

film

KULTURAA

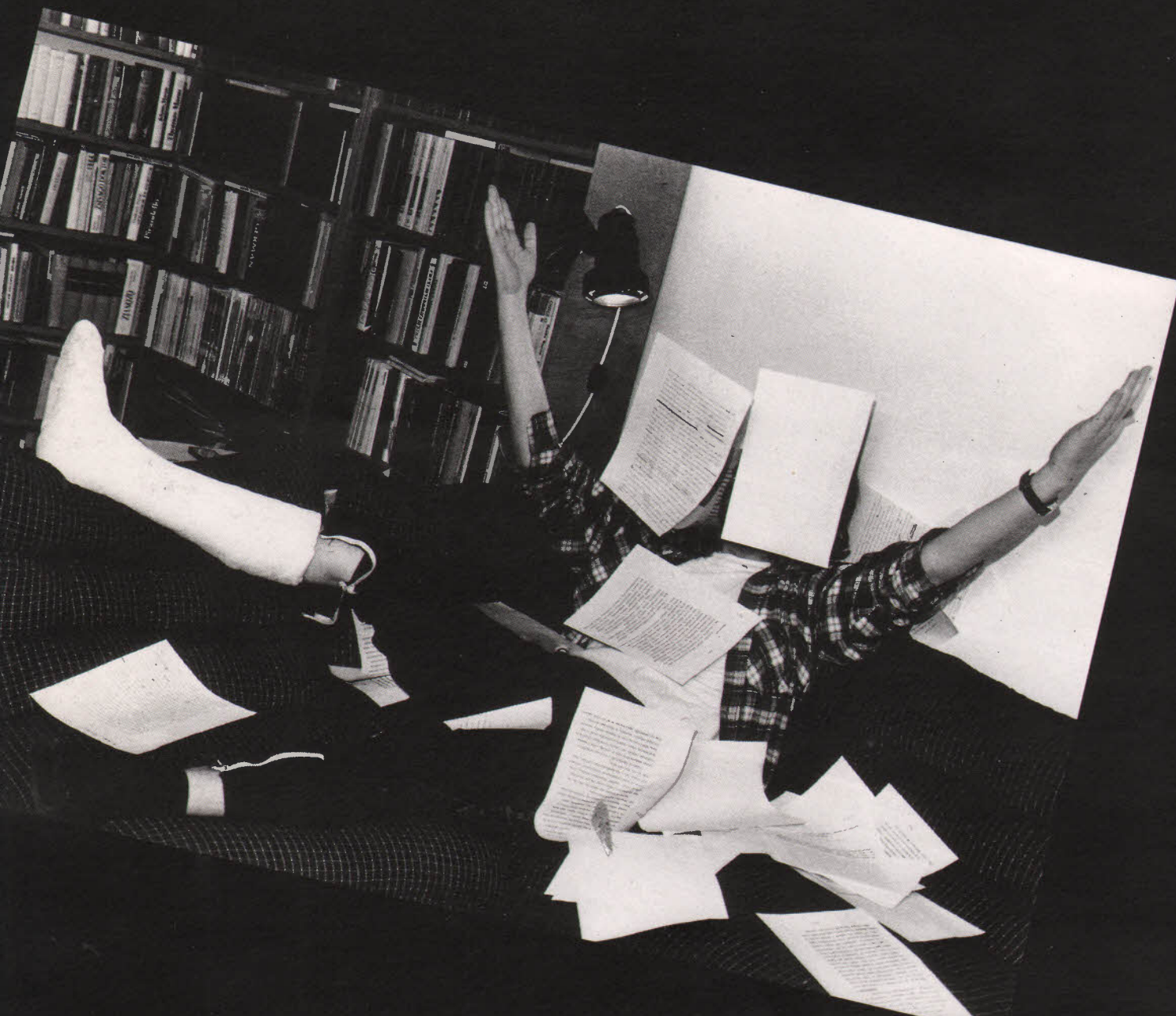
1993

10 október

11 november

12 december

21



FORGÁCS IVÁN  
SZÜCS KATALIN  
YASAR MERAL

**Szörényi Rezső**  
**Gaál István**  
**John Cassavetes**  
**Jonas Mekas**  
**Mizogucsi Kendzsi**  
**Andrej Tarkovszkij**  
**és**  
**Ingmar Bergman**



## Kései

# istenhózzád

Októberben a filmgyár körlevelet küldött minden filmrendezőnek. Az egyik levél visszajött a feladóhoz: „A címzett meghalt”.

Szőrény Rezső meghalt. 1993 júniusában.

Hát valóban így élünk, halunk? Megeshet velünk, hogy észre sem vesszük, hogy valaki nincs közöttünk?

### Idegen arcok

magyar film, fekete-fehér,

Hunnia Játékfilmstúdió, 1974.

a forgatókönyvet írta és rendezte:

Szőrény Rezső,

í: Bakos Zoltán, Potzner Irén,

o: Jankura Péter, z: Presser Gábor,

sze: Kútvolgyi Erzsébet,

Szacsavay László, Boroska Tibor.

Gyenes Erika.

