. E felfogásból következnek aztán az olyan különös félreértések, mint ha a film az ifjabb generációkat pusztán a szemléleti, közéleti kérdések világában keresné, mintegy társadalmi emberre szublimált voltukban ismerné őket, s a kényelmet, az alkudozást, az egyéni élet javai iránti vonzódást mindenestül egy előbbi nemzedék kizárólagos jegyeinek fogná fel. De hiszen itt erről szó sincs. A „stafétabot” várományosai között éppúgy megtalálható valamennyi ismert típus, mint az elődök között. A *Staféta* nem a nemzedékváltás problémáiról szól, hanem — olykor persze bizonyos elkerülhetetlen túlzással — egy morálisabb magatartást preferál, egy olyanfajta erkölcsiséget, amely nemcsak a közéletben, de a legszemélyesebb ügyekben is azonos következetességgel mér és érvényesül.

Hogy ezután érvényesül-e valóban, s hogy mennyire? Erre Kovács nem válaszol. Megnyitotta a vitát. Bizonyosan azal a szándékkal, hogy folytassuk mi, ahogy szoktuk — ahogy ez szinte országos méretű divat és gyakorlat — baráti társaságokban, kisebb s nagyobb közösekben, vitázva közügyekről, akkor is, ha magánéletünk közegében mozgunk. Ezekből a vitákból eredt a film, s úgy tűnik, ide tér vissza.

Hámori Ottó

Végletes alternatívák

Kovács András filmjeivel kapcsolatban arról szokás (sőt szinte arról illik) vitatkozni, hogy minek nevezzük őket: művészi alkotásnak vagy dokumentumnak. Már a *Falak* is ilyen vitát ingerelt, s feltehetőleg ugyanezt fogja tenni a *Staféta*

is, még több szavazattal a dokumentum-, sőt a riport-jelleg mellett. A dilemmát persze nehéz eldönteni, mivel a gyakorlatban a két műfaj határai egyre látványosabban mosódnak össze, elméletben pedig (George Steinertől Nádasy Lászlóig)



egyre mélyebb értelmű következtetéseket vonnak le ebből az elmosódásból. Amikor azonban megjelennek a művek, mindenki biztosabban ítél, mint ahogy nevezett elméletek alapján várhatnánk; úgy látszik, a fejlődés a szint-különbségeket mégsem törli el, s mindenki megőrzött egy belső

mércét, ami szerint a „művészet” mégiscsak magasabb minősítést jelent a „riportnál”.

A bökkenő csak az, hogy az utóbbi csoportba sorolhatókat egy igen fontos lényegi jegy is összeköti: legtöbbjük a *ma* életét akarja megeleveníteni, a jelen, sőt a leg-



jelenebb kor problémáit akarja feltörni. Sajátos ellentmondásnak vagyunk így a tanúi. A mi korunk (értve ez alatt legközvetlenebbül a 60-as, 70-es évek Magyarországot) mindenképpen alkalmas a megörökítésre — ezt mindannyian érezzük, akik benne élünk, s nap mint nap

tapodjuk a pesti és vidéki utcákat. A maga sajátosan kibontakozó problematikájával alkalmas anyagot és táptalajt nyújt ez a helyzet arra, hogy nagy alkotások szülessenek belőle. Miért van hát, hogy a legtöbb megszületett mű úgy látszik, mégsem tud véglegesen kitörni a ri-



portázs keretei közül? Olyan nehezen adja meg magát a valóság a műnek? Nagyobbat merünk kiáltani, ha közvetlenül és bizonyíthatóan karjába (már tudniillik a valóságéba) kapaszkodunk?

Engem ezért nem a műfaji minősítés (s nem is a műfaj minősítése) érdekel egyik idevonatkozó műben sem, hanem hogy hogyan jelenik meg bennük mégis a művészet: a szociológiai hitelességen túli emberi mondanivaló. A *Staféta* kapcsán is erről szeretnék meditatálni.

A rendező azt a sajátos, rejtjeles technikát alkalmazza, mely mintegy tudatosan el is bújtatja a művészetet, s ezzel arra figyelmezteti a nézőt-hallgatót, hogy közvetlenül az igazságot keresse benne. A *Staféta*-ban is sokszor értésünkre adják, hogy a valóság egy dokumentumszerűen kimetszett darabjáról van szó és nem művészi átköltésről. Olykor bele-beeszl a rendező-riporter (mint a *Nehéz emberek*-ben vagy az *Extázis*-ban), majd közismert szereplők tűnnek fel, és saját „polgári” nevükön bemutatkozva magukról beszélnek. (Az ember ilyenkor hajlamossá válik arra, hogy utópiába kalandozzék, mivel filmjeinken immár hagyományossá válik, hogy közgazdászok fejték ki elgondolásaikat, zeneszerzők a helyszínen szülsék és adják elő dalaikat — nem juthatunk-e ezen az úton végül odáig, hogy magunk csináljunk magunknak mozit magunkról?)

E metódus hatására sikeresen rá is állunk a valóság logikájára, s úgy kezdjük nézni, vagyis inkább hallgatni a filmet, mint egy cikket vagy szociológiai tanulmányt: „ösi” szokás szerint azt vizsgálva, mekkorát sikerült a szerzőnek a valóság problémáiba beleharapnia. E logikának engedelmessé válnak, amikor latolgatjuk, hogy az egyetemisták kimondják-e hát, ami a szívükön fekszik, s hogy hány százalékosan mondják ki, vagy hogy (szereplőt és szerzőt egyaránt beleértve) ki mikor mivel milyen kompromisszumot köt, mekkorát és miért.

A „csalás” abban van, hogy a film mégsem ezt mondja, s éppen akkor válik művészetté, amikor más, mélyebb mondanivaló is megszólal benne. A felületen zajló

eseményesorok mögül lassan emberi arcok bújnak ki, hogy éltük értelmét és lehetőségét kérdezzék — és kérdeztessék a nézővel.

A kérdések e felvetése minden művészi alkotás elhatároló alapfeltétele. Ha kimarad (nincs ilyen kérdés) művészetről sem igen beszélhetünk. De vajon bekövetkezik-e ez a pillanat a *Staféta*-ban? Nem beszélhetek mások nevében, mert egyelőre mindenki más szentenciát mond erre a filmre. Számomra bekövetkezett, igaz hogy végérvényesen csak a film utolsó kockáinál, de akkor visszaható érvénnyel.

Ekkor kezdtem úgy igazán belegondolni Zsuzsának, a film „hősnőjének” sorsába. Döntés előtt áll, több egymásbafonódó ügyben, a szerelem, az anyaság, a kövendő társadalmi magatartás kérdéseiben — de még maga sem tudja, hogyan fog dönteni. Magára van hagyatva, noha nem vágja magát tragikus pózba. A film semmi mást nem elemzett igazán mélyen, de ezt az egyetlen helyzetet kidolgozta. Most már ismerjük a tényállást ahhoz, hogy feltegyük a kérdést: mi lesz Zsuzsával? Még pontosabban: mi lesz a Zsuzsákkal?

Mi lesz az ilyen lányokkal és fiúkkal, akik még húszévesen is ennyi tiszta naivitással tudnak nekimenni az életnek, akik komolyan veszik a felnőtt társadalom ígéretét, s úgy érzik, valóban tiszta lapot tartanak a kezükben, s azt semmiképp sem akarják bemocskolni. Jól tudjuk, hogy eddig az ilyen embereknek, amióta világ a világ, a különböző fokú csalódás, s következményként a különböző fokú beletörődés vagy hasonlóan különböző fokú hajótöröttség jutott osztályrészül — nem vonva ki e tétel érvénye alól az utóbbi 25 évben felnövekedett generációkat sem. Nagy kérdés, hogy azért-e csak, mert a múlt társadalmi mind rosszak voltak (s mert nálunk sem ment minden „hibátlanul”), vagy azért is, mert a társadalom már eleve ilyen, mert soha semmiféle emberi csoport-formációtól nem várható, hogy a Zsuzsához hasonló naivan ártatlan lányok álmait teljesítse. Zsuzsa hangsúlyozottan modern lány, a társadalomhoz való „viszonya” azonban tökéletesen szüxies. Va-

jon nem úgy áll-e a dolog, hogy ebben a vonatkozásban (a társadalommal való kapcsolatban) egyszer mindenkinek fájdalommal kell elvesztenie szüzességét?

Azzal, ha Zsuzsa választóját természetesen nyilvánítjuk, csöppet sem csökkentjük a probléma társadalmi súlyát, sőt inkább növeljük. Ha ugyanis Zsuzsa magatartása kiforrott, jogosult, „felnőtt” magatartás volna, vagy akárcsak lehetne: minden végtelenül egyszerűvé válnék, mint egy feketével-fehérral festett Jókai regényben, mert egy helyes magatartás állna szemben egy helytelennel. Ha azonban Zsuzsa a kamasz viselkedését mutatja be, akkor kettőzött élességgel vetődik fel a kérdés: hogyan válhat felnőtté, el kell-e veszítenie ennek érdekében rokonszenves, de naiv nyíltságát is?

A film elgondolkoztatóan kemény feleletet ad, mert csak két típust ismer: szüzeket és kurvákat. Középút nincs — vagy éppen hogy csak középút van.

Az előbb nem ok nélkül hivatkoztam Jókaira. Sok vizsgálat és elemzés tanúsítja, hogy a bestseller típusú népszerű művek (könyvek, színdarabok, filmek) egyik legfontosabb sajátága szerkezetük és látásmódjuk fekete-fehér egyszerűsége. Minden szereplő besorolható a fehérek (jók), feketék (rosszak) és megengedhető harmadikként a jószándékú, de körülményeik hálójában elgyengült és elgyávult „tarkák” csoportjába. Kovács filmje azonban nem ezt a szerkezetet ismétli, látásmódjának sajátága éppen a hiány, alak-

jainak galériáját éppen az teszi jellegzetessé, hogy bár a jó nála hófehér, de gyenge, vele szemben nem az igazi gonosz áll, hanem „csak” a mindenáron alkalmazkodni kívánó, gerinctelen, aki a felnőtté válást a magasabb célokról való lemondásban, vagy legalábbis a megvalósítás elodázásában, s a pillanat kihasználásában látja.

Mindez azonban a filmben nincs így kibontva, végigelemelve, csak a helyzet rajzolódik ki a „sakktáblán”. Az is a végére, amikor minden kapu bezárul Zsuzsa előtt.

Igazságos ez a helyzetkép? Valóban ilyen súlyos a helyzet? Kár volna méricskélni, a film csak a probléma súlyosságát jelzi, de nem adja mértékét. Az ilyen dolgokban jobban visz előre, ha sötétebben látunk, de a létező összefüggésekre figyelünk. A *Staféta* nem is azért hagy mégis kielégítetlenül, mert nem mond el mindent, amint a felvázolt kérdésről egy szociológiai tanulmányban el kell mondani, hanem mert nem tudta a vállalt művészi módszerrel a problémát teljesen kibontani. Ha ugyanis visszatérünk az ellentétezés Jókai-féle technikájához (s a film ezt teszi, noha más felállásban, fehér-fekete helyett fehér-tarka, vagy pontosabban fehér-pöttyös pólusokkal), akkor valamilyen módon több töltést kell adni az alakoknak és helyzeteknek. Így ismét csak a kérdésig jutottunk el.

De legalább a kérdésig eljutottunk.

Vitányi Iván

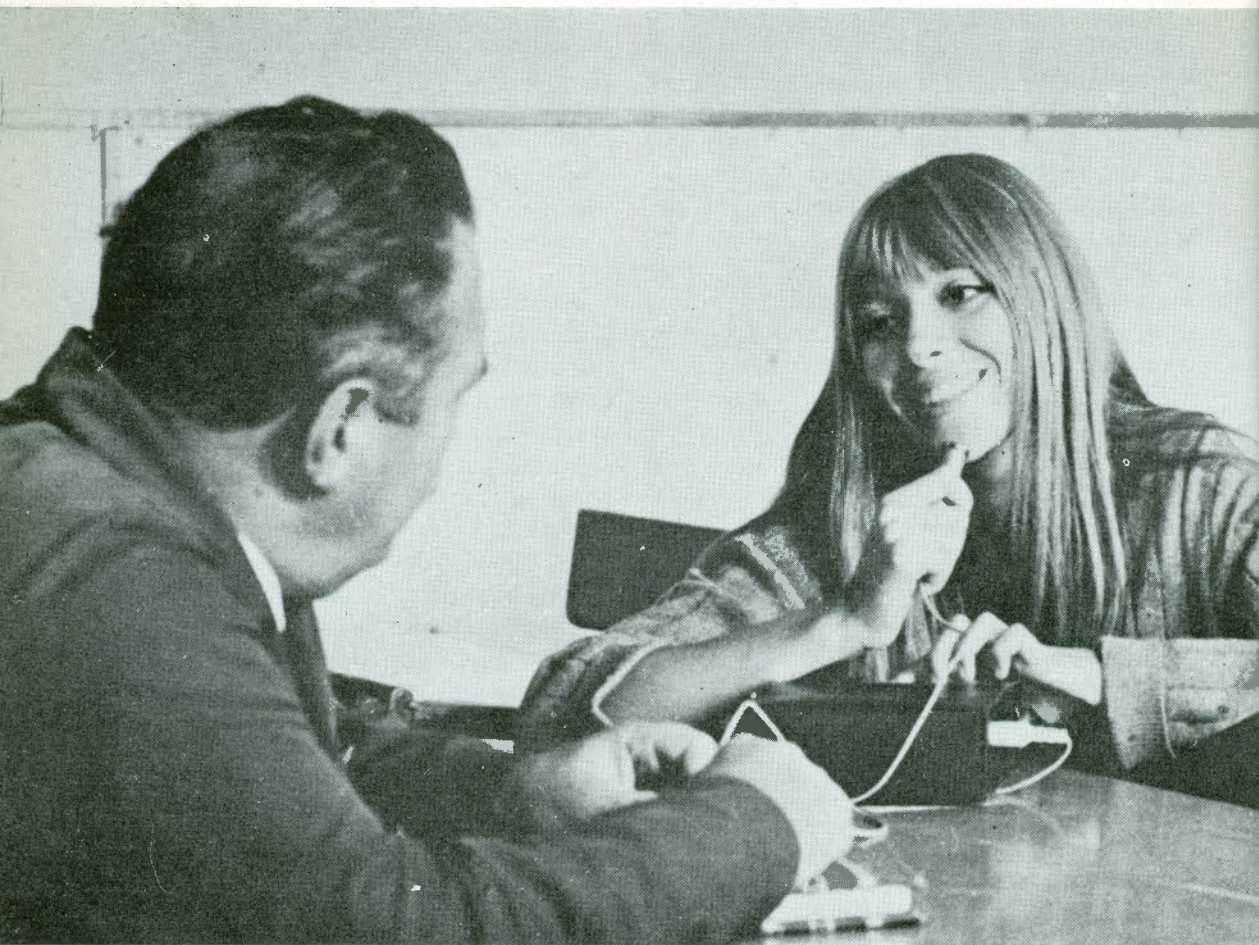
Negyvenes szemszögből a huszonévesek

Huszonéves egyetemi hallgatók — fiúk és lányok vitatkoznak lelkesedéssel és opportunizmusról, érvényesülésről és újatakarásról Kovács András új filmjében. A háttér a Tudományegyetem, Budapest, Pestkörnyék.

Csupa ismerős mondat, ismerős szituáció. Magam is az Eötvös Egyetemen tanítok, mindennapos közelségből ismerem a fiatalokat, éppen az elhelyezkedés előtt

állókat. Mégis van valami keveredés, valami különös a filmben. A lázadó, elégedetlen, újat tervező és jobbat követelő fiatalokban nem tanítványainkra ismerünk, sokkal inkább húszegynehány év előtti önmagunkra. Akárcsak a *Fényes szelek*-et, ezt a filmet is sokkal inkább önmagukénak érezhetik a negyven, mint a huszonévesek.

Miért van ez így? A mai fiatalok min-



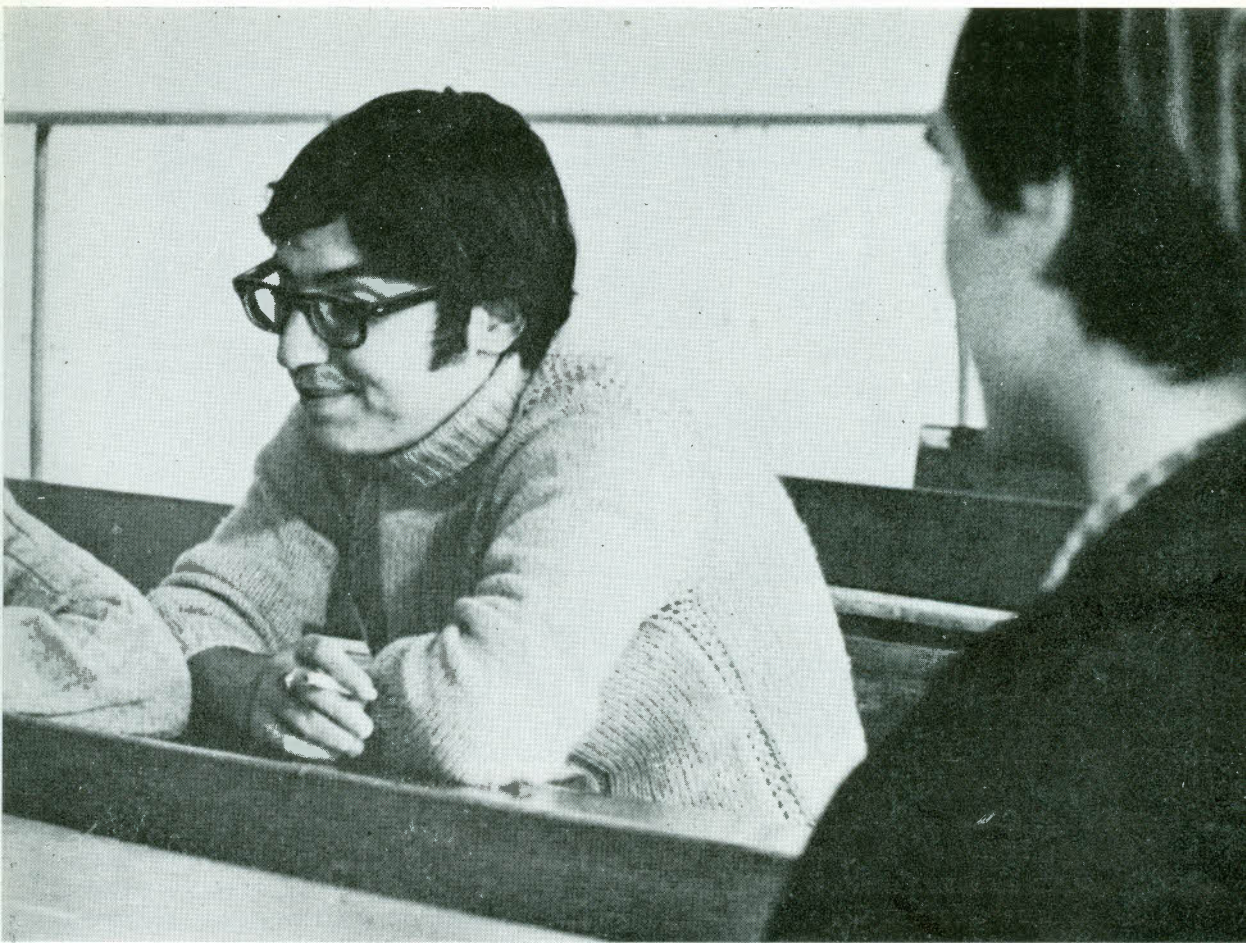
dent tökéletesnek látnak, minden tekintetben azonosulnak a tekintélyekkel? Korántsem. Soha nem volt kisebb hitele a tekintélynek és pátosznak, mint ma az ifjúság körében. Helyette beletörődés, cinikus kritika vagy anarchikus lázongás jelentkezik: végső soron a tehetetlenség érzése. Érzik, hogy csak valamikor a harmincötön túl öregednek ők olyan „fiatal szakemberekké”, akik óvatosan véleményt mondhatnak, akik belevághatnának a helyzet megváltoztatásának kísérletébe.

Itt, e ponton hat kissé hamisan a *Staféta*. De ez a hamisság felizgat, éppen ez a hamisság kötelez válaszkeresésre. Miért tettük mi negyvenesek-ötvenesek olyanná társadalmunkat, hogy az újat-akaró helyes javaslatainak megvalósításában hívő húszéves Zsuzsa papirosízűnek, irreális ábrándozónak, idejétmúlt figurá-

nak tűnik? Miért tűri a társadalom, hogy a teremtő türelmetlenség az őszülő halántékkal járjon együtt?

Minél tovább gondolkozunk ezen, annál keményebben markol meg a filmben felvetett probléma. Nem csodálkoznék, ha a negyvenesek körében nagyobb siker aratna ez az ifjúság-film, mint a huszonévesek között, annak ellenére, hogy a film legnegatívabb figurája az egyetlen negyven felé járó szereplő. Első pillanatra büszkén ismerünk magunkra a világmegváltásban hívó fiatalokban, gondolatban egykori fiatalságunk lendületét a mostaniak fölé helyezjük. De a végén rájövünk: a mai fiatalok dinamikájának eltompítása olyan vétkünk, amelyet nem vezekelhetünk le saját derecsdő forradalmiságunkkal.

Ilyen egyszerű a képlet? Ennyire egyértelműen feje tetejére állított a két



nemzedék gondolkodásmódja? Nem. Ha pontosabban utánanéznünk: „generációs különbségeket” találhatunk egyetemisták és gimnazisták, felsőéves hallgatók és alsóéves hallgatók között is. A még fiatalabbak friss lendületét látva talán nem túlságosan elhamarkodott a remény, hogy társadalmunk önként visszaállítja a ter-

mészetes állapotot. Megfosztja a kopaszodó évfjártokat a teremtő elégedetlenség privilégiumától.

A filmben Zsuzsa még csak harmadéves. Ő fordul szembe a végzősökkal és az adjunktusokkal. Ez a finom megkülönböztetés adja meg a film teljes maiságát, realitását, optimizmusát.

Marx György

PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK

Közjáték

Nem tudom, miért változtatták meg a fordítók Krzysztof Zanussi elsőfilmes lengyel rendező művének eredeti címét (*A kristály szerkezete*), nem tudom, hogy a bemutató előadás után miért nem vetítették egy hétig sehol sem, nem tudom, hogy az első vetítési hét után, melyen tizenkilenc előadást ért meg a film, hetet az Ugocsában, tizenkettőt az Óbudában, miért került Lőrincre és Erzsébetre. Mindezt nem tudom, dilleltáns vagyok a filmforgalmazási-reklámozási ügyekben. Igaz, én már azt sem értettem, hogy *A tűzön nincs átkelés* miért tűnt el szinte nyomtalanul... Nem tudom, nem értem, vagy ha igen, annál rosszabb. Mindezzel azonban nem azt akarom jelezni, hogy a *Közjáték* címmel forgatott filmet kiemelkedően nagy filmnek tartom, de arra mindenképpen érdekesnek (és rászorulóknak!), hogy némi előkészítést és figyelmet kapjon a propaganda és a kritika részéről, hogy ne bukjon olyan fájdalmasan nagyot a közönség előtt, mint amit vasárnap délután négytől hatig tapasztaltam az Ugocsa mozi ötven főnyi (előadás végén már csak harminc) nézőjének körében.

Marek és Jan negyedik évtizedükben járó, krisztusi korban levő férfiak, túl a személyiség és az életforma alapvető

kristályosodásán. Együtt végezték el a fizikai szakot: a híres professzor két tehetséges tanítványa. Marek nagyvilági emberré lett, bejárta New Yorkot, Moszkvát, Párizst, és kutatásaival tudományos rangot, tekintélyt, lakást, autót szerzett magának. Jan viszont egy iparváros melletti kis faluban a meteorológiai állomáson ásta be (és el) magát; rutinmunkát végez, olvas, kirándul, gondolkodik és elveszi feleségül a helybéli kedves-csúnyácska, vonzó tanítónőt. Marek a szó szoros és pszichológiai értelmében kifelé, Jan pedig befelé fordul, és a felületes szemlélő első pillanatban azt is hihetné, hogy minden rendben van, hiszen mindketten megtalálták a személyiségükhöz, tehetségükhöz illő közeget és munkát. A professzor és Marek azonban úgy véli, hogy Jan elpazarolja tehetségét, és a film voltaképpen Jan „megtérítésének”, mondhatnám azt is: észretérítésének kísérletéről és kudarcáról szól. A meteorológus-tanítónő párhoz, akik az öreg nagyapával élnek, a legnagyobb tél közepén megérkezik Marek az autójával, rádiójával, a maga nagyvilági, ám ezzel csöppet sem hivalkodó légkörével, és néhány nap múlva egy fővárosi telefon ürügyén eredménytelenül távozik — sejthető, hogy soha többet nem tér vissza társához.



Megérkezés és eltávozás között pereg le, bomlik ki a két ember személyiségének kristályszerkezete, és egy harmadiké, a csúnyácska-vonzó tanítónőé, aki könnyen főszereplővé is nőhetett volna az előálló helyzetben. Hogy nem nőtt azzá, hogy Marekkal való kapcsolata a bemutatás már-már kínosan esetlen pillanatától a búcsú leheletnyi szomorúsággal áthatott jelenetéig csak egy szerelmi-szexuális kibontakozás lehetőségét futotta be, hogy a film elkerülte ezt a fordulatot, az nemcsak a jó művészi ösztönre, izlésre vall, hanem egyben talán a film legfontosabb jellemzője is. Az elkerüléskitérés tartalmi-formai alapja és saját-sága a *Közjáték*-nak, és jórészt tisztán, keményen érvényesül. Egy-egy rövidebb-ügyetlenebb, elsősorban íróilag (Zanussi a film írója is) és gondolatilag közhe-lyes jelenet válik csak vontatottá (például a két barát szakmai tárgyalása, mi-akor Marek tudományos munkájának eredményeiről beszél, vagy a képsor „fordítottja”, Jan könyveket és filozófusokat citáló kérdésáradata); itt a szereplők és a képek is illusztrációkká szegényedve feszengnek, a nézők meg unatkoznak.

Ezekre a „közjátékokra” gondolva támad föl az emberben a kísértés, hogy ezt kicsit az egész műre kiterjessze. Lehetne persze mondani, hogy éppen erről szól a film, ez a témája és a műfaja, de fő-lössleges ilyen menlevelet kiállítani, amely egyben az értelmezést is leegyszerűsíti és a továbbgondolást eleve lezárja. A *Közjáték*-ban tél van — tél mindenütt, túl az évszak határain. Tél van a képekben és a közérzetekben; kristályos-hűvös szomorúság, nosztalgia lopakodik be az életképekbe, mint Csehov szinda-rabjaiban, akiről egy teázás alkalmá-val szó is esik; de itt nem borul föl az egyensúly, nem robban a dráma, nem fordul a visszafogott, fegyelmezett személységek sorsa tragédiába, a kikerülés nem jár végzetes bukatókkal — az egész nem annyira elviselhetetlen. Mintha még azt is eltelné magától — talán a jövő-be? A későbbi férfikorba?

Nem ütközik meg, csak összeütődik a kétféle életformában élő férfi, csak föl-rajzolódik egymás mellett a két szerke-zet, méghozzá többnyire képzőművészeti-festői érzékkel megkomponált képekben, amelyeket a mindenütt jelenlevő tél kife-

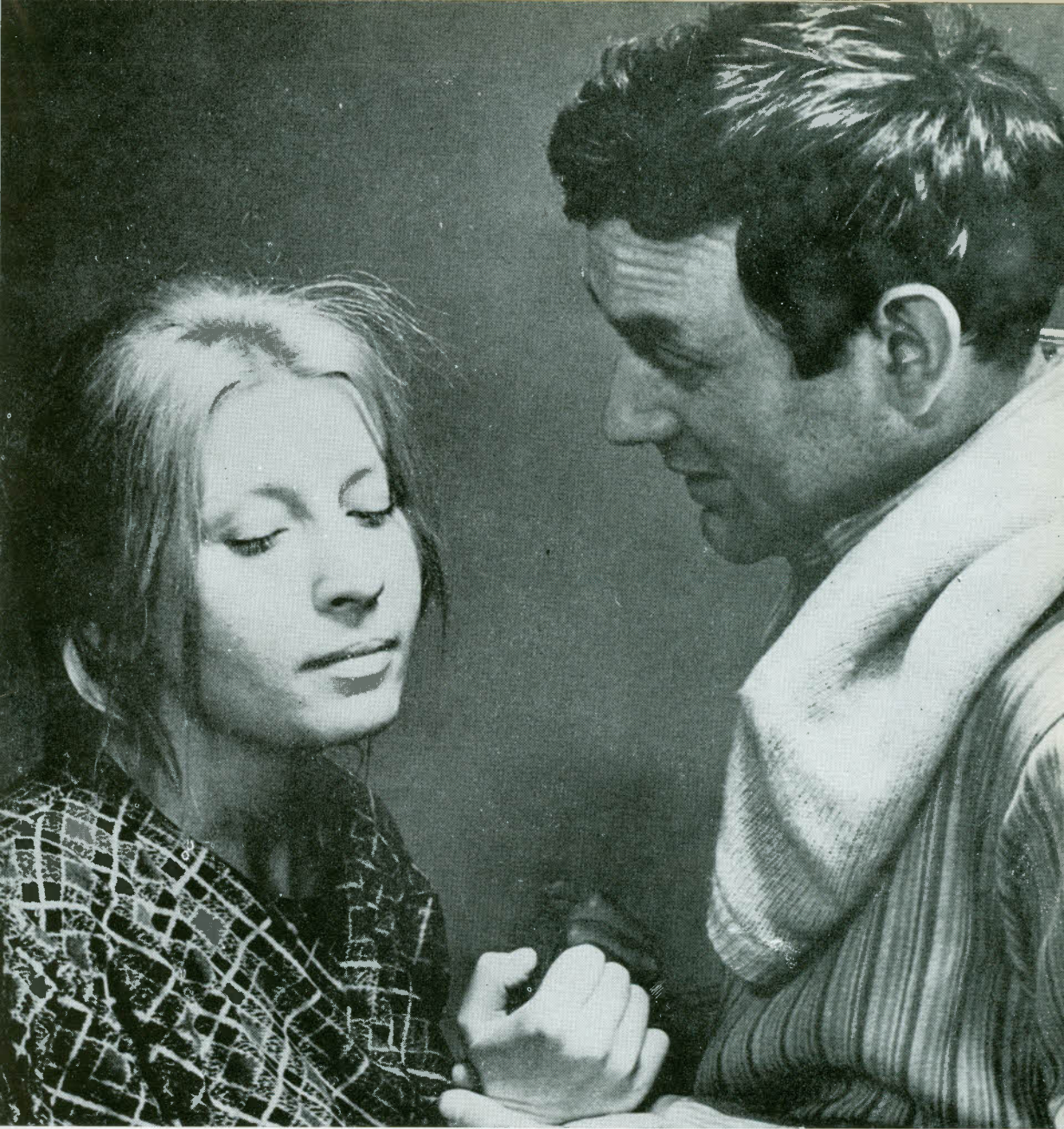
hérít, megszurkít, grafikusan keményre ötvöz. Ehhez alkalmazkodik — vagy inkább társul — önálló réteggként az ugyancsak kemény és áttetsző zene, valamint a hibátlannak mondható színészi játék. — Jan alakítója szobrászművész — és ez olyan hármasegység a rendező kezében, amellyel a film legszebb jeleneteiben, egy-egy szorongató pillanatban igen bonyolult, és fogalmakra kevésbé lefordítható „dolgozat” tud megragadni a maga „mérsékelt égővi” stílusában. Ilyen például az a villanásnyi jelenet a film utolsó részében, mikor Marek a fővárossal tárgyal telefonon; kissé idegesen intézi evilági-mindennapi ügyeit, a másik szobában pedig a vénember matat a téli gyümölcsök között és szótlanul figyelni Mareket, majd a telefonálás befejezése után valami túlvilági, halvány és révült arccal átnyújt neki egy almát, mintegy megérinti az életút felén járó fiatal embert a maga vénségével. Talán nem misztifikáló „belemagyarítás”, ha ehhez még azt is hozzáteszem, hogy — anynyi más, közvetlen jelzés mellett — ebben a téli gyümölcsben valamiképpen maga a természet idézi az elmúlás jelenvalóságát a városi ember figyelmébe.

A film hűvös és nosztalgikus, transzcendens jeleivel szemben végig ott sorakoznak az élet evilági, szinte dokumentatív pontossággal megörökített képei, a vidéki ház és az udvar életéről, gyerekekről, kocsmai arcokról, a falu melletti ipari kombinátról és városról — Jan szűkebb és tágabb környezetéről, és egy-egy elejtett mondat, kép, rövid párbeszéd erejéig a tudományos-technikai forradalom korában szerveződő egész társadalomról, amely voltaképpen bármelyik keleteurópai társadalom lehetne. És itt, ebben a rétegben válik a film a magyar néző számára is aktuálisan izgalmassá.

Zanussi műve nem tisztázza, hogy Jan bezárkózásának okai mennyiben magántermészetűek és mennyiben társadalmi eredetűek. Számítani pontossággal ez nem is határozható meg, de a film közvetlenül még az elemzést szolgáló szétválasztás lehetőségét sem állítja, a kétféle forrás feltételezéséig sem jut el. Nem

ítéli el, de nem is emeli tragikus hőssé Jant visszahúzódsáért, határozott rokonszenve inkább a meditatív alkatnak szól. S ugyanúgy Marekkel sem ellenszenvez kifejezetten — hiszen Marek nem cinikus és jellemtelen törtető, csak kifelé forduló realista, s úgy tűnik, ezért még nem fizetett kirívóan tisztességtelen árat. Kettejük közül azonban a göcsörtöstöprengő Jan az, aki sérült, aki nem bontakoztatta ki adottságait. Nem tudjuk, hogy Jan mit produkált volna, mert nem volt képes megtalálni, megteremteni az alkalmas formát magának. Úgy látszik, ez a világ nem kedvez a nehezebb embereknek. És hogy itt nem akármilyen sérülésről van szó, azt egyértelműen (és kissé átlátszó szimbolizmussal) jelzi Jan korábbi balesete, mely hegymászás közben érte.