Lehet, hogy most sokan próbálják felidézni, ki is volt Szőrény Rezső, hiszen csupán néhány játékfilmet hagyott maga után, melyeket csak rövid ideig játszottak a mozikban. Ezek a filmek aztán szórványos visszhangot kiváltva nyomtalanul eltűntek a szemünk elől. Mint a filmszakmában hosszú ideje dolgozó ember, meg vagyok győződve, hogy olykor a kiszámíthatatlan véletlen játszik közre abban, hogy egyes filmek méltánytalanul a feledés homályába vesznek, mások pedig híressé válnak. Ez előbbi vonatkozás Szőrény Rezső munkáira, amelyek – most újra végignézve – még mindig elevenek, még mindig szólnak hozzánk. Én a rendezőt 1974 és 1982 között, életének azon szakaszában, amikor filmjeit készítette, jól ismertem. Ez történetesen a magyar filmgyártás egyik dicső korszaka volt, amikor is a magyar játékfilmek egymás után hozták haza fényes fesztiválok rangos díjait, amikor a külföldi napilapok tele voltak elismeréssel – és elképedéssel, hogy a vasfüggöny mögött is lehet igazat szólni. Nem akarok ennek

elemzésével foglalkozni, hiszen már sokan megtették, különösen mostanában, amikor az általános számvetésen és elszámoltatáson van a sor. De hogy visszakanyarodjak kiindulópontomhoz, ehhez a korszakhoz nekem személyesen is sok jó élményem fűződik. Akkortájt ugyanis azzal foglalkoztam, hogy magyar filmeket küldtem külföldre, fesztiválokra és filmhetekre, és e munka során többé-kevésbé érvényesíthettem saját elfogultságaimat.

Egyik „elfogultságom” Szőrény Rezső volt. Az első munka, amit tőle láttam, a *NÉKOSZ* című dokumentumfilm. Egy találkozási szél, a népi kollégiumok egykori hívei és vezetői hosszú évek múltán összegyűlnek és visszaemlékeznek hősi múltjukra, a szétvert mozgalomra. A hivatalos cenzúra, a Filmfőigazgatóság a nyilvános forgalmazást azonnal betiltotta, és a szűkkörű vetítést is különleges engedélyhez kötötte. A filmet magam is – bár a szakmában dolgoztam – csak a Kossuth klubban tudtam megnézni (1974), amely zsúfolásig megtelt. A vetítés után a rendező beszélgetett a közönséggel, s a parázs hangulatú, éles politikai bírálatokkal teli vita nagy hatással volt rám.

Első játékfilmje, az *Idegen arcok* után még inkább úgy éreztem, hogy Szőrény Rezső abban tér el sok más rendezőtől, hogy nem csak saját esztétikai-művészeti elképzeléseit akarja a nyilvánosság elé vinni. Egy valódi problémát akart megérteni és megérteni egy fiatalokú bűnöző beilleszkedési zavarainak, belső világának és a külvilág hozzá való viszonyának feltárásával. És tette ezt akkor, amikor a hivatalos politika még azt sem ismerte el, hogy egyálta-

lán létezik szegénység Magyarországon. Rezső nem maradt meg a filmművészet elegáns fellegvárában. Kilépett onnan, és az általa felfedezett világ részévé vált. Véletlenül tudom, ő maga mondta el nekem, hogy a főszereplő hónapokig nála lakott, evett, pénzt kapott tőle, mindaddig, amíg az ifjú pártfogolt el nem kezdte a lakására hozni barátait is, és a jószándék már az életmenetét fenyegette. Talán ezért az empátiáért is szerettem Szőrény Rezsőt, ezért is érdekelték a filmjei.

### Tükörképek

magyar film, színes,

Hunnia Játékfilmstúdió, 1976.

írta és rendezte: Szőrény Rezső,

o: Jankura Péter, z: Tamássy Zdenkó,

sze: Jana Plichtova (Kútvolgyi

Erzsébet), Bodnár Erika, Temessy

Hédi, Óze Lajos, Bálint András.

Az *Idegen arcok* megszületésekor a jobbító szándék, hogy úgy mondjam, „benne volt a levegőben”. Ekkortájt indult el az olvasótábori mozgalom. Röviden vázoló – a fiatalabbak kedvéért. Ifjú, alig végzett pszichológusok, szociológusok, írók és tanárok úgy gondolták, tenniük kell valamit a hátrányos helyzetű tizenévesekért. Például olyanokért, akik szakmunkástanuló intézetekbe jártak, eldugott kis falvakban éltek, akiknek fogalmuk sem volt képzőművészetről, filmről, politikai eseményekről, irodalomról. Pesti értelmiségiek egy csoportja nyaranta hatalmas lelkesedéssel vetette bele magát eme önkéntes „népműve-

lésbe”. Egy ilyen táborban vezettem én is egy tizenötévesekből álló szakmunkástanuló csoportot. Igyekeztem megosztani velük a film és a művészetek iránti vonzalmamat. Azt terveztem, hogy levetítem az *Idegen arcok*at, és aztán érdekes beszélgetéseket folytatunk majd szabadságról, törvényről, bűnről és társadalomról. A Balaton melléki táborba meghívtam Szőrény Rezsőt is. Egy órával a megbeszélés időpontja előtt kiderült, hogy a film kópiája nem érkezett meg, és már semmit sem lehet tenni. Rezső pontosan érkezett feleségével, Marival Pestről – taxival. Halálra váltan üdvözöltem és közöltem vele, hogy nincs film. Ő kacagni kezdett és nem akarta abbahagyni. Az a kínos érzésem támadt, hogy meghibbant, és ennek én vagyok az oka. Mikor végre abbahagyta, elmondta, hogy lumbágója van, ki sem tud szállni a taxiból. „A dolgoknak ez a normális természete” – mondta és néhány engem vígasztaló mondattal visszahajtott Budapestre.

Amikor Szőrény Rezső második játékfilmje, a *Tükörképek* főszereplője – Jana Plichtova – megnyerte Új Delhiben a legjobb női alakításért járó díjat, kicsit sajnáltam, hogy nem a rendezőt jutalmazták szép filmjéért. De ő maradéktalanul boldog volt. Azt mondta, számára sokkal többet jelent, hogy egy amatőr szereplőből valódi személyiséget sikerült formálnia. A szerep nem volt könnyű. Egy fiatal óvónő egyre inkább fojtogatnak életkörülményei, és képtelen őket megoldani. Kétségbeesett lépésre szánja el magát, megszünteti a világgal való kommunikálást, nem akar beszélni. A film az elmegyógyintézetben folytatódik. Egy pszichológusnőnek – Bodnár Erika

– minden szakmai és emberi képességét latba kell vetnie ahhoz, hogy megtörje a némasági sztrájkot, de végül sikerül a lány hitét és bizalmát visszaadnia. Kettőjük küzdelme eszköztelenül, meghitt kis gesztusok révén jut el a két ember belső lényegéig. Szörénynek sikerült a történetet hitelesen megjeleníteni. Ezért jelentette számára Jana Plichtova díja az igazi elismerést.

#### BUÉK!

magyar film, színes,

Objektív Játékfilmstúdió, 1978.

rendezte: Szörény Rezső, f. Módos

Péter, Szörény Rezső, o: Zsombolyai

János, z: Tamássy Zdenkó, sze: Bujtor

István, Bodnár Erika, Bálint András,

Esztergályos Cecília, Meszléry Judit,

Horineczky Erika, Haumann Péter,

Káldi Nóra.

Ezt a filmet többek között Koppenhágában is bemutatták egy magyar filmhéten, amelyre együtt utaztunk. A dán filmintézet nagy mozijában éppen öten ültek a film vetítésekor. Közönségtalálkozó helyett – fájdalomdíjként – az intézet igazgatója sűrű szabadkozások közepette meghívott bennünket egy elegáns étterembe vacsorázni. Ezt az estét Rezső végiganekdotázta, remekül szórakozott az egész társaság.

Néha felvittem hozzá külföldi kritikusokat, akik interjúzni, beszélgetni akartak vele. Soha nem mulasztotta el megjegyezni: „aztán ide ne hozz nekem valakit, akinek nem tetszenek a filmjeim, csak a hódolóimat fogadom”.

A *BUÉK!* végre meghozta számára a szakma elismerését, bár a kritikai visszhang most is megoszlott, éppúgy, mint előző filmjeinél. A történet a hatvanas évek generációjáról szól a felnőtté válás időszakában. Kisebb-nagyobb egzisz-

tenciális kudarcok és érzelmi válságok, barátságok és szerelmek, sokszor jóvátehetetlen ámulások jelzik ezt a göröngyös utat. A szereplők, vagyis mi – mert a történet rólunk szól – szembesülünk kisserűségeinkkel, korlátainkkal, és Szörény kíméletlenül őszinte tükröt tart elénk. Tudom, hogy a legtöbbet mestere és barátja, Makk Károly véleménye jelentette számára. Makk Károly annak idején így nyilatkozott a rendezőről és a *BUÉK!*-ről: „Kevés embert ismerek, akiben ilyen bizarr házasságra lépett az intellektus a szenvedéllyel, a ráció a hisztériával. Keveredve, egymást kiegészítve, lényegében ezek a kettősségek feszítik

#### Talpra Győző!

magyar film, színes,

Objektív Játékfilmstúdió, 1982.

rendezte: Szörény Rezső, f: Sükösd

Mihály, Szörény Rezső, o: Jankura

Péter, z: Tamássy Zdenkó, sze: Helyei

László, Vajda László, Bodnár Erika,

Temessy Hédi, Almási Éva, Kubik

Anna, Esztergályos Cecília, Iglódi

István, Bálint András, Sükösd Mihály,

Ambrus András.

színészével, hogy kettős szerepen át (hiszen Esztergályos Cecília vidéki színésznőcskéje Marilyn alakjába bújjik) apró gesztusokkal mimikákkal láttatni tudja szerep nélküli „civil” arcát is. Mint amikor egy lemálló freskó alól előbukkan egy másik, az eredeti kép.

Utolsó filmje, a *Talpra Győző!* általános bukás volt. Vitriolos kritikák jelentek meg egyre másra. Ez a film sajnos valóban nem sikerült. És ez volt az utolsó.

Azután a sorozatos családi tragédiák. Nem tudott megbirkózni velük, nem tudott megbirkózni önmagával. Képtelen volt tovább dolgozni. Azt sem tudhatjuk, milyen művek maradtak elkészület-