Zanussi filmje tartózkodóan személyes alkotás; léghőből olyamatosan érződik az élmény frissesége és megszenvedett eredetisége. Két mozzanatot, megjegyzést idézek ehhez, mindkettő a tanítónőtől származik. Egyik nap hármásban kirándulnak a közeli iparvárosba és beülnek a moziba. Két részletet látunk a műsorból, a híradó és a film egy-egy jelenetét. A híradó egy ipari létesítmény eredményeiről számol be idegesítően jellegtelen és üres szövegben, sablonos képekben. Mikor Marek hazafelé menet visszakérdez a filmre, a tanítónő dühösen kifakad a híradó ellen — s ez a megjegyzése a néző mély helyeslésével találkozik. És nemcsak azért, mert erőteljesen jelzi (persze csak jelzi), hogy a *Közjáték* alkotói miként gondolkodnak, hanem azért is, mert minden nézőnek az a híradó jut eszébe nyomban, melyet egy órája látott. Az asszociáció kissé publicisztikus ugyan, de pontosan és élesen „bejön” — igaz, ezt nemcsak Zanussi érdemének tekintjük. Ugyanilyen a tanítónő másik megjegyzése, mely a film „meztelen” jelenetére vonatkozik. A sötét autóban utazók képe után emlékezőként jelenik meg egy opálos-fehér képsor, melyben az ismeretlen film hősnője kibújik fehéreneműiből, egy pillanatra megmutatja melleit, aztán összesimul partnerével a fürdőszoba tejüvege mö-



gött. Az eléggé szokványos, ám csöppet sem kihívó jelenet beépül a Marek és a tanítónő közötti kapcsolatlehetőség alakulásába, de az autóban elhangzó mondat ismét afféle publicisztikus kiszólás, amely túlmutat a tanítónő jellemzésén, és — nem szó szerinti hűséggel — ilyenképpen hangzik: „Nem szeretem, ha disznóságokat mutatnak a filmben, hiszen pedagógus vagyok.”

S végül hadd emlékeztessenek a *Közjáték*-ban is feltűnő „kelet európai lovakra”, melyek a *Mater Johanná*-ban vagy

a *Minden eladó*-ban ugyanúgy ott vannak, mint a mi filmjeinkben, az *Elégia*, a *Tízezer nap* képsoraiban — ezek a lovak úgy kavarnak, nyargalnak körbe-körbe a havas térségben Marek körül, hogy már nemcsak az eltűnt gyerekkor, a nyugodalmas természet és a nyugtalan történelem hordozói, hanem olyan nosztalgiai teremtményei is, amelyekben ott van az ismeretlen jövő, a kifelé és befelé forduló „harmincasok” sorsát egyaránt szorongató eldöntetlenség.

Horgas Béla

SZUPERFILM VAGY PARÓDIA?

A könnyűlovasság támadása

Elaggott, szklerotikus hadparancsnokok, akik Waterloo óta nem szagoltak puska-port, 25 ezer elesett angol katona közül 16 ezer, aki hadvezetési műhibák miatt lelte halálát... A krími háború (1854—1855) csak azért végződött angol—francia—török győzelemmel, mert az orosz hadvezetés, ha lehet, még önveszélyesebben irányította csapatait.

Tony Richardson filmje, *A könnyűlovasság támadása* úgy vezeti el a nézőt a háború legostobább ütközetéig, hogy lehetlenné teszi a Világkiállítás-kori Anglia nemzeti gőgjét. Persze, anakronisztikus hadászata ellenére a krími háború már a modern háborúk őstípusa: az imperialista agresszió imperialista intervencióba ütközik benne.

Az antimilitarista, háborúellenes irány eléggé markáns az újabb angol filmművészetben (*A királynő katonái*, *A domb*, *Ó, az a csodálatos háború*).

Richardson filmjének talpzata a könnyűlovas dandár felkészülésének epikus-realista rajza. A dandár kisvilágában jól megkülönböztethetők a non-konformizmus magatartás-módjai, az egyén összeütközései azoknak a normáknak a valódi tartalmával, amelyeket fennen hirdet a hadvezetés (és a tágabb társadalom), s amelyeket maga az egyén is elfogadott egy-



kor. A végül konformizmusba torkolló ellenkezés típusa az alacsony sorból altisztté ütött törzsörrmester, aki megtagadja, hogy kémkedjen a rebellis Nolan kapitány után, ám amikor megkorbácsolják és lefokozzák, félhalottként is azt hajtogatja, hogy közlegényként mindent újra-kezd.

Nolan (David Hemmings) a lázadás anygala a filmben. Lányos arca a *Nagyítás*-ból ivódott belénk, s örömmel láttuk, hogy Richardson nem elszánt, „profi” lázadót farag belőle. Tejelesképű katonai génusz Nolan, aki jobban ért a lovak nyelvén, mint



az emberekén. Tiszt-barátjának felesége is vonzódik a nem evilági férfihoz, de világaik különbözősége végül elüti őket a szerelemtől. Nolan sajátos módon lázad a háború ellen. „Nincs ellene más védekezés, mint még jobban harcolni a harcmezőn” — mondja. Harc-éhsége az impotens főtisztok lanyhaságával szembesül. Pompás ellentét: a háború gyűlölete éppen abban nyilvánul meg, hogy „vessük bele magunkat, essünk túl rajta mielőbb, lehetőleg tisztességgel”.

Együtt van tehát az anyag: a történelem egyik legostobább hadjárata, a lovas-

dandár mikro-társadalma, az angol színész-elit (Vanessa Redgrave, John Gielgud, Trevor Howard stb.) — mit kezd vele Richardson?

Véleményem szerint, a film felőrlik a kínalkozó, s félig-meddig meg is valósuló *abszurd szemlélet*, illetve a történelmi szuperfilmekből ismerős *direkt-látványos narrációs modor* között. Az utolsó szögig felhalmozza az abszurd építmény kellekeit, hogy végül egy egészen más építménybe illesse őket, ahol már nem funkcionálhatnak kedvükre. (Más kérdés, hogy maga az epikus narráció is kissé héza-



gosnak tűnik; a típusok eloszlása — s ezt nem csak társadalmi, hanem vérmérsékleti értelemben is mondom — nem kelti fel a teljes világ élményét, nyilván azért sem, mert nem Tolsztoj-formátumú írás a forgatókönyv alapanyaga.)

Richardson mester-rendező, s — láthatuk — a „jelmezes” filmhez is jól ért (*Tom Jones*). A könnyűlovasság támadásának abszurd ténytömegébe azonban csak halovány idézőjeleket biggyeszteni van ereje. A kitűnő rajz-betétekre hagyja a társadalmi képrombolást, s a pöfeteg viktorianizmus karikatúráját magában a filmben az epikus anyag már inkább *elfedi*, mint *revelálja*. Az állóképek a *Tom Jones*-ban kitűnően építettek distanciát a mozgóképekbe; új filmjében Richardson ide-oda szökell a vad ironia és az önfeledt együttérzés (a rajzbetétek s a tulajdonképpeni filmmese) állapota között, anélkül hogy egymásra-vonatkozásuk csatornáját nyitva hagyná. Magára hagyatottságában a „mese” olykor túljátszott komikumba hajlik — ami nem azonos az ironikus abszurditással —; ez történik a „sátorleverősdiben”, ez Lord Cardigan katonás-kényúri pásztorórájának képsorában. Messze esik mindez a *Tom Jones* „lakoma”-jelenetének kirobbanó, önként átszellemülő komikumától.

A rajz-betétek ilyenformán a „modern” világszemlélet egyedüli hordozói. A pop-arttól a viktoriánus formakincsig, a comicsok „buborék-mondataitól” a mase-reeli expresszionizmusig terjed a pompás rajzanyag skálája.

Alapvetően azonban szuperfilm Ri-

chardson műve. Kézenfekvő, hogy a kitűnő rendező nem *csupán* szuperfilmet akart csinálni. „Belülről” meggyűlölni is volt alkalmá, amíg Hollywoodban forgatott. Új filmjén mégis a tömeges, grandiózus jelenetek uralkodnak el. Ettől még nem lenne szuperfilm, viszont Richardson nem tudott ellenállni a külsőséges, fényűző ábrázolás vonásának. Benne van a filmben a kritikai él, csak éppen nincs következménye magában a filmben. Sejtjük is, tudjuk is, hogy paródiával van dolgunk, csak éppen meggyőzőbb az, amit a szemünkkel látunk — s ez nagyrészt a történelmi szuperfilm konvencióit követi.

Richardson kísérlete kettős: a szuperfilm módszerével lejártni magát a műfajt, s ezenközben eleget tenni a közönség mindkét táborának. Az első kísérlet, úgy tűnik, nem járt sikerrel: a műfaj — néhány pillanatot leszámítva — hipnotikusan elernyesztette Richardson művészi éberségét. Talán több siker követte a második kísérletet: a film pasztellszíneiben pompázó, mozgalmas tablóiban alighanem mindenki talál kedvére valót. A baj azonban az, hogy Richardson nem ad egyértelmű eligazítást arra nézve, hogy akiknek tetszik a film, azok a megfelelő okokból szeressék.

Végző soron könnyű filmnek érzem *A könnyűlovasság támadásá-t*. S talán éppen így vagyok méltányos Richardson eddigi életművéhez. Mert ha jobban tetszene új filmje, mint amennyire tetszik, nem tudnám megakadályozni, hogy az *Egy csepp méz*, *A hosszútávfutó* s a *Tom Jones* essék a szememben.

Hernádi Miklós

A SZEMBESÍTÉS KATARZISAI

Befejezetlenül

A cikk megírása után kaptuk a tragikus hírt a film rendezője, Vas Judit váratlan haláláról. Döbbenetünket, s a hazai filmművészet veszteségét csak súlyosbítja: pályájának íve, műről műre emelkedő vonala egy termékeny és határainkon túl is sikereket hozó időszakban tört meg végérvényesen. Művének címe is immár — felháborító banalitással — kegyetlenül kétértelművé vált...

A vallatás, a kihallgatás, a tárgyalás mechanizmusát nem véletlenül választja korunk művészete oly gyakran művek alaphelyzetéül. Kínálkozó ez a szituáció akkor is, ha nem a paragrafusok mentén feltérképezhető bűn és felelősség ügyében folyik a nyomozás. A *Befejezetlenül* is pszichológiai laboratórium, filmgyári munkaszoba, kollégiumi hálóterem helyszíneit választva pergeti elénk egy sajátos tárgyalás fázisait. Egy kamaszlány egyedi válságainak sorozatában — a képek háttérében — súlyos társadalmi, pedagógiai gondok szövevénye lapul. Nem kíván sem megoldáshoz, sem ítélethez vezetni: nyitott marad. Célja a néző felé irányul inkább akit az elfogulatlan tanú szerepe helyett erkölcsi eszmélésre, állásfoglalásra kíván kényszeríteni.

Vas Judit pályáján számos kisfilm, elsősorban pszichológiai kísérletek és annak dokumentációját ötvöző filmtanulmányok jelzik e mű előzményeit. Említsük itt csupán az Oberhausenben többszörösen díjazott *Módszerek*-et, s a *Befejezetlenül* közvetlen és szorosan összefüggő előzményét a *Mert fél tőle...* című, a gyermeki agresszivitásról szóló kisfilmet. Ez utóbbiban már szerepelt Edit, akinek sorsát az új mű több éven át nyomom követi. E film merészsége és újszerűsége abból adódik, hogy nem csupán a rögzítésre vállalkozik: maga a film alakítóan nyúl bele szereplői s elsősorban a középpontban álló Editke életébe, hiszen a filmszalagra rögzített vallomás idővel, s új vetítésben: provokációvá és szembesítéssé válik. A pszichológiai dokumentumfilm erre a felismerésre épül, s e szembesítések tovább bomló rendszerével teremt különös drámai feszültséget.

A kislány a film e legkorábbi képsorában még tizegynéhány éves gyermekként épít „világtesztet”. Játékfigurákba vetítve, kérdések mentén naiv spontaneitással formálódó szavakból bontakozik ki Edit életének probléma-térképe: az intézetekben kallódó gyerek sorsa, majd a szerencsétlen sorsú anya teremtette ott-

honban elszabaduló indulatok szakadéka, melynek partjait ütlegelés és a gátlástan, vezeklő kényeztetés jelzik. Szeretevágy és menekülni akarás, konok erő és kiszolgáltatottságérzés pólusai közt vergődik. Az anyával folytatott interjú képei-szavai hitelesítik, mélyítik el a gyerek vallomását. A fel-feltűnő harmadik képsort eleinte szinte alig érzékeljük: ezt a filmet nemcsak mi figyeljük a nézőtérről, egy filmgyári vetítőernyő előtt ülő lányalak is. Csak az arc többszöri visszavétele leplezi le a személy azonosságát: Edit, megváltozott frizurával, érettebben, kamaszosabb fiziognómiával. S itt kezdődik, bontakozik ki az, ami nemcsak pszichológiailag, hanem dramaturgiailag is a legizgalmasabb. S a tanú, a néző érdeklődésének is itt kell egy magasabb szintre csigázódnia. Edit is, anyja is szembekerülnek a korábban filmre rögzített pillanatokkal, egy (két?) évvel azelőtti lényükkel, megnyilatkozásukkal, korábbi önmagukkal. A kibomló montázsban *négy* arc váltja egymást, s e négy arc: *két* személyé. Egyenként, s különböző időpontokban válaszolnak kérdésekre — de egymásnak s önmaguknak is — akaratlanul. Arcukon a változást az idő, a szenvedés s a szenvedélyek munkálták ki. A film új, éles problémák mentén megy előre, friss válságok rétegeit hordozva fel az iméntiekre. Ismét kritikus ponton áll a lány — az életvitel, a továbbtanulás hogyanja előtt. A nyugalom, a védettség ígéretét jelentő kollégium falai között lép tovább a film egy következő szintre. Az intézet diákbizottsága — öt lány — ülésezik a részvevő Edit ügyében. Büntető döntést kell hozniuk, mert vétkes: kimarad, megbukott, elszökik. A diaktársak ítélkezésének, a pedagógiai sztereotípiáknak biztonságát az Editről készült filmanyag látványa törli meg, s a tétovázás légüres terébe — szinte láncreakciószerűen — saját problémáik, sorsuk válsága, kérdései, vallomások sorozata árad be. A diákbizottsági ülés vitája már nemcsak Edit problémája fölött köröz. A tudatos válaszadás, a beilleszkedés és lázadás, a kompromisszum és tiltakozás, a szülők-

kel nevelőkkel szembeni vád- és vád-visszavonás, az önvád és a belső tartás etikus gondjai itt már hat arc tükrében, hat ember szavaiban vajúdnak tovább. S ez csordít könnyeket, s kér a könnyeknek hitelt, igazságot. S ettől emelkednek a lányok, emelkedik a közösség mintegy önmaga fölé. Amikor ezt a katarctikus szituációt a film megteremti, már alig van szükség külső hívó, provokáló kérdésekre: a kamera szinte ijedten követi a vita, a vallomások belső dinamikáját, hol egy-egy arcot, hol valamennyi szereplőt hozva be a képbe. S végül is nem vesztve el Editet — döntés és válasz helyett üzött, gyötrődő arcvonásait nagyítva szuperplánná. Az utolsó képsor a lezáratlan „per” utolsó tényállásának dokumentálása: a szereplők mégegyszer odajönnek a kamera elé, s erős átható fénybe állítva arra a kérdésre válaszolnak, hogyan fejeznék be ők a filmet. Feloldó képsor ez, itt-ott keményebb szavakkal, felhangokkal, s a rendező nem véletlenül teszi a film végére az egyik lány megrendítően szép és ellentmondásos szavát-arcát. „Te hogyan fejeznéd be?” „Csupa vidámsággal” — válaszolja. S arca lepergő könnyektől csillogó.

„Ez a film nem rejtett kamerával készült. A szereplők életük valódi problémáiról beszéltek” — hangzik el a címlista után. Vas Judit és pszichológusmunkatársa, Polcz Alaine filmi és pszichológiai szempontból revelatív felismerése: a leplezetlen szembesítés a kamerával, a megnyilatkozásra váró stábbal nemhogy elfojtaná, de kihívja a „szereplők” természetes, mégis felfokozott viselkedését, Abból a légkörből, mely ennek megvalósítását segíti, mi, a nézők csak a képen kívülről elhangzó kérdésekből következtethetünk. Azokból a hol vallató, hol faggató, hol szeretettel vigasztaló, becéző, játékba bocsátkozó, máskor sarkbaszorító, felismerésre sarkálló kérdőmondatokból, melyekkel a pszichológus és a rendező vezeti a „játékot”. S a válaszok néha természetes spontánsággal, néha tépelődve, néha védekezve, sőt támadva születnek meg ott előttünk, —

az arcokon mimikával, gesztusokkal, a metakommunikáció apró jeleivel aláírva, hitelesítve a mondottakat.

A *Befejezetlenül* a film egyetlen kifejezési eszközához ragaszkodik következetesen: az emberi arcához. Edit s a körülötte, vele vitában állók mimikája, gesztusrendje az egyetlen színpad, amire itt ráláthatunk. S úgy tűnik: elég ez a ropant gazdag színpad. Ezzel a puritán eszközzel és gazdag lehetőséggel az alkotók tudatosan élnek. Az emberi arc fontosságának felfedezése, konok körüljárása, megvallatása, a kifejezés gazdag lehetőségeit rejti. Vas Judit mindent ennek rendel alá: szereplőit beviszi a jelentéktelen filmgyári kellékek közé, lemondva minden — jócskán kínálgató — szociográfiai, tárgyi környezetrajzról. Semmi sem vonhatja el figyelmünket, semmi, ami nem tartozik az alakok, a probléma élő és közlő látatott emberi hordozói-uaak valóságához. Így formálódik ki a filmen belül Edit „arcának története”: a kedves kislány arc, a szenvedélyek ellenére is nyílt, bizalmas tekintet; a némán figyelő, a könnyesen fájdalmas vonásokat, keserűséget hetyke kedvességgel keverő tinédzseré; a riadalomról, a kamaszkor fájdalmairól, konokságról árulkodó középiskolás lány portréinak sorozata. Az intézeti képsort lezáró szupé: plánban — a film talán legfeszültebb, kulmináló pillanatában — e fájdalmas gyerek-emberarc győtrődik sírva, a vonásokat a döntéshelyzet teljes tépettsége szagatja fel. E kép megrendítő hatásában fut össze és összegeződik a rendező következetes, arcközelben járó ábrázolásmódja.

A *Befejezetlenül* mögött természetesen a hazai cinema direct eddigi eredményeit

is ott érezzük. A Balázs Béla Stúdió egy évtizede készült, úttörő valóságfelfedező kisfilmjeitől Kovács András nagyobb lélegzetű dokumentumfilmjeiig vezető — bár meg-megszakadó vonulathoz is csatlakozik. Vas Judit az extenzivitást és a riportszerűséget háttérbe szorítva a pszichológiai kísérletet emeli fel drámai szintre. S e módszer új esztétikai lehetőségét azzal leli meg, hogy a fikcióra épülő művekből ismerős „film a filmben” szerkezetet építi be dokumentarizmusba. Az anyag kibomlásának kulcsává teszi a hol vetítéssel, hol hangszalag-lejátszással elért „visszacsatolást”. Ezzel helyettesítve a kész tervet, s a fázisokat „megtervezett spontaneitással” kapcsolva egymáshoz. A nézőnek tulajdonképpen mindig csak egyetlen fázisnyi előnyt hagy, csak egy mozdulattal tud többet a résztvevőknél. S innen adódik a befejezetlenség egy másik értelmezése is: további résztvevők bevonásával — elvben, s talán szociológiai tanulmányként — a vetítés-filmezés sorozat végtelenségig folytatható lenne. Hiszen Edit életének, a gyerekek és szülők, diákok és nevelők vitájának, érveik és mentéseik hatását további arcok tükrében figyelhetné meg a kamera.

Megoldatlanságával kíván társadalmi „teszt” lenni a film, s nézőit előítéletek bástyái mögül előcsalogatva akarja rádobbenteni: a brutális sarokba-szorítás, az emberi szuverenitás sérelme és a lázadás torz gesztusai circulus vitiosusként zárulnak össze. Az odafigyelés, a meghallgatás próbálkozhat csak e zárt kör, s a bezáródni készülő életek falainak megbontásával. Pszichológiai és esztétikai eredményein túl a *Befejezetlenül* alkotói módszere így kap etikai jelentést is.

Fogarassy Miklós

SABLONOK ÉS KITÖRÉSEK

Jegyzetek a mai magyar vígjátékról

A magyar filmvígjáték és szórakoztatófilm kérdései filmgyártásunk sokszor tárgyalt, szüntelenül napirenden levő gondjai közé tartoznak. Az alábbi tanulmány és a hozzákapcsolódó rendezői vélemények közlésével e „nehéz műfaj” belső, társadalmi és esztétikai problémáit szeretnénk a vita előterébe állítani, azzal a reménnyel, hogy ezek a gondolatok az érdekelt művészeket és kritikusokat további hozzászólásra ösztönözhetik.

Aki figyelemmel kíséri a magyar film történetét, az elmúlt években nagy sikereknek és kevésbé látványos bukásoknak lehetett a tanúja. Az igazán nagy sikerek elsősorban lírai hangvételő, vagy szélsőségesen drámai műalkotásokban születtek, a vígjátékoknak jutott a csendes kudarc. De nemcsak az. Évek óta várjuk a magyar filmvígjáték föllendülését, mert ennek a lehetőségnek az előjelei 1965—1966 óta biztatnak. Ehelyett azonban izgalmas, kiábrándító vagy eleve sikertelen kísérleteket látunk, esetleg ügyesen megszerkesztett, lapos szentenciákkal megtüzdelt kommersz-vígjátékokat. És néhány olyan filmet, ami jóval több ugyan kísérletnél, de kevesebb a beteljesülésnél.

A filmvígjáték ügye nem perifériális kérdés. A magyar filmművészet átlagszín-

vonatát a filmvígjátékok határozzák meg. Egy hevenyészett statisztika szerint ugyanis ezt a képet kapjuk a műfaji arányokról: 1931 és 1944 között körülbelül 350 filmet gyártottunk. Ebből vígjáték, szatíra, zenés bohózat, operett körülbelül 200 volt. Tehát a magyar filmek nagyobbik fele valamilyen vígjátéki alfajba volt sorolható. A felszabadulás után megváltozott némiképp ez az arány. 1945 és 1957 között majdnem 90 filmet készítettünk, ebből körülbelül 30 volt a zenés vígjáték, történelmi szatíra, vagy aktuális társadalmi vígjáték. 1958 és 1970 között 70—80 vígjáték, groteszk, szatíra született, az ossztermelés alig egyharmada. De ha az évenkénti termést vesszük figyelembe, a vígjátékok számaránya egyre jobban csökkenő tendenciát mutat.

Történeti előzmények

A két világháború közötti magyar filmet, különösen a vígjátékot szinte egyértelműen elmarasztaljuk, holott nem volt föltétlenül rosszabb a korszak európai film-átlagánál. A hangos film térhódítása tönkretette az amerikai, a francia, az angol vígjátékot is, csak rendkívüli egyéniségek tudtak egy-két mű erejéig ellenállni a korszak pszichózisának.

Nálunk nagyjából két szakaszra tagolódik az 1931 és 1945 közötti időszak. Az első 1937—1938-ig tart, a kabaré, a színház, az operett hatás, vagyis a dalbetét és dialógus-komikum jegyében. A boldogulás módja a jó házasság, ami mindig be is következik, átfélreértés, álbonyodalom, álizgalom és sok szóvicc közepette. A konfliktusok legtöbbször reggelinél kezdődnek, ebédnél bonyolódnak, vacsoránál, bálban, táncteremben megoldódnak. Szerelmi ének-kettősök kerti szeparében, kastély erkélyén vagy a leányszobában, zongora mellett.

1937—1938-tól egyre gyakoribbak lesznek a mozgalmasabb, valamivel látványosabb és már-már filmszerű bohózatok, amelyekben Latabár és Pethes játsszák a hangadó szerepet, Vaszary Piroskával és Turayval. Történik néhány kísérlet társadalmi tárgyú szatirikus vígjáték készítésére is. Az új elv: az érvényesülés útja már nem föltétlenül a jó házasság, hanem a becsületes munka. Megjelenik az emancipált nő egyik típusa, a makacs és önféjű lány. De a munkánélküli értelmiségi is. A filmvígjáték lényegét tekintve mégsem változik: marad a dalbetét, a kabarédialógus, a színpadszerűség és a hamis társadalomrajz.

Ezt a kétféle, de mégis azonos modellt örökli a felszabadulás utáni magyar film. Az első szakasz típusa tovább él a dogmatikus kor vígjátékaiban. Csakhogy az ifjú szerelmesek és komikusok gyári munkások. Misoga, az előző korszak örökös lakája most szaki-szerepekben játsza el például ugyanazt a komikus karaktert. A régi patentek szerinti kabarédialógusok és a dalbetétek is megmaradnak, csak május elsejei mulatságon, MHK-próbán, vagy SZOT-üdülőben hangzanak el. Ugyanakkor azonban új alfajok is fölbukkannak. Például a történelmi szatírák (irodalmi művek alapján) a feudalizmusról, a századvégről, a Horthy-korszakról. A történelmi szatíra a dogmatizmus korában az aktuális társadalmi szatírárt volt hivatott pótolni. A mával foglalkozó vígjátékok — szatirikus célzattal — inkább csak a hatvanas évektől kezdve jelennek meg. Kétségtelen azon-

ban, hogy a műfaji tagolódás, az alfajok kialakítása már 1945 után elkezdődik.

1956 után megpróbálták egy rövid korszakban a „pozitív szatírárt” létrehozni, (*Felmegyek a miniszterhez*) ezzel azonban nem lehetett sem iskolát, sem stílust teremteni.

És a mai példák

A mai filmvígjáték rendező, forgatókönyvíró tehát nagyjából ezt kapta örökül. Vagy aktualizálva folytatja valamilyen utat (sok között nem választhat), vagy gyökeresen szakít az előzményekkel, mégpedig a honiakkal, és valahol másutt, külföldön keres példát.

Az 1945 előtti első számú modellt sokféleképp lehetett föleleveníteni. Érzelgősen, mint a *Butaságom történeté*-ben, és persze lehetett tanulni valamit a nyugati giccs-bestsellertől is. A másodikat, a bohózati modellt is föl lehetett használni, mégpedig igen szórakoztatóan, ha vulgárisan is a *Veréb is madár*-ban, sok aktuális kabaré-bemondással, politikai célzással fűszerezve.

Csakhogy a külföld vígjátéktermése egyre jobban polarizálódik, alfajokra tagolódik. Az érzelmes, dalbetétes harmincas évekbeli vígjáték úgyszólván teljesen kiveszett, ma musical formájában van közönségsikere. A szórakoztató vígjátékot a bohózatból és egy-egy másik film-alfajból tenyésztik ki. A bohózatot, a burleszket keresztezik westernnel, krimivel, történelmi kaland filmmel. Izgalom és nevetés: ez a kettő együtt, ma a korszerű szórakoztató filmvígjáték. Nem lehet már komolyan venni az izgalmas kaland-filmeket, de arra azért jók, hogy felfrissítsék a vígjátékot.

Pedig a kalandos vígjátéktípusban is született egy-két igazán jó film. A *Tizedes meg a többiek* külföldön népszerű alfajt honosított meg, rögtön kiemelkedő sikerrel. A második világháborút az angolok, a franciák, a németek, a svédek és nem utolsó sorban a csehek, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok*-ban használták fel többek között vígjátéki témának. Előnye kaland-vígjáték testvéreivel szemben,

hogy nem föltétlenül kell kommersz-szórakoztatássá válnia. Természetes lehetőséget ad a rendkívüli helyzetekre, a kiélezett fordulatokra, meglepetésekre. Történelmi, vagy kosztümös kalandvígjátékaink alig vannak, s ha vannak is lefokozottak, lassúak, gyér humorúak. Már a téma-választással megbuktak. (*Beszélő köntös.*) Mintha valami visszafogná a rendezők kezét. Lassú tempót, kevés fordulatot ígérő forgatókönyveket választanak ki eleve filmjeik részére.

Kísérletek a társadalmi szatíra megteremtésére

Miközben a filmalkotók és a kritikusok is próbálkoztak és vitatkoztak a magyar filmvígjátékon, régi patenteket újítottak föl vagy éppen fölhagytak mindennel, ami a régire emlékeztetett. Kialakult egy gyér irányzat, a társadalmi szatíráké. Úgy, hogy jóformán észre sem vettük. Ezek a vígjátékok különböző színvonalat képviselnek ugyan, de egy-két vonatkozásban párhuzamba vonhatók. Jellemzőjük mindenekelőtt, hogy megkísérlik a felszín alatti társadalmi ellentmondások komikus leleplezését. Nem rekednek meg látszatproblémáknál. A Közért-gondok, lakáshiány, bürokrácia, családi élet, válás, nemzeti önkritika vagy elvtelenség a legtöbb filmvígjátékban földolgozást nyert, csak éppen bagatellizálva, a valódi kérdést jelentéktelenné szürkítve. Ez az alig észrevett szatirikus irányzat viszont ezzel a múltból örökölt nivelláló szemlélettel akart szakítani. A negyvenöt előtti vígjáték nem szerette a társadalmi kérdéseket szatirikusan kiélezni. A magyar filmvígjáték éppen azért volt nyárs-polgári, azért volt kurzus jellegű, mert került az izgalmas társadalmi kérdéseket, hamisított, szépített.

A dogmatizmus és a személyi kultusz időszaka sajátos ellentmondásban szenvedett. Igaz ugyan, hogy sokan követelték elvileg az igényes társadalmi szatírárt, de a gyakorlatban nem sok támogatás kísérte a különféle próbálkozásokat. A szatíráról való tartózkodás a korszak politikai szellemének volt az egyenes kö-

kezménye. Azt sem hallgathatjuk el, hogy a szatíráról való idegenkedés ugyan megmaradt a hatvanas években is. A kulturális életet szervező apparátusban éppen úgy, mint a kritikusok, szerkesztőségek „tudatalattijában”, reflexeiben. Pedig a hatvanas évek elejére már nyilvánvaló lett, hogy sem az 1931—1938 közötti vígjátéki modell, sem az 1949—1956 közötti szemlélet nem tartható fenn tovább. Az előbbit már nyíltan beismertük, a tétel második felét még nem. A kritika is csak ritkán örült a társadalmi-szatirikus törekvéseknek. Formai kérdéseken fanyalgott, ahelyett, hogy támogatott volna egy nehezen bontakozó, a magyar filmtörténetből teljesen hiányzó, de legrangosabb, legfontosabb vígjátéki alfajt, az aktuális társadalmi szatírárt. Az 1963-as *Szélhámosnő* gyilkos szatirikus gondolatokat közölt a hivatali megvesztegethetőség egyik sajátos formájáról. A *Másfél millió* (1964) fatelepi örét örültnek tartja a közvélemény, mert meg akarja téríteni azt a kárt, amit a társadalomnak okozott. (Egy antiszocialista mentalitás szatírája.) A *Fügefalevél* az ellen emel szót, hogy a gátlástalan karrieristának álljon a világ. (1966.) A *Büdösvíz* ördögi dilemmája: csak egy minden hájjal megkent szélhámos tudja fölvirágoztatni a falut, a szövetkezetet, az illetékesek marakodnak, tohonyák, ügyetlenek, fönnakadnak a bürokrácia fogaskerekeken, s amikor elkészül a csoda, mégis ők aratják le a babérokat, a cselekvőképes, fantáziadús szervező pedig börtönbe kerül. A dogmatikus nézőpontból szélhámos (aki a közösség hasznára csalt), mai szemmel esetleg rugalmas gazdasági vezető lenne. Jellemző, hogy a film először megbukott, csak az új mechanizmus előfuvallatainak tisztultabb légkörében aratott nagy sikert a televízióban. Ezzel a filmmel volt rokon a *Hazai pálya* alap gondolata is. Egy kis falu képtelen munkalehetőséget biztosítani lakosainak, de amikor egy futballcsapat jut emiatt a csőd szélére, a legmerészebb vágyálmok is megvalósulnak.

Ezekben a filmekben — teljesen nyilvánvaló módon — az alkotók sosem a szocializmust, hanem a szocializmust gátló

tényezőket, az elmaradt gazdaságpolitikát, a csökönys maradiságot, a patópálságot karikírozták. Jellemtípusokat tettek neveltségessé és nem általában társadalmi vagy tanácsi, vagy pártfunkcionáriusokat. Nem egy intézményt támadtak, hanem az intézménybe beügyeskedett, de esetlen bürokratákat.

Ennek a társadalom-szatirikus tendenciának egyik legújabb hajtása az *Egy örült éjszaka*. Látszólag érdektelen téma: egy közértben éjszakai leltárt tartat két rafinált betörő. A leltár során derül ki, hogy a bolt vezetője és felesége is nagystilú gengszter, sőt az alkalmazottak is többé-kevésbé azok. Van köztük besúgó, van köztük ingatag jellem. Amikor a bolt vezetője rájön arra, hogy nem valódi ellenőrökkel áll szemben, valami ilyesmit mond: a magányos, társadalmon kívüli gengszterek ideje lejárt. Be kell épülni a társadalomba, a törvényes keretek közé, és ott kell tovább folytatni a „szakmát”. Olcsó érv lenne a legfőbb ügyészség idevonatkozó statisztikáját idézni, miszerint a társadalmi tulajdon ellen elkövetett bűntettek aránya igen magas. Persze Kardos Ferenc nem egyszerűsíti le csak erre a kérdést. A filmben bűnöző-típusok és megfélemlítő módszerek ütköznek össze. Nagystilú gazemberek játszanak kis-stilú gazemberekkel, vagy a közömbösökkel. Demagógiával, „divide et impera” elvvel, a megfélemlítés megannyi változatával sakkognak a megijedt vagy félrevezetett emberekkel. A közért téma, és a krimi forma csak eszköz. Egy fontos társadalmi kérdésre figyelmeztet, erőteljes hangsúllyal.

Van-e kivetni való abban, ha egy satirikus mű a szocialista társadalomra legveszélyesebb elemeket leplezi le?

A kritika és a filmvígjáték

A kritika szerint nincs. Sőt ez a kötelessége a szocialista satirikusnak. A fentebb említett filmek jórésztében azonban mégsem fedezték föl a satirikus jószándékot. Furcsa módon majdnem mindegyiket azal marasztalták el, hogy művészileg adott keveset. Tartalmi fontosság helyett várat-

lanul szórakoztató szempontok kerültek előtérbe. Csak az *Egy örült éjszakáról* néhány idézet: „...ez a film rossz, mert unalmas — nem elég abszurd és nem elég realista, nem eléggé komédia — s nincs benne semmi komolyan vehető — és épp így bizonytalan a stílusa is.”