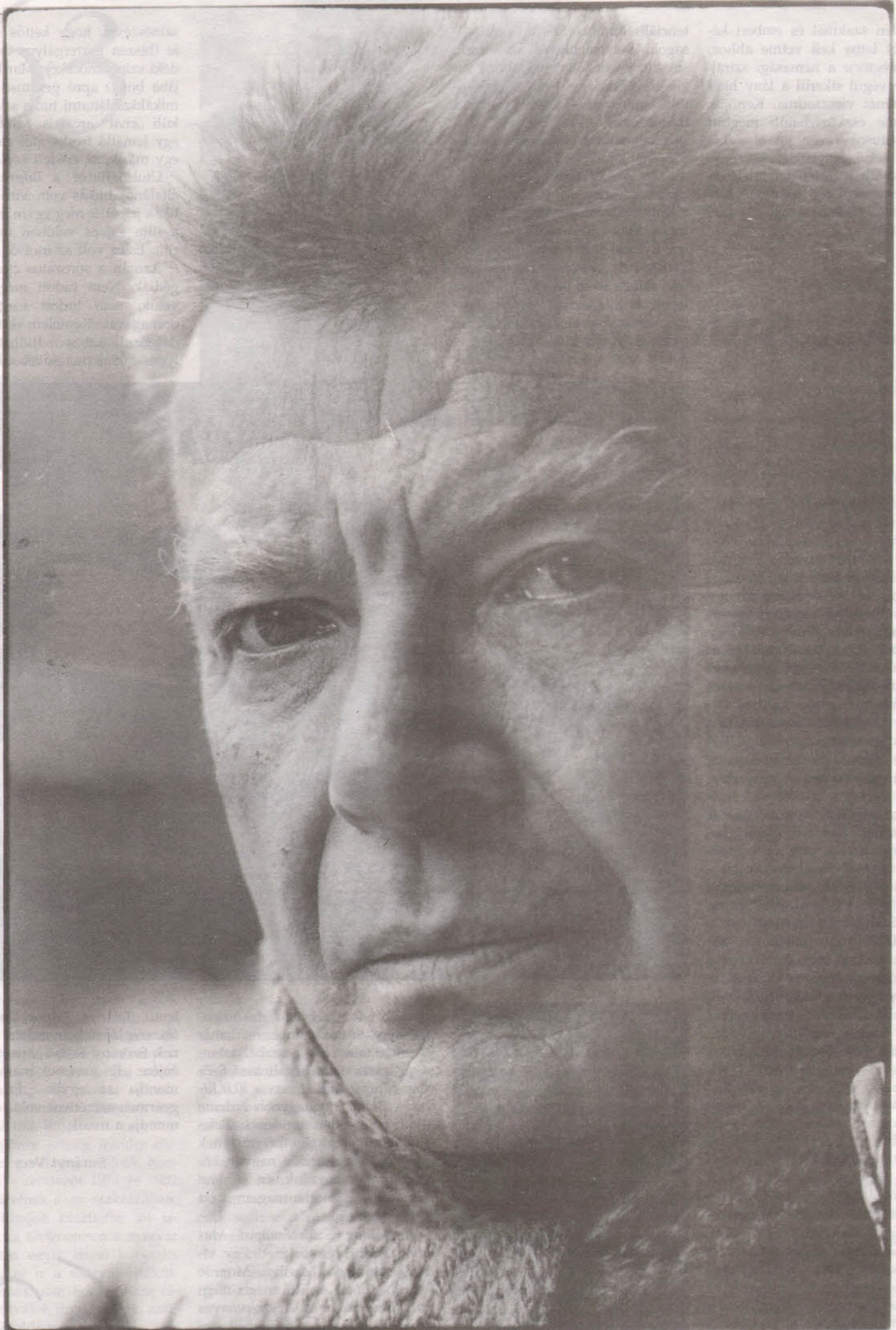
**SZÖRÉNY** Rezső filmrendező. Bp., 1941. okt. 26. T.: ELTE BTK, 1959-60, Színház- és Filmműv. Főisk., rendező-operatőr, 1965-69. 1958-60 a Nemzeti Színháznál ügyelő gyakornok, 1960-65 az MTV ügyelője, Makk Károly asszisztense, a BBS-ben is dolgozott, 1969-74 a Mafilm 2. telepén a Magy. Filmhíradó rendezője, kisfilmrendező, tematikus összeállítások szerk., 1974- játékfilmrendező. Fr.: Idegen arcok (1974), Tükörképek (1976), B.U.É.K. (1978), Boldog születésnapot, Marylin! (1980), Talpra Győző! (1982). (Magyar ki kicsoda. Biográf Szerkesztőség, 1990.)

filmjeit, néha bizonyos dekomponáltságot is eredményezve, habár ki tudja, talán épp a szabálytalanságai teszik olyan izgalmassá Szörény filmjeit, különösen a *BUÉK!*-ot...A *BUÉK!* legnagyobb érdeme – az észrevétlen rendezés. Belesodródunk a történetbe, melynek esetlegességei hirtelen nagyon közel ugranak hozzánk, én például úgy éreztem, mintha magam is ott ülnék a vásznon...”.

A *Boldog Születésnapot Marilyn!* közhelyes történet. Egy vidéki színésznő Marilyn Monroe szeretne lenni. Amitől mégis megérint bennünket ez a szokványos sztori, az a főszereplő filmbéli szerepe mögül előbukkanó saját személyisége. Dupla csavar az, valóban kevés rendező tudja elérni

lenül. Talán a *Talpra Győző!* két főszereplőjének mondatai utalhatnak Szörény Rezső „freskó” alatti énjére: „Én gyermek maradtam” – mondja az egyik. „Én mindig gyermek szerettem volna lenni” – mondja a másik.

Surányi Vera



# Trambulin

## Találkozás Gaál Istvánval

■ **Olyan korszakban indult a pályája, amikor az új nemzedék megjelenése a kifejezés hagyományos értelménél sokkal többet jelentett.**

Végeredményben vératömlesztésnek is mondhatjuk – egy fantasztikus vératömlesztésnek, amely kétségkívül egyedülálló a magyar történelemben. Egy kis nációban az alsóbb néprétegekből feljött egy hatalmas erejű első generációs tömeg, amiben óriási koponyák voltak, s amit aztán 1956 megcsapolt; nagyon sok tehetséges ember elhagyta az országot. Persze az újak között számtalan alkalmatlan és felkészületlen ember is akadt, ami alapjául szolgált a későbbi konfliktusoknak, mert emberi gyengeségünkben ered, hogy igyekszünk saját pozícióinkban bármi módon bizonyítani, és ez túllihegéshez vezethet.