Egy másik napilap kritikusa elismeri, hogy az alapötlet jó. — nehéz is lenne ezt tagadni, hiszen Gogol, satíraügyben igazán autentikus —, de a magyar változat „...eléggé unalmas groteszk játék, amelyben hol az egyik fél kaparintja meg a revolvért, hol a másik — marad egy erőltetett, minden érdekességet nélkülöző krimi-paródia, amelyben azon kellene izgulnunk — vagy nevetnünk, hogy mikor lövik egymást halomra a nagy magyar éjszakában a leltárjegyzőkönyvért a budapesti fűszerkereskedők...”

És végül csak egyetlen idézet egy vidéki lap kritikájából: „Nem hisszük, hogy egyetlen kereskedelmi dolgozó is akadna, aki a film hatása alatt abbahagyná visszaéléseit...”

Egy megjegyzés erre az utolsó idézetre: már Lessing leszögezte, hogy a komédia „nem éppen azokat a neveltelenekeket akarja megjavítani, akiket neveltségessé tesz... Moliere Fösvénye soha egy fösvényt, Renard Játékosa soha egy játékost nem javított meg... annál rosszabb nekik, de nem a komédiának... Neki elég, ha a kétségbeejtő betegségeket nem is tudja gyógyítani, ha az egészségeseket megerősíti hitükben...”

Lessing „örök” igazságot fejezett ki. A művészettől nem lehet direkt practicista hasznot várni. Kivált nem tölthet be hatósági szerepet. A bűnöst a satíra nem teszi jóvá, nem sújtja agyon. De megerősíti a tisztességes embert abban a hitében, hogy érdemes tisztességesnek lennie. A satíra tehát nem föltétlenül támadófegyver, mint azt annyian már leírták, sokkal inkább védelme az emberi öntudatnak, a tisztességes ember önbecsülésének. És a jó közösségi közérzet teremtője.

A korábbi két idézetre visszatérve. Több filmkritikus is emlegette az unalmasságot. Szerényen szeretném megje-

gyezni, hogy az unalmasság mint olyan, nem szerepel esztétikai kategóriaként, de mégsem lebecsülendő szempont. De mindenképp szubjektív szempont. A magam részéről például nem unatkoztam. Sőt. De ezzel nem akarok érvelni. Mert, ha nálam hangosabb személynek volt unalmas a film, akkor az a film unalmas volt. Azt azonban észre kellett volna vennie a kritikuskak, hogy itt szó sincs krimiről, paródiáról, itt nem is politikai, nem is egyetlen társadalmi rendszerre vonatkozó szatíráról van szó, hanem ember-típusokról, akik éppen úgy megtalálják a maguk vadászterületét ma, Magyarországon, mint megtalálták másutt, máskor, a múlt században, Oroszországban.

Érdemes-e visszatérni egy lefutott verseny részleteire, érdemes-e főlhánytorogatni a *Büdösvíz*, a *Fügefalevél* vagy az *Egy örült éjszaka* sajtó-történetét? Nem kellene-e a bemutatás melegében született méltató, vagy éppen lelkes kritikákra is hivatkozni, hogy a kép teljes legyen? Ezúttal nem, mert a kritikák nagyobbik része elutasító volt. És azért szükséges visszatérni erre a néhány epizódra, mert a kritika története is hozzátartozik a magyar filmvígjáték történetéhez.

Műfaji kísérletek

A vígjátékról szólva a valójában műfaji, stílusbeli kísérletekről is kell beszélni. A két világháború közti hangosfilm korszak világszerte háttérbe szorította a burleszket, az eszményi film-műfajt. Szívem szerint a némakorszak filmburleszkét állítanám minden korok filmművészeté elé példaképnek. De a burleszken belül is sokféle stílus, sokféle iskola élt egymás mellett, vagy egymásután. Más volt Max Linderé, Senetté, Hal Roché. És persze az ezekből az iskolákból kinőtt Chaplin, Keaton, Harold Lloyd, és a többi is, a burleszk jegyében, egymástól különböző sőt olykor ellentétes előjelű stílust, szemléletet, vígjátéki típust teremtett. Tehát már a néma filmburleszk sem volt homogén, csak mai szemmel tűnhet annak. Ez az elkülönülési folyamat az elmúlt évtizedekben még fokozódott. Nemcsak azért,

mert a hangos film új lehetőségeket teremtett, hanem azért is, mert a mozi és a közönség viszonya gyökeresen átalakult. A fejlődés mindenképpen a műfajok alfajokra való tagolódására utal, s éppen olyan értelmetlen kíváncsi lenni a néma burleszk valamiféle visszaahitása, mint például a regény helyett az époszé. Az azonban még ma is fordulója a filmvígjátéknak, hogy az új stílus és formakeresés milyen alapról indul el? A filmburleszk filmszerűségétől, vagy a két világháború közti hangos film színpadyszerű szemléletétől?

1945-ben a magyar film a már említett két vígjátéki modellt kapta örökül. Olyan örökség volt ez, amit nem lett volna érdemes fölhasználni. A ráfordított energia, befektetés nem kamatozott volna. A személyi kultusz kora azonban eleve ellene volt minden formai kísérletnek, a realizmus félreértelmezése miatt. Ennek ellenére az ötvenes években, az előző korszakhoz képest ugrásszerűen gazdagodtak a vígjátéki alfajok. A történelmi szatírák, a zenés vígjátékok és bohózatok mellett születtek jeles kisfilmek például, mint a *Selejt bosszúja*, vagy a *Költözik a hivatal*, a szatirikus bohózat műfajában. Vagy említhetünk olyan filmeket, mint Makk Károly *Liliomfi*-ja, Fábri *Hannibál tanár úr*-a. De még a *Fel a fejjel* és később a *Két félidő a pokol*-ban is a magyar filmvígjáték-hagyományoktól eltérő hangot, szemléletet képviselt. Műfaji gazdagodást jelentett.

A filmvígjáték megújulásának olyan erős volt az igénye világszerte, hogy ennek a nagyon erősen megrendszabályozott magyar filmgyártás sem állhatott ellent. Azért szeretném ezt hangsúlyozni, mert hajlamosak vagyunk arra, hogy az ötvenes évek filmművészetét egyértelműen ítéljük meg, holott ez a korszak is sokkal ellentmondásosabb, kísérletezőbb volt, mint az 1930 utáni.

A nemzetközi filmvígjátékban is főleg 1945-től következik be az alfaji polarizálódás. Az amerikai vígjátékban Red Skelton, Jack Lemmon és a többiek a Harold Lloyd tapasztalatok alapján alakítják ki az új amerikai vígjátéki stílust. Beszélhetünk az egyes vígjátékok nemzeti je-

gyeiről is, most azonban ezt kevésbé tartjuk fontosnak. A nemzeti sajátosságok, (humor-szerkezetek, szemlélet, tematika, komikus karakterek) mellett kialakulnak nemzetközi vígjátéktípusok, amelyek a főléletes szemlélő számára azt a benyomást keltik, hogy a műfajok elpiszkolódtak, valójában azonban karakterisztikus alfajok alakultak ki. A különféle műfajok és alfajok kölcsönhatása nemcsak a filmművészetben ismeretes. A krimire erősen hat a lélektani és társadalmi regény, és viszont. Ez a kölcsönhatás a filmművészetre is jellemző. Kialakultak a csendőr, a detektív, a kosztümös kaland, a szatirikus-fantasztikus és az említett második világháborús vígjátéki típusok, amelyek nemcsak tematikailag, hanem szemléleti, formai tekintetben is pontosan körülhatárolható alfajokat képeznek.

Az osztódás szinte minden alfajban két irányban történt a továbbiakban. Kialakult egy komoly és egy kommersz-szórakoztató változata ugyanannak az alfajnak. Az olaszok csendőr vígjátéka társadalmi ihletettségű, a franciáké bohózatibb, szórakoztatóbb. A fantasztikus szatírában Gopo például a nehezebb fajsúlyú tematikát, az angolok ugyanebben a motívumkörben a könnyedebb vaudeville-i változatot teremtették meg.

Mindenképpen külön csoportot alkotnak a politikai, társadalmi jellemszatírák, amelyek ismét csak alfajokra tagolódtak az elmúlt húsz-huszonöt évben. Az olaszok erkölcsi, házassági és válási komédiái, politikai szatírai (*Csoda Milánóban*) mellett a nyugatnémetek (nem éppen filmszerű) társadalmi szatírai, a franciák erkölcsi és politikai szatírai stb. képviselnek bizonyos nemzeti vonásokat, de egyben szépen jelzik a nemzetközi filmvígjáték alfaji tagolódását is.

Mit jelent a politikai szatíra a nyugati filmművészetben? Egyfelől a kapitalista társadalmi rend alapelveit támadják, a kapitalista társadalomra jellemző keretek formájában. A tőkés haszonszerzés, az ember ember által való elnyomása, a politikai agresszivitás a társadalmi rétegek egyenlőtlen helyzete ellen tiltakoznak. Ezeket a filmeket (olasz, nyugatnémet,

francia stb.) nyugodtan nevezhetjük anti-kapitalista szatírának. A nyugatnémeteknek az egyes közéleti személyek, politikai vezetők erkölcsi-botrányai alapján készített szatírai, vagy az olaszok fölsőbb tízezerének életéről készített dolce-vita-szatírák egyfelől általános erkölcsi-szatírák, de aktuális politikai célzatúak is nagy részben.

A művészeti és a társadalmi fejlődés szempontjából ezek a filmvígjáték-alfajok a legfontosabbak. Az erkölcsi, társadalmi és politikai szatírák. Ezek a legrangosabbak művészi tekintetben is, az alkotók vonatkozásában is. (Germi, Fellini stb.) Van azonban még egy modern vígjátéktípus, amely ezekkel azonos művészi rangot képvisel, Jacques Tatié. Ő társadalom-filozófiai szatírát készít, nála a kapitalizmus tagadása indirekt módon, a mechanizált életforma tagadásában jut kifejezésre. Társadalmi élet, erkölcs, politikai irányelvek, életbölcselet más és más alfajban, stílusban, szemléletben megfogalmazva. Hangsúlyozni szeretném, hogy itt nemcsak egy-egy nagy egyéniség karakterisztikus jegyeiről van szó, hanem valóban vígjátéki alfajokról is.

A mai magyar filmvígjáték elmúlt tíz esztendeje a megújulásért való küzdelemben telt el. Küzdelem az említett kettős-modell nyúge ellen, és küzdelem új formák, új szemléleti módok, új alfajok meghódításáért.

Nem kétséges, hogy a fentebb említett példák ösztönzően hatottak filmművésztünkre, ha az eredmény nem is ért még be. Az *És akkor a pasas*, az *Utószezon*, a *Gyerekbetegségek* vagy a *Bohóc a falon* más és más szinten ugyan, kudarcba fulladva esetleg, de annyi formai ötlettel, újítással próbálkozott, amennyi a korábbi évtized összes magyar vígjátékában sem volt együttvéve. Az *Utazás a koponyám körül* megpróbálta az irodalom képi világát lefordítani a film nyelvére. Talán éppen az volt a baj: némelyik film valósággal tobzódott a filmszerű ötletekben, látványokban, és szét is esett képi epizódokká.

Az előbbrelépés a magyar filmvígjáték

fejlődésében — azt hiszem mégis megtörtént. — A kritika értetlensége ellenére (a *Büdös víz*-től az *Egy örült éjszaka*-ig) ha még gyöngén is, de bontakozik az igényes társadalmi-szatíra. Éppen ez a vonulat jelzi azonban, hogy a nyugati filmvígjáték megfelelő alfaja és a miénk között lényeges a különbség. Ugyanis a *Fügefalevél*-től Kardos Ferenc legújabb fimjéig nem egy társadalom totális kritikája fogalmazódik meg, mint ahogyan azt a legtöbb nyugati filmszatírában a kapitalizmussal kapcsolatban tapasztaljuk, hanem kifejezetten a szocialista eszmék ellen vétő jelenségeket támadják. Igaz, néha túlzó, de őszinte és szókimondó filmek ezek. Amivel azonban a kritika vádolja őket, semmiképp sem helytálló. Ezek a filmek nem egyoldalú szemléletről, nem az egész magyar társadalom befekettetéséről adnak számot, hanem következtetéseket a műfaj törvényeihez. A filmszatíráról ugyanis nyilvánvalóan nem lehet megkövetelni azt, amit egy nagyrealista regénytől, hogy a társadalom minden rétegét, minden rezzenését, jó és rossz oldalát arányosan mutassa be. Kardos Ferenc interjújában hangsúlyozta is, hogy nem ok nélkül zárta négy fal közé filmje cselekményét. „Túlágoston is feltűnően mondtunk le bizonyos „filmes” eszközökről, éppen azért, hogy a néző is töprengeni kezdjen: vajon miért?” Kardos szerint „általános érvényű szatirikus mondanivalóhoz” kell elvezetni ezeknek a töprengéseknek. Mégpedig ahhoz, a már említettek kivételével, hogy az *Egy örült éjszaka* kis közössége zárt közösség, amely, hogy, hogy nem, függetlenedett a nagy szocialista közösségtől, és ebben a beltenyészetben burjánzott el a bűnözés megannyi formája.

A tematika nem választható el a formától, a műfajtól. A satíra, vagy az abszurd fogalmát komolyan kell venni a vígjátékban is. Egyfajta szemléletet, valóságlátást jelent a két szó eleve, művészi módszert, ami szükségképpen átmeneti torzítást eredményez, hogy végső soron a túlzás eszközével hangsúlyozzon olyan jellembeli, erkölcsi, társadalmi vagy politikai jelenséget, ami fontos, veszedelmes.

Másfajta formai és szemléleti kísérletet képvisel Gyarmathy Lívia filmje, az *Ismeri a Szandi-Mandit?* A magyar kritika nagy elismeréssel fogadta, s nem ok nélkül. Eszembe juttatta Tati művészetét. Nemcsak életképmotívumokból összeálló cselekménytelensége, nemcsak a visszatérő és vezérmotívumok alkalmazása, a hangeffektusok sajátos és nagyon filmszerű fölhasználása, hanem valóság-szemlélete is. Az egyes karakterek jellemzésében a dokumentatív és anekdotikus elemek érvényesülése mellett groteszk-szatirikus vonások is, feltűnnek kivált a különféle hobby-szenvedélyek és mániákusok rajzában.

A groteszk-filmvígjáték

Az *Ismeri a Szandi-Mandit?* nemcsak a Tati filmek hasonló elemeit juttatta azonban az eszembe, hanem a lényeges különbséget is. A Tati filmekben mindig jelen van egy rendkívüli egyéniség, egy markánsan megrajzolt komikus karakter is. Ez *hiányzik* a magyar filmből. A vígjáték fejlődése többek között azt is eredményezte, hogy a par excellence komikusok szerepe lecsökkent, és a komikus karakter iránti igény is megváltozott. A cirkuszi hagyományok rekvizitumai, amelyeket Chaplin megőrzött és kisebb mértékben Keaton is, csak a Hal Roch iskola egyes tagjainál tűntek el a második világháború előtt. És ez a tendencia csak a második világháború után lett általánossá. Ez a folyamat — a filmvígjáték komikus főhősének természetessé válása, a clown-jegyek teljes fölszámolása, elvezetett napjainkig a „vígjáték, komikus nélkül” típusáig. Még Tati legendás Hulot úra is elsődlegesen hétköznapi karakter, s csak harmadsorban par excellence komikus típus. Az olasz komédiák még őrzik a komikus epizód-karaktereket, de a főszerepeket ott is komikus jellemet játszó bonvivánok (Gassman, Mastroianni stb.) alakítják. Mégis, éppen ebből a filmtípusból, amit Gyarmathy Lívia készített, úgy tűnik hiányzik az összefogó, központi komikus karakter. De az *Ismeri a Szandi-Mandit?* így is új szín, új hangvétel filmművészetünkben.

És új szín a groteszk megannyi változata is. Időben távoli már a *Fel a fejjel*, de egyes elemeiben előzménye ennek az új iránynak. Nyugtalanító, kiforratlan, egyenetlen, keveréke tragikomikus; groteszk, bohózáti, érzelgős és kabaré elemeknek. A tragikomikus groteszk első nagy jelentkezése volt nálunk a *Hannibál tanár úr*. A már említett filmek és rendezők mellett (Fábri, Gertler stb.) a fiatal rendezők munkáiban is egyre inkább vezető szerepet játszik a groteszk és a szürreális szemlélet. Elég, ha megemlítem a *Nyáron egyszerű*, a *Bohóc a falon*, a *Gyerekbetegségek* című filmeket. A groteszk sem tiszta formájában jelentkezik persze, hanem a lírai groteszktól az abszurdig és a tragikomikusig.

Nem hiszem, hogy a groteszk, bármennyi is a változata, az *egyedül* üdvözítő irányzat a modern filmművészet számára. Bár közelebb áll hozzám a groteszk hang-

vétel, de az *Én vagyok Jeromos* társadalom-kritikus, csöndes, és irodalmi humorát is örömmel nyugtáztam.

A jelek tehát biztatóak. De mint azt cikkem elején jeleztem, a megtorpanás, a pangás pillanatait éljük. Mintha a megkezdett út felén megálltak volna az alkotók. A *Gyula vitéz télen-nyáron* nagy elánnal vágott bele két társadalmi jelenség szatirájába, az egyfajta futball-szurkoló típus és a megalkuvó osztályvezető kigúnyolásába, a film végül is mellébeszél, megtorpan, nem meri végigvezetni a nézőt a megkezdett úton.

A filmvígjáték nem szükségszerűen vígjáték. Ereje, művészi és társadalmi jelentősége sokszínűségében, alfaj, gazdagságában rejlik. Ez az ami eddig hiányzott a magyar filmből. A kísérletek már megtörténtek ennek a jó útnak a föltárására. Kár lenne most abbahagyni ezt a nagy vállalkozást. A cél előtt közvetlenül.

Szalay Károly

MIT SZOLGÁL A VÍGJÁTÉK ÉS A SZATÍRA?

Bácskai Lauró István

— *A filmszatíra miképp válhat a nemzeti önismeret kifejezőjévé?*

— A szatíra a közgondolkodás nagykorúsítását segítheti elő. Mindazokat a társadalmi kérdéseket, amelyeket kisgyermekes érzékenység szokott körbevenni, felnőtt szemlélettel közelítheti. A *Gyula vitéz télen-nyáron* című filmemben a nacionalizmus — napjainkban sajnos ismét időszerű — kérdéskomplexumát szerettem volna nevetségessé tenni. Biztos vagyok benne, hogy a nacionalizmus a huszadik század utolsó harmadában nem határozhatja meg a társadalom elrendeződését, és a mindennapi gondolkodást. Társaságokban, összejöveteleken, kocsmákban mégis az emberek nagy többségét foglalkoztatja, véleményeiket egymással szembeállítja. Úgy hiszem, a nacionalizmus ma már problémája. Valóságos társadalmi kérdések helyett kerül a viták középpontjába. Ahelyett, hogy elvi kérdésekből egyetértő csoportok egyesült erővel oldanak meg a társadalmi nehézségeket, folytonosan szembe találják magukat a nacionaliz-

mus vízvázalasztójával, s ez a legeltérőbb táborokra osztja őket. Az emberek könnyen és szívesen ráfognak sérelmeiket, megbántottságukat ilyen történelmi fontosságú kérdésekre, s evvel felmentve érzik magukat a cselekvés alól. A nacionalizmus természetesen csak egy a sok túlatnyai előítéletből, társadalmi babonából.

A maradiság vagy a konformizmusra való hajlam ugyanúgy téma lehetne, mint a nacionalizmus. A hatvanas évek magyar filmművészete megelőzte az irodalmat és a társművészeteket a társadalmi kérdések felvetésében, elemzésében. A társadalomkritikus szatíra létjogát azért érzem hihetetlenül fontosnak, mert félelmetes erővel tudja szétrobbantani a szentnek ismert, vagy feltételezett rítusokat. S ma a film elvégezheti ezeket a funkciókat, magára vállalhatja az irodalomtól a társadalmi cselekvésre felszólítás feladatát. Segíthet kialakítani a korszerű történelmi látásmódot, amely meggátolhatja a szüntelen hátránézést, a nemzeti sebek évszázados ápolását, gyógyítgatását.

Kardos Ferenc

— *Milyen különbséget lát a kommersz filmvígjáték, filmkabaré és a társadalomkritikus szatíra között?*

— Úgy gondolom, hogy a kommersz filmvígjátékok a társadalmi feszültségek biztosító szelepei. Olyan felszíni társadalmi

hibákat, szokásokat bírálják, amelyek helyhez kötöttek, konkrétak és megváltoztathatók az egész szerkezet érintése nélkül. Azt a hamis képzetet keltik, hogy ha ezeket a tévedéseket helyre hoznák, a hibákat jóindulattal korrigálnák, akkor „minden a legnagyobb rendben menne”. A kommersz filmvígjátékok többnyire lemondanak arról, hogy a részlethibákat a néző a mélyebben fekvő társadalmi kérdésekkel köthesse össze. Ezzel szemben a szatírában a hibák tudatosan mammuttá növekednek. A lépték arányainak megváltoztatásával egy új értékrendszert hoznak létre. A filmszatíra agresszív és ingerlő műfaj. Közvetlenül a néző központi idegrendszerét bombázza. Kicsit talán a fogfájás idegbénító kellemetlenségére emlékeztet. A nézőben azt az érzést indítja el, hogy nem lehet tovább együtt létezni azzal, amit a szatíra elviselhetetlenül felnagyít. A helyi érzéstelenítés már nem segíthet.

— *Hogyan tesz különbséget a szatíra a valóságos értékek és a hazug, bigott pszeudó-értékek között?*

— Az nem szatíra, aminek igazi értékek esnek áldozatul. Azt hiszem, hogy a filmszatíra funkciójában rokona a dokumentumfilmnek. De míg a dokumentumfilm elsődleges jelzéseket bocsát a néző elé, addig a szatíra ezt a tényanyagot absztrahálja: hatalmassá nagyítja vagy liliputivá zsugorítja. A jó szatírának erre a második jelzésrendszerre kell felépülnie. Még az előző kérdésre visszautalva: a szatíra talán abban különbözik leginkább a filmkabarétól, hogy a társadalmi feszültségek mélyen fekvő okát szeretné tudatosítani. Sosem jelentékteleníteni igyekszik a problémákat, hanem a rendező az ingerlő társadalmi jelenség radikális megszüntetését sugallja.

Ebből következően a szatíra nem csipkelődő és gúnyolódó műfaj, hanem maró és gúnyos. Véleményem szerint társadalmilag leginkább elkötelezett műfaj: mindig a társadalmi progresszió irányába igyekszik hatni. A rendező csak megbízható történelemszemlélettel és biztos fel-

készültséggel nyúlhat anyagához. Az irodalom nagy szatirikusai között sok olyan művész volt, aki a progressziót destrukcióval igyekezett kifejezni. Swift és Gogol például. Talán mert Magyarországon sokkal véresebb volt a történelem, mint Európa számos más országában, az irodalomnak alig van szatirikus hagyománya. Csokonai *Dorottya*-ján és Arany *Nagyidai cigányok*-ján kívül, alig emlékszem jelentős szatirikus műre. De például Angliában, ahol az évszázadok óta rendíthetetlen nagyhatalmi pozíció lehetővé tette az önironikus történelemszemléletet, az irodalom tele van szatírákkal.

— *Melyek a filmszatíra nehézségei?*

— A szatíra intellektuális műfaj. Vegytiszta, minden eklektikus keveréktől megtisztított kifejezésforma. Önmaga paradoxonát nem hordozza magában. S ahogy az igazi tragédiában sincs semmi komikus, úgy az igazi szatírában sincs semmi felemelő. A nézők azért is nehezen fogadják be, mert nem lehet figuráihoz érzelmileg közelíteni. Szinte kizárólag negatív hősökkel dolgozik, a pozitív figurákat teljesen kizárja. Nem szerepeltet dialmas hősöket, akikkel azonosulni lehetne, s így a nézők nemes érzelmeit egy bonyolult elemzésre kényszeríti. Nem szerepelnek benne hősök, akiknek a pszichológiai fejlődésrajza lekötné a nézőt. Sőt pszichológiailag következtelen és illogikus műfaj, mert valamennyi figura jelleme a „második jelentést” kialakító vezérlő elvnek van alárendelve. Mindig ebben a „második jelentésrétegben” bírál, s a nézőnek ezért szüntelenül el kell vonatkoztatnia a valóságtól.

Hogy a filmszatíra egy magasabbrendű humanizmust képviseljen, annak ellenére, hogy könyörtelenül bírálja a társadalmi állapotokat, azt ezidáig szinte csak a cseh filmeseknek sikerült megvalósítaniuk. Filmjeikben azt tudták szuggerálni, hogy a néző nem a vásznon látott embereket utálja, hanem azokat a fékező társadalmi erőket, amelyek a szereplőket ilyenné teszik.

— *Milyen történelmi időszakok vagy tár-*

sadalmi állapotok kedveznek a filmszatírának?

— Azt hiszem, hogy háborús időszakokban a kincstári apologetika üres, népbu-tító műfajokat teremt meg. Közvetlenül háborúk után sem szoktak szatírákat készíteni. A győztesek ünnepi tömjénfüst-jükben gőzölgnek, a vesztesek pedig ön-marcangolóan lajstromozzák bűneiket, utólagos mentségek után kutatnak, személyeket nevetteznek ki, hogy a felelő-séget rájuk hárítsák. Háborús történelmi időszakokban csak az ellenséget szabad kinevettetni, a filmek funkciója a nem-

zeti öndokumentáció. A szatírának két-féle történelmi állapot kedvez. Vagy a teljesen kilátástalan és reménytelen szituációk, mint a múlt század második fele Oroszországában, vagy a progresszíven előremutató társadalmi mozgás, amikor a szatíra az általános elemzés igényével lép-het fel. Dinamikusan működő társadalom-ban jobban szeretik a szatírát, mint a stagnáló helyzetekben. Nagyobb társa-dalmi mozgások idején, a filmszatíra a nemzeti önvizsgálat kedvelt eszköze le-het. Ha a filmművészetben megjelenik a szatíra; az többnyire a demokratikus vál-tozások előjele.

Palásthy György

— *Ön számos filmvígjátékot és szatírát rendezett. Véleménye szerint, szereti-e a közönség a filmszatírát?*

— A közönség többnyire nem szereti a szatírát, mert ha tükröt állítanak elé, az mindenkinek jó, kivéve a nézőt. Senki nem szereti, ha felelősségre vonják. Azt szereti, ha megdicsérik vagy ha másról beszélnek. Én azért húzódtam vissza a szatírák rendezésétől, mert nem láttam társadalmi szükségességet. A szatíra mindig feszültségeket támaszt, s úgy hiszem, ma a nézők szívesebben zárkóznak el az állásfoglalások elől. Rendkívül kényelmes korban élünk; a társadalmi mozgás a mi-nimálisra csökkent. Az emberek megszok-ták, hogy mindent eldöntenek helyettük, s meg kell mondanom, hogy nem is rossz-szul döntenek helyettük. Az emberek gon-dolkodásában az a furcsa helyzet állt elő, hogy az egyetértés nem számít megal-kuvásnak.

— *Segíti-e a filmszatíra kibontakozását ez a stagnáló társadalmi helyzet vagy in-kább gátolja?*

— Nekem nagyon komoly problémám van ezzel a kérdéssel kapcsolatban. Igaz ugyan, hogy ennek a társadalomnak ki-alakulatlanságai, bizonyos ellentmondásai miatt, vannak árnyoldalai is. Természe-tesen ezek ellen felvenni a harcot köte-

lességünk, és azt hiszem becsülettel csi-náljuk is. De úgy veszem észre, hogy az elmúlt években valamilyen egyensúly-váltás ment végbe a társadalomban. A mérlegnek eddig az a serpenyője áll le-jebb, amelyikben a társadalmi ellentmon-dások, megoldatlanságok voltak, s az a serpenyő magasabban, amelyikben az em-berek elvárásai voltak. Ma megfordult a mérlegállás. A fel nem ismert lehető-ségek, lustaság, közöny miatt sokkal több hibáztatni valót találok az egyes állam-polgárokon, mint a társadalmi rendsze-ren. Mi, filmesek ezidáig kizárólag az egyik oldalról dolgoztunk. Bíráltuk a Pa-tyolatot, vagy a Közértet, a külföldiekkel való megkülönböztetett bánásmódot, de a másik oldalt sose próbáltuk meg kriti-zálni; azt az embert ábrázolni, akinek vannak lehetőségei, csak egyszerűen os-toba felismerni azokat. Hiába várja a társadalom a maga szabadságával, lehető-ségeivel az állampolgárt, a közömbösség és a tohonyaság miatt nem fog élni gaz-dasági, politikai jogaival. Mondanék egy példát. Itt van ez az új választójogi tör-vény, amelyik lehetővé teszi a legszéle-sebb körű demokratikus választást. X. Y., akinek jelentős társadalmi érdemei van-nak, komoly presztízse, képviselő lehetne, ha akik jól ismerik felkérnék, támogat-nák. De szinte biztos, hogy nem fogják jelölni, mert sokkal kényelmesebb a Ha-

zafias Népfrent jelöltjét aláhúzni a listán, mint önállóan gondolkodni.

*A társadalomkritikus filmeknek ma az lenne a feladatuk, hogy ezt az „egyensúlyváltást” fejezzék ki, s a társadalmi ke-
retek bírálata helyett, az egyén cselekvő-
képtelenségét kritizálják?*

— Nagyon nehéz feladat ennek a szemléletnek a kialakítása. Kicsit arra áll a fejünk, hogy mindig a társadalom vezetőiben keressük a hibát, s ne magunkban. Erre van hajlamunk, s megmerevedtünk ebben a szemléletben. S a mindenben a hibát keresni, ugyanolyan sematizmus-hoz vezethet, mind a hibák elpalástolása. Nagyon jellemző az a közmondás, hogy valaki a „kákán is csomót keres”, de azt hiszem itt az ideje annak, hogy megnézzük: milyen is az a káka, amelyen a csomót keressük.

— Olyan harmonikus állapotot tartana célszerűnek, amelyben a társadalomkritika egybeesik az egyéni önkritikával?

— Én valahogy úgy tanultam, hogy a gazdasági alapok mozgása, a termelési erők és termelési viszonyok egyensúlyi helyzetére törekszik. A magasabb fejlettségű technika, magasabb igényekkel jár együtt. Ma a lehetőségek sokkal nagyobbak, mint az igények. Ebből kellene kiindulni a társadalmi valóságot feltáró filmeknek. Ahogy régebben az volt a célszerű, hogy a riporterek megállították az embereket az utcán és azt kérdezték, hogy mit hiányol, mivel elégedetlen, úgy ma azt kérdezhetnénk, tudja-e, hogy mire van lehetősége, amit kihasználhatna? Társadalmi méretekre kitágítva, a probléma az, hogy mi valójában a forradalom célja. A társadalom oldaláról az, hogy a kizsákmányolást megszüntesse, a termelőeszközö-

ket köztulajdonba vegye és magas élet-színvonalat teremtsen. Az utóbbi tíz évben ezt a harmadik tényezőt valósítottuk meg, ezért folyt a harc. Most viszont eljutottunk odáig, hogy a „frizsider szocializmuson” viccelünk. Mi volt a forradalom célkitűzése? Az, hogy „zakatoljunk” és ne legyen frizsiderünk, vagy hogy legyen frizsiderünk, és ne „zakatoljunk”? A válasz, úgy hiszem, egyértelmű. Csak sajnos nálunk az életszínvonal emelkedése a kispolgári közönnyel járt együtt. Lecsökkent a mozik látogatottsága és a kulturálódási igény is. A felnőtt oktatás az elmúlt években szinte csödbe jutott.

Ma elsősorban azt a szatírárt lenne jó megteremteni, amelyik ezeket az ellentmondásokat tudná kifejezni: a lojális szatírárt. Tudom, nehezebb volna kialakítani, mint az úgynevezett valóságfeltáró filmek szemléletmódját, mert nálunk épp e kispolgári magatartás miatt, az ellenzékieskedésnek alakul ki kedvező hangulata. Én már kísérleteztem ilyen filmmel, ha nem is szatírával, de teljesen félreértettek. A *Ketten haltak meg* című filmemben két fiatal öngyilkosságáról azt szerettem volna elmondani, hogy azért hullottak ki a társadalomból, mert nem vették észre tulajdon lehetőségeiket. De a kritika is, a közönség is úgy fogta fel, mintha filmem a társadalmi adottságok hiányáról szólna. Ennek a korszerű filmstilusnak a megteremtését az is nehezíti, hogy vezetőink állandóan defenzívában érzik magukat. Mintha nem mernék vállalni azt, hogy milyen sok nehézségen sikerrel keresztül mentek. Büszkéek lehetnének az eredményekre, de ehelyett gyerekek módjára állandóan védekeznek. Mindezek miatt, úgy érzem az esztétáknak, kritikusoknak, rendezőknek együttesen kellene végiggondolni a filmszatíra lehetőségeit, új útjait.

Rényi Tamás

— Hogyan fejezheti ki a filmszatíra egy nemzet önismeretét? Miképpen lehet a filmszatíra eszközeivel társadalomkritikát kifejteni?

— A szatíra megjelenése mindig a társadalom érettségének és magasfokú intelligenciájának kérdése. A nézők és az alkotók közös intelligenciájának függvé-

nye. Annál fogékonyabb egy nemzet a szatírára, mennél inkább fogékony az önkritikára. S mennél inkább szenzibilis az önbírálatra, annál inkább igényli is a szatírárt. Azt hiszem, nincs nehezebb az ember életében, mint bevallani, ha hibázott vagy vétkezett. Az ember, vagy a társadalom életében a szatíra óhatatlanul a hibás pontokat célozza meg. Súlyos történelmi tapasztalatokkal rendelkező nemzetünk önkritikai érzékenysége limitálja a filmszatíra lehetőségét. Konkrétabban arra gondolok, hogy olyan történelmi periódusba lépünk be, amikor helyzetünk egyfajta társas viszonyt és egyfajta önállóságot is jelent egyben. Az, hogy nem vagyunk Európában egyedül, erőnket is reprezentálhatná, s elősegíthetné önkritikai bátorságunk kialakulását is, hiszen megszűnt a történelmi magány évszázados kísérőtünete. Ez a szituáció alkalmasnak látszana a történelmi önkritikára, ám a filmszatírák mégse nagyon születnek meg.