Pályám kezdetén – mint bármely más ifjúbán – hatalmas tettvágy, lelkesedés élt, és rengeteg terv fogalmazódott meg bennem. Emlékszem, mennyit sétáltunk Huszárik Zoltánnal, és közben szöjtünk világmegváltó gondolatainkat. Nem szégyellem, némi nosztalgiát érzek ezek után az évek után. A háború utáni újjáépítési lázhoz hasonló volt bennem belül, éreztem, hogy az élet több területén sok mindenre lehetőség van, többek között arra is, hogy más filmet forgasson az ember. A békevágy, az újjáépítés szelleme mindenkiben élt, ami a működőképes társadalom természetes velejárója. Háborút követően a cölöptársadalmak az elesetteket folyóba dobják, majd hozzákezdnek az új cölöpök leveréséhez. Az átalakulások egyben megtisztítást is jelentenek.

Fantasztikus eredmények születtek, de párhuzamosan a belső feszültségek is megjelentek. A társadalmi felemelkedésnek voltak hátulütői, mivel hiányzott az egészséges társadalomra jellemző kontinuitás. A polgárság hiánya nyomán keletkezett úrt nem sikerült pótolni. Az állandó konfliktusok kiélezték a helyzetet, ám 1953-ban úgy tűnt, lehetőség nyílik a korrekcióra. Néhány film megpróbált kibújni a zsdanovi szocialista

realizmus által előírt elvek alól, és a papírmásé történetek helyett valóságos emberi sorsok ábrázolására törekedett, valódi érzelmekkel, érzésekkel. Szóts István filmjei – az *Ember a havason*, vagy a betiltásra ítélt *Ének a búzamezőkről* – pont ezt példázták a 40-es években. A központi irányítású filmgyártásnak felülről szabták meg, hogy milyen irányban működjön. De nemcsak a filmgyár mozgott zárt keretek között, hanem a főiskola is. Nyersanyagunk nem volt, ezért a beállításokat a táblára rajzoltuk fel, vagy fényképezőgéppel exponáltuk. A filmgyárba se igen jártunk ki, nyaranta volt egy rövidebb idejű szakmai gyakorlatunk a dokumentumfilmeseknél. 1956-ban három hónapos kényszerűsünet után minden visszatért az eredeti kerékvágásba, '56 súlya már egészen máshol, sokkal mélyebben érződött.

Az mi generációnk abban hasonlított a II. világháború utáni új nemzedékhez, hogy széles rétegekből, alulról jött, hisz munkásparaszt fiatalokból állt – én is elég messziről, faluról jöttem –, viszont már egyfajta dac, ellenfeszülés hajtotta a rendszerrel szemben. Átlátuk összes szimptomáját, és ez a *Sturm und Drang*, vagyis ifjúságunk hevével tört fel belőlünk. Ebben közrejátszott az is, hogy a kor kultúrpolitikusai megpróbálták ütköztetni a két generációt. A német filmgyártástól összeharcsolt szűk formanyelvvel dolgozó rendezőt ütköztették az általuk felnevelt „szocialista” nemzedékkel. Eredménye a 60-as évek filmművészeté lett. Mi, a „fényes szelek” lobogójának bojtjai, szemben az első társasággal, nem hittünk bigottan, láttuk, hogy a király nincs egészen felöltözve, de azért nem is meztelen.

■ **Miben látja a film döntő fontosságú szerepét a 60-as években, melyekre egyre több por kezd rakódni.**

A 60-as években mód nyílt arra, hogy az új generáció az irodalom, a zene és nem utolsósorban a filmművészet terén is kifejezze gondolatait. Mi éltünk a kicsivel nagyobb lehetőségekkel. Ez a jelen-

ség nemcsak Magyarországon, hanem a csehszlovák, lengyel és bolgár filmgyártásban is jelentkezett, és új tehetségeket hozott felszínre. Az ebben az időszakban készült filmek híre átlépte országaink határait.

A fiatal magyar értelmiség mandandóját, állapotát közvetítettük, és vállaltuk a külföldre tudósító interpretáló szerepkörét, melyet olyannyira értett a nyugati értelmiség, hogy vette a lapot, és intermedierként közreműködött a folyamatban. Ha nem is volt olyan közvetlen sikerünk, amelyet kaszszasikerként lehetett volna elkönyvelni, mégis egyfajta reális képet kaptak rólunk.

E filmek között volt persze olyan is, amely nem feltétlenül igazodott a közönség igényeihez, ám a megfelelő helyen gondoskodtak arról, hogy a nézettségi index elfogadható legyen – például csokipénz osztogatással. Filmgyártásunkból sajnos a mai napig hiányzik az a láncfolyamat, amely eleven működési hátteret biztosítana. A produkció elkészítésének, a disztribúciós lánc olajozásának, és a publicity bevetésének hármasegysége adja meg a stabilitást – ezt már a hollywoodi fenegyerek is tudták. Ha filmet akarok készíteni, először pénzt kell szerezni – szükség van egy szponzorra, és az itthoniak még nem igazi szponzorok (keveset investálni, minél többet „lekaszálni”). Ha mégis elkészül a produkció, nincs az a disztribúciós cég, amely futtatná, hisz magyar közönség magyar filmre nem megy be. Egyszóval nem arról van szó, hogy valami sántít, hanem tolöszekekben van az egész dolog. Vért izzadunk, míg elkészül a film, és hiába kergetünk jobbra-balra, hiányzik az előbb említett körlánc.

Parciális lett a művészeti élet, mindenki a megélhetésért küzd. Félelmetes a piacra való átállásban, hogy beestünk a szakadékba. Posztszatelit ország persze nehezen áll át, mert abból, amihez hozzászoktunk az elmúlt évek alatt, nem lehet csak úgy pillanatok alatt váltani. Nincs olyan producer sem, aki hajlandó lenne vállalni az átállást. Ahhoz, hogy nálunk

Schwarzenegger-film készüljön, egyszerűen nincs anyagi fedezet. Egyetlen jelenetének büdzséje – ahol mindenféle „fityulás-pártás” gépágyúk lövöldöznek – három játékfilmünk költségét emésztene föl, s akkor még nem számoltam a háttér díszleteit. A tragikus az, hogy oldalirányba csúszunk, egy ismeretlen szakadék fölött függeszünk.