— *Ha a feltételek megvannak, miért késlekedik a filmszatíra sajátosan magyar irányzata?*

— Ennek megszámlálhatatlanul sok oka lehet. Az alkotók kritikai és önkritikai érzéke, s nem utolsó sorban az, hogy elég mély összefüggésben látják e korszakunkat a magyar történelem folyamatában. A szatíra mindig elvi optimizmus kérdése. Hasonlóképpen az önkritika is csak akkor értékes, ha valaki hisz abban, hogy hibáit át tudja lépni.

— *A történelem mely korszakai kedveznek a szatírának?*

— Azok a periódusok, amelyekben konklúziókat lehet levonni. A fasiszta diktatúra időszaka — például —, aligha kedvezett a szatírának, mert csak olyan időszakban van ennek a műfajnak kifutása, amelyik nyitott utakat tételez fel.

— *Az Ön filmrendezői pályája — úgy tűnik —, a társadalmi dráma felől közeledik a filmszatíra kifejezésformája felé. A műfajváltást milyen gondolati, elvi felismerések előzték meg?*

— Én nem készítettem még par excellence filmszatírárt. Amit megvalósítani szeretnék, azt inkább komédiának nevezném. A komédiának pedig inkább a vígjátékkal, mint a szatírával van műfaji kapcsolata.

— *Milyen szemléleti különbségek választják el a — Ön szerint — vígjátékot a komédiától?*

— A vígjátéknak vannak magyar hagyományai, mégis a jelenlegi filmtörténeti pillanatban, a vígjátéki tradíció felhasználásával, a vígjáték revízióját érzem fontosnak. Újjáértékelésre szorul az a vígjáték stílus, amely az utóbbi években kialakult. Bizonyos rokonszenves jelekből arra következtetek, hogy megszületőben van az új magyar filmkomédia. Komédia szóval szeretném megkülönböztetni a műfajt a sztereotip vígjátéktól. A teljesen hiteles, realista, a történelmi viszonyokba pontosan beágyazott vígjátékműfajt nevezem komédiának. A forgatókönyvnek, a filmi konstrukciónak, a színészi játéknak abszolút hitelesnek kell lennie. A műfaj mélyén rejlik az a gondolati, elvi mag, amelyet a filmben konkrétan általánosítani lehet. A vígjátéktól abban is feltétlenül különbözik, hogy a színészvezetés drámai-realista módszert követel, a szituációk nem poenra exponáltak, s az operatőri munka sem poencentrikus.

— *Milyen lehetőségeket kínál a komikum számára a szatíra, illetve a komédia?*

— A komédia csak látszólag jeleníti meg kevésbé sűrítetten a társadalmi viszonylatok rendszerét, mint a tendenciózus parabolák. A komédia direkter, határozottabb, fájóbb lehet és konkrétságánál fogva tendenciózusabb is. A parabola stilizált játékstílust invokál. Amit én megvalósítani szeretnék, az minden színészi stilizálást megszüntet. Szeretném, ha a bizonyító példát a *Reménykedők* című új filmemből vehetném. Röviden arról szól a film, hogy egy mama — minthogy egy szomszéd vállalat az ő lakásukat akarja megkapni —, több lakás megszerzésére akarja felhasználni a cserét. A lakásmanipulációval olyan kompromisszum rendszerbe vi-

szi a családját, amiből nem tudnak ki-
lépni. Egy lakásról beszél a film, de az
emberi boldogságról szól. A szereplők azt
hiszik, hogy ha külön négy faluk lesz,
megoldódnak életük problémái. Magányu-
kat, elrontott szerelmüket, rosszul kötött
házasságukat, anyagi gondolkodásukat
ezzel a megalkuvással szeretnék megol-
dani, úgy képzelik: ha sikerül egy-egy
lakást kicsikarni az államtól, boldogtalan-
ságuk magától megoldódik. Ezt az alap-
szituációt, ha az általam nagyon szere-
tett *Egy örült éjszaká*-val hasonlítom össze,
akkor azt a szemléleti különbözőséget
mondhatom, hogy ott a zárt szituáció
egy totálisan zárt világot szimbolizál, s az

egész konstrukcióról lehet a valóságra
visszakövetkeztetni. A *Reménykedők*-ben
a lakás, lakást jelent. A négy fal zárt-
sága, a lakás bezártságát, s nem egy ál-
talanos börtönképzetet jelent. Az em-
beri viszonylatok lépnek túl a falon, a
börtön a lakás falain belül van. A film-
ben a tragikus alapállást az hozza létre,
hogy mindenki szeretne a magányából
kiszabadulni, de semmi nem a boldogta-
lanságát akarja megoldani, hanem a lakás-
helyzetét. A film olyan fájdalmas dolog-
ról szól, amin tulajdonképp csak nevetni
lehet, s az ember elérkezik a nevetés egy
olyan pontjára, amikor már csak sírni
lehet.

Sándor Pál

— *A társadalmi valóság kritikájának, és
a nemzeti önismeret elmélyítésének lehet-
séges kifejezőmódja-e a filmszatíra?*

— Attól tartok, hogy az efféle kategóriák,
mint például a „nemzeti önismeret”, ma
nem jelentenek semmit sem. Tiszta és
egyértelmű kategóriákkal manapság kevés
társadalmi jelenséget lehet körbejárni.
Erről a témáról csak nagyon kevesen tud-
nak okos véleményt mondani, s ma in-
kább az okosok epigonjaival találkozunk.
A téma a levegőben van, de inkább a
másodvonalbeli utánzók használják ki,
semmint azok, akiknek értékes közlendő-
jük lehetne. Azt hiszem, hogy a véglete-
sen körülhatárolt erkölcsi, filozófiai, tör-
ténelmi fogalmak nem tudják a kor tár-
sadalmi szituációit megjeleníteni. Jancsó
tökéletesen megoldott történelemfilozófiai
filmjei is lezárt korszakokra, nem a je-
lenre vonatkoznak. Én kevésbé végleges
igazságokra törekvő filmeket szeretnék
készíteni: a mai ember vívódásait, gyöt-
relmeit ilyen filmekkel inkább ki lehet
fejezni. Azt a köztes állapotot, amelyben
élünk, lehetséges elutasítani, de nem le-
het tudomásulvétele nélkül elzárkózni
előle. Környezetünkre meghatározó ereje
van az értékek szüntelen jelentkezésének
és elmúlásának. Amit ma végérvényesnek,
stabilnak hiszek, holnap már nevetségesen
távoli lehet. A percenként változó szituá-

ciókat inkább a tűnődő filmekben, mint
zárt drámákban tudnám megfogalmazni.
A cseppfolyós társadalmi alakzat pontos
visszaadását érzem feladatommak, s nem
a végérvényes ítéletet, reflexiót róla. A
lehetséges magatartásformákat, viselke-
déstípusokat szeretném megfigyelni, s sze-
replőim jelleméről, körülményeiről a néző
dolga a valóságra visszakövetkeztetni.
Truffaut utolsó filmjeiben látom azt az
utat, amit magam is követni szeretnék.
A lopott csókok és a *Családi fészek* „élet-
képei” számomra is megvalósíthatónak
látszanak; amit azonban Godard tünemé-
nyes szociológiai elemzéssel, külsődleges
film eszközkkel mutat be, sosem tud-
nám megismételni.

„Ha a „nemzeti önismeret” nehezen
definiálható fogalmáról beszélünk, akkor
úgy érzem, hogy a legfontosabb feladat
saját szokásaink, magatartásjegyeink kine-
vetése lenne. Azokat a társadalmi jelensé-
geket, amelyeket ma ünnepélyes megil-
letődéssel veszünk körül, mutassuk be a
visszajukról: a jelentéktelenségüket, kicsi-
nyességüket fedjük fel a néző előtt. To-
vább vibráló rezonanciát válthat ki a kö-
zönségből a blaszfémia vagy a szatíra,
mint esetleg a szorongató, fojtó dráma.
A nevetéssel talán mélyebbre beszívódott
ellenállások gátját lehet átszakítani, mint
a katartikus érzést kiváltó drámával.

— A kortársi filmművészetben melyik szatirikus irányzatot tartaná nálunk is megvalósíthatónak?

— Azt hiszem, a cseh filmiskoláét. Míg mi kegyelettel, szenvedő megértéssel közeledünk nemzeti tragédiáink vagy a jelenlegi konfliktusaink témáihoz, addig ők mindenáron megszabadulni szeretnének múltjuk kísértő emlékeitől. Még a *Hideg napok* is, amelyik talán a legkíméletlenebb kritikával szemlélte történelmi tradíciókat, az is tartalmazott valamilyen megértést a szorító történelmi kényszer miatt. Forman vagy Passer filmjei hideg távolfattal, kívülről figyelik történelmi hagyományuk máig érő nyomait. A csehek-nél persze egy kicsit könnyebb az ábrá-

zolás eszközeit megtalálni, mint nálunk; a kispolgári mentalitás szokásjegyei a társadalmi élet felszínén is megtalálhatók: a sörivás, fuvószenélés, knédli evés, tréningruháshoz vasárnapok rendkívül karakteres jegyek. Nálunk még fel kellene térképezni világunk groteszk szokásait, s a szatírákat erre kellene felépíteni. Egyetlen megvalósult példára tudok hivatkozni: Gazdag Gyula *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* című filmjére. Talán ez az egyetlen film, amelyik felér egy cseh tűzoltóbállal. A filmszatíra mindennél maróbb hatását talán legjobban bizonyítja, hogy Hitler a *Modern Pimpernel*t játszó Lesly Howardot meggyilkoltatta, mert nem tudta megbocsátani a film „arcátlan pimaszságát”.

Kenedi János

SZÜKSÉG VAN-E A FILMHÍRADÓRA ?

1. Az a vita, amely a Filmhíradó (pontosabban: „Mozihíradó”) körül kerekedett — ha ugyan ráillik a „vita”-megjelölés — végső soron nemcsak a Híradót érinti. És talán eljuthat odáig, hogy fennhangon is kimondjunk egyet-mást, amit amúgyis tudunk.

2. A Híradó a filmművészet (illetve akkor még tisztán filmipar) megszületésével lépett színre. Legősibb formája mutatja legtisztábban a funkcióját: képet adott olyan eseményekről, amelyekről a közvélemény már valamivel hamarabb más hírszolgálati eszközök révén tudomást szerzett. A századfordulón, amikor némelyik világ-lap példányszáma több százezerre emelkedett. — amikor a „modern” (s a korábbiakhoz képest valóban elképesztően meggyorsult, kiszélesedett) hírszolgálat jóvoltából a közvélemény prózai informáltsága ugrásszerűen megnőtt. — a Mozihíradó kézenfekvő szükségletet elégített ki. Sajtó és Híradó ekkor még a legteljesebb összhangban egymás kezére dolgozott. A búr háborúról szóló napi sajtójelentéseknek vizuális alátámasztást adtak az akár csak gyéren és rendszertelenül megjelenő felvételek is, amelyek homokbuckák közt vonuló, trópusisissakos lovasságot, megfigyelőléggömböket, csenevész bozótok közt ha-

saló telefonoskatonákat mutattak be. Vagy: ha a Híradó (akkor még persze nem így címezték!) akár csak egyetlen alkalommal riportot adott egy nagyvárosi tűzvészről — robogva érkező, létrán mászó és fecskendező tűzoltókról, a lángok között éppen kimentett asszonyokról és motyókról: ez a képsor szinte automatikusan felidéződő képi emlékkal támasztott alá azontúl minden tűzvészről szóló híradást.

Mozihíradó és Sajtó egymást kiegészítő, egymást erősítő kapcsolatán lényegileg mit sem változtatott a Híradó rendszeresítésével, tartalmi differenciálódásával, sem a sajtótermékek fényképes illusztrálásának elterjedése, sem pedig a rádió jelentkezése. A kép erősebben hat a fantáziára, mint az írott, vagy az elhangzott szó; a mozgókép összehasonlíthatatlanul hatásosabb a „stabil” képnél.

Nagyjából változatlan (vagyis változatlanul kedvező) volt a helyzet egészen a tévé „betöréséig”.

3. Az újságokat a századfordulón még jobbára rajzokkal illusztrálták. Nagyon pontos, hiteles szinte fényképszerű rajzokkal. (Olyan illusztrátorok működtek ezen a területen, mint nálunk például az a Mühlbeck Károly, akinek a „Mackó Muki”-könyvekhez készült rajzai még jól élnek

emlékeinkben. — A Balkán-Háborúk hadi-tudósítói között több volt a helyszíni-rajzoló, mint az újságíró! Nevesebb riporter útra sem kelt rajzoló nélkül!) A rajzos illusztrálás még az első világháborút követő években is általános volt.

Miért ragaszkodtak a lapok ehhez a formához akkor is, amikor a fényképezés már rég elvesztette újdonság mivoltát? Részint a nyomdatechnika színvonala, a fényképek nyomdai reprodukálásának költségessége miatt. Megszokásból is. Meg aztán azért, mert mit kezdtek volna máskülönben az újság illusztrátorok légiójával? ... De mivel a fénykép jobb s korszerűbb volt a rajznál — mivel a már létező Mozihíradó amúgyis alaposan felcsigázta a „természetes” kép iránti igényt — végül is a rajz kiszorult a sajtóból. Illetve egészen másfajta feladatokat vett át. Olyanokat, amelyekre a fénykép nem volt alkalmas. Eközben — tudomásom szerint — sem Mühlbeck, sem mások nem haltak éhen. Pályát sem kellett változtatniok. Ha netán volt az akkori nagy lapoknál „rajz-szerkesztőség” — bizonyosra vehető, hogy a „rajz-főszerkesztők” többé-kevésbé automatikusan „fotó-főszerkesztökké” lettek. Ez alighanem sem a lapoknak, sem az illusztrálás ügyének, sem a szerkesztőknek nem lehetett kárára.

4. A tévé-korabeli Mozihíradó tévelyegve keresi létjogosultságának feltételeit és bizonyítékait. Érzésem szerint: rossz úton keresi. A „magazin-megoldás” — igazándiból nem megoldás. Mert nem veszi számításba a legfontosabb tényezőt. Azt, hogy a Híradó elsődlegesen tájékoztató, sőt (mondjuk ki kerekén) politikai tájékoztató, orientáló funkciója folytán nyert el bizonyos előjogokat. Az ország mozi-hálózata köteles Híradót játszani! Egyetlen másfajta filmalkotás, különösen pedig a „rövidfilmek” körébe tartozó filmalkotás nem rendelkezik ezzel a helyzeti előnnyel. Ilyen előnyt az állam (egyetlen állam) sem nyújt kellő indok és ellenszolgáltatás nélkül. Ezt az előnyt nem indokolja az „utolsó bocskorkészítő kézműves”-ről szóló, vagy más ilyesféle „esemény”-ről szóló, a „magazinszerűség” jel-

szavával szült filmriport. Akkor sem, ha egyébként a mesterségbeli tudás magas szintjén, vagy akár a művészet szféráiba emelkedve készült. Nem indokolja a kivételezettség fenntartását az X kormányfő érkezéséről, elutazásáról, az Országgyűlés üléséről, a villágpolitika lényeges ügyeiről, vagy éppen katasztrófákról, felfedezésekről, sporteseményekről szóló híradóesemény sem. (Jellemző, hogy hagyományos szakkifejezéssel a Híradó egy-egy önálló részét „híradó-esemény”-nek nevezik!!!) Dehát ezek az események rég elvesztették aktualitásukat, mire a Híradóban megjelennek, különösen mire a Híradó a kisebb és a távolabbeső mozikba is eljut. Akkor már nem események, — inkább csak emlékek. Hiszen a mozi közönség zöme — tévénező. Mindezt már látta a tévé-híradóban, a tévé egyéb műsoraiban. Részletesebben, esetleg sokoldalúan kommentálva. Mindenesetre összehasonlíthatatlanul hamarabb. Ugyanakkor a Mozi-híradó megkésett információja meglehetősen drága mulatság. Jókora összegeget, technikai erőt és főleg szellemi kapacitást köt le. Jószerint feleslegesen. Előjogait már csak a megszokás, a „beverklizettség” indokolja.

A Híradónak azt a törvény biztosította előjogát azonban, hogy *minden* mozi *minden* előadásában köteles Híradót játszani, mégiscsak jó lenne valamilyen formában a filmpublicisztika javára értékesíteni. (Rá is férne!) Akár az egyéb rövidfilmek közforgalomba-kerülésének fokozottabb biztosítására, akár arra, hogy a hagyományos és csak tétován átalakuló Filmhíradót merőben más, új megoldású filmpublicisztikai művek váltsák fel. Szorosan az aktualitáshoz kapcsolódó, de csak *egyetlen* kül- vagy belpolitikai, tudományos (akár természettudományos), közgazdasági, ipar- illetve agrárpolitikai kérdést elemző, vagy nagyobb horderejű eseményekről részletesebb filmriportot nyújtó filmpublicisztikai művekre gondolok. (Az árvíz, vagy az árvíz utáni újjáépítés — a Budapesti Ipari Vásár, — az új választójogi törvény, s más, hasonló horderejű kérdések, események tíz-húsz percre terjedő, de alaposabb filmes-körüljá-

rása inkább megérdemelné a kötelező országos bemutatást, mint — mondjuk — az állatkert újszülöttjeinek, vagy a szege di bocsorkészítőnek a bemutatása. Ebben az esetben filmgyártásunk évenként 52 Híradóval kevesebbet „termelne”. De 52 rövidfilmmel több születhetne! Ráadásul ez az 52 film még a tévé műsorába is szervesen beilleszkedhetne!

5. Távol áll tőlem, hogy holmi tévés „nagyhatalmi álmok” apologétája kívánnék lenni. De szó ami szó: a tévé valóban nagyhatalom. Nem annyira az intézmény, mint a tévé társadalmi hatóereje. És ezt a realitást, amelyet igen érzékletesen jelképez a Mozi-híradó helyzete, ideje lenne komolyan számításba venni. Különösen a „rövidfilmes” műfajok tekintetében. Szinte már antagonisztikus ellentmondás, hogy

évente több tucatnyi film készül műgondal, tudással, nagy anyagi, technikai, időbeli és szellemi ráfordítással — csak éppen széleskörű társadalmi kisugárzásuk nincs biztosítva. (Vajon kielégíthet-e egyetlen alkotót is az olyan mankó-javaslat, hogy „vetítsünk dokumentumfilmeket klubokban, kultúrházakban”...?) Ugyanakkor a tévé eddig még nem tudta biztosítani, hogy a saját alkotóműhelyei elegendő igényes, a művészi alkotómunka szintjén álló dokumentatív művet készíthessenek. Olyan gazdagok vagyunk, hogy elviselhetjük az erők szétforgácsolásának luxusát? — Vagy olyan szegények lennénk, hogy a fókák és eszkimók arányának érvényesülésétől tartva fel kellene adnunk a logikus és következetes előrelépés igényét?

Bokor Péter

TÍZÉVES A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ

Ha a Balázs Béla Stúdióra gondolkodok, Juhász Gyula sorai jutnak eszembe József Attila Szépség koldusa kötetéhez írt előszavából: „Nem ismerek bölcsebb és igazabb fajvédelmet, mint a valódi tehetség, az ígéretes fiatalság megbecsülését, pártolását, okos és szerető felemelését.” Vagyis a mai terminológiánkra lefordítva — hiszen a költő nyilvánvalóan számonkérően és tudatos iróniával használja a kor demagóg jelszavát, a fajvédelmet — nincs bölcsebb és igazabb szeretete népünknek, kultúránknak, az ifjú tehetségek segítésénél, „okos és szerető” felkarolásánál — annál, amit intézményesített formában először talán éppen a Balázs Béla Stúdiónak sikerült megvalósítani.

Kulturpolitikánknak ez a világszerte egyedülálló és a filmesek és filmbarátok között világszerte irigység tárgyát képező „találmánya”, ugyanis éppen a fiatalok „okos és szerető” segítségével válik ki azoknak az intézményeknek, alapítványoknak sorából, amelyekkel a nálunk anyagilag tehetősebb országokban kísérlik meg elvétve és epizodikusan „megtámogatni” az ifjúság törekvéseit. Okos és szerető ez a támogatás, mert nemcsak azal számol, hogy a mi viszonyaink között viszonylag ritkák azok a nagyanyai örökségek, amelyek egy-egy rendező pályá-

kezdését, kísérletezését lehetővé tennék — tehát a mecénás szerepét is a szocialista kultúrpolitikának kell magára vállalnia — hanem azzal is, hogy a még olyan közismerten költséges művészethez, mint a film, sem elegendők csupán az anyagiak — megfelelő szellemi atmoszféra, közeg, közösség is szükségeltetik a kibontakozásához. S ami legalább olyan értékes, mint az anyagi támogatás — bár távol áll tőlem, hogy ezt lebecsüljem, de pénzzel esetenként még a különböző stúdiók, és finanszírozó-producer szervek is rendelkeznek, és inkább nagyobb mint kisebb mértékben — az anyagi lehetőséghez, erkölcsi lehetőséget-bizalmat, autonómiát is — adnak fiatal rendezőink számára, aminek értéke sem konvertibilis, hazai, sem valutában nem felbecsülhető.

Ez a bizalomszülte alkotási-kísérletezési szabadság, s ez az autonómián alapuló, egymást segítő-bíráló közösségi szellem az, ami egyedülállóvá teszi a mi Balázs Béla Stúdiókat, megadja sajátos varázseréjét, hiszen alig találkozhat az ember — járjon bár keleten vagy nyugaton — olyan külföldi kollégával, filmkritikussal vagy rendezővel, aki első kérdéseinek egyikével ne éppen a B. B. Stúdió felől tudakolódzna. Hovatovább a filmértők és a filmbarátok számára olyan sajátosan

magyar ínyencséggé, különlegességgé nőtte ki magát, mint a gourmand számára a szegedi paprika, a borivónak a tokaji aszu, a turistának a hortobágyi délibáb, s ha a magyar film nem egy kívülálló megfigyelőjében és barátjában filmgyártásunk paradicsomi helyzetéről alakulhattak ki tévképletek, abban a B. B. Stúdió tevékenységének oroszlánrészé van. Hiszen miféle problémák lehetnek ott, ahol az ifjúságot ilyen szeretően és önzetlenül felkarolják...

S ha „közelről” persze, — nem isteni adomány, hanem emberi létesítmény, alkotás lévén — nem is tűnik azért ennyire fenéig tejfelnek, (hiszen tízesztendős történetében a fellendülés és a virágzás korszakai mellett és árnyékában átmeneti hanyatlások és válságok is találhatók) — annyi kétségtelen, hogy létjogosultságát igazolta, egy eredeti és követésre sarkalló kezdeményezésnek bizonyult. A lengyel fiatalok a múlt esztendőben hozták létre példájára a maguk stúdióját, és tudomásom szerint más népi demokráciák rendezői is foglalkoznak hasonló gondolatokkal, és hivatkozás tárgya szinte minden olyan megbeszéléskor, kerekasztal konferencián, amikor az állam mecénási kötelessége a filmművészettel kapcsolatban felmerül. Három esztendeje Assisiben egy jezsuita atya — civilben jónevű filmkritikus — hivatkozott rá, őszinte meglepetésemre, elismerően, azt bizonyítandó, hogy a filmművészet finanszírozása éppúgy állami feladat, mint az ope-

ráló, a klasszikus zenéé, és az iskolaké, és hogy vannak államok, ahol ezt kezdik meg is érteni.

S a B. B. Stúdió a maga virágkoraiban — s úgy tűnik most (nem szeretném persze „elkiabálni”) ismét egy fellendülés kezdetén áll — teljesítményekkel is igazolta, hogy — egy régebben divatos kifejezés parafrázisával — élni tudott a bizalommal, a szabadsággal, s a magyar film utánpótlásának olyan előkészítőjévé, műhelyévé vált, amely korántsem egyszerűen csak az „ifi csapat” szerepét töltötte be, hanem egész filmművészetünk szemléleti és stíláriis megújulásának egyik fontos tényezője lett. S bár a BB Stúdió első fellendülésének, egyik középponti alakja, Szabó István „A fiatal magyar filmművészet” 1968-as FIPRESCI vitáján szerényen elhárította magától — maguktól — ezt az érdemet, mondván: „Be kell vallanom, hogy tulajdonképpen nem is fedeztünk mi fel semmi újdonságot a filmművészettel kapcsolatban. Egyszerűen igyekeztünk nagyon szeretni a filmes mesterséget és nagy felelősséggel rendeztünk” — ez a nagy szeretet és nagy felelősségérzet, amely mind a mai napig a legtisztelietreméltóbb hagyománya, eszmei aranyalapja a B. B. Stúdiónak — végül is természetszerűen vált — és válik — esztétikai értéké munkálkodásukban, és a legfőbb garanciánk a stúdió további pályáját, fejlődését, kibontakozását illetően is.

Gyertyán Ervin

PREMIER PLAN

A FILMTUDOMÁNY MAI IRÁNYZATAI I.

A FILM SZEMIOTIKÁJA

A film nyelvtanáról évtizedek óta beszélünk. Azonban néhány tiszteletreméltó kivételtől eltekintve ritkán van e beszélgetések mögött tényleges nyelvtani ismeretrendszer. A hatvanas években azonban egy újnak számító tudomány, a szemiotika arra vállalkozott, hogy tisztázza a film nyelvszerűségének kérdését, vagy legalábbis hozzájáruljon tisztázásához.

A szemiotika a jelek tudománya. Problémaköre nem volt ismeretlen már Platon előtt sem, aki Cratylos című dialógusában például a nyelvi jelek: a szavak természetéről elmélkedett. A problémátudat pedig azóta is folytonos; jórészt a nyelvvel összefüggő kérdésekben. Ahol általánosításokkal találkoztunk, ott is a nyelvi jelek rendszere volt alapja ennek. Századunk tízes éveiben aztán Saussure svájci nyelvész megfogalmazta azt a programot, amely egyetemesebb keretbe kívánta helyezni a nyelvtudományt. Ennek az általa szemiológiának nevezett diszciplínának, amely extenziója a szorosan értett nyelvészeti problémakörnek, tárgya minden informatív magatartás és jelenség.

E nyelvészeti indíttatástól teljesen függetlenül a századforduló éveiben Peirce amerikai filozófus szemiotika néven foglalta össze a jelekre vonatkozó problémá-

kat. (Az elnevezés egyébként Locke-tól származik.) Peirce-nek erre a diszciplínára nem nyelvészeti, hanem logikai kérdésekkel kapcsolatban volt szüksége. Kísérlete pedig jobb „pozícióból” indult, mert kevésbé kötődött a nyelvészethez.

A szemiotika kapcsolata a nyelvészettel elsősorban nem teoretikus probléma, hanem gyakorlati; a legkidolgozottabb és a nagy hagyományokkal rendelkező nyelvtudomány ugyanis ránehezedik minden hozzá hasonló diszciplínára.

A szemiotikának a hatvanas években tapasztalható fellendülésében a film azért jutott jelentős szerephez, mert a szemiotika kettős indíttatása ellenére még ma is csupán programatikus diszciplína; vagyis a film a szemiotika számára egyike azon konkrét rendszereknek, amelyen „kipróbálhatja” önmagát, nem szólva arról, hogy épp a film esetében valószínűleg a legkomplexebb jelrendszer tanulságaival „gazdagszik”. A szemiotika programszerűsége abban áll, hogy van néhány alapkérdés, amelyben többé-kevésbé tisztán látunk már, de jórészt csak javaslatokról és véleményekről beszélhetünk. Az ennek megváltoztatására irányuló igény találkozott a filmelméleti kutatásokkal.

Az első filmtárgyú szemiotikai cikk 1960-ban jelent meg R. Barthes tollá-

ból. (Le probleme de la Signification au cinema, in: Revue Internationale de Filmologie, No. 32—33.) Ezzel a francia strukturalista iskola is bevonult a film elméletébe. (Azóta már viszont arra is történt kísérlet, pl. S. Worthé, hogy a nyelvészetben a legeredményesebbnek számító Chomsky-féle generatív szemléletmód egyes eredményeit is kamatoztassuk a film szemiotikájában.)

A szemiotikai vizsgálatok középpontjában a jel áll. Jelnek nevezzük egy jelölő (valamilyen fizikai valóság) és a megjelölt valóságdarab egymásravezőköztetését. Például az asztal képe a filmben és az az asztal, amelyet lefilmeztünk jelviszonyban vannak egymással. A film szempontjából természetesen az a specifikus probléma, hogy a filmnek mely darabját (szegmentumát) tekintjük jelnek: a beállítást vagy a snittet, esetleg ennek egy részét, vagy pedig a szekvenciát? Egyelőre nincs kialakult, egységesen elfogadott álláspont. A francia iskola (R. Barthes, Ch. Metz stb.) inkább a nagyobb egységeket (beállítás, szekvencia) hajlamos jelnek tekinteni. Álláspontjuk megértéséhez két prekonceptiójukról kell tudnunk. Az első értelmében csak ott látnak nyelvi (szemiotikai) rendszert, ahol a jelölésben önkényt (vagy konvenciót) fedeznek fel. Az asztal és képe között szoros a kapcsolat. Nem így az asztal és az „asztal” hangsor között. Ez utóbbi önkényes jelölő, az előbbi nem. A francia iskola csak ez utóbbi esetben ismeri el a szemiotikai rendszer létét.

Ilyen önkényes jelöléssel viszont a film nagyobb egységeiben, magasabb szintjein találkozunk; az alsóbb szinteken (asztal és képe) még szoros a kapcsolat. Ezt a korlátozást azonban nem látjuk indokoltnak. A nyelvészetből származik és itt csak nyűg.

Második előfeltevésük a francia strukturalizmus azon elgondolásával függ össze, hogy a műalkotás, így a film is egymást sorozatszerűen, lineárisan követő részekre, szekvenciákra bontható szét. Így egy üldözési epizód funkció a filmben más részek, blokkok egymás-

utánjában. A részeket szintagmáknak nevezik.

Elgondolásukban legfőképpen a *lineáris* rendre kell felfigyelnünk. Véleményük szerint annak, hogy a műben struktúráról beszélhessünk egyik feltétele, hogy az idő ténylegesen strukturálja a művet. (E nézet két nyilvánvaló kapcsolatára érdemes felhívni a figyelmet. Egyrészt Propp meseelemzéseire. Az orosz népmesék szerint az elbeszélés epizódjai pusztán időbeli egymásrakövetkezésnek vannak alávetve. — Másrészt egy kevésbé feltárt kapcsolatra, McLuhanre utalunk. Többek között filmpéldákon is demonstrálja, hogy a Gutenberg-galaxis, írásrendszerünk linearitása hogyan befolyásolja szemléletünket.)

A lineárisnak vélt szintagmáknak azonban éppen a film esetében olyan „finomszerkezetük” (mikrostruktúrájuk) van, amely nem lineáris, hanem többszörösen is több dimenziós. Ennek a nem lineáris finomszerkezetnek következményei a magasabb szinteken is hatnak. A finomszerkezetet a francia iskola nem „tudja” vizsgálni az első, a jelek önkényes voltával összefüggő prekonceptió miatt.

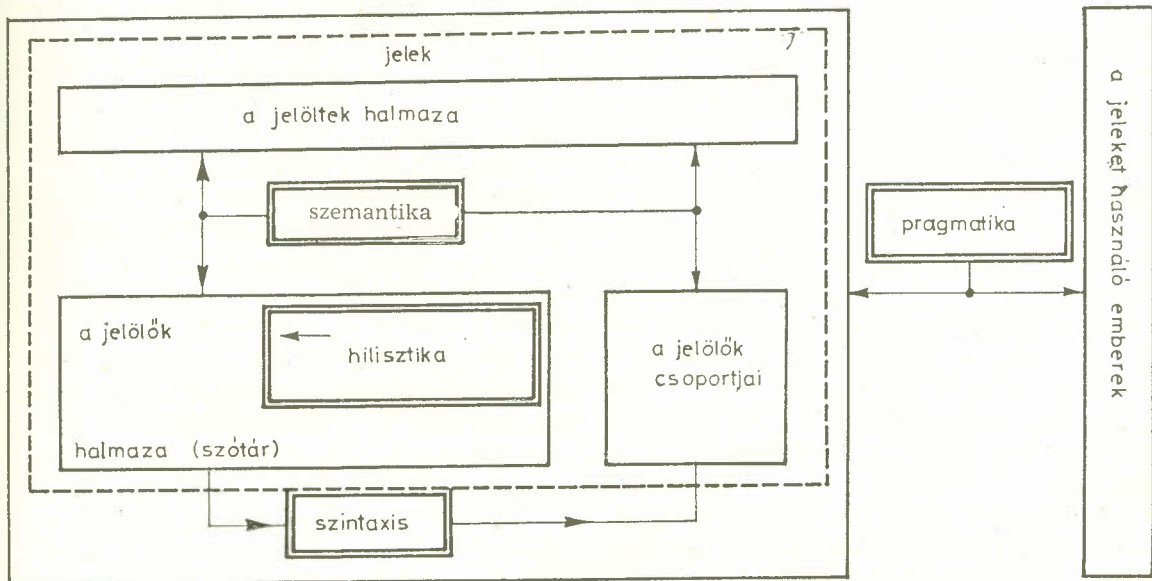
A jelek különböző típusaival először Peirce foglalkozott. Tipológiája nem problémátlan, de azóta sem tudták jobban helyettesíteni. Szerinte a jeleknek három nagy (és ezen belül számtalan kisebb) osztálya van; az indexeké, az ikonoké és a szimbólumoké. Indexnek azokat a jeleket nevezi, amelyekben a jelölő és a jelölt között oksági a kapcsolat, de nincs strukturális analógia, pl. a füst, mint a tűz jelölője ilyen oksági kapcsolatban van az általa jelölt tűzzel. Az ikon esetében strukturális az analógia, vagyis a jelölő részeinek egymáshoz való viszonya analógiában áll a jelölt részeinek struktúrájával, például egy ország népességének változását ily módon jelöli a róla készült grafikon. (Ez egyben az ikonok egyik alosztályára is példa, a diagrammokra.) Ha a strukturális analógiához oksági kapcsolat is párosul, akkor az ikonok másik alosztályához jutunk, az image-hoz. Ide tartozik többek között a fénykép és a filmkép is. A

szimbólumokra az önkényes jelölő jelölt viszony jellemző, vagyis az előző két jelosztály kapcsolattípusának hiánya. A francia iskola — mint már láttuk — csak ezt a jeltypust tekinti valóban jelyszerűnek. És ezért kénytelen teljes egészében itt tárgyalni a filmet, mint jelrendszert.

Fontos itt a teljes szó, mert éppen a legújabb vizsgálatok igyekeztek felderíteni, hogy a film, mint jelrendszer valamennyi peirce-i jeltypust magába építi. Az index és az ikon típusú jelölés az „asztal és képe” szinten magától érte-

a denotatív jelentés. A konnatív jelentés szélesebb ennél. A jelek rendszerében elfoglalt helye szerint a jelentésben különböző asszociatív „terhet” jelent, a denotatív jelentésnek bizonyos extenzióját. Pontosabban — és legfőképpen R. Barthes alapján — a konnatív jelentés a denotatív jelentéshez és a jelölőhöz együttesen, mint „magasabb” szintű jelölőhöz kapcsolódik.

Itt utalunk a mű, a film struktúrájának másik nagy metszetére, a paradigmikusra (az első a szintagmatikus volt — a franciák értelmezésében). E műszó-



A (film) szemiotika kérdéskörei, részterületei és kapcsolataik

tődik. Szimbólumnak tekintjük viszont például az emblémákat, a képi szignálokat (iskolapéldája ennek a tv hirdót estéről estére bevezető képsor). A film jelrendszerének összetettsége egy másik vonatkozásban abból látható, hogy ikonikusan magába olvaszt (közvetít) más jelrendszereket, például a gesztusrendszert, a mimikát stb. Ezekkel a kérdésekkel az utóbbi időben U. Eco, Ch. Metz, P. Wollen foglalkozott.

A jelölő (a film egy meghatározott részlete) és a jelölt valóságdarab (a denotatum) tehát jelviszonyban állanak egymással. Ez azt is meghatározza, hogy a filmnek az a bizonyos részlete; a meghatározott jel mit jelent, a valóságnak melyik meghatározott darabjára utal. Ez

val azokra a változatokra utalunk, amelyek a szintagmatikus strukturálás után egy-egy szintagma helyett állhatnának, mert például üldözést egy adott környezetben többféleképpen is „ábrázolhatunk”. Ezek a lehetőségek ellentéteket alkotnak, polarizálódnak, a denotatív jelentést tovább motiválják, gazdagítják a valóságos üldözés jelentését, funkcióját szintagmatikus struktúrájában. A paradigmikus metszet tehát a konnatív jelentések feltérképezésének operatív módja.

Ezekkel a kérdésekkel, a jelentés különböző aspektusaival a szemantika foglalkozik.

Az ábrából láthatjuk, hogy a jelölőknek egyenként is van kapcsolatuk a

megjelölt valósággal, ugyanígy a belőlük képzett „csoportoknak” (a film egy-egy nagyobb részletének) is. A különbség az, hogy egyetlen jelölővel a valóságnak „kisebbségi” darabját jelölhetjük meg, mint egy csoporttal. Mondhatnánk azt is, némileg egyszerűsítve a helyzetet, hogy egyetlen jelölővel a valóság egyetlen elemét jelölhetjük csak meg, viszont egy csoporttal már egész szituációt. Nem csak egy asztalt, hanem körülötte például egy szobabelsőt, benne cselekvő embereket stb.

Az ábra szerint a szintaxis a jelölők halmazából kiválaszt egyeseket, ezeket szabályok segítségével elrendezi, és így jutunk csoporthoz. A szintaxis tehát az egyes jelek összekapcsolásának lehetőségeit kutatja.

A legjelentősebb publikáció e téren Ch. Metz nevéhez fűződik, aki a már jelzett francia (strukturálista) iskola szellemében dolgozta ki a film úgynevezett nagyszintagmatikáját. Valójában Eisenstein, Pudovkin és mások preszemiotikus montázelméletének továbbgondolásáról van szó.

A filmszemiotikai irodalomban (pl. Pasolini, Worth műveiben) vita tárgya, hogy beszélhetünk-e a jelölők tényleges halmazáról a filmben, azaz a szótárról? Van-e a filmnek szótára? Jegyezzünk meg csupán annyit, hogy szinte minden a szótár definícióján fordul. A természetes nyelvek szótáraihoz hasonlóan a filmre elképzelnünk lehetetlen. De nem kell csupán ezt értenünk rajta, mert például már a beszélt nyelv hangjait sem így, hanem az úgynevezett megkülönböztető jegyek segítségével „szótározzuk”. Vagyis elkülönítünk jellegzetes tulajdonságokat (pl.: magánhangzó — nem magánhangzó; nazális — orális stb.), és ezek halmazaként jellemezzük a hangokat, a szótári egységeket. Ily módon elképzelhető a film szótározása is. Egyelőre azonban még nem állapodtak meg azokban a „megkülönböztető jegyek”-ben, amelyek alkalmasak a tényleges szótározási munkához.

Az ábra tartalmaz egy új, az általános szemiotikában is új, negyedik szemiotikai ágazatot, a hilisztikát, amely a jelölőkkel önmagukban foglalkoznék. Célja,

hogy vele felderítsük a filmnek, mint a valóság jelölésére alkalmas közegnek valamennyi lehetőségét. Vagyis különböző, a filmre vonatkozó fizikai, kémiai, elektromos ismereteket foglalnánk benne össze.

A pszichológiai és a szociológiai jellegű vizsgálatok javarészt a pragmatikai kérdéscsoportban találnak helyet maguknak. A pragmatikának a tárgya a jelek és a jeleket használó emberek viszonya. (Talan akkor látjuk legvilágosabban e kérdéskör szerepét, ha szembe állítjuk a másik hárommal.)

S. Worth kutatásaiban a jelhasználat, a pragmatika felől közelíti meg és kívánja megalapozni a film szemiotikáját. Ezzel összefüggésben felvázol egy adótól-vevőig, alkotótól-nézőig terjedő kommunikációs modellt. A modell egyúttal a pragmatikai kérdések rendezésére is felhasználható, mert benne külön tárgyaljuk az alkotói-kreatív jelhasználói viszonyokat és a befogadói-receptív viszonyokat. Worth modelljének érdekessége, hogy a generatív nyelvelmélet eredményeit is igyekszik magába építeni. (A filmkészítési képesség, a filmkompetencia kialakulásával kapcsolatban kísérleteket is végzett navajó indiánokkal.)

Az esztétikai kérdéskör helyét azáltal jelöljük ki a szemiotikában, ha megkülönböztetünk szemiotikai és metaszemiotikai rendszereket. Azért nevezzük metaszemiotikainak, mert egy meghatározott szemiotikai rendszerre „épül”, az „után” következik, például a filmre, mint szemiotikai rendszerre épül a filmművészet, mint metaszemiotikai rendszer; vagyis a metaszemiotikai rendszer (a filmművészet) a szemiotikai rendszer (a film) lehetőségeit építi tovább. Végeredményben ennek a ráépülésnek egyaránt vannak szintaktikai, szemantikai és pragmatikai következményei: a metaszemiotikai (= az esztétikai szférába tartozó) rendszert ezért mintegy párhuzamos síkon levőnek kell elképzelnünk a szemiotikai rendszer síkjával.

Az itt jelentkező problémák (ezeket különösen Pasolini, Metz és Barthes vizsgálja) abban gyökereznek, hogy nem egyszerű elválasztanunk az elvben könnyen

megkülönböztethető szinteket. Függ ez a jel definíciójától. Ha „nagyra” vesszük a jelet, akkor eleve belefoglalunk meta-szemiótikai elemeket. Így jár a francia iskola. Ezzel magyarázható állandóan visszatérő kérdése is; van-e a filmek grammatikája (azaz a szemiótikai rendszer szintjén szintaxisa és szemantikája) vagy pedig csak retorikája? A másik problémakör a konnatív jelentéssel függ össze. A konnatív jelentés, mint extenzió mindig magába foglal poetikai (stilisztikai) értékeket, amely a problémákat a metaszemiótikai jelleg felé tolja.

Az előzőekben megpróbáltam vázlatosan bemutatni a filmszemiótikai problémaköröket, a velük kapcsolatos fontosabb véleményeket. Természetesen a filmmel összefüggő problémák megoldására részben vagy egészben más tudományágak is vállalkoznak (a pszichológia, a szociológia, a kibernetika stb.). Ebből a „versenyből” az a modell, annak a tudományágnak leíró-magyarázó apparátusa kerül majd ki „győztesen”, amely többet fejt meg a problémák közül. Véleményem szerint azonban a szemiótika potenciálisan nemcsak a legtöbbnek, de valamennyinek magyarázatára alkalmas.

Jelenleg mégsem az az elsődleges probléma, hogy milyen lesz a magyarázat elvi kerete: pszichológiai, szemiótikai stb., mert a legfontosabb az, hogy elvi keretre szükség van. Bár az egyéni tudatokban, azaz a fejekben mindig megszületett a filmre vonatkozó ismeretek rendszere (ez szinte az „életnek” is feltétele); egy he-

lyes elvi keret (és hitünk szerint ez a szemiótika) azonban éppen arra vállalkozik, hogy ezt az egyéni és magán egyiséget intézményesíti, társadalmasítja.

Alábbiakban ismertetjük a kérdés alapvető irodalmát. Részben általános műveket, részben pedig speciálisan filmszemiótikaiakat sorolunk fel:

- R. Barthes: *Éléments de semiologie*, Paris, 1964, Ed. Gonthier.
- U. Eco: *La struttura assente (Introduzione alla ricerca semiologica)*, Milano, 1968, Bompiani.
- Ch. Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968, Ed. Klincksieck.
- P. P. Pasolini: *Die Sprache des Films*, in: *Film 1966/2*.
- C. S. Peirce: *Collected Papers of C. S. P. II. vol.*, Cambridge (Mass.), 1933.
- F. de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Bp., 1967, Gondolat.
- P. Wollen: *Sign and Meaning in the Cinema*, London 1969, Secker and Warburg in Association with the British Film Institute.
- S. Worth: *The Development of a Semiotic of Film*, in: *Semiotica 1969/3*.

Két folyóirat különszám:

Sprache im Technischen Zeitalter 1968/27.

Communications 1970/15.

Magyar nyelven a filmszemiótikáról a *Filmkultúrában* és a *MRT Szemlében* jelentek meg cikkek.

Horányi Özséb

A KÉP, TÚL AZ ANALÓGIÁN

Amikor a szemiológiai gondolkodás a *képet* vizsgálja, elsőként szükségképpen azt emeli ki, ami a legélesebben különbözteti meg a képet a különféle egyéb jelölő tárgytól, különösen a szavak (vagy morfémák) szekvenciájától, vagyis: „*analógiás*” státuszát („*ikonszerűségét*”, mondanák az amerikai szemiotikusok), globális percepciós hasonlóságát az ábrázolt tárggyal. A macska képe hasonlít a macskára, de a sa hangbeli szegmentum vagy a „chat” írott szegmentum nem hasonlít rá. Hiába tudjuk, hogy bizonyos képek nem figuratívak, mint például a diagramok, bár Charles Sanders Peirce a „logikai ikonokhoz” közelítette őket; hiába tudjuk, hogy nem kizárólag fonetikus írások léteznek, ettől még nehéz dolog — akár csak időlegesen is — nem összekapcsolnunk a kép problémáját az analógia problémájával.

Természetes, hogy a képpel kapcsolatos szemiológiai elmélkedés az analógia fogalmának felvetésével kezdődik. De nem állhat meg itt.

Valóban létezik egy intellektuális magatartás, amelyet így lehetne összegezni; egyfajta megállás az *ikonszerűségnél*. A kép szemiológiájában ez egy bizonyos kezdeti *mozzanatot* sajátja. Tudjuk, Charles Sanders Peirce — aki ezen a területen

úttörőnek bizonyult — a hasonlóságban (*likeness*) jelölte meg az ikonikus jelek meghatározó sajátosságát; ezzel a jeggyel különböztette meg őket a jelek két másik tipológiai kategóriájától, az indexektől és a szimbólumoktól. Az újabb kutatások fényében ez a koncepció tovább fejlesztést és helyesbitést igényel.

Peirce után — gyakran kevésbé árnyaltan és mélyen — sokan engedtek a kísértésnek, hogy túlságosan inkonzálják az ikont. Körülöttünk, közelünkben, reflexiók, benyomások, megjegyzések, reagálások egész sora rajzolódik ki — egy egész, terjedelmes, többrészes *vulgáta* a névtelenség határán — ami kitartóan arra ösztönöz, hogy a „képek nyelve” és a „szavak nyelve” között áthághatatlan demarkációs vonalat húzzunk, mely nem ad teret közbülső formák és kölcsönös egybekapcsolódások számára. Ez a némileg mitikus elosztás bizonyos *antagonizmus veszélyt* hordoz: *szerepeket* ajánl, és a pszichodramatikus energia, amit belefektettek, mindig kész ezeket hatalmába keríteni: a kép tetté válik, és általában a „szó” ellen igyekeznek kijátszani.

A „filmművészet” egyes felmagasztalásai tárgyuk hatóerejét és hatását közvetlen, egyenes összefüggésbe hozzák ennek feltételezett nem-nyelvi jellegével. Az

audió-vizuális oktatás néhány kísérlete is *ki akarja telepíteni* a szót — még olyan helyekről is, ahol jelenléte a legszükségesebb és a legegyszerűbb nevelési eszköz. Mindenfelé találkozunk szerzőkkel, akik közönségüknek e „sémák” egyikét, a nyíllal összekötött két pontot ajánlják; ott is, ahol a legegyszerűbb és legrövidebb mondat ugyanazt fejezte volna ki. Látunk olyan képpel foglalkozó szakembereket, akik odáig jutnak, hogy nyíltan (azaz szavakkal!) *ócsárolják* a szót: „Duma, bla-bla, szószátyárság! Mondjanak nekem inkább egy jó rajzot, egy jó fotót!”: mintha nem léteznének *haszontalan, felesleges* képek is!

Valójában semmi értelme a nyelv „ellen” vagy mellett, a kép „mellett” vagy ellen állást foglalni. Kísérletünk abból a meggyőződésből indul ki, hogy a kép szemiológiája a nyelvészeti tárgyak szemiológiája *mellett* fog kialakulni (és olykor átmetszve azt — hiszen számos üzenet egyes: nemcsak olyan képekről van szó, amelyeknek a manifeszt tartalma írott megjegyzéseket hoz magával, hanem olyan nyelvészeti struktúrákról is, amelyek rejtetten munkálnak, magában a képben és olyan vizuális figurákról, amelyek viszonzásul segítenek a nyelvek struktúrájának kialakításában). Nem akarjuk elvetni az analógia fogalmát, inkább *részletezni* és relativizálni kívánjuk. Az analógiás és a kódolt nem egyszerű módon áll szemben egymással. Az analógiás egyebek között *kódátvivő* eszköz: ha azt mondjuk, hogy e kép hasonlít az általa ábrázolt valóságos tárgyra, ez annyit jelent, hogy ennek a hasonlóságnak a következtében a kép megfejtését segíteni fogják azok a kódok, amelyek közrejátszottak a tárgy megfejtésében: az ikonszerűség leple alatt, az ikonszerűségeken belül, az analógiás üzenet a legkülönbözőbb kódokat *veszi igénybe*. Ezen kívül a hasonlóság maga is kodifikált, mivel *hasonlósági ítélethez* folyamodik: időtől és helytől függően, az emberek nem ítélik pontosan ugyanazokat a képeket hasonlóknak. Az olyan munkák, mint pl. Pierre Francastélé, kitűnően rámutattak erre.

A „kép” nem alkot autonóm és zárt bi-

rodalmat, környezetével semmiféle kapcsolatot nem tartó világot. A képek — mint a szavak, mint minden egyéb — óhatatlanul belekerülnek az értelem játékaiba, abba az ezernyi függésbe, mely a társadalmon belül a jelentést szabályozza. Az ikonikus szöveg, mint minden más szöveg, mihelyt a kultúra ráteszi a kezét — és a kultúra már jelen van a képalkotó szellemiségében, ki van téve az alak és a beszédmód hatásának. A kép jelentése nem az általános jelentéstől függetlenül fog kialakulni.

És éppen erről van szó, nem egyszerűen a nyelvészetről. A kép körül kialakult egyes zavaros vitákban az, aki némiképp teoretikus fogalmakhoz folyamodik, általában egy ikonikus koncepciójú ellenféllel találja szemben magát, aki azzal vádolja, hogy csalárd módon „nyelvészeti” fogalmakat visz át egy teljesen idegen területre. A józan ész köntöskében fellépő klasszikus szemrehányás: *jogtalan extrapoláció*, sok kétértelműséget és bizonytalanságot rejt. A nyelvészeti fogalmi arzenálját ne tévesszük össze a szemiológiával, mely általánosabb. Igaz, kapcsolatban állnak egymással. Sőt, egyes szemiológiai kísérletekben az extrapoláció rohamosan halad előre. De nem szabad, különböző ürügyekkel, szem elől tévesztetni a különbséget, egyrészt a fonéma, morféma, szó, kettős artikuláció, szuffix, affixális transzformáció, egyesszámú transzformáció, nyíltsági fok stb. (már meghatározásuknál fogva is nyelvészeti fogalmak), másrészt pedig az olyan fogalmak között, mint szintagma, paradigma, szóképzés, szóalkotás, kifejezési sík, tartalmi sík, forma, anyag, jelentéssel bíró egység, megkülönböztető egység stb., melyek teljes joggal és könnyűszerrel bevonulnak egy általános jelentésbe: vagy azért, mert teljes egészében ebben a perspektívában fogalmazták meg őket (*jel* Saussure-nél vagy Peirce-nél, tartalom/kifejezés Hjelmslevnél stb.), vagy pedig azért, mert kezdetben a nyelvhez viszonyítva határozták meg őket, de eléggé általános szellemi mozgásban ahhoz, hogy (torzítás nélkül) alkalmazhatók legyenek más jelölő tárgyakra is. Nevezetesen a képre, de

nemcsak a képre, mert a többit sem szabad elfelejteni: mindazt, amit se nem nyelvészeti, se nem ikonikus, például bizonyos írásformákat vagy az elbeszélhetőség belső struktúráit. Helyes, ha a képben paradigmákat keresünk, de helytelen lenne, ha mindenáron fonémákat akarnánk találni benne. Az, hogy egy fogalmat eredetileg nyelvészek dolgoztak ki, nem elégséges ok ahhoz, hogy alkalmazási területe véglegesen nyelvészeti tárgyakra korlátozódjék. Ha meg akarjuk mérni egy fogalom hatókörének kiterjedését, nem az „apa” személyazonossága és foglalkozása számít, hanem magának a fogalomnak a körvonalai, a hatótávolsága, a definíciója. Az olyan fogalmat, mint a *megkülönböztető hangzási jegy* — nem szabad összelevesztetni a *megkülönböztető jeggyel* — nem lehet átvinni az ikonikus tanulmányokba. De nem azért, mert nyelvészek dolgozták ki, hanem, mert a kép (legalábbis a vizuális kép) nem hangzó. Fordítva, ha a paradigma és a szintagma különbsége — annak ellenére, hogy eredetileg nyelvészeti helyeken bukkantak fel — felhasználható az ikonikus tanulmányokban, ez azért van, mert e fogalmaknak a nyelvészek által adott definícióiban nincs olyan vonás, amely elválaszthatatlanul kötődne ahhoz, ami a nyelvet a többi jelentés-rendszerektől megkülönbözteti. Az, hogy bármilyen üzenet különböző szegmentumai képesek *in praesentia* (= szintagmatikus) kapcsolatokat kiépíteni, hogy ezek a szegmentumok képesek *in absentia* „kapcsolatot létesíteni” másokkal, melyek ugyanazon a helyen megjelenhettek volna (= paradigmatis viszonyok), olyan jelenség, amelyet eddig behatóbban vizsgáltak a nyelvekben, mint másutt, ez igaz, de azért megjelenési területe nem korlátozódik a nyelvészeti tényekre.

Végeredményben a nyelvészetből történő kivetítések „jogosságát” érintő vitákban néhány esetben elfelejtik, hogy ezek nem a nyelvészetből valók — és így nem is extrapolációk —, hanem arról van szó, hogy egy olyan általánosabb hatósugarú eszközkészlethez nyúlnak vissza, amely különböző, részben nyelv-

vészeti kutatásokból keletkezett. A többiek — és ezt is gyakran szem előtt tévesztik — a logikából, a pszichoanalízisből, a szociológiából stb. jönnek. A két-személyes háztartás (= kép és nyelv) képzeletbeli összezártság.

Ha a kép tanulmányozását a nyelvészethez kapcsoljuk, ezt azért tesszük, hogy ne *szigeteljük el* örökre ikonszerűnek, hogy ne vágjuk el minden más megfigyeléstől, attól az ezernyi száltól, mely az általános jeltanhoz és a kultúrák fölötti reflexióhoz kapcsolja.

Nem hiba minderre emlékeztetni egy olyan korszakban, amikor bontakozófélben van a „vizuális” (vagy „audió-vizuális”) fanatizmus, olykor már az esztelenség határát súrolva. Ha egy *üzenet* vizuális, még nem minden *kódja* az; ha egy kód vizuális üzenetekben jelentkezik, még nem jelenti, hogy másként soha sem jelentkezhet. Sőt: a kód (még a vizuális is) soha sem látható, mert lényegében logikai relációk hálózata. A vizuális „nyelvek” rendszerbeli kapcsolatokat tartanak fenn a többivel; e kapcsolatok komplexek, többrétűek, és semmit sem nyerünk, ha a „szóbelit” és a „vizuálisat” úgy állítjuk szembe egymással, mint két nagy, homogén, tömör, egymással nem érintkező blokkot. A vizualitás — ha csak a specifikusan vizuális *rendszerek* egészét értjük rajta — nem uralkodik mindenhatóként állítólagos birodalmának valamenyny részén, azaz a *materiálisan* vizuális üzenetek egészén; ellenkezőleg, jelentékeny szerepet játszik a nem vizuális üzenetekben is: a természetes nyelvek szemantikai szerveződése bizonyos lexikai szektorokban, különböző mérvű eltolódással, fedi a látás konfigurációit és szeleteit; a látható világ és a nyelv nem idegenek egymástól: jóllehet kódikus kölcsönhatásukat még nem tanulmányozták részleteiben és nemigen lehet kapcsolatukat úgy felfogni, mint egyiknek a másik által (sem a másoknak az egyik által) történt szolgálai és tökéletes „másolását”, mégis bizonyosra vehető: a nyelv egyik funkciója az, hogy megnevezze a látás által szétdarabolt egységeket (de az is, hogy segítsen a látásnak a szétdarabolásban);

a látás egyik funkciója pedig az, hogy megihlessen a nyelv szemantikai konfigurációit (és ő maga is kövesse ezeket). Itt az észlelés és a nyelv közötti kapcsolatok lényegét érintjük: régi, alapvető kérdés ez, már sokat írtak róla. Újabban a szemiológiai nézőpontból A. J. Greimas nagy érdeklődésre számot tartó perspektívát adott.

A vizuális üzenetet a nyelv nemcsak *kívülről* ruházza fel részlegesen (a sajtóban közzétett fénykép kísérő szövegével, a filmszöveggel, a televízióban elhangzó kommentátorokkal stb.), hanem *belülről* is: vizualitásában, mely csak azért érthető meg, mert a struktúrák benne részint nem vizuálisak.

Azonfelül, semmit sem mondhatnánk a vizuálisról, ha nem volna a nyelv, amely lehetővé teszi, hogy beszéljünk róla. És ha a vizuális olyan dolog volna, amiről semmit sem mondanak, sokkal kevésbé létezne.

Valójában a „vizuális” fogalma abban a totális és egyöntetű értelemben, amelyet néhány jelenlegi vita tulajdonít neki, agyrém vagy ideológia, és a *kép* (legalábbis ebben az értelemben) tulajdonképpen nem létező dolog.

Legalábbis ebben az értelemben: hangsúlyozzuk ezt a megszorítást. Mert, ha úgy látnánk, hogy a kép nem rendelkezik semmi olyannal, ami kizárólag csak rá jellemző, nem szentelnénk neki egész folyóiratszámot. Különb, ez is lehetséges álláspont volna, mi azonban nem osztjuk. De nem óhajtunk valamiféle zárt területet létrehozni — szemben a sűrűn érkező javaslatokkal — álcázott harci készültségben élni minden mással, nevezetesen az „igé”-vel; ugyanakkor más dolog tagadni azt a tényt, hogy egyes üzenetek képi formát öltenek, mások viszont nem (anélkül, hogy megfelelkeznenek azokról, melyek félig öltenek képi formát, mint pl. a különböző fajta sémák).

Egyszerűen tartózkodni fogunk attól, hogy a szót és a képet rögeszmésen és makacsul szembeállítsuk, tartózkodni fogunk mindenfajta képi *irredentizmustól*. Ma inkább az a dolgunk, hogy visszahe-lyezzük a képet a különféle *beszédtények*

közé; ez kétségtávol „a kép tanulmányozását” jelenti, és való igaz, hogy tanulmányozni kell a képet.

Mindezzel kapcsolatban még egy fontos fogalom merül fel: a „*terület*”. Mi bizonyítja, hogy a szemiológiai vállalkozásban a leglényegesebb tagolás a területek szerinti? Mi bizonyítja, hogy a szemiológiai *munkát* olyan egymás mellé sorakozó „szektorok” alapján kell felosztani, melyeknek egymáshoz való kapcsolatát az a típus jellemzi, amit a logika szakemberei exterioritásnak neveznek (= bármiféle közös zóna, bármiféle „logikai produktum” hiánya). Tehát a kép területe, a zene területe, az irodalom területe? Vajon nem rejlik-e ebben a látásmódban a *metafizikába csúszás* veszélye? Mert e területek — más, szószerintibb értelemben — nagyönis reálisak: munkakönyvitést, bibliográfiai szektorokat, „specializálódásra” indító gyakorlati dolgokat és a feladatok szükségyszerű megosztására hivatott célszerű határokat jelenteni; illetékességi köröknek felelnek meg: nem lehet mindent egyszerre tárgyalni. Ezen túl azonban nem szükséges mélyebb, lényegesebb felosztásokat előlegezni: nem biztos, hogy az utóbbiak, alaposabb tanulmányozásuk után is, azokat a nyomjeleket fogják mutatni, melyek ma sokaknak olyan nyilvánvalóknak látszanak. Minden terület hagyományos egységet alkot, melyet a társadalomban divó szokásos és „naiv” osztályozás révén örökölnek a kutatók, akik maguk is ugyanehez a társadalomhoz tartoznak. A terület, a kifejezés legszigorúbb értelemben, tudományelőtti egységet képvisel.

Bizonyos területek bizonyos mértékig *műfajoknak*, azaz többé-kevésbé rögzült társadalmi gyakorlatoknak felelnek meg: így a reklám, amely egyaránt nyúlhat a beszélt és az írott nyelvhez, az állóképhez, a mozgóképhez stb. (de reklám marad, szándékai és társadalmi funkciója miatt); így a regény (a klasszikus regény), az eposz távoli változata; így az ilyen vagy olyan „irodalmi műfajok”, melyeknek tagolása a régi retorikába nyúlik vissza. Más területek annak köszönhetik egységüket, amit Louis Hjelmslev a *ki-*

fejezés anyagának hív — vagy pedig (s ez az eset igen hasonló) több kifejezési anyag speciális kombinációjának. Ebben az értelemben a festészet terület; van kifejezési anyaga — a klasszikus festészetnek van — az egyetlen és mozdulatlan, kézzel készített kép. És a fényképészet is mechanikusan előállított, egyetlen és mozdulatlan kép. És a fotóregény: mechanikusan előállított, mozdulatlan, de többtagú kép. A képregény pedig: mozdulatlan, többtagú, kézzel készített kép. És a film pedig páros: mechanikusan előállított, többtagú, mozgó, különböző hangzó elemekkel (beszéd, zaj, zene) és felirattal kombinált kép. Stb.

Márpedig a szemiológiai kutatás szempontjából legfontosabb szétdarabolások, felosztások nem esnek feltétlenül egybe *tudatos társadalmi szándékú* egységekkel (= műfajok), sem pedig *technikai-érzék-szervi* egységekkel (= kifejezési anyagok, azaz a kibernetikából és szociológiából elterjedt ma használatos szóval „támaszok” — supports, vagy „csatornák”). A szemiológia által kialakítandó egységek, amelyek *felé* haladnia kell — még akkor is, ha a kutatás nem *belőlük* indult ki — strukturális konfigurációk, „formák”, a szó hjelmslevi értelmében (a tartalom vagy a kifejezés formái), rendszerek. Ezek tisztán kapcsolatbeli entitások, *kicserélhetőségi mezők*, amelyeken belül a különböző egységek értelme egymáshoz való viszonyuktól van. Ezeket az entitásokat csak az *analízis munkájával* lehet újra felépíteni (ez a helytállóság elvének egyik aspektusa): nem léteznek szabad állapotban; nem úgy vannak jelen a társadalmi tudatban, mint a reklám műfaj vagy a „támasz”-film. Közülük jónéhány, egyébként teljesen különbözőek, együttesen is munkálhatnak azokban az üzenetekben, amelyek ugyanazt a csatornát veszik igénybe vagy ugyanahhoz a műfajhoz tartoznak: egyetlen üzenetben is számos kód van. És néhány közülük — egyébként teljesen változatlanul — benne lehet, *megnyilvánulhat* olyan üzenetekben, amelyek különböző műfajok és „támaszok” körébe tartoznak: sok olyan kód van, amely több „nyelvre” érvényes. A *kép tanulmá-*

nyozása nem jelenti feltétlenül a *kép rendszerének* megkeresését, az egyedüli és a teljes rendszert, amely egymagában számot adna a képben fellelhető jelentések együtteséről (és amely rendszer ráadásul soha nem jelenhetne meg másutt, mint képekben). Az ikonban nem mindig ikonikus, de létezik ikonikus fajta az ikonon kívül is.

Meglehet, ez a szöveg kissé terjedelmes és túlzásfolt, ezért megkíséreljük az alábbiakban összefoglalni és több *tételre* bontani. Lesz aki egyeseket helyeselni fog, másokat pedig elvet; nem kérünk egységes szavazást.

1.) A vizuális üzenet lehet analógiás legalábbis a szó mindennapi értelmében. Itt egyrészt az úgynevezett „nonfiguratív” képek problémájával találkozunk, másrészt Peirce *logikai ikonjainak* problémájával, pontosabban közülük azokéval, melyek vizuálisak.

2.) A vizuális analógia — ezúttal a szokásos értelemben — elbír *mennyiséginek* nevezhető variációkat. Pl. A. Moles-nál „az ikonszerűség fokainak” fogalma; ez a különböző szinteken történő nagyobb vagy kisebb mértékű sematizálás, a „stilizálás” problémája.

3.) A vizuális analógia elbír *minőségi* variációkat. A „hasonlóságot” a különböző kultúrák különbözőképpen értékelik. Egy és ugyanazon kultúrán belül több hasonlósági *tengely* van: két dolog mindig csak bizonyos vonatkozásban hasonlít egymásra. A hasonlóság tehát önmagában rendszer, vagy inkább rendszeregyüttes.

4.) A vizuális üzenet *globális aspektusában* az ikonszerűség igen magas fokát mutatná, anélkül, hogy felhagyna többékevésbé rendszerezhető logikai kapcsolatok magába fogadásával (= azokkal, melyek a többi megkülönböztető eltérések semlegesítése után is fennmaradva, lehetővé teszik a leghűségesebb „analogon”-ból a „legelvontabb” sémához való fokozatos átmenetet. Ezek a kapcsolatok nem ikonikusak, jöllehet az ikonban jelentkeznek; némelyikük „önkényes”. A

hasonlóság tehát maga is rendszereket tartalmaz.

5.) Sok, manapság „vizuálisnak” kikiáltott üzenet nem más, mint *kevert szöveg*, méghozzá anyagi mivoltában az: beszélő film, szöveggel ellátott képek stb.

6.) Sok vizuális üzenet, amely ilyen értelemben nem kevert, struktúráját tekintve az (örizkedünk attól, hogy össze tévesszük a *kód szempontjából heterogén* üzenetet azzal az üzenettel, amely *megnyilvánulását tekintve összetett*; bizonyos üzenetek egyszerre tartalmazzák ezt a kétfajta kevertséget). Emilia Garroni újabb munkája (*Semiotica ed Estetica*, Bari, Laterza, 1968.) sokban megvilágítja ezt a kérdést.

Nincs okunk feltételezni, hogy a képnek *egyetlen* olyan kódja van, amely teljesen specifikusan az övé, és tökéletesen megmagyarázná. A képet a legkülönbözőbb rendszerek *alakítják ki*; egyes ilyen rendszerek tisztán ikonikusok, mások nem vizuális üzenetekben is megjelennek. Itt (különösképpen) felvetődnek az *ikonográfia* problémái (Panofsky), a különböző kódoknak ugyanazon képen történő egymáshelyezésének problémái (Eco) és általánosabban, a kép szocio-kulturális rétegződésének problémái (Francastel, Roland Barthes, Pierre Bourdieu stb.).

7.) A „vizuális” és a „verbális” durva szembeállítás — leegyszerűsítés; kizárja a kereszteződés, az egymáshelyeződés vagy a kombináció összes eseteit. Részleges és *regionális*, mert megfelelkezik mindazokról a jelentésekről, melyek, elvben, se nem tisztán nyelvészetiek, se nem tisztán vizuálisak.

8.) Amikor az ikonikus tanulmányok a jelentés, a kommunikáció- vagy az információelmélet fogalmaival dolgoznak, ez nem azonos az *idegen*, „*nyelvészeti*” fogalmak behatolásával, amit a vizualitás erődjének védelmezői, úgy vélik, minduntalan tettenérnek. Bizonyos nyelvészeti

fogalmakat — de nem mindegyiket — a saját területükön határoztak meg oly módon, ami valóban eltiltja exportálásukat; mások pedig részben — nem egészében — a szemiológia módszertani eszköztárának váltak részévé, s ezek túllépik mind a nyelvészeti elemzés, mind az ikonikus elemzés kereteit, de egyikük sem melőzheti ezeket a fogalmakat, ha a jelentés tanulmányozása akar maradni.