Amikor mi indultunk, egészen más volt a helyzet, mert másként voltunk kondicionálva. Akár nyert az illető filmdíjat, akár nem, akár volt közönségsikere, akár nem – ment minden a maga útján, nem kasszafüggvény volt a dolog. A nemzeti filmgyártás a kulturális élet egyik lételemének tekinthető, mely a maga sajátos módján nyújt betekintési lehetőséget egy nép kultúrájába. Késő lesz akkor észbe kapni, amikor már nincs, aki átadja a stafétabotot.

Pályakezdetünkkel a magyar filmtörténetben egy új korszak kezdődött, amely szakítva a hagyományokkal realizmusra, nyitottságra, nyíltságra törekedett. A régi Balázs Béla Stúdió volt az ugrodészka, ahonnan egymás után dobtantani tudtunk. Ez akoriban egy nagyon kemény önképzőkörként működött. Ismereteinket minden oldalról igyekeztünk bővíteni: keddi összejöveteleinkre vendégeket hívtunk más művészeti területekről, de különféle társadalomtudományok szakemberei, például szociográfusok is megfordultak nálunk. Olyanfajta önképzőkör volt ez – a szó legnemesebb értelmében –, ahol nem szakbarbár-

# 60

mentumfilmeket, vagy az elődökéhez hasonló papírmásé filmeket nem csinálók. Azoknak az embereknek a sorsa foglalkoztatott, akiknek a szavát nem hallják. Ekkor vetődött fel a *Cigányok* című dokumentumfilm terve. Iszonyú körülmények között dolgoztunk Sára Sándorral, a film írójával és rendezőjével, de fűtött fiatalságunk heve, és éreztük, hasznos dolgot cselekszünk mások érdekében. A *Cigányok* 1963-ban a Miskolci Rövidfilmfesztivál fődíját nyerte el. A rövidfilmek készítése

alatt már érlelődött bennem egy játékfilm gondolata, a témája is nagyjából körvonalazódott előttem. Végül 1963-ban megszületett a *Sodrásban*, amely sok szempontból kiugrónak tekinthető. A filmet mind itthon, mind külföldön rendkívül kedvezően fogadták. Jó volt érezni azt, hogy az egész fiatal magyar értelmiség magáénak tudja a témát. Később a film a *Zöldár*ral és a *Keresztelével* akarva, nem akarva trilógiává fejlődött. Ennek lényege talán abban a válságképben fogható meg, amely végighúzódná a korszakon ennek a generációnak a csődjét eredményezte. Az értelmiség abszolút kilátástalan helyzetére való reagálás nem ellenzéki szerep, hanem egyfajta kritikai látásmód felvállalását jelentette. A *Zöldár*ban olyan patronok robbannak, amelyek rámutatnak az egymásnak ellentmondó tettek- re és elvekre. Hogy a film mégsem lett betiltva, az talán a *Sodrásban* sikerének köszönhető. A „trilógiát” teljesen más téma követte a *Magasiskolában*. Nem realizmusra törekedtem, hanem arra, hogy az elsődleges jelentés mögött több réteget építsek fel. A teljességet nem a cselekménnyel, hanem a cselekmény mögött rejtőző lélektani síkon kellett elérni. Nyugat-Európában a kritika értékes alkotásként ítélte meg ezt a filmet, ám a sikert idehaza a politikai többletjelentésnek tulajdonították. Pedig én nem világnézeti alapokra helyezem a hangsúlyt, hogy különböző címekkel teleragasztva a mondanivalómat beálljak a divatot követők mögé. A kötetlenségénél nincs nagyobb lehetőség: azt kifejezni, ami impulzusként éri az embert. Remélem, ez bármelyik filmemben tetten érhető. Legyen a téma akár az 50-es, 60-as évek generációjának válsága, vagy a puha diktatúra langyos vízében tapicskáló értelmiség reménytelensége. A *Cserepek* hősei önmaguk kozmoszában bolyonganak, megváltásban reménykedve. Egy olyan nemzedékhez tartoznak, melynek tagjai nem tudnak mit kezdeni önmagukkal. Örök konfliktusforrásnak tekinthe-

tő azoknak a sorsa, akik képtelenek kapcsolatot teremteni másokkal.

■ *A filmkészítést kézművesmesterségnek tekint. Méltán legtöbbet idézett és emlegetett filmje, a Sodrásban, amelynek nemcsak keletkezési körülményeit, hanem elkészítési módját is lassan legenda övezi – gondolok itt a Siratóénekekre létrejöttére, vagy a vágásra. Az utóbbit a többi munkájánál is ki kell emelni, hiszen maga vágja a filmjeit.*

Amikor a *Sodrásban* elkezdtem vágni, a magyar filmgyártásban egy rendező sem vágott. Ezt a munkát a *Pályamunkások* készítése során tanultam meg, és később is rengeteget vágtam Sára Sándorral, Huszárik Zoltánnal. Annyira megszerettem ezt a műveletet, hogy arra kértem a főigazgatót, engedjék, hadd végezzem továbbra is én. Olyasmi ez, mint a szobor megmunkálása; addig alakítani az anyagot, amíg el nem nyeri tökéletes formáját. Nehéz munka, sok figyelmet igényel, de megéri látni azt, ahogyan a filmkockák szövetei étellel telnek meg, és elkezd lüktetni az egész. Arra azonban ügyelni kell, hogy az ember ne nyomja agyon a filmet személyiségének bélyegével.

Szeretném kihangsúlyozni a személyiség szerepét, hisz a 60-as években az ember dominált a filmkészítésben. Mit értek ezen? Az eltelt három évtized alatt a technika óriásit fejlődött, azt hiszem, ezt mindenki tapasztalja az élet valamennyi területén, így a film világában is. Ez az ugrásszerű változás jellemzi a világ nyugati részét is, pedig ők már a 60-as években is előrébb voltak nálunk, mert a magyar filmgyártás anyagi lehetőségei nem tették lehetővé a fejlettebb technika alkalmazását. Az akkori generáció tehetségén múlott, hogy az átlagosnál kiemelkedőbb filmeket készítettek. Tehát az emberi tényező pótolta a technikai fogyatékoságokat, hiányokat. De ez jó volt, mert így színre léphettek a jobbak, míg most elég egy oda-visszajátszó gomb lenyomása. Elveszett a filmkészítés „kézműves” jellege. Volt olyan időszak is, amikor a vágásnál egy-egy kockát elvesztettünk, de ezt be kellett kalkulálni. Egy sablont szikével kapargattunk, beacetonoztuk, összeragasztottuk, és kis várakozás után tovább lehetett engedni a filmet. A híradósoknál számtalanszor végigcsináltam ezt, mint segédoperátor. Az előhívás sem volt egyszerűbb, annak ellenére, hogy a híradó mint fontos propagandaeszköz – a még gye-

rekcipőben járó TV-nél – viszonylag jobb körülmények között működött. Manapság egyre meglepőbb és megdöbbentőbb jelenségekkel találkozhatunk. Még mindig a technikánál maradványok: nemrég készítettem egy olasz-magyar koprodukciós filmet a magyarországi zenekultúráról. A vágóasztalnál jöttem rá, hogy az egyik jelenetemben a kamerát ellentétes irányban kellett volna mozgatni. Kántor Kati, a vágóm közölte, semmi probléma, megfordítjuk a szukcessziót. Egy gombnyomás, és minden reverzibilissé vált. Ami a tudatban történik – elvileg egészében, gyakorlatilag bizonyos emlékhatárok között –, földidézhetőbbnek, visszapergethetőbbnek tűnik, mint Proust madelaine süteménye. Ám most teljesen megdöbbentem, és ha belegondolok, mennyi minden múlhat egy apró gombon, felvetődik bennem a kérdés: Mi történik az idő folytonos áramlásával? Meddig tart az emberi tudat felelőssége?

Az érzékenység mellett felelősséget igényel a rendezés is, amely rendkívül összetett feladat. A rendezőket ez alapján szoktam három csoportra osztani. Van az úgynevezett játékmester, aki instruálja a színészt – „gyere be, csókolod meg Gyulát” –, majd jön az operátor, beállítja a plánt, és végül a vágó vág. Mindenki végzi a maga dolgát, tökéletes team-játék, melynek csak egy hibája van, a másakra való ráutaltság. Ahogy a mondókában: „ez elment vadászni, ez meglötte...” A másik típus már ütemezni, súlyozni tud a filmen belül, képes filmhosszokon gondolkodni, horizontális és vertikális tagolásokkal élve variál az érzésekkel. Ám a harmadik kategóriában a vászon hatalmas, csillapíthatatlan membránként lüktet, az ember túllép a három dimenzió, és megjelenik a mágia. Ezt csak kevesen tudják, ezek között van Bergman és Fellini.

■ *Az Ön generációjának is sikerült egyfajta sajátos látásmódot teremtenie. Több rendezőnk mint-ha örökségként hordozná magában a magyar vidék bemutatását, ami általában erős vizuális érzékenységgel párosul. Ezt láthatjuk az Ön filmjeiben is.*

A BBS mellett mindmáig meghatározó élmény számomra az a két éves olaszországi ösztöndíj, melyet egy olasz-magyar vegyes bizottság ajánlott föl *Pályamunkások* című vizsgafilmem nemzetközi sikere után. Olaszország ekkor lépett annak a Marshall-tervnek utolsó évébe, amely lehetővé tette az ország gazdasági alapjainak lerakását. Óriási távlatokat láthatam az olasz helyzetben, a születendőben lévő kisvállalkozások, kiskereskedők világát, amely egészen más képet mutatott, mint a mi slamasztikában úszó országunk. A római időszak akkumulációs lehetőséget jelentett nekem, ami hazaérkezésem után még többet ért, mert visszatérve a Nagy Magyar Ugarrá sok mindenre el voltam készülve, de arra nem, ami fogadott. Tisztában voltam vele, hogy látványos protestálásnak nincs értelme, helyette csak egy megoldás létezik – mindenki számára, aki hasonlóan gondolkodott: a szívós rezisztencia kiépítése. Tudtam, hogy lelakkozott doku-

Pedig alig ismertem az országot. Pásztórol Szegedre kerültem, majd Szolnokra belvíztechnikusnak, innen pedig Budapestre. Ezután következett a két éves olaszországi ösztöndíj. Hazatérve aztán újra jártam a városokat, falvakat, hogy felfedezem a magyar tájat. A Sára Sándorral eltöltött dokumentumfilm időszerűségét jó alkalom



volt arra, hogy lássak-tanuljak. Mi csináltuk az első „fekete vonatos” filmet, az *Oda-visszát*, s mintegy 110 cigánytelepet jártunk végig, hogy elkészülhessen a mindössze húszperces film, a *Cigányok*.