9.) A kép fölötti reflexió általában nem képeket, hanem szavakat produkál. Ebben a szituációban megfigyelhető (s ez a legelterjedtebb reakció) a *metanyelv* klasszikus jelensége: a nyelv a legkülönbözőbb nyelv-tárgyak metanyelvéül szolgál, s teszi ezt még olyanoknak is, melyek nem nyelvészetiek. Ebből egy radikálisabb interpretáció is származhat, ez a nyelvtől az írás felé toódik el: a kép csak azáltal létezik, ami benne olvasható. Mindkét esetben annyi mindenképpen igaz: a vizuálisnak a szemiológiája nem — illetoleg nem lényegileg — vizuális tevékenység. Eggyel több ok arra, hogy ne zárkózzunk be a képek birodalmába. (= a vizuális *tisztaság* mítoszában).

10. Mindebből következik, hogy *ikonikus analógia* — a fogalmat fenn kell tartani annyiban, amennyiben sok képnek igen frappáns jellemzője — csak kiindulópont lehet a képről való elmélkedésben (ez a fogalom nem mindig nélkülözhetetlen, de igen gyakran kényelmes és központi jellegű). A szemiológus munkája az analógián *túl* kezdődhet, máskülönben félő lenne — kissé karikírozva a dolgot —, hogy a képről semmi egyebet nem tud mondani, mint azt, hogy hasonló. A „túl”-onban „innen”-t is értünk: vannak kódok, amelyek *csatlakoznak* az analógiához és vannak, amelyek *létrehozzák* azt (amelyek számot adnak a hasonlóságról).

(Bevezető a „Communications” c. francia folyóiratnak *A képek elemzése* c. különszámához — 1970. No 15.)

Christian Metz

A MAGYAR FILMEKBEN FELVETETT PROBLÉMÁK ... ÉRVÉNYESEK AZ EGÉSZ VILÁGON"

Lukács György interjúja a francia televízió számára

A francia televízió felkérésére Kovács András filmrendező interjút készített Lukács György akadémikussal, melyet 1971. március 5-én közvetítettek. A beszélgetés szövegét az alábbiakban közöljük.

Kovács András:

1919-ben a Magyar Tanácsköztársaság idején államosította a történelemben először a filmipart az a kormány, amelynek Ön is tagja volt. Sőt, Ön volt a népbiztos, tehát tulajdonképpen az első miniszter a világtörténelemben, aki államosította a filmipart. Erről milyen emlékei vannak?

Lukács György:

Nagyon kevés. Itt nem szabad elfelejteni, hogy a diktatúra történetét általában sztálinista módon szokták megírni. Ebben a beállításban van egy nagy tudású, mély belátású, hatalmas vezér, aki mindent elintézt. Pedig valójában én egyáltalában nem voltam ilyen vezér. Egyedüli érdemem a diktatúrában, hogy a tanító-mozgalomtól a muzsikáig valamennyi haladó áramlat vezetői a népbiztosságon vezető szerephez jutottak. De ha most megkérdezi, ki volt az, aki a filmet államosította, ötven év után bizony nem tudok rá felelni. Jómagam sokat foglalkoztam egyes kérdésekkel — oktatásügy, egyetem, irodalom, művészet — de bevallom, arról, hogy a filmnél mi történt, nem sokat tudok. Nem szabad

persze elfelejteni, hogy 19-ben a film szerepe a művészi és kulturális életben sokkalta kisebb volt, mint napjainkban.

Kovács András:

Az államosítás tulajdonképpen a fejlődés lehetőségét teremtette volna meg.

Lukács György:

Természetesen. S ha sikerült volna a film terén — ahol most nem emlékszem nevekre — azt elérni, amit mondjuk a muzsikában elértünk, ahol Bartók és Kodály irányítottak, akkor biztos, hogy itt is lett volna eredmény. Nem szabad elfelejteni azonban, hogy a diktatúra mindössze 133 napig tartott.

Kovács András:

Rendkívül sok híradófilm készült ebben az időben ...

Lukács György:

Igen.

Kovács András:

...és érdekes módon az ellenforradalom annyira félt ezektől a híradóktól, hogy

gondosan eldugták. Nem is került elő még 45-ben sem, csak valamikor 54 körül tehát 35 év múlva. Sőt még előhívatlan híradókat is találtak. Nem tudom, ezeket ismeri-e?

Lukács György:

Nem, sajnos nem ismerem őket. 1954 körül én meglehetősen visszavonultan éltem, és őszintén szólva most hallok erről először.

Kovács András:

Egyébként az egyik részletben ön is látható, amint beszédet tart egy tömeggyűlésen. Ismeri ezt a képsort?

Lukács György:

Nem láttam, de az könnyen lehetséges, hisz én abban az időben rengeteg beszédet tartottam.

Kovács András:

Azt hiszem, akkor meg kell mutatnunk most, ötven év múlva ezt a híradót. A másik kérdés: az ön esztétikus tevékenységében a film viszonylag kis helyet foglalt el.

Lukács György:

Valóban így van. Az én esztétikámnak az alapja az irodalommal való foglalkozás volt, ahhoz aztán hozzájárult már egész fiatal koromban a képzőművészet, hozzá jött később főképpen Bartók hatására a muzsika is. A filmmel csak mellékesen foglalkoztam. Ennek van dokumentuma is. 1912-ben még egy kis cikket is írtam a filmről.

Kovács András:

Hol jelent ez meg?

Lukács György:

A Frankfurter Allgemeine Zeitungban jelent meg annak idején, most pedig az irodalomszociológiai tanulmányaim gyűjteményében.

Kovács András:

Más kapcsolata nem volt a filmmel?

Lukács György:

Abban az időben, tehát a század tízes

éveiben Heidelbergben Ernst Bloch-hal együtt próbáltunk egy társaságot létrehozni, amely tudatosítaná a filmben lehetséges művészi törekvéseket. Ez a kis társaság a film átmeneti föllendülésének volt terméke, és hamarosan feloszlott. Mint laikus sokat látogattam a mozit, és hozzá kell tennem, Chaplin életem nagy élményei közé tartozik. Nem tudom, hogy a filmszakértők napjainkban mennyire ismerik el őt. Túl azonban a szigorúan vett filmbeliségen, az a véleményem, hogy az imperialista kor elidegenedés elleni művészi harcában Chaplin egyike a legnagyobbaknak. Egyes jelenetei olyan mélyreható leleplezései az elembertelenedésnek és az elidegenedésnek, olyan szenvedélyes, de tehetetlen tiltakozások ellene, aminek kevés párja van az irodalomban és a művészetben. Közben természetesen volt érintkezésem filmszakértőkkel is. Például Berlinben és Moszkvában Balázs Bélával. Később a hazajövetelem után egy levélváltásom volt Aristarcoval, aki Budapesten meg is látogatott.

Kovács András:

Ehhez a laza kapcsolathoz képest, amelynek néhány pontjára utalt, az utóbbi időben mintha többet foglalkozna a filmmel.

Lukács György:

Hadd kezdjem azzal, hogy a kulturális fejlődés egyik tünetére utalok. Nagy nemzeteknél könnyen előfordulhat, hogy egybeesnek a legnagyobb átalakulások. Gondoljon arra, hogy például Goethe és Beethoven kortársak voltak, és a francia angol, olasz, orosz fejlődésben is számos ilyen esetre lehet találni. Így például Muszorgszkij kortársa volt Tolsztojnak és Dosztojevskijnek és így tovább. Egy kis nemzet fejlődése természetesen nem lehet ilyen széles áramlású, és a magyar fejlődésben minduntalan vannak korszakok, amikor kiváló egyéniségeknek és a kornak találkozásából egyszerre bizonyos művészet vezető szerephez jut. Elég itt arra utalnom, hogy mit jelentett 1906-ban Ady Új verseinek a megjelenése. Nem sokkal később Bartókkal sajtós vezető szerepre tett szert a muzsika

az egész magyar kultúrában. A Horthy-korszakot vizsgálva nem ismerek költőt, akinek hatását össze lehetne hasonlítani Bartók Cantata profanájával.

Most az az érzésem — hangsúlyozom, hogy érzésem és nem akarok ennek nagyobb jelentőséget tulajdonítani —, hogy abban a nagyon komplikált folyamatban, amelyben mi most új, szocialista kultúrát akarunk teremteni és meg akarunk szabadulni a sztálinizmus hagyományaitól, a film bizonyos avantgarde szerepet játszik, amennyiben fölvet egész sor kérdést, amelyekről a szűkebb terület szakemberei visszariadnak és mégis döntő fontosságúak.

Kovács András:

Ön mindig rendkívüli érzékenységet tanúsított az új kifejezési eszközök iránt. Ebből a szempontból hogy ítéli meg az új magyar filmet?

Lukács György:

Ez számomra nemcsak a film kérdése, hanem szélesebb körű probléma. Általános esztétikai szakkifejezéssel: minden esztétikai forma, mindig bizonyos tartalomnak a formája. Tartalom és forma a végső megjelenési formában elválaszthatatlan funkcionális egységet alkot. Két lehetőség van. Az egyik: forradalmasítani a formát a forma oldaláról azon módon, hogy tisztán formai síkon egész új kifejezési módokat keresnek hozzá. A magyar költészetben számos példa van erre. És lehet új kifejezési formákat keresni azért, mert egy művész újat tár fel tartalmában, ami elmondhatatlan az eddigi kifejezési forma mellett. Ha ennek a kifejezésére talál adekvát vagy megközelítően adekvát formát, akkor történik meg az, hogy a művészet igazi, nem formális továbbfejlesztése következik be. Az az érzésem, hogy a magyar filmben útban vagyunk egy ilyen problémameglátás felé. Ez a lényeges. Emellett másodrendű az, vajon minden kérdésföltevés, minden megoldás tökéletesen sikerül-e. Ez ugyanis a film és a társadalom jelenlegi fejlettsége mellett lehetetlen. Az új magyar filmnek a jelentőségét ebben az

értelemben úgy kell értékelni, mint átörösi kísérletet, amely akkor is értékes, ha tartalmában és formájában akadnak problematikus elemek.

Kovács András:

Még egy kérdést, ha megengedi, hiszen a magyar helyzetről beszélünk. Most mint olyasvalaki, aki a világgkultúrában, hogy úgy mondjam, otthon van, tehát több kultúrának is az ismerője, lát-e lehetőséget arra, hogy a magyar film túllépjen a határokon és bizonyos hatást gyakoroljon más irányba is.

Lukács György:

Én azt hiszem, hogy ez lehetséges. A magyar filmekben felvetett egyes problémák ugyanis érvényesek az egész világon. Így például az a probléma, amely a *Falak*-ban vetődik fel. Amit pedig Jancsó a *Csilagosok*, *katonák*-ban fölvet, az erőszak különböző formái és annak a különböző politikai és erkölcsi jelentősége — ez is olyan kérdés, amelyről évek óta folynak a teoretikus és művészi viták mindenfelé a világon. Ezt érinti például Semprun is a „Nagy utazás”-ában. A magyar filmnek ezek a kísérletei tehát érintkeznek azzal a területtel, ahol az egész világon szorongás és átalakulás van. Én természetesen nem tartom magam illetékesnek, hogy most sikereket vagy sikertelenségeket jósoljak. Csak azt mondom, megvan minden lehetősége annak, hogy ezek a magyar filmek az európai vagy a világ filmfejlődésében is bizonyos szerepet játszanak.

Kovács András:

Az a kérdés, hogyan lehet valaki forradalmár, különösen izgalmas ma és különösen a fiatalok szempontjából.

Lukács György:

A forradalom nagyon specifikus dolog, amihez a mindennapi élet pszichológiájával nem lehet hozzáférni. Ha szabad egy kicsit paradox módon kifejezni magam, a forradalmár az, akiben egyesül a türelem a türelmetlenséggel. A pusztá türelmet-

lenség valami happening-szerű dolgot idézhet elő és tizenöt vagy húsz happening után előfordulhat, hogy a volt forradalmár mint csalódott vagy cinikus ember, beleilleszkedik az establishment-be. Az, hogy valaki forradalmár legyen. — ahogy forradalmár volt Blanqui Franciaországban és Bebel Németországban, Marx és Engels és Lenin mint nagy teo-

retikusok és vezérek —, az mindig egy egész életnek a kérdése. A forradalmárnak az a föladata: minden pillanatban valamiképpen előkészíteni a forradalmat, minden pillanatban készenállni arra, hogy a forradalmat esetleg megvalósítsa, de tudnia kell azt is, nem tőle függ, mikor következik be az, amit Lenin „forradalmi helyzet”-nek nevezett.

A VIDEOKAZETTA JÖVŐJE

Be kell vallani, e hangzatos cím nem eredeti; egy olasz folyóirat cikke fölül való, amelyben beszámoltak arról, hogy: „Olasz földön folyik a csata az elektronika nyolc világóriása között a tévékazetták világmonopóliumáért”.

Mielőtt azonban félni kezdenénk az agyunk felé kúszó szalagoktól, ajánlatos megismerkedni: valójában mi van, mi készült el már, mi várható a televízió-készülékeken vetíthető kazettás filmek piacán. A Magyar Filmtröszt rendszeresen gyűjti az idevonatkozó cikkeket, adatokat, s néhány vezető nyugati könyvkiadó cég már meg is kereste a Trösztöt, hogy programok készítése ügyében tájékozódjanak, illetve magyar filmek „kazetta-jogait” megvásárolják.

Mindjárt bevezetőben meg kell állapítani, hogy a sok cikk, a több éve nagy hangon publikált eredmények ellenére, 1970-ben semmi lényeges nem történt. Semmi lényeges, ami a kazettás programok kialakulásának irányát, egyáltalán, az árát, esetleg könyvtárszerű cseréjét akár csak körvonalazhatta volna. Annál több történt, és feltehetően történik most is, a technikai kutató laboratóriumokban, ahol újabb és újabb képrögzítő eljárásokat dolgoznak ki. S éppen ez akadályozta az elmúlt évben a kibontakozást.

Az első cég, amelyik a megfelelő technikai berendezéssel a piacra lépett (az amerikai Columbia Broadcasting System, a CBS), természetesen rendelkezett az elsőbbség előnyeivel, de mégsem tudta lehengerelni ellenfeleit, mert azok — kis késéssel ugyan — olyan szisztémákat dolgoztak ki, amelyek sok vonatkozásban verik a CBS találmányát. Másrészről viszont ezek az új rendszerek (a japán Sony és az európai Phillips közös típusa, a Decca és a Telefunken lemezes képrögzítő eljárása, a RCA lézersugaras holographja) még nincsenek a tömeggyártás küszöbén, mint a CBS, ezért az árak bizonytalanok. Márpedig eléggé kézenfekvő, egy, a világgazdaságban — enyhén szólva — kevésbé járatos érdeklődő számára is, hogy igazán nagy üzleti fantázia abban a technikai rendszerben van, amelyiket a leg hamarabb lehet széles vásárlótömegek számára elérhető áron forgalomba hozni.

Mivel a videokazetta ügyében ugyanúgy különvált a technikai berendezéseket gyártó (Hardware) tőke és a programokat készítő vagy forgalomba hozó, esetleg csak terjesztésével, cseréjével foglalkozó (Software) tőke, mint a filmtechnikai ipar és a filmforgalmazás, könnyű elképzelni, hogy a kazettás programok körül bábáskodó vállalkozások most a

várakozás nem mindig kifizetődő — de úgy látszik, elkerülhetetlen — álláspontjára helyezkednek. Egyes cikkek emlékeztetnek is a lemezjátszó-gyártásnak arra a periódusára, amikor a mikrobarázdas lemezek megjelenése idején még nem alakultak ki egységes szabványok és egyes türelmetlen cégek nagy pénzeket vesztek, mert rossz lóra, be nem vezetett szabványra tettek.

Most van tehát az elkerülhetetlen várakozások ideje. A nagy könyvkiadó cégek már évek óta minden előkészület megtettek, hogy időben készen álljanak bizonyos program-profilok kialakítására, esetleg közvetítésre, vagy éppen gyártásra; addig azonban nagyobb pénzekkel nem vesznek részt a vállalkozásokban, amíg el nem dönt, a nagy birkózás végeredménye: milyen lesz a világon szabványosodó kazettás rendszer.

A televízióval folytatott versengésbe a forgalmazók nagyobb része belerokkant, vagy még pontosabban: a nagy tőkés érdekeltségek manapság nem nagyon pazarolják a pénzüket a forgalmazó cégekre. Ezzel szemben a világ nagy könyvkiadó vállalatai az olvasás haláláról szóló jóslatok közepette, változatlanul, sőt egyre inkább megtalálják üzleti számításaikat — ha többnyire nem is a szépirodalom, s elég gyakran nem is az értékes írott gondolat megjelentetésével —, s fűgén felfigyelnek minden várható valódi konkurenciára. Nagyon jellemző erre a felfogásra Giovanni Gentile, a Sansoni olasz könyvkiadó vezérigazgatójának a Cinema Nuovo részére adott nyilatkozata, amelyben a többi között ezt mondja: „Ha meg kellene határoznom a tévékazetták lehetséges felhasználási területeit a jövőben — de nem vagyok jós! —, azt mondhatom, hogy ez három területen fog megoszlan: 1. híres játék- vagy dokumentumfilmek „újrakiadása”; 2. a szórakoztató termékek (zenei show-k, erotikus filmek, krimik stb); 3. oktatási segédeszközök, „vizuális tanulmányok”, dokumentumfilmek. Hiszen ez tulajdonképpen a jelenlegi kiadói helyzet reprodukciója, más eszközökkel.”

Mint már erről szó esett, elsőként az amerikai CBS Társaság jelentkezett, név

szerint az Electronic Video Recorder (EVR) rendszerével. 1968 decemberében mutatták be az EVR-t, akkor még csak fekete-fehér változatban. (Feltalálója a magyar származású, 73 éves amerikai Peter Goldmark.) A rendszer tulajdonképpen a hagyományos filmszalag elvén alapszik, bár sok tekintetben már ez a szalag sem hagyományos. Szélessége például 8,75 milliméter, perforációja nincs, és ezen a keskeny szalagon két szabályos képcsík és két magnetizált hangcsík van. A szalag speciális alapanyaga lehetővé teszi, hogy a hagyományos filmnyersanyagnál jóval vékonyabb és kopásállóbb képcsíkot készítsenek belőle. Híradások beszámolnak arról, hogy kilencven lejátszás után sem mutatkoztak a károsodás jelei, de volt olyan szalag, amelyet kísérletképpen kétezerszer futtattak le, s még így is használható képminőséget biztosított. A szalag hossza a kazettában 228 méter, lejátszási ideje 30 perc. Mivel két kép-, illetve hangcsík van egy szalagon, egy orsón egy óra felvétel tárolható. A visszajátszásra alkalmas készüléket a normál tévé-készülékhez lehet csatlakoztatni. Az EVR a szín problémáját is megoldotta, ha ugyanis színes anyagot kívánnak rögzíteni, akkor a szalag egyik képcsíkját használják erre a célra. Mégis az EVR-rendszer hátrányai itt kezdődnek: színesben már csak félórát képes tárolni. Ám, ami az európai piacot illeti, még súlyosabb problémája, hogy kizárólag az amerikai színes tévé-technikára alkalmazták, amittől az Európában használatos mindkét színes televíziós technika elűt. Ez már önmagában elég nagy akadálya volt annak, hogy az EVR az elsőséggel járó piaci előnyöket kihasználhassa.

Még fontosabb, súlyosabb akadálya azonban: a sokszorosítás nehézsége. Hétpecsétés lakat alatt őrzött titok a gyakorlati technológiája annak, miként készítik a hagyományos film- vagy tévéfelvételek átjátszását az EVR-szalagra, mert éppen ennek a monopóliuma biztosíthatná a cég számára a megfelelő hasznot. Ám az átjátszás drága, és ami a lényeg: a készüléktulajdonosoknak nem ad lehetőséget, hogy maguk is felvételeket

gyárthassanak vagy a tévé-adásokból másolhassanak ki programokat.

Ezért azután a kazetta-prognózisok már el is parentálták az EVR-t, pontosabban szólva: várható fejlődési területét az oktatásra szűkítették le. Ezt a feltételezést igazolni látszik az EVR első katalógusa is, amelyben háromszáznál több oktatófilmet ajánl. A programok egy része az idegen nyelvek tanulásához kíván segítséget nyújtani, más része a matematika, ismét más az állattan, a biológia témájában készült anyagokat ajánl. A teljes igazsághoz tartozik azonban, hogy érkeztek hírek már arról is, hogy négy orsón egész estés színes játékfilm forgalomba hozatalát is tervezik Amerikában. (Három dollárért a mozik előcsarnokában kölcsönöznék ezeket a szalagokat.)

Az EVR-rendszer legnagyobb piaci ellenfele a Sony-Phillips cég Video Tape Recorder- (VTR) készüléke, amely egy felvevőegységből áll — nagyon hasonló a kis kézi filmfelvevő kamerákhoz — és egy lejátszóból, amely külsőre is magnetofon benyomását kelti. A lejátszót ugyancsak a hagyományos tévé-adóhoz lehet csatlakoztatni. A VTR valóban nem más, mint a nagy tévé-vevőkhöz már évek óta alkalmazott képmagnós rendszer kézi, hordozható változata. Színes és fekete-fehér felvételek készítésére, visszajátszására egyaránt alkalmas; a tulajdonos a saját produkcióját éppúgy rögzítheti, mint a tévé-állomások műsorait. A szalag törölhető, elvileg tehát korlátlan ideig ismét és ismét felhasználható. A képeket rögzítő, magnetizált szalagon két hangcsíkot is lehet biztosítani. Így sztereo hanghatású felvételek készítésére, visszajátszására is alkalmas.

Az EVR mellett tulajdonképpen a Sonyék vannak piackész állapotban. Rajtuk kívül azonban másik két találmány kivitelezése is olyan szintre került, hogy a piacon már számolni kell velük. Az egyik a nyugatnémet—angol társulásban készült, Video-lemez (VDR)-szisztéma. Itt a hanglemezhez hasonló kerek műanyaglapra viszik rá a kép- és hangjeleket — még barázdáltsága is van a lemezeknek —, s lejátszása is egy, a lemezjátszóéhoz hasonló

koronggal, illetve letapogatófejjel történik, csak a hang mellett a készülék erőnyőjén képet is kapunk. Nagy problémája, hogy egyelőre 12 perc a leghosszabb időtartam, amit egy lemezre rögzíteni tudnak. A rendszer viszont rendelkezik azzal az óriási előnnyel, hogy a lemez szinte a papírral egyenlő olcsóságú anyagból készülhet, fillérékért lehetne áruba bocsátani, s ez a piacon nem jelentéktelen előny.

A negyedik fontos technikai képrögzítő rendszer az RCA Corporation tulajdona, neve Selectovision (SV). Itt is a már kész film, vagy hagyomány tévé eljárással rögzített anyagot először átjátsszák egy rendkívül olcsó műanyagszalagra, ez a másolás azonban lézersugárral történik, ami a műanyagszalagon hologrammokat eredményez. Visszajátszása kétféleképpen is történhet: részben csak lézersugárral, amely a hologrammról háromdimenziós képet ad — s nyilván ebben van a szisztéma nagy vonzereje —, vagy mert a lézersugár veszélyes lehet a szemre, ezt a hologrammképet egy tévékamerával felvesszik, s így vissza lehet játszani a képernyőre. E szisztémának azonban technikailag még sok megoldatlan problémája van, például tisztázatlan a hangleadás módszere.

A műszaki helyzet ilyen vázlatos — és természetesen vulgarizáló — áttekintése után talán már érthető, miért a bizonytalanság a Software-piacon. 1971 tavaszán mindenestre már sok minden eldőlt; több nagyszabású bemutatót terveznek a világ-cégek, mindenekelőtt Cannes-ban, s lehet, hogy az év végére már megszületik a megegyezés, melyik lesz az az egy — vagy két — képrögzítő- és visszajátszórendszer, amelyet általánosan elfogadnak.

Ha félni tehát kicsit korai is még, s talán megijedni sem érdemes a videokazetta veszélyétől, azért érthető a filmszakma nagy nemzetközi érdeklődése. Az érdeklődésben a forradalmi újnak kijáró csodálattól a pusztulás rémképeiig minden véleményre találunk példát. E vélemények legjobb gyűjtőhelye a Cinema Nuovo volt, amely Aristarco négy kérdése alapján írásos kerekasztalt rendezett „A moz-

gókép negyedik korszaka” címmel. A kérdések jórészt azzal foglalkoztak; nem gondolja-e a válaszadó, hogy a kazetták megjelenése az iparosított társadalmakban az ideológiai elnyomás újabb eszközeit jelentik, s hogy vajon a filmek formai elemeire hatással lesz-e az új technika tömeges elterjedése? A válaszok közül idéztünk már egy kiadó-igazgatót, aki pusztán a könyvkiadás egy változott módszerét látja a kazettákban. Egy másik kiadó tanácsadója félelmeket sejtető válaszában utalt a Sony vezetőinek nyilatkozatára: „Senki sem rendelkezett még soha ilyen »imperialista« információs eszközzel, ilyen teljes eszközzel. A tévékazettákkal diadalra lehet vinni egy divatot, egy szerzőt, egy életstílust, egy politikát.” Végül is a legmeggyőzőbbnek Roberto Bonchio, az Editori Riuniti Kiadóvállalat megbízott tanácsadójának véleményét kell elfogadnunk: „A filmkazetta önmagában a haladás egyik eszköze. De mint minden olyan eszköz, amely tökéletesebb az előzőnél, pozitív vagy negatív következményekkel járhat, a társadalmi környezettől, a rendszertől függően, amelyben működését kifejti.”

Nagyon jellemző, hogy egyelőre senki semmi lényegeset nem tudott mondani arra a kérdésre: jár-e valamiféle következménnyel a kazetta a filmkészítés hagyományos módszereire, mindenekelőtt a plánozásra és a hatáskeltés egyéb, a filmre jellemző eszközeire. Ami a tematikai következményeket illeti, egyelőre a forgalomba hozható kazettás programokban csak oktatási anyagok vannak, az érdeklődés második lépcsőjeként a szórakoztató kategóriákban kezdik felmérni a kazettára alkalmas műveket.

A bevezetőben idézett információk a Magyar Filmtrösztnél is hasonló jellegű tájékozódásról adnak számot. Tőlünk is elsősorban oktatási anyagokat várnak, s ami már kézzelfogható eredmény: százezer dolláros tételben vásárolták meg, el-

sősorban a hagyományosan szórakoztató, magyar filmek kazettás jogát. Amire a filmbarátok a kazetta hallatán elsősorban gondolnak — hazavinni a filmművészet klasszikusait a lakásba —, arra akad a legkevesebb példa. Sőt, egyelőre semmiféle példa nem akad. Nincs olyan hír, amely arról számolna be, hogy a filmművészet klasszikus alkotásait „kazettásítani” kívánja valamelyik cég. Persze az, hogy most nincs ilyen hír, az még nem jelent semmit, szinte elkerülhetetlennek látszik az ilyen irányú érdeklődés is.

Adódik azonban néhány olyan következtetés, amely a magyar filmművészet egészét érinti. Az első, és talán a legfontosabb: ha a magyar filmek külföldi forgalmazása nem kötődik a mozikhöz, akkor mi is — és más hasonló kisebb filmgyártó országok — egyenrangú partnerként jelentkezhetünk a kazettás programok piacán. Ebből adódik a másik következtetés: a gyár terveinek készítésénél, elsősorban az oktatófilmek gyártásánál, s talán a Pannóniában, a rajz-bábstúdióban is, olyan programok kidolgozására kellene törekedni már most, amelyek jellegüknél, időtartamuknál fogva alkalmasak lehetnek külföldi eladásra, „kazettásításra”. Mindez persze a magyar filmgyártásnak a technikailag elmaradottabb részeit érinti, márpedig alkalmas programok létrehozásához megfelelő technikai felkészültség kell. Jó lenne hát, ha a gyári beruházási program figyelembe venné ezeket a távlati lehetőségeket.

Végül, de nem utolsó sorban, a televízió, a filmgyártás, sőt a magyar oktatásügy között egy, az eddigieknél sokkal hatékonyabb, szorosabb együttműködést kellene kialakítani, mert a nagyobb szellemi export valószínűleg nemcsak anyagiakban hatna vissza kedvezően belső helyzetűnkre — de megfelelő belső szellemi haszonnal is járna. Az együttműködés kialakításához pedig még csak beruházásra sincs szükség.

Bernáth László

ELLENVÉLEMÉNY

A hadastyán is ember

Hernádi Miklós, a korábbi Richardson filmeket védelmezve, elmarasztalja az újabbat: *A könnyűlovasság támadás-át*. Szuprodukciót lát benne, amely néhány pillanattól eltekintve, az átkozott műfaj gödrébe esett és a rendező képességei nem bizonyultak elég erősnek a kikapaszkodáshoz.

Úgy találja, hogy Richardson filmje a külsőséges, fényűző ábrázolás következtében, valamint az epikus anyagban megmutatkozó „együttérzés” következtében nem érheti el célját.

Tony Richardson alkotása kemény ügésre fogott film. Ha szabad így mondani: semmiképp sem tűri el, hogy a néző ülepe átforrósodjék vagy hogy a feje áthevüljön; jelenetről jelenetre halad előre, némileg visszatetsző dinamikát sugározva. A filmben egy szerkezet halad kijelölt útján, a konstrukciójából törvényszerűen következő vég felé, a slusszig. Mozgása célirányos, pontos — tehát szép. Mint ahogyan az is a szerkezet szépségét bizonyítja, hogy képes a még beillesztendő alkatrészeket — mozgás közben — magában rögzíteni. Tony Richardson dandárja a szépen működő gépezet (érzékeljük, hogy egész hadsereg üget mögötte) és már jóval a filmben megnyitott idődimenzió előtt olajozták be. Wellington vaslovas

alakja tanúskodik amellet, hogy a napóleoni nagy háborúk óta tart az olajozás.

Hogy még mindig a szépség tartományában maradjunk, állapítsuk meg: a szerkezet — kívülről nézve — nem elvontan vagy nemtelenül szép; a szerkezet a társadalom pompázó hímje. Félelem, borzongás, csodálat nélkül nem közelíthetünk hozzá. Darabosságán ugyan mosolyoghat a civil kívülálló (ha oldalt lép), de joggal tarthat a hím váratlan erőszakosságától. Az sem számít hogy büzlik. A zavaros, hitvány, riadozó civiltársadalom a nyers erő fitogtatása kedvéért elfogadja hímjét, büzőstül, mindenestől.

A könnyűlovasság támadásá-ban némi visszatetszést kelt Richardson alapossága, ahogyan az alkatrészek illesztési munkálatait leírja. Minden társadalmi régióban: civil uracsokból — tisztek; altisztekből — lefokozottak; civil prolikból — közhuszárokk; civil lovakból — harci ménék... kínos-gondos párhuzamai. A betöretés, az igazodás fokozatai. Azután a kész gépezet ugyanilyen párhuzamokban előadott széttörése és roncsokká darabolása megy végbe. Tisztekből hullák, közhuszárokból gyalogroncsok, ménékből harctéri dögök.

Ha Richardson filmje pusztán ennyiből állana, ha azonos volna képsorai épít-

kezésével, el kellene fogadnunk Hernádi Miklós ítéletét. Csakhogy Richardson azért „mester rendező”, mert a filmjében kényszerűen magára vállalt építkezést, törvényszerű menetelt, szépet teremtő szerkezetet az értelmetlenség tartományába vonja át. Ebben válik aztán ördögössé, nagy stílusművésszé, valóban meszterré.

Értelmetlenség — nagyban: a tömegtermelés, a szabadalmak, a Világkiállítás Angliája ódivatú hadastyánt tart ki. Ezt a mókás ellentétpárt Hernáditól eltérően Tony Richardson tényként közli; olyan művész módjára, aki nem hisz abban, hogy valamely tény kimondása már együttjárna a tényezők lehetetlenné tételével. Ahelyett azt mondja nekünk: lehetséges, sőt törvényszerű!

A nagybani értelmetlenség bemutatói után következik az egyes illeszkedések értelmetlensége. Megint csak a tények: Nolan, az Indiát megjárt hadfi (ki mindenkint intézett el Indiában?) a dandár rossz hírére ügyet sem vetve fölcsap. Barátja, noha gyöngéd szerelem, friss házasság fűzi a drága nőhöz, szintén fölcsap. A sorozópohártól elkábított proligények szintügy fölcsapnak. A lovak — magától értetődő — fölcsapnak.

Ezután kerít sort Richardson a pompázó him anatómiájának bemutatására. A dandár fűzője alatt, mint kitűnik, a csontok elmeszesedtek, a hús málladozik, az anatómia lesújtó képet mutat. Annál értelmetlenebb a mindennapos edzés, a csontok ropogtatása, a dresszúra.

Az értelmetlenség e szoros együttesében nagyszerűen érvényesülhetnek a rendezői átcsapások, késleltetett csattanók. Íme: Nolan látja, hogy a dresszúra értelmetlen és lázong miatta. Csakhogy ő az istállóban és a gyakorló pályán zúgolódik és velünk, nézőkkel csak később közlik, hogy őt a lovak sorsa bántja! Mulatságos volna, ha nem szúrná a szemünket, hogy a jól tartott, ápolt lovak kínozzák meg legjobban a nyereghez nem keményedett közhuszári combokat. A rendező késleltetve, de még idejében fojtja belénk a mosolyt.

Nolan „lázasága” valójában azt jelenti,

hogy ő az értelmetlenséget a maga feje szerint, sajátosan kívánja értelmezni. Vele szemben Lord Cardigan hagyományosan értelmetlen. Az értelmetlenség két végétén állnak, nem számolhatnak le egymással.

Hím mivoltukban is ellentétjei egymásnak. A tolulások dandárparancsnok úgy propagálja a dandár nemiségét, hogy aktusra nem igen tart igényt. Nolan, férfi lehetne egyetlen csúnya, de mélyérzésű nő oldalán — a lovak, a háború és a „tisza férfibarátság” kedvéért kiöli magából a férfit, az embert. Ez a kétféle magatartás fonák csuszamlásokkal közelít a párbálláshoz, hogy közjük vágódjanak a közhuszárirégiók nyers képei.

Tony Richardson filmjére kevésbé alkalmazható, hogy „utolsó szögig felhalmozza az abszurd építmény kellékeit, hogy végül egy egészen más építménybe illessze őket...”. Filmje bejárja a maga teremtetete „abszurd” építmény minden zegét-zugát.

Fölkapaszkodik a legfelsőbb hadvezetésig. Ott, valóban „szklerotikus hadparancsnok”-okra talál, ezek a figurák azonban semmivel sem abszurdabbak a többieknél. Meglehet: öregebbek. Ők futják a mezőnyt ősidők óta, Wellington és Napóleon emléktől el nem hagyatva, öregesen veszik tudomásul, hogy az általuk irányított szerkezet olyan, milyen. Nincsenek legendás idők, sem legendás követelmények. (John Gielgud színészi munkájából a szklerozist éppúgy kiolvashatjuk, mint az örömtelen, céltalan életbölcösséget.)

A film utolsó harmadában Richardson egy arasznyival sem ereszti lazábbra a gyeplőt, mint a film korábbi részében. Valóban kitágítja jelenetei méretét, evvel növeli a szerkezet látványosságának és képzelenségének ellentétjét (a kijelölt cél előtt áll már!) és szinte kínosan ügyel a kancsalító rímeltetésre. Íme: a hadsereg hajóútja diadalmámor. De ki ismeri az ellenség haderejét? A partra szállás vidám legények hétvégi kiruccanása. De ki gondolta volna, hogy kolera is van a világon? És hogy az oroszok is képesek tömegeket fölvonultatni az operetthez? Önkívületig fölcsapó öröm: Szevasztopol an-

gol kézen, rá a kancsal rím: a dandár pusztulása. Minden végig nem gondolt kérdésre vagy hazugságra tömegméretű tények csattantják a poent. A hadvezetők pizsmogását és a fiatalok türelmetlenségét a terep egyetemes ostobasága fűzi egy cselekvő láncra. (Semmi kétségünk afelől, hogy a dandár Nolan izgága közreműködését nélkülözve, nem jutna ugyanerre a sorsra.)

Richardson ragaszkodik a törvényhez, ezt szánja végső csattanóul: Nolan-t a lázongó alkatrészt a szerkezet önmozgása tiporja el; de mint alkatrész ő is részese a szerkezet pusztulásának, önnön pusztulásának is.

Hamármost a film „célja”-it vesszük szemügyre, az elmondottak birtokában kijelenthetjük: *A könnyűlovasság támadása* — filmalkotás, tehát semmiféle közvetlen célt nem követ. Noha részletezőn ábrázolja a háborús készülődést és az abból következő megsemmisülést; Richardson mégsem csak háborúellenes vagy leleplező munkát nyújt át közönségének. Filmje történelmi, a szó igaz értelmében. Arról a kínzó fölismerésről vall, hogy a történelem holttányilvánítási procedúrája a dög eltakarításáig még élő emberek önkéntes áldozatával megy végbe; olyanokéval, akik még remélnek, még bizakodnak, küzdenek és tévednek, leginkább tévednek...

Úgy gondolom, Richardson igaza tudatában bátran lehetett stílművész is; nem

korszerűsít, nem azonosít, nem „ad egyértelmű eligazítást”. Helyesen látja ugyanis, hogy ami globálisan pöfeteg, viktoriánus — az még lehet a részletekben emberi. Zsánerképei; a szerelem, a lovak, a táncok, a kutyák, a fűzők, a szivarok, az amputálások, az éljenek, a lövések, a zuhanások igencsak a tolsztoji teljesség igényét mutatják. Stílussteremtő pontossága messzemenően érvényesül a színészi játékban is. Nagyszerű szereplő gárdája hozzánk közel álló figurákat idéz fel: vérmérséklet, érzelmek, cselekvés, illúziók dolgában hasonlítunk egymáshoz, legföljebb a szánnivaló, de érzékelhető viktoriánus tartás nem a miénk már.

Richardsonnak még eszébe jut, hogy a művész tehetetlen tanúságtételét is jelezze (a tudósító alakjában); hogy a Macbeth parodisztikus boszorkányaival kifigurázza a filmbeli szerkezet romboló logikáját; hogy fricskát dobjon a már csak külsőségekben gondolkozó Viscontinak (báli legyezős lánykák); hogy szerelmi háromszöggel Truffaut-t is emlékeztesse: nem ártott volna Jules-jét és Jimjét háborús vétkeikért jobban tetten érni; stb...

Hernádi Miklós úgy látja, hogy „a műfaj ... hipnotikusan elernyesztette Richardson művészi éberségét”, szerintem *A könnyűlovasság támadása* talán túlságosan is éber alkotás, egy jottányival lehetett volna szertelenebb. De így is nagy film.

Dániel Ferenc

Miért nem egységes a Szerelem stílusvilága?

A *Szerelem* rendezőjét, operatőrjét, színészeit együtt és külön-külön dicsérő, méltató kritikákkal. egyetértek: nekem is tetszett a legújabb Déry—Makk-film. Éppen ezért talán többet, részletesebben beszélhetünk a hiányérzetekről is, leírom hát mindazt, amit „de”-vel lehetne kezdeni.

Van a filmnek egy pontja, ahol váratlanul ritmikái, történésbeli törés áll be. Ez a kritikus pillanat a férfi személyes megjelenése a vásznon. A néző többre van felkészítve, „elvárását” azonban maga a rendező leremtette meg. Ha megnézzük, hogyan, talán arra is választ kapunk, miért hagyja kielégítetlenül nézőjét.

A két asszony emlékezetében élő — és a nézővel láttatott — képekből úgy érzem, más-ként kellett volna a felnőtt férfinak megszületnie. Vajon miért csak a kisfiú Jánosra emlékeznek az asszonyok? Miért hiányzik éber álmaikból a felnőtt férfi?

Az élő halott özvegyének emlékeiben a villamoson — és csak a villamoson! — alaktalanul bukkan fel a letartóztatás képsoraiban férje, arca sincs, jóformán személytelen. Az asszony bizonyára őriz magában olyan hangokat, mozdulatokat, hangulatokat a férfiről, melyeket legmélyebb bensejében hordoz, melyeket csak és kizárólag önmagának tartogat, és ezek tudat

alatti ébrentartásával képes kiegyenlíteni a haldokló mama — már általa is betéve tudott — emlékképeiből ismert kisfiú-János állandóságát. Az ilyen emlékek tudat alatti meglétét Lucában az bizonyítja, hogy ha mindez tudatos lenne, látnunk kellene, mint ahogy látjuk a mama szecessziós vízióit; akkor viszont a kivetítés folyamatával megszűnne a menekülés egyfajta lehetőségeként annak eljátszása, mintha az asszony is ismerte volna férjét a mama történeteinek főhőseként — gyermekkorában. Az asszony a bensejében élő férfi képét tudatosan, mondhatnánk: egészséges önvédelemből úgy kapcsolja ki mindennapjának monotonitásából, valós- és szituáció-szülte kényszerreflexei sorából, hogy behelyettesíti egy másik képpel, mely jó darabig az újdonság erejével kellett, hogy hasson rá, mielőtt ő maga képessé vált arra, hogy újra és újra kiprovokálja a mamától az emlék felidézését.

A haldokló öregasszony számára természetes, hogy olyan képhez ragaszkodik, melyben még mindenki, akit szeretett, akik neki az életben mindent jelentettek — férje és gyermekei —, ott voltak körülötte, és amikor saját magát fiatal szépasszonyként idézheti fel. Ennek a két dolognak összekapcsolása az ébren álmodás és a lassú haldoklás eszméletlen óráiban a mama egyetlen menekvése. A képi megoldás oly szép, hogy nem tudjuk eldönteni, vajon ez az öszszefonódás valós mag-e a víziókban vagy csak a képzelet játéka a képzelettel... Az öregasszony már tudja, mire kell gondolnia, hogy könnyű, mély álma legyen, amelyből bármikor felébredhet, vagy amelyet észrevétlenül válthat át örök álommá. A felnőtt-János neki majdnem idegen, hiszen szóban is az a pillanatot a legutolsó emléke róla, mikor elhozta bemutatni Lucát, amikor a kisfiú János megszűnt gyermek lenni, és önálló, tőle független életet kezdett a másik asszonnyal. Ezt az életet a mama már nem ismeri, ez a férfi neki már nem ugyanaz, mint a nem-kukucskáló-Jánoska; és azért sem jó rá emlékezni, mert ő akkor már özvegy öregasszony volt. Tehát a mama is önvédelemből alkotja meg vízióinak álomvilágát, de ennek a dimenzióknak a vég közelsége olyan súlyt ad, hogy az lebegve túllépi a valóság határt, irrealitása hatványozódik. Ennek a mindkét részről életöszsztönből fakadó kép-játéknak egy újabb játék — az „Amerikából” érkező levelek — a következménye, mely éppen a két reális vágy irrealitásában való találkozásától válik a maga abszurdításában hihe-

tővé az öregasszony számára, és egyedül elhihetővé az asszony által.

A börtönben ülő Jánost nem láttuk még egyetlen pillanatra sem, mégis tapinthatóan jelen van. Nemcsak a kimondott és elhallgatott szavakban rejtőzik, hanem minden mozdulatban, hangsúlyban, a két asszony érte-miattavele-nélküle vállalt életformájában ott van; a kötések, melyek hozzá kapcsolják anyját és feleségét, az emberi viszonyulások oly magas mércéjét mutatják, mely bármennyire is hihetetlen, elképzelhetetlen másként. Megjelenésekor a férfinak egy olyan érzelmi telítettségi szint valódiságát kellene igazolnia, amire a kényszer-halálból való visszatérés pillanatában egyszerűen képtelen. Nem a színész, maga a figura! Amit a néző a két asszony szimbiózisából megtud róla, sokkal több annál, semhogy ne igényelné az érzelmek elementáris robbanását, mely az asszonyok szerelmeit igazolná; de a keretek szétfeszítése elmaradásának indokolásához kevés. Annak az életnek, mely a férfi osztályrésze volt, csak külső jegyeiből kapunk ízelítőt. Nem tudjuk, minden tiltakozása ellenére hogyan épültek belé ezek a külsőségek. Pedig ez adná magyarázatát annak, hogy a hirtelen szabadulás öröme miért ütközik ugyanolyan értetlen közegbe, mint a váratlan letartóztatásé. A kényszerből fakadó megszokás, uralkodás ösztönök és érzelmek felett vajon egy ilyen pillanatban is gátló tényező? Az ártatlanság tudata mellett a beidegződés mégis nagyobb úr? Vagy ez a látszólagos közömböség a férfinál is önvédelem lenne? Mikor és hol fog ez a görcs feloldódni? Mindannyian azt várnók, hogy az asszonnyal való találkozásor.

A várt valóság-dimenzió okozta robbanás azonban elmarad. Felborul az egyensúly a film két része között, nem illeszkednek a fogaske-rekek, a néző szinte úgy érzi, nem is ugyanaz a történet, illetve nem ugyanazoknak az embereknek a története folytatódik a vásznon.

Az abszurd karkai per-komplexum, mely az egyediségében felháborító, de tömegesen bénító hatású történet, valamennyi kimondhatatlan tanulságával mélyen meggyökerezett bennünk — úgy éreztem — még kiáltóbb lenne, általánosabb érvényűen szólhatna mánkhoz a valóság érzelmi robbanásának hangjaival, képeivel. Figyelmeztetése még így is több mint másfél évtizeddel elkésve önnön aktualitásától, sőt, ezáltal inkább aláhúzza int a történet meg nem ismételtetésére.

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

Írányzatok a lengyel filmben

Amint a „KINO” c. lengyel filmesztétikai lap írja, egyre sokoldalúbb az a filmszemle, amelyet évente rendeznek meg a nyugat-lengyelországi Lagowban, a „Lengyel Filmkritika Hete” néven, az új lengyel játékfilm terméséről; referátumok és hozzászólások társadalmi és szakzsúri által adományozott díjak, az alkotók, a kritikusok és a közönség bevonásával szervezett viták teszik ki programját a vetítések mellett. A lap három fő referátumot ismertet, ezek: az úgynevezett Nyugati Területek problematikája a lengyel játékfilmben; a háborús film és a jelenkor, végül a lengyel film esztétikai helyzete a világ filmművészetében.

Az első két referátum olyan filmekkel foglalkozott, amelyek a nézőnek bizonyos társadalmilag fontos befolyásolását tudatosan a művészfilmek törekvései elébe helyezi. Ez utóbbiaknál az elmúlt évek dilemmája a fényképezési effektusok, a tiszta vizualitás felé haladás és a rendező „önmagakeresése” volt. Noha a fényképezés is a filozófia rangjára

emelkedett, s a filmben — Malraux kifejezésével élve — lehetséges „a világ átváltoztatása képpé”. Metrak szerint az az irányzat, amelyben a szerző lemond személyiségéről a szavak és formák szabad áradása javára, történetileg már kudarcot vallott, minthogy „az embernek a művészetben önmaga kifejezését kell keresnie — ez a legbiztosabb út számára”. Ennek megfelelően a film fejlődésében döntőnek a rendező helyzetét látja, s úgy véli, hogy a lengyel művészfilmek az „irodalmi apriorizmusból” elindulva, az elég szűkös, „detektív-realizmuson” át eljutott a szerzői filmek megalkotásának stádiumába.

A szerzői filmben a szövegekönnyvíró és a rendező azonos, de még ehhez képest is továbblépést jelent a Metrak által „autotematikusnak” nevezett film, ahol a rendező magát az alkotás folyamatát, a műhelymunkát az alkotói pszichológia titkait tárja fel, mint pl. a *8 és fél*-ben vagy a *Minden eladó* című filmben.

Különösen a fiatal lengyel rendezőknél kifejezett a film-

nyelv szubjektívvé válása, az a magatartás, amellyel lemondanak arról, hogy a külső világot objektív fellebbezési fórumnak és a művészi igazság garanciájának tekintsék. Ezt a személyes hangvételt tartja Metrak egy kialakuló új lengyel iskola megkülönböztető jegyének. A probléma csak az, hogy minden nagy művészet személyes teljesítmény, benne van az alkotó megismételhetetlen személyisége. Metrak mégis megpróbálkozik valamilyen különbségtétellel: szerinte a személyes kifejezés egyik típusát a lengyel filmben Wajda képviseli (nevezetesen a *Minden eladó*-ban), aki a személyest a művészet ereje által nobilitálja, emeli az objektív rangjára, de mindenképp önmaga körül építve ki egy egyszerre egyéni és általános érvényű valóságot. Ezzel szemben Kutz, Zanussi, Kluba és mások a történeti és társadalmi tényeknek, értékeknek ad kifejezési eszközeivel személyes hitelességet; a kollektív tapasztalatot saját problémái, az általa neuralgikusnak tartott problémák körül szervezve meg. (Nézete szerint

ezt az eljárást követi Jancsó is.) A szubjektív érvényesüléseinek mozgásiránya tehát különböző e disztinkció szerint (bár a különbség talán inkább csak a közvetlenség fokában van, amellyel az kifejeződik).

Metrak véleménye szerint az elmúlt évben a lengyel filmben ez a személyes hangvételi irányzat, ha nem is egységes, de elég határozott formát öltött: a lengyel művészfilmben a költészet hangja vált uralkodóvá. Ezt az irányzatot „balladai áramlat”-nak nevezi. Jelmezői: a költőiség összekapcsolása a népi, regionális, mitológiai stilizálással, (Kutz Lenartowicz, Kluba); az egyéni kifejezésre törekvés összeütközése a mai lengyel élet problémáival, (Zanussi, Kondratiuk, Solarz); a narráció szubjektivitása, új drámai fogások, specifikus látomásosság, amely mind a világ személyes, emocionális kifejezésének hatását kelti. Ez a balladai stílus kezdetben elfordult a történelemtől a természet felé, ami néha a problematika infantilizmusára veze-

tett. Később a társadalmi és történelmi táj újból megjelenik, de a kapcsolat vele lírai: a történelem az emberen keresztül mindennapivá válik, közeledik az egyéni tapasztalat- és élményvilághoz, a néző viszonya bizalmasabbá válik vele.

A balladai film a szerény, de emberi méretre szabott kérdések, a világgal és az emberekkel szembeni nyitottság filmje. Hiányzanak belőle a kategorikus gesztusok, ezzel szemben a dolgok megértésére törekvő, diszkuzív film. „A lengyel iskola filmjei többségükben korállók és misererek voltak” írja Metrak, most a lírai patriotizmust is józanság jellemzi. Eddig a belső döntések, választások nem kerültek előtérbe, a lengyel film általában „pre-reflektív emberi cselekvéseket” ábrázolt; most a reflexió és meditáció összefonódik velük. Hit az ember, az egyén lehetőségeiben, vagy másfelől keserűség kihasználatlanságuk miatt — ez adja a balladai film sajátos érzelmi vibrációját. Összefoglalva tehát: a rendező

személyes viszonya témájához, költőiség, a formák funkcionális kezelése, a jelenetek improvizáltsága, a kamerális jelleg, a narráció tudatos inkoherenciája, — ezek lennének a balladai film — „a folytonosan tárgyiasuló téma költészetének” — „stílusjegyei”. De ide tartoznak fogyatékoságai is: a konfliktusmentesség, a dramaturgiai idillizmus, a tempó lelassulása, s a legsúlyosabb: a néző egyfajta figyelmen kívül hagyása, az igény hiánya a néző bevonására, érdekeltté tételére.

Az előadó szerint tehát „a balladai film az utóbbi időben a művészfilm támaszává vált, s a személyes hangvételi lengyel iskola megtalálta benne formáját és kifejeződését”. Olyan filmek képviselik ezt, mint Kutz *A fekete föld sója* és Ug-rás, Zanussi *A kristály szerkezete*, Kluba *Varsói vázlatok*, Solarz *Móló*, Lenartowicz *Vörös és arany* című alkotása. Reméljük látni fogunk közülük néhányat, legalább ízelítőül.

(Kino, 1970. december)

Stan és Pan reneszánsza

Chaplin és Buster Keaton után —, de megelőzve a még mindig féltreismert Harold Lloydot —, végre újból feljött Stan és Pan (Laurel Stanley és Oliver Hardy) csillaga is: a filmstúdiók a legnagyobb elismeréssel nyilatkoznak róluk, és a legaprólékosabban elemzik alkotásaikat.

Stan és Pan — csak nálunk Magyarországon hívják így, angolul Laurel és Hardy a nevük — a mozivászon leghíresebb komikus kettőse volt, és ma, annyi év, sőt évtized után egyre inkább felfedezzük, hogy művészetük milyen kivételesen gazdag volt burleszk adottságokban.

Igen, sokáig félreismerték őket is, hiszen annyira magától értetődőnek tartották ezt az „együttes”-t. A mai kommentátorok viszont nagyon lelkesen teszik mindkét művészt az igazi helyükre; megállapítják, hogy Stan tulajdonképpen Lewis Carrol Aliz-ával tart fenn közvetlen rokonit kapcsolatot, míg Pannal kapcsolatban a kritikusok Shakespeare Falstaffját és Molière Úrhatnám Polgárát, Jourdin urat emlegetik.

Stan és Pan jelentősége ma már tagadhatatlan a filmvígjátékok történetében, sőt ez a komikus kettős a későbbi rövidfilmekre is erősen rányomta jellegzetes bélyegét.

Laurel és Hardy esete valóban páratlan és egyedülálló a film történetében, mert művészetük elválaszthatatlan egymástól, hiszen egymást egészítik ki, és egymás nélkül elképzelhetetlenek.

Hogy ez mennyire így van, azt a „találkozásuk” előtti filmjeik bizonyítják a legjobban. Stan—Laurel teljesen más típusú szerepeket játszott, akár csak Pan—Hardy. Stan egészséges, bátor, sőt vakmerő fiúkat elevenített meg, és ellenfelein mindig diadalmaskodott, győzedelmeskedett, kivételes egyéni képességei miatt. Pan—Hardy kezdetben rémfilmekben szerepelt: tipikus

akasztófára való csirkefogó volt, majd később komikus színész, döllyfős és disztíngvált urakat alakított.

Először 1917-ben játszottak együtt a *Lucky Dog* című film-ben, de csak egy pillanatra találkoztak: Hardy kirabolta az utcán Laurelt... És második találkozásuk is, 1926-ban: 45 *mn From Hollywood*, valamint a *Duck Soup* című filmekben még mindig esetleges volt. Az igazi, filmtörténetileg is jelentős Stan és Pan együttes csupán ötödik filmjükben a *Do Detectives think?* címűben kezdődik el.

Kétségtelen, hogy először fizikai ellentétük miatt szerepeltették együtt őket — a sovány Stant és a kövér Pant —, morális ellentétük fizikai adottságaik logikus és összehangolt továbbfejlesztése volt csupán...

Sokszor megírták már velük kapcsolatban, hogy Laurel és Hardy tulajdonképpen „marslakók” itt a földön. Ez a meghatározás azonban inkább csak Stanra illik; Pan már „egyvalaki” a közösségből; mindennapi életünkhöz az ő lények kapcsolja e kettőst. És így még nyilvánvalóbb, még lemérhetőbb a különbség a földi élet realitása és egy más bolygóról idétevedt alak bolondos-tréfás fantáziálása között.

De milyen is valójában Stan? Elsősorban infantilis, gyermeki lélek; a harcban mindig gyerekes fortélyokat alkalmaz és ugyancsak a gyerekekre jellemző vad bosszúvágy lakik szívében. Cselekedeteiben egyszerre félnék és pimasz, apatikusan figyelmen kívül hagyja a felnőttek tradicionális illemdexének szabályait; már csak azért is, mert a felnőttek nem veszik őt emberszámba. Meglepő, ellentmondással teli lelkiélete; egyszerre nagyon mélyek és nagyon felszínesek következtetései, az emberi közösségek

alaptörvényeinek tökéletes nemismerete mögött sokkal több van, mint a hagyományos társadalmi hierarchia felrúgása; mindez a mi gondolkodásmódunktól merőben eltérő gondolkodásmód egyik megnyilvánulási formája.

Stan alkalmatlannak bizonyul minden igazi emberi érzelemre és ez Pan folytonos csalódottságának egyik kiapadhatatlan forrása. A két cimborá barátságát tulajdonképpen csak egy irányú: mert Pan szereti csak Stant — ha barátsága nem is egészen érdektelen. Stan azonban túlságosan is együgyű, nem emberi, és ezért erkölcsileg nem felelős a tetteiért. Stant a homo-sapienstől leginkább örültségeknek ható szeszélyes ötletei határolják el, ezekben valóban másvilági lénynek mutatkozik. A kövér Pan pedig maga a középszerű ember, a „civilizált ember”, hogy még jobban nyilvánvalóvá váljon mellette Stan földöntúlisága. Pan a hozzá hasonlók hagyományainak és szokásainak élő bizonyítéka és megelevenítője. Túlzottan udvarias, erőltetetten méltóságteljes, mindig elegánsnak akar látszani, affektált és arisztokratikus: — mindebben persze sok a parodizáló szándék.

Pan érzelmei — Stanéival ellentétben — nagyonis emberiek: nagy szerepet játszik életében a barátság, törődik mások gondjaival, mindig nagylelkű, bárkinék hajlandó szolgálatot tenni, különösen ha nő az illető; nem annyira hódítani akar, mint inkább született gáláns férfi, hiszen ez a konvencionális életszabály egyenesen a vérévé vált. Pan sokszor szerelmes, sőt nem egyszer féltékeny is.

Feltehetjük a kérdést, hogy mégis, miért fogadta ennyire barátságába Stant, ezt a műveletlen idegent, aki egyszerűen semmibe sem veszi Pan

életelveit és egyéniségét? Egyes kommentátorok azzal magyarázzák, hogy Pannak szüksége van valakire, „aki kisebb nála”, hogy bebizonyíthassa magának a saját értékét és fontosságát. Ez a megállapítás kétségtelenül helytálló. Hiszen Pan így egyenesen kedvező színekben tűnik fel az emberi szokásokhoz alkalmazkodni képtelen barátja mellett s ráadásul még egy jellemvonását kiélheti: irányíthat, parancsolgathat, tanácsokat oszthat...

Pan erkölcsi tekintetben me-rev, szigorú, aki keresztényi alázattal „hordja a keresztjét” itt a földön. Barátságában persze szánalommal keveredett leereszkedés is van, sőt viselkedésében még bizonyos mazohizmust is felfedezhetünk...

Egymással való kölcsönös viselkedésük kulcsát Pan lelkivilágában találjuk meg: Pan a fegyelem, a tisztaság, az őszinteség szerelmese, tehát eszményképe: a Rend. Mindent elkövet barátja „nevelése” érdekében, angyali türelemmel csinálja mindezt, és sohasem hajlandó bevallani vereségét. Pan atyáskodóan viselkedik Stannal szemben, védőszárnyai alá veszi, de tulajdonképpen „drámája” abból adódik, hogy egyszerűen képtelen megadni Stant, képtelen nevelni, átalakítani, képtelen még csak változtatni is rajta.

Nem egy kritikus fejében megfordult már az a csábító gondolat, hogy valójában mégiscsak Stan az együttes „agya”, Stan az uralkodó lény, aki pokoli ügyességét latbavetve elhítheti Pannal, hogy ő az, aki saját cselekedeteit és sorsát intézi és irányítja, pedig a valóságban Stan úgy játszik Pannal, mint egy vonó a nagybögő húrjaival... Ebből egyenesen következik, hogy Pan folytonosan Stan áldozata és tulajdonképpen mindennek ő issza meg a levét.

A két cimborra sokrétű lelki-világa csak egymás között nyilvánul meg. A külső világgal szemben ez a különös ikertestvérpár egyöntetűen viselkedik, mert Stan hatására Pan is mindig hitetlen és reménytelenül naiv lesz, és ő is elveszti minden érzékét a valóság iránt. Viszont a külső világ könyörtelenül indulatos és erőszakos a két cimborával szemben: ez különben példa nélkül álló a burleszk történetében.

Stan és Pan állandó küzdelemben és harcban állnak egy testvériséget nem ismerő világgal, és a társadalom pedig mindig kegyetlen hozzájuk. S hogy mért ily egyértelműen kegyetlen és indulatos velük a világ? Mert a közönség öntudatlanul így védekezik az ismeretlen számára érthetetlen megnyilvánulásai ellen. Végül is Stan az együgyű, és Pan, Stan mentora, a valóságban nem kívánatos parazita, akiből nem kér a társadalom. Ha ebből a szemzőgből nézzük: Stan—Laurel és Pan—Hardy világa tulajdonképpen burleszk allegória: Találkozás egy más, egy tőlünk Különböző Lénnel.

Egy statisztikai adat: 1927 és 1935 között 72 rövid és 24 egész estét betöltő filmet forgattak.

Stan és Pan életművének hatása egyre inkább érződik a kortárs filmművészetben, sze-

mélyiségük és mítoszuk azonban páratlan és megisméltőlhetetlen. A való világhoz csak nagyon távolról kapcsolódnak.

Tulajdonképpen világszerte álnévükön, művésznevükön lettek ismertek, mely országonként változott: Németországban Dick és Doof volt a nevük, Franciaországban Stan és Ollie; Spanyolországban Gordo és Flaco (Kövér és Sovány), Kínában Fu-tu és Tu-tu; sőt Kínában a második világháború előtt megcsinálták két kínai színésszel is a Stan és Pan sorozatot, akik nemcsak jellemüket, de játékukat is lekopírozták. Van például, ahol Cricknek és Crocknak ismerik őket... Kalandjaik rajzos képregény változatai 1939-től kezdve ma is népszerűek, és még napjainkban is megjelennek az Egyesült Államokban, Olaszországban és Franciaországban.

Olyan elhitető erővel formálták meg szerepüket, személyiségüket, hogy szinte nehéz ma már elképzelni, hogy magánéletükben valójában mennyire mások voltak: Stan—Laurel a vad sportok kedvelője, cápavadász és sikeres szoknyavadász; Pan—Hardy pedig szabadkőműves volt, kiválóan golfozott és szerette a békés polgári életet.

Jean-Pierre Coursodon kitűnő tanulmányában így magyarázza

varázsukat: „A nagyközönség úgy szerette őket, ahogyan az ember csak létező személyeket szerethet. És ez szinte páratlan jelenség a humor birodalmában. Chaplin megindította, érzékenyítette a közönséget, de nem szerették úgy a chaplini figurát, mint Stant és Pant, akikhez szinte baráti, majdnem családi kötelék fűzte a nézőket. Egyszerűségük, kedvességük, gyermeki ártatlanságuk miatt zárták őket a szívkübe.”

Nem árt néhány mai rendező és színész véleményét is feljegyezni róluk: „Laurel és Hardy filmjei modernebbek, mint valaha is voltak. Egyszerűen nem látszik meg rajtuk a közben eltelt idő.” (Jacques Tati.) „Laurel és Hardy sohasem mennek ki a divatból.” (Bourvil.) „Mind a komikus színész vagy rendező többé vagy kevésbé, de személyiségük varázsa és hatása alatt van.” (Raymond Devos.) „A komikus kettősök stílusában valami eddig nem tapasztalt újdonságot hoztak.” (Roger Pierre és Jean-Marc Thibaut.)

Stannak és Pannak köszönhetjük, hogy visszatértünk az önfelédet nevetéshez, mert átmenetileg elfelejtetik velünk a Világ és az Élet nagy problémáit.

(Image et Son, 1970. december)

A komputer rajzfilmes

A 2001-es év *Odysséája* című filmben az elektronikus számítógépet Hainak nevezték. A Caesarnak elnevezett viszont nevét rövidítésekből kapta (Computer Animated Episodes Single Axis Rotation) és nevezetessége az, hogy rajzfilmeket készít.

Januárban áll munkába és valószínűleg forradalmasítja a rajzfilmgyártást. Játékfilm

hosszúságú rajzfilmek elkészítésére képes mindössze néhány hónap alatt, míg a hagyományos módon készített animációs filmek több évet vettek igénybe.

A Computer Image Corp. elnöke, Bruce L. Birchard, Caesar alkotója tudatában van annak, milyen változást eredményezhet Caesar és a hozzá hasonló elektronikus számítógé-

pek egész sora a rajzfilmgyártásban. Jól látja azonban, hogy a gép csak akkor képes csodákra, ha van, aki gondolatokat táplál beléje.

Caesar jelenleg Denverben tartózkodik és bizonyosságot adott már képességeiről. A „B. C.” című képregény egy epizódját és a benne szereplők főbb jellemvonásait hozták tudomására. Az eredmény még

nem teljes mértékben elégtette ki készítőit. Az elkészült rajzfilmben azonban a szereplők szájmozgása tökéletes szinkronban van már.

Az újítás legjelentősebb következménye, hogy az animációs filmek előállításának költsége

csökken és sok olyan területre hatolhat be az animáció, ahol eddig még nem kellő mértékben éltek ezzel a kifejezési formával. A két legfontosabb, meghódításra váró terület az ipar és az oktatás.

Ez utóbbi területén már tör-

tétek kezdeményező lépések. Caesar és társai egy, a számolásra tanító kis animációs filmpézódót készítettek az amerikai iskolatelevízió számára — nagy sikerrel.

(*International Herald Tribune*, 1970. nov. 11.)

Pontecorvo új filmje

Az utóbbi hónapokban egyre több cikk, nyilatkozat, vita elméleti elemzés látott napvilágot az ún. „politikus film” problémájáról. Kitűnt, milyen sokféle úton-módon akarnak hatni a néző tudatára, a szó legtágabb értelmében.

Gillo Pontecorvo *Az algiri csatá*-ban nem hagyta figyelmen kívül a filmnyelv alapstruktúráit, de ugyanakkor szinte dokumentáris módon rekonstruált egy valóságos politikai és forradalmi szituációt.

Gerard Langlois legújabb filmjéről, *A Queimada*-ról beszélgetett vele, amely voltaképp parabola a harmadik világról (dekolonizáció és neokolonializmus, imperializmus a gyengén fejlett országokban, a népek felszabadító harca); egy képzeletbeli közép-amerikai szigeten játszódik, ahol akkor az angol imperializmussal harcban álló portugál imperializmus volt az úr.

A parabolával sikerült visszanyúlnunk a kolonializmus véres kezdetéhez, mondja Pontecorvo. Szerinte ez a házasság — a kalandfilm és a társadalmi mondanivalójú film (cinéma d'idées) párosítása — a következő években anyagilag is meg fog erősödni. Az említett séma „kosztümök” alkalmazására és egy bizonyosfajta fényképezési stílusra kényszerített. De ahogyan a történet során egyre több a célzás modern problémákra, úgy változik a fényképezés stílusa is. Különösen,

amikor átfésülik a falut; a fekete kisgyerek elfogatását teljesen szárazon mutatjuk, ilyesmi nem fordul elő a klasszikus kalandfilmekben. A karját fel-emelő kis kölyök tudatosan asszociálja azt a bizonyos kisfiút, akit a németek tartóztattak le Varsóban. Az illúzió még az arcokból is kiolvasható. Mindenki négernek hat, holott van közöttük ázsiai és arab is. A partizánok elfogásakor a tájkép inkább vietnami vidékre emlékeztet. A zene is az egész mai harmadik világot idézi, különböző forrásokból.

A filmnek két főszereplője van. Az egyik Walker, egy lobbakönyves és ravasz brit tiszt, aki segíti a szigetlakók felszabadulását. A másik José Dolores, egy néger teherhordó, aki forradalmár lesz.

Walker a korabeli angol forradalmi burzsoázia tipikus fia; vagyis hisz Anglia küldetésében és a civilizálódás progresszív hatásában. Bizonyos mai intellektuelekre emlékeztet.

A filmet szándékosan epizódokra tagolták, mert ha a teljes politikai történetet mutatnák, nem érnék el céljukat. Fontosnak tartott eszméket a kalandfilm optikájában kell hoznunk.

Ennek ellenére, Dolores öntudatra ébredésének minden fázisa érzékelhető. Először teherhordó, azután bandita lesz, de olyan közegben, melyet áthat a szabadságvágy. Úgy gondoltuk, mondja a rendező, ha

öt azonos színű fegyveres embert olyan emberek között helyeznénk el, akiknek minden okuk megvan a lázadásra, de annyira el vannak kószva, hogy a szemüket sem merik felémejni, és ez az öt ember meg mer ölni fehéreket, akkor ezzel az ellipszissel egy lázadás kezdetét ábrázolják. Egyébként ezt az elliptikus módszert más alkalmazta. *A kápó*-ban és *Az algiri csatá*-ban.

A bank elleni támadás fordulópontja után a történelem mozgásba lendül. Dolores a forradalom útjára lép. De naiv és nem eléggé felkészült; nem éri el célját. S itt az egész harmadik világ drámája: az állam irányítását nem mindig sikerül technikailag kézbe tartani. Dolores tíz évet a partizánok között tölt, s ezalatt sok mindent megtanul. Az európai civilizációról Fanon szellemében alkot véleményét.