Később életrajzi emlékek, események váltak vizsgálódásaim tárgyává, azok a tájak, impressziók jelentek meg a vásznon, amelyek meghatározó élményként éltek bennem. Természetes, hogy ha az embernek van némi érzékenysége, képes az önmagába olvasztott képeket feloldani és kivetíteni: a Kővicses-patak, a Malom-patak, a puszta, a kis falusi házak csupa egykori emlékképek. Rendezői feladatnak érzem a táj és az ember fizikai kapcsolatának vizuális kiépítését. A tér kihasználása csak akkor valósulhat meg, ha az em-

élni, ezért fontos, hogy a vizuális kifejezőmód eredeti és lebilincselő legyen. Egy-egy stílus legfőbb támasztéka épp a képek erőteljessége. A szín- és fényárnyalatok variálásával sok mindent ki lehet fejezni. A *Sodrásban* meleg, majd-hogynem színesen fény-árny játékos képsorai után például komor fekete-fehér képek következnek. Hasonló kockákat lehet kiragadni a *Magasiskolából* is, amely már színes film. Itt a szereplők ruházatának színei – a Fiú meleg színeket visel, a többiek hideg, szürke, szürkés-kék ruhákat – sokat segítenek abban, hogy a jelenségek hangulata összefonódjon a képi megformálással.

■ *Beszélgetésünk elején egy szociológus tárgyyszerűségével vizs-*

időért könyörögnek, a fiatalok pedig mindig teret követelnek, ami egyébként természetes nemzedéki konfliktus. Különben, ha lenne elég pénz a filmgyártásra, egy ilyen témájú filmet, kellően revideált szemszögből, a fiataloknak kellene elkészíteniük. Én úgy érzem, már megcsináltam, ami a kötelességem volt. Említek egy hasonló esetet: két kurzust vezettem az olaszországi filmfőiskolán, Cincotti barátom felkérésére. A zilált állapotok között a diplomázni készülő hallgatók nem rendelkeztek szinte semmilyen gyakorlattal, alig láttak kamerát tanulóéveik során. Engem mint mentőövet dobtak be. Nagyon keményen dolgoztam reggeltől estig a hallgatóimmal, részletesen kimunkált tanterv alapján vezettem végig a két kurzust.

ges-régi történet. A lovagkort felidéző Nagy Lajos királyunk leghűségesebb vitézéről, Becse Györgyről szól, aki kalandos életű katonaként megjárta a kénköves poklot, hogy vezekeljen bűneiért. Olyan figura ő, mint eddigi hőseim, akik döntéshelyzetbe kerülvén választani kényszerülnek, csak-hogy minden így választott út könnyen vezethet lefelé is.

A fiataloknak alkalom kell, hogy megmutassák erejüket, ugyanúgy, ahogyan ezt Homérosznál a phaiák ifjak teszik. De azért – unszolásukra – Odüsszeusz is bebizonyította, hogy még mindig képes erejét összeszedni, és elhajtani a diszkoszt. Ha nem is sokszor, néhány alkalommal. Talán...

Fejes Katalin



ber jól ismeri a terepet. Amikor a *Magasiskolát* forgattuk Apajpusztán, igyekeztem a kis település minden zegzugát kiismerni, mert csak így lehet biztonságosan mozgatni a szereplőket. Reggelente korán felkeltem, kimentem a terepre, és magamra öltve egy-egy alakom szerepét kipróbáltam a különböző beállításokat.

A látvány, a kép mindig meghatározó, külön ritmus szerint képes

*gálta az elmúlt negyven év változásait, kiemelve a 60-as évek korszakát. A társadalmi átalakulások és a „velünk élő történelem” ütköztetéséből általában izgalmas műalkotások születnek. Nem gondolt arra, hogy összegezve élményeit egy ilyen filmet készítsen?*

Ami fiatal filmsként átéltem, most, az idő haladtával már egy másik, idősebb generációhoz tartozva élem át. Az idők mindig

Amikor azonban Cincotti barátom harmadszor is megkért, nemet mondtam. Harmadszorra csak ismételni tudtam volna önmagam, és úgy gondoltam, ezek a gyerekek többet érdemelnek. Akkor is a trambulint ajánlottam fel. Most is felajánlom.

Az a téma, amely jelenleg foglalkoztat, egészen más időkbe, más társadalomba kalauzol. Öt éve nem hagy nyugodni egy ré-

57

Cora Fischer  
Gulyás Lőrinc  
Kathleen Gáti  
Halász Péter  
Láng Éva  
Sós Elemér

# Senkiföldje

színes magyar film  
fényképezte: Máthé Tibor  
zene: Melis László  
írta és rendezte: Jeles András

Globe Film a Dialog Filmstúdió megbízásából, AB Films, Dom Filmowe,  
CNC Paris, MTV, Duna TV, 1992-93  
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Az ártatlanság elvesztése – válaszoltam nekik, miután a szalag kifutott a gépből és ostorcsapásainak zajára birkamód tülekedtünk a nézőtéri konzerv-sötétben valaminő előtéri fény fele. Eredetileg az érdekelte őket, hogy minek jegyzeteltem vetítés közben, s nem tagadhattam el, hogy a kíváncsiságot kielégítő első után, megbízásból ültem másodikára is a zsöllyébe, kritikát volnék írandó a látott filmről. No, s, adjam elő menten, és már zuhanunk az Oktogon fertelmes gyorsétkezőinek egyikébe, ahol pályaudvari emlékek keritenek hatalmukba megint, és terelgetik figyelmemet a lehetséges élmények felől vissza, az iménti benyomásokhoz. Csak nem veszni bele két tizenéves lányka tekintetébe! Más szerepre szántak, fogalmazzunk pontosan.

– Az ártatlanság megrablásáról szól