A film jellegzetes vonásai közül Langlois kiemeli egyfajta távolságtartást. Ennek segítségével jobban kiszűrhető az emóció a drámai jelenetekből — mint például a gerillák letartóztatása vagy amikor a puccsista tábornokok kivégzik a kormányzót (aki becsületes, de gyenge ember volt, és naivul hitt a neokolonializmusban). Ámbár Pontecorvo (erről már *Az algiri csata* kapcsán is vitatkoztak) ennek a fogalomnak nem tulajdonít olyan értéket, mint Langlois. De ő is hang-

súlyozza, hogy szimpatizál Dolores figurájával, noha ritkán hozza premier plánban. A leterelőztatást szerinte kórusjele-
netként kell átélni. Később fontosnak tartja közlőrl megmu-

tatni a két ember — Dolores és Pygmalionja, Walker — konfrontációját. Így érzékelhető Dolores személyiségének megiz-
mosodása: tekintélyt parancsol, sőt bizonyos iróniával nézi el-

lenfelét. Ebben a filmben az összes nagy történelmi pillana-
tok közvetlen közlőrl láthatók.

(*Les Lettres Françaises*, 1971, jan. 20.)

Underground-fesztivál Londonban

Bármilyen szomorú bevallani, az underground filmesek első londoni seregszemléje nem annyira filmjeiről, mint inkább a fesztivál kísérőjelenségeiről marad nevezetes. A művészi összkép ugyanis teljesen széteső volt; az egységes „underground” címke alatt a nem kommersz filmek tarka sokasága rejtőzött, amelyek egyetlen közös jellemvonása, hogy terjesztésük nem a szokott csatornákon történik. Bár a mozgalom kis csoportokra épül, e csoportokat nem fogja össze közös kulturális hagyomány, közös politikai szemlélet; a „pop-film” bemutató egyes darabjai közt (egyik rosszabb volt, mint a másik!) egyetlen vékonyka összekötő szál volt, a zene, a Los Angeles-i művészek bemutatójában pedig békésen megfér egymás mellett John Stehura *Cybernetic 5,3* című absztrakt komputerfilmje Alvin Tokunow *Chicago*-jával, ezzel a tüntetésekről, gyilkosságokról készült híradókollázsral. Némelyek, így a purista Markopoulos és Kubelka, annyira kiábrándultak az „underground” közös címkéjéből, hogy külön mutatták be filmjeiket.

A National Film Theatre száz órát kitevő underground műsora nagyjából öt csoportba sorolható.

Az elsőbe a „poéták” filmjei tartoztak. Ezek — Cocteau szavával — „az álmok eleven nyelvét fordítják le a film nyelvére”. Szokatlan vágás, világítás és kameramozgás segítségével

transzformálják a valóságot a tudatalatti képévé. Legjobb műveikben — Fritz André Kracht, Robert Nelson, Will Hindle és természetesen Stan Brakhage (*Scenes from under Childhood*) filmjeiben — e transzformáció az egyéni vízió formáját ölti, a legrosszabbakban megmarad a maradi sznobok magánügyének.

A második csoportot a „teoretikusok” filmjei alkotják. Tárgyuk maga a vizuális érzékelés, az érzéki tapasztalat; a celluloid anyagi minőségének észlelése kedvéért elvetik a szépség romantikus fogalmát, közvetlenül kezelik a filmfelületet, tagadják a narratív szerkezet létjogosultságát. Túlzottan formális érdeklődésük következtében filmjeik elidegenítően hatnak a tapasztalatlan közönségre. Ha a filmművészetben manapság létezik avantgarde, akkor azt itt kell keresni, a látásmechanizmussal kapcsolatos filmkísérletek táján. Malcolm Legrice londoni teoretikus a banálisat igyekszik „absztrakt formális szituációban” kifejezni. Paul Sharits és Robert Beavers a színek és hangulatok összefüggését próbálja más-más technikai eszközök (felváltva felvillanó színes fények, váltakozó színsíkok, színes szűrők) segítségével kiaknázni. Bruce Connor a *Report*-ban azt a pontot keresi, ahol a tárgyi ábrázolás már hatását veszti: ezt a Kennedy gyilkosságáról készült híradófelvételek váltakozó hosszúságú

darabjainak variálásával, ismétlésével, gyorsításával-lassításával igyekszik kitapogatni.

A harmadik csoport a humanistáké. Filmjeik általában laza szerkezetűek, bár a szerkezetet nem vetik el teljesen. Középpontjukban mindig az ember áll, érdeklődésük társadalmi (She'don Rochlin, Bruce Baillie, Jonas Mekas).

A negyedik az anti-művészeti csoportja: szerintük a film hagyományos kifejezőeszközei megbénítják a filmet, ezért ezeket tudatosan meggyalázzák (technikailag: piszkos másolatok, szándékosan hitvány fényképezés, szabálytalan és következetlen képkivágás, kihívóan rossz, zörejes hangfelvétel, a mozgókép teljes elvetése; tematikailag: undorító, antierotikus felvételek — például Otto Muehl és Kurt Kren „happeningjei”).

Az ötödik a nyíltan politikai célú filmek csoportja. Ezek közül csupán a csehszlovák revizionizmussal foglalkozó Godard-filmnek, a *Pravda*-nak volt filmszerű és elvi mondani-
valója. A többi ifjúságnak szánt rossz agitprop.

A bemutatott filmek javarésze, bármit akart is mondani, pocsék volt, s a közönség nemegyszer tömegével hagyta ott a mozi. Így annál jobban ki-domborodott, hogy melyik az igazán értékes mű: például az olasz Gianfranco Barucello három filmje, amely korunk mítoszait és archetipusait — az amerikai filmkliséket, érzélgős reklámfilmeket — gúnyolta ki;

vagy az angol 8 mm-es gyűjtemény legjobb darabja, egy Breton művészetére emlékeztető anarchikus költemény, Robert Short műve.

A belga Ronald Lethem négy érdekes filmet hozott. Érdekeségük részint a hatvanas évek szürrealista stílusában, részint a négy mű eszmei mondanivalójának szoros összefüggésében rejlett. A *Souffrances d'un Oeuf Meurtri* egyik-másik mozzanata Cocteau vagy Bunuel ötleteivel felért: így a férfi szájában életre kelő tengeri csillag, a kukacoktól nyüzsgő lábaköze, a vérző tojások. stb. A *Fée Sanguinaire* kacagatóan mulatságos és forradalmi komédia: a halál angyala egy üres hordóban odapottyán áldozata háza elé, utána lopózik, s mikor lefeküdt... lemetéli, s formalinos üvegbe teszi a nemiszervét. A gép elfordul, s a hasonló befőttesüvegek hosszú sorát látjuk, benne korunk politikai és vallási vezetőinek levágott testrészei. A *Sexe Enragé* szókimondóbban politikus; egy derék polgárember egérré változik, s a nyílt színen, jótévedéssel, szőröstül-bőröstül fölfalja egy prostituált; a kamera mindeközben a nő lélegzetvételével egy ütemben váltogatja fókuszát.

Kár, hogy a közönség nem érti a szürrealista mezbe öltöztetett radikális mondanivalót. Lethem negyedik filmjét (*Bande de Cons*) tömegével hagyták ott a nézők: a sovány mese (egy lány rendőri kihallgatásáról szól, aki azt állítja, hogy megérőszakolták az orra likán). A durva szidalmak pergőtüze a közönségből ádáz válaszokat provokált.

Jonas Mekas filmje, a *Diaries, Notes and Sketches*, ez

a hónapokig készült, mindennapi eseményeket megörökítő színes „amatőrfilm” sikeresen mentette át az amerikai film hagyományos naturalizmusát, anélkül, hogy az amerikai forgatókönyvek hamis pszichologizálásába tévedt volna. Jóleső volt, hogy e semmiképpen nem kommerszfilmből mennyire hiányzott az anti-komerszfilmek dogmatizmusa.

Gregory Markopoulos hibátlan szerkesztéssel és gyönyörű színekben ábrázolta a kép születését (*Gammelion*) a sötét vásznon fel-felvillanó, lüktető hosszúságú képtöredékek útján. A kilencperces film vetítése átűszásokkal, elsötétülésekkel kerék egy órát vesz igénybe. Másik két bemutatott filmje portré (*Eros O Basileus* és *Through A Lens Brightly: Mark Turbyfill*). Az elsőt talán nyomja szándékosan mitikus szimbolizmus; ámbár egy portréfilmben, ahol a cél is, az eszköz is az ábrázolt személy bemutatása, egyetlen elem sem idegen vagy erőltetett, ha a célnak megfelel.

Az osztrák Peter Kubelka félelmetes maximalista hírében áll. Londonban egész életművét bemutatta: tizenkét évi munkája nem egész egy óra alatt levetíthető. Lenyűgöző e filmek elemi, gyakran mechanikus ereje, amely az egyes képkockák atomjaiból és molekuláiból, a képek szoros viszonyulásából adódik. Bár e képek, tárgyukat tekintve, prózaiak, például a *Swechater* sörröző férfiai, vagy egyáltalán nem is képek), mint az *Arnulf Rainer* fényben úszó, üres képkockái), líraiságuk épp e mikroszkópikus hangszerelésben rejlik. Kubelka szemléletmódja az *Unsere Afrikareise*-ben bontakozik ki teljesen. A tizenkét

és fél perces film minden egyes képe, mozzanata, hangja audiovizuális ellenpont: az ember képtelen megállapítani a fölidéztet események és indulatok korrelációját, de a film föltárja emberi élményeink ambivalenciáját: a szomorúság és öröm, a bukás és felszabadulás, a bámulat és undor kettős egységét.

A fesztivál vitathatatlan hőse mégis a holland Frans Zwartjes volt. Kilenc kisfilm (mind alulexponált, szemcsés, szemrontó vágású tekerces) a neurózisok, trópiák, fixációk, szublimációk félelmes világába vezet, s témáját Jarry groteszk humorával dolgozza fel.

A másik végletet Otto Muehl filmjei jelentették. *Materialaktions* című filmje in *extremis* obszcén. Témájának feldolgozása nem erotikus, nem komikus, hanem a nézőhöz intézett goromba kihívás: mennyire tudsz leszámolni a belédidegződött tabukkal! Muehl szerint *Sodoma* című filmje a polgárt kulturális kényszerzubbonyából volna hivatott kiszabadítani az ábrázolt nemi perverzítások undorítóan széles skálájával. A nézők közül viszont nem egy úgy vélte, hogy az emberi érzést a koncentrációs táborok ideje óta így még senki meg nem gyalázta.

A londoni underground fesztiválon végső soron bebizonyosodott, hogy az effajta nyílt fesztiválok legnagyobb bökkenője a morális, esztétikai vagy politikai szűrés teljes hiánya: s ha a fesztiválnak nem volt ünnepi hangulata, az semmiképpen nem a nemlétező zsűri bűne, hanem a bemutatott filmek ízetlenségéé.

(*Sight and Sound*, 1970/71. Téli szám.)

Glauber Rocha vitája a forradalmi filmről

Glauber Rocha *A halálosztó Antonio* című filmjének bemutatójára New Yorkba utazott, s itt beszélgetést folytatott Gordon Hitchesszel arról a cikkről, amely a „Film Quarterly” 1969–70. téli számában e legújabb filmjét elemezte „Két népi mítosz: a Robin Hood és az Antonio das Mortes összehasonlító anatómiája” címen. E cikk szerint *A halálosztó Antonio* nem forradalmi film, hanem „wagnerien romantikus, filozófiailag pedig idealista”. „Elnyomók és elnyomottak ellentétét nem materiális viszonyokon alapuló folyamatként, hanem szimbolikus és statikus módon fogja fel és ábrázolja.” Az alábbiakban Rocha ezzel a véleménnyel szemben fejti ki a maga álláspontját.

Ernest Callenbachnak *A halálosztó Antonio*-ról szóló tanulmánya okos, jól megírt kritika, a magam részéről azonban egyáltalán nem értek egyet azzal a Lukács- és Gramsci-féle marxista filozófiai ötvözzettel, amely Callenbach elemzésének alapjául szolgál. Szerintem ez a valóságnak ma már idejét múlt, túlságosan leegyszerűsítő szemléletmódja, s alapjában véve nem dialektikus, hanem idealista gondolkodást tükröz.

Callenbach módszere akadémikus, s ezért elemzése — bár mint elmélet, érdekes — nincs összhangban korunk valóságával. A filmbeli Antonio alakja egészen más valamit fejez ki, mint a szerző véli. Ez az alak jelképes ugyan, de közvetlenül nő ki a *Fekete isten, fehér ördög* című előző filmemből. A figura igen népszerű volt, s mivel az ott feszegetett társadalmi problémák továbbra is időszereűek voltak, elhatároztam, hogy készítek egy Északkelet-Brazíliáról szóló újabb, mai tárgyú filmet, amely a hatvanas évek

valóságában és atmoszférájában játszódik.

Cikkében Callenbach a hadseregnek a forradalomban játszott szerepét állítja előtérbe, s Antonio alakjában egy olyan lehetséges fordulat jelképét látja, amelynek során egyes országokban — Brazíliában vagy másutt — a hadsereg vagy a rendőrség a fennálló, addig általa védelmezett hatalom ellen fordul, s szinte Robin Hood módjára az elnyomott nép oldalára áll. Nos, kétségtelen, hogy egyes dél-amerikai országokban, így például Peruban, Bolíviában és Columbiában változás történt a katonai kaszt ideológiájában. Peruban a tisztikar ma liberálisabb álláspontot foglal el, elsősorban külpolitikai vonatkozásban. Bolíviában ugyanazok folytatnak ma baloldali belpolitikát, akik néhány évvel ezelőtt megölték Che Guevarát.

A filmbeli Antonio konfliktusa azonban nem ezeket a nemzetközi összefüggéseket jelképezi. Antonio egyszerű, tanulatlan ember, aki nem olvasta Marxot. A konfliktus, amibe kerül, a hivatás és az erkölcs konfliktusa, s ő szakít múltjával, az addig általa is szolgált osztállyal, korábbi szövetségeseivel, hogy megteremtse saját jövőjét. Átalakulása nem elvont, hanem személyes és misztikus jellegű. Ez a miszticizmus a Brazília északkeleti részén élő emberek mindennapi életében gyökeredzik. Az igazi latin-amerikai forradalmárok szenvedő, elnyomott emberek, akik nem foglalkoznak teoretikus problémákkal. A parasztok nem ismerik Marxot. A tanult nagyvárosi értelmiségiek, akik ismerik, s akik tisztában vannak a modern ideológiai áramlatokkal és a világeseményekkel, befolyásolhatják ugyan a parasztokat, de a

földrészen bekövetkező gyökeres, erőszakos változások csak azoktól az egyes szenvedő emberektől indulhatnak ki, akik megértették — mégpedig nem elméleti alapon, hanem személyes szerencsétlenségük következtében —, hogy változásra van szükség, s erre el is érkezett az idő. A film végén Antonio is azt mondja a professzornak: „Én erkölcsi okokból harcolok.” És ezek az erkölcsi okok nem marxista, hanem személyes jellegűek. Antoniót nem lehet a marxista dialektikával megmagyarázni, mert a film nem ilyen elgondolás szerint készült.

A filmbeli professzor azt a középosztályból származó baloldali értelmiségit testesíti meg, aki eljut a politikai cselekvéshez, s ezáltal el tud szakadni saját társadalmi osztályától. Ezek az emberek a maguk intellektuális, marxista felkészültségével az Antoniók segítői és támaszai lehetnek.

Callenbach szerint tévednek azok a fiatal amerikai radikálisok, akik az *Antonio*-t forradalmi filmként üdvözölték. Ő maga csak kétségbeesést, csüggedést és a tényleges politikai folyamatok iránti érdeklődés hiányát fedezi fel a filmben. Az én filmjeim szerinte nem politikáról, hanem jelképes apafigurák megbüntetéséről szólanak. Callenbach a maga lukácsian intellektuális valóság-szemléletével minden műalkotást valamilyen filozófiai irányzat skatulyájába akar begyömöszölni.

A filmjeimben ábrázolt valóság csakugyan majdnem kétségbeejtő, de tény, hogy a latin-amerikai valóság sem teoretikus, hanem tragikus, és nem ragadható meg az általánosan elfogadott marxista elmélet segítségével.

Filmjeim apa-figurája nem

más, mint a hatalom. A dél-amerikai diktatúrák hagyományosan patriarchális jellegűek voltak. Így egyes alakjaimat valóban lehet apa-figurának felfogni, de nem a szó freudi értelmében. Ezek politikai gyámkodók, politikai pátriárkák, akik demagóg módon messianisztikus küldetést tulajdonítanak maguknak. Az ellenük végrehajtott bosszú nem személyes, hanem politikai cselekvés. Az én filmjeim tehát nem egzisztencialista, hanem társadalmi-politikai filmek.

Filmjeim nem közelíthetők meg az Európában és Ameriká-

ban ismert hagyományos freudista szemléletmóddal, mert ez nem illik rá a bennük ábrázolt valóságra. Magatartásuk alapja az afrikai és a katolikus elem. A brazil nép szemében az igazi szent, akivel azonosítani tudja magát, a sárkányölő Szent György, aki szabaddá teszi a népet, s megvédi az elnyomástól. Képe a legszegényebb brazil házakban is megtalálható. Bizonyára nem véletlen, hogy a mai brazil politikai ellenállás élvonalában a katolikus egyház liberális elemei haladnak, akik felemelik szavukat a kormány, a politikai

elnyomás, a kínzások ellen. Ezek az elemek is szerepelnek a filmekben, sőt, ezek alkotják annak magvát.

Úgy gondolom, hogy amikor ma olyan filmelmélet kialakításáért küzdünk, amelynek politikai értéke is van, el kell fogadnunk a sokféleséget, tudomásul kell vennünk, hogy a forradalmi filmnek különböző irányokban kell fejlődnie, hogy szerte a világon elősegítse a népek politikai felszabadulását. Legújabb filmemnek ez a sokarcúsága a film forradalmi eszközeinek sokféleségét tükrözi.

(Film Quarterly, 1970. Téli sz.)

CONTENTS

Workshop

- 5 The „Karate-Trilogy”, or the nature of the Right Wing.
A conversation with Miklos Jancso and Gyula Hernadi.
Miklos Jancso has made two films during the past six months, *Agnus dei* (Égi bárány) in Hungary, and *Everyday anxiety* (Mindennapi félelem) in Italy, at Milan, with Carlo di Palma as cameraman. Both films analyse a Right-Wing attitude.
- 21 *The Adventure of Sindbad* (Zoltan Huszarik)
Zoltan Huszarik, who made *Elegy* and *Capriccio*, both short films, shot his first feature film, *Sindbad* based on stories by Gyula Krudy. Diary notes taken down during the shooting give an intimation of the atmosphere of the film, and of the director's aims.

Balance

- 26 Relay race
Crossroads at the start of a career (Otto Hamori)
Andras Kovacs director of *Cold days* (Hideg napok) and *Walls* (Falak) has made a new film *Relay race* (Stafeta) which deals with the worries of young people in their twenties who are starting their careers. Are clever, temporary compromises perhaps a necessary precondition of integration to adult society? The young heroine is not capable of any sort of tactical accommodation and becomes isolated by her radicalism.
- 32 Excessive alternatives (Ivan Vitanyi)
Relay race only introduces two extreme types of behaviour, compromise, and sympathetic, but adolescent rebelliousness. Kovacs does not tell us anything about a possible middle-road.
- 37 The angle of the middle generation on the young one (Gyorgy Marx)
What Andras Kovacs is doing is to formulate the problems which his own generation had in their youth by telling the story of those are young today.
- 40 Parallel biographies (Bela Horgas)
Intermezzo
A critical view of the first film by the Polish director Zanussi.
- 44 Superfilm or parody (Miklós Hernadi)
The Charge of the Light Brigade
Notes on Tony Richardson's film recently released in Hungary.
- 48 The catharsis of confrontation (Miklos Fogarassy)
With no end
Judit Vas's last film—who recently died in tragic circumstances—is a special psychological using the methods of the cinema direct, showing a young girl facing her own early problems as shown on a film.

Forum

- 51 Cliches and escapes (Karoly Szalay)
Notes on contemporary Hungarian comedy
Following a historical survey of Hungarian comedies, Szalay discusses the continuing conservative comedy cliches, and a possible renaissance of the genre.
- 59 What use are comedy and satire?
A round-table with directors: Istvan Bacskai Lauro, Ferenc Kardos, Gyorgy Palasthy, Tamas Renyi, Pal Sandor (Kenedi)
- 66 Are newsreels necessary? (Peter Bokor)
- 69 The Balazs Bela Studio is ten years old (Ervin Gyertyan)

Close-up

- 71 Present trends in film
Film semiotics (Ozseb Horanyi)
This paper deals with the basic problems of film semiotics.
- 76 The image beyond the analogy (Metz Christian)
An introduction to (The analysis of images) a special number of Communications, the French periodical.

Horizons

- 82 Problems discussed by Hungarian films... are valid the world over."
An interview with Gyorgy Lukacs on French television.
Andras Kovacs, the director filmed an interview with Professor Gyorgy Lukacs, dealing with the cultural policy of the 1919 Hungarian Soviet Republic, and the role of the Hungarian film both at home and abroad.
- 86 The future of canned television (Laszlo Bernath)
An account of the videotape revolution in film making.

Counter-opinion

- 90 Warriors are also human (Ferenc Daniel)
- 92 Why isn't the style of *Love* integrated? (Zsuzsanna G. Nemes)

From periodicals abroad

- 94 Trends in Polish films
- 95 A Laurel and Hardy renaissance
- 97 The computer as animator
- 98 Pontecorvo's new film
- 99 Underground festival in London
- 101 Glauber Rocha's discussion of the revolutionary film

Index: 25.306

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u.16.)
71569 számon. Felelős vezető: Kerschen Mihály

FILM KULTÚRA

Az 1971. évi 1–6. szám bibliográfiája

Műhely

- A filmnyelv eszközei a tudomány szolgálatában — Beszélgetés György Istvánnal (Ember Marianne) 6
- A „Karate-trilógia”, vagy a jobboldaliság természetrajza — Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával (Zs. I.) 1
- A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele — Beszélgetés a Balázs Béla Stúdió vezetésével 5
- Elidegenítés a gondolatébresztés érdekében — Beszélgetés Kovács Andrással 2
- Film az improvizáció fegyelme alatt — Beszélgetés Zolnai Pállal (Ember Marianne) 3
- Játék a banalitással — Beszélgetés Böszörményi Gézával (Zs. I.) 5
- Szindbád kalandja (Huszárik Zoltán) 1

Mérleg

- Adalék a „lengyel színjátékhoz” — Tájkép csata után (Györffy Miklós) 2
- A fesztelenség és kockázatai — Végre hétfő (Fogarassy Miklós) 4
- A haladás és maradás harca — Hangyaboly (Nagy Péter) 5
- A hetedik szentség: a házasság — Madárkák (Csepeli György) 5
- Aki a szigeteket leigázta — Queimada (Csala Károly) 5
- A Krúdy-élmény nyomában — Szindbád (Végh György) 6
- A leszűkített tér megnyílt távlatai — Marat Sade (Mátrai-Betegh Béla) 5
- A manipuláció apparátusa — Vizsgálat... (Gesztli Pál) 3
- A szembesítés katarzisa — Befejezetlenül (Fogarassy Miklós) 1
- Az ellenforradalom fenomenológiája — Égi bárány (Rényi Péter) 2
- Egy komédiás forradalmi ábrándjai — Ragyogj, ragyogj csillagom (Fábián László) 5
- Egy összeomlás esettanulmánya — Pierre és Paul (Hernádi Miklós) 2
- Érzelmes-kíváncsi kalandozás — Sáríka, drágám (Galsai Pongrác) 2
- Fanyar happy end — Madárkák (Földes Anna) 5
- Godard „szép új világ”-a — Alphaville (Bikácsy Gergely) 6
- Gyerektörténet — felnőtt betegségek — Kes (Lakatos András) 6
- Időtlen mellérendelés — Szindbád (Horgas Béla) 6
- Ingázó kamera — A Balázs Béla Stúdió új filmjei (Lázár István) 3
- Játék a lázadással — Eper és vér (Hernádi Miklós) 3
- Jeanne d'Arc a siker útvesztőiben — Kezdet (Máriássy Judit) 3

Keserű dionüszoszi ünnep — Zabriskie Point (Hegedűs Zoltán)	3
Kétszólamú invenció — Szindbád (László Gyula)	6
Külvárosi őrzéskor — Horizont (Sándor Iván)	2
„Lírai” fasizmus — Égi bárány (Gyurkó László)	2
Marsallbot nélkül — Végre hétfő (Bikácsy Gergely)	4
Mártírium — ellenfényben — A halhatatlan légiós (Galsai Pongrác)	4
Megérteni a szenvedést — Lear király (Koltai Tamás)	6
Múlt és jövő szorításában — Jelenidő (Rényi Péter)	6
Negyvenes szemszögből a huszonévesek — Staféta (Marx György)	1
Pályakezdők a válaszüton — Staféta (Hámori Ottó)	1
Párhuzamos életrajzok — Közjáték (Horgas Béla)	1
Rekonstrukció legalább két szintéren — Helyszini szemle (Dániel Ferenc)	4
Szimbólumok idézőjelben — Égi bárány (Mérei Ferenc)	2
Szuperfilm vagy paródia? — A könnyűlovasság támadása (Hernádi Miklós)	1
Téves csataterén — Bilincsek (Horgas Béla)	4
Újdonságok — konfekcionálva — Az utolsó Leó (Csepeli György)	4
Választásaink alternatívái — Jelenidő (Vajda Mihály)	6
Végletes alternatívák — Staféta (Vitányi Iván)	1

Fórum

A dokumentumfilm: a társadalmi gondolkodás műfaja — Mostoha film-riport (Bajor Nagy Ernő)	4
A felelősségről többféle változatban (Hegedűs András)	4
A könyörtelen humanizmus hagyománya — Jancsó Miklósról történész szemmel (Lackó Miklós)	2
Elvek és tervek — Kondor István nyilatkozata a magyar filmgyártás programjáról (Bernáth László)	5
Feszültségek a magyar filmben (Rényi Péter)	4
Hogyan lehet a film hatékony formáló erő? — Írók nyilatkoznak az új magyar filmről (Csoóri Sándor, Gyurkó László, Mészöly Miklós, Weöres Sándor)	4
Hogyan lehet a film hatékony formáló erő? — Írók nyilatkoznak az új magyar filmről (II.): (Lengyel József, Mándy Iván, Orbán Ottó, Pilinszky János)	5
Írók a filmvígjáték lehetőségeiről (K. J.) — Csurka István, Eörsi István, Fekete Sándor, Hubay Miklós, Szücs Jenő	3
Még egyszer a filmhíradóról (Soproni János)	2
Mit szolgál a vígjáték és a satíra? — Körinterjú a rendezőkkel: Bácskai Lauró István, Kardos Ferenc, Palásthy György, Rényi Tamás, Sándor Pál (Kenedi János)	1
Sablonok és kitörések — Jegyzetek a mai magyar vígjátékról (Szalay Károly)	1
Szükség van-e a filmhíradóra? (Bokor Péter)	1
Tízéves a Balázs Béla Stúdió (Gyertyán Ervin)	1
Változó pozíció — változatlan célok (Almásy Miklós)	3

Premier plan

A filmtudomány mai irányzatai I. — A film szemiotikája (Horányi Özséb)	1
A kép, túl az analógián (Christian Metz)	1
A mai svéd film (Mágori Erzsébet) — Vallomások, kritikák	6
Pier Paolo Pasolini (Dobai Péter) — Szemelvények dokumentumokból	2
A szürrealizmus és a film (Hegedűs Zoltán) — Egy mozgalom születésének eseménykrónikájából (Karcsei Kulcsár István) — Manifesztumok és vélemények	5

Látóhatár

„A magyar filmben felvetett problémák... érvényesek az egész világon.” — Lukács György interjúja a francia televízió számára	1
A kétféle filmkultúráról — Cannes-i jegyzetek (Bíró Yvette)	3
A videokazetta jövője (Bernáth László)	1
Ellenállók és kollaboránsok — M. Ophüls filmje a német megszállásról (Vásárhelyi Miklós)	4
Közösség és sokféleség — A szovjet nemzetiségek filmművészete (Fábián László)	6
Moszkva 1971. (Rajk András)	5
Művészi egyéniség és a művek egyénisége (Bíró Yvette)	5

A film és közönsége

A Filmkultúra olvasói válaszolnak. — Beérkezett kérdőíveink adatai	3
Hogyan változott a külföld érdeklődése filmjeink iránt? — Beszélgetés Dósai Istvánnal (Zs. I.)	3
A Szerelem hatásvizsgálatának tanulságai — Kísérlet a befogadási módok vizsgálatára (Helmich Dezső — Gereben Ferenc)	6

Megemlékezések

Macskássy Gyula (1912—1971) (Matolcsy György)	6
Lukács filmesztétikai nézeteiről (Guido Aristarco)	6
Pilinszky János: Felelet. Hommage a Ingmar Bergman	4
Mihail Romm emlékezete (Zay László)	5

Ellenvélemény

A hadastyán is ember (Dániel Ferenc)	1
A könnyűkamera technikai újításai	4
A <i>Staféta</i> mozgásképletei (Apostol András)	2
Csók vagy forradalom? (Bikácsy Gergely)	2
„Hysterica passio” avagy a „roskatag zsarnokság” (Apostol András)	6
Kamikaze-sors (Pörös Géza)	4
Miért nem egységes a <i>Szerelem</i> stílusvilága? (Nemes G. Zsuzsanna)	1
Ostorozzuk-e még a „papa moziját”? (Bán Róbert)	3
Önérték-e a fiatalság? (Dániel Ferenc)	5
Pályázati felhívás	4
Túl a <i>Horizont</i> peremén (Fogarassy Miklós)	3
Tupírozott filmek (Szekfű András)	4

Könyvek

A mai kulturláris politika elveinek összefoglalása — Aczél György: Esz- mének erejével (Gyertyán Ervin)	4
Egy módszertan javaslatai — Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába (Horányi Özséb)	4
Vallomások a filmről — Írók a moziban (antológia) (Lakatos András)	5

Külföldi folyóiratokból

A Cannes-ban bemutatott magyar filmek sajtójából	3
A francia ellenállásról — legendák nélkül	3
A gyártás és forgalmazás együttes gondjai a cinema novo-ban	3
A komputer rajzfilmes	1
A kontesztációs film és a godard-izmus	3
A „kontra-kultúra” — filmszemmel	5
A korszerűség igénye a román filmben	2
A kubai film a forradalom után	5
A nemzedékváltás esélyei a mai angol filmben	4
A színész nehézségei a filmben	6
A túlélő Hollywood	3
Az 1970-ben bemutatott magyar filmek látogatottsága	2
A „zoom” esztétikája	2
Az osztott vászon lehetőségei	6
Csökken vagy növekszik a mozinézők száma?	2
Donszkoj, Tarkovszkij, Jurenjev a szovjet új film irányzatairól	4
Filmek a párizsi kommunőről	2
Forman amerikai filmhősei	5
„Hamis tanúkra leltél saját igaz pörödben...” A hollywoodi tízek dosz-sziéjából	4
Harcban a spanyol cenzúrával	5
Híradós technika a játékfilmben	6
Hogyan akadályozzák P. Watkinst Angliában?	2
Hol tart az afrikai filmművészet?	6
Irányzatok a lengyel filmben	1
Ismeretlen dokumentumok a Que viva Mexico „peréből”	3
Jean Rouch, avagy egy fehér néger	5
Lengyel rendezők a hagyományos forgatókönyv ellen	3
Pontecorvo új filmje	1
Glauber Rocha vitája a forradalmi filmről	1
Rossellini „didaktikája”	6
Stan és Pan reneszánsza	1
Túl a naturalizmuson	2
Új műfajok a filmszakirodalomban	6
Underground-fesztivál Londonban	1

Forgatókönyvek — irodalmi szövegek

Adottságok és lehetőségek — Anyaggyűjtés egy tervezett filmhez (Grunwalsky Ferenc)	4
A retusőr (forgatókönyv helyett)	3
P. P. Pasolini: Teoréma (részletek a regényből)	2

(Itt kérjük meghajtani!)

Ezt a küldeményt
belföldön bérmen-
tesítés nélkül is fel-
lehet adni. Az ese-
dékes díjakat
a kézbesítéskor
a címzett fizeti

Filmkultúra szerkesztősége

BUDAPEST, XIV.,

Népstadion út 97.

5. A Filmkultúra elkötelezettségét az avantgarde törekvések mellett egyoldalú elfogultságnak tekinti-e, vagy szükséges ösztönzésnek a korszerű filmművészet támogatására?

6. Kiket tart a mai magyar filmművészet kiemelkedő egyéniségeinek? Véleménye szerint van-e olyan magyar filmrendező, vagy film, amelyikkel nem foglalkoztunk jelentőségéhez méltóan?

7. Véleménye szerint, kielégítő tájékoztatást ad a folyóirat a kortársi filmművészetéről? Mely ország filmművészete; mely irányzat működése; mely rendezők művei érdekelnék közelebbről?

8. Mely rovatok érdeklik elsősorban?

9. Kérjük, írja meg a lappal kapcsolatos bármely egyéb javaslatát vagy észrevételeit.

10. Életkora?

11. Foglalkozása?

A Filmkultúra szerkesztősége közvéleménykutatást szeretne végezni olvasói között. Amikor 1965-ben a folyóirat jelenlegi formájában megindult, célja elsősorban az új filmművészet hozzáértő olvasótáborának, új nézőközönségének kialakítása volt. Öt év elteltével azt szeretnénk tudni, erőfeszítéseink mennyiben voltak eredményesek, hogy további munkánkban milyen igényeknek kellene eleget tennünk.

Kérjük kedves olvasóinkat, legyenek segítségünkre válaszaik, bírálatuk és észrevételeik közlésével.

1. Az elmúlt öt évben melyik három magyar film állt Önhöz a legközelebb, s melyik három a legtávolabb? *)

2. Ezekről a filmekről írott kritikáiban a Filmkultúra véleménye megegyezett-e az Ön véleményével, vagy szemben állt vele?

3. Az elmúlt öt évben melyik három külföldi film állt Önhöz a legközelebb, s melyik három a legtávolabb?

4. Ezekről a filmekről írott kritikáiban a Filmkultúra véleménye megegyezett-e az Ön véleményével, vagy szemben állt vele?

*) Kérjük, hogy a kérdőíven a válaszok sorrendje mindig értéksorrendet jelöljön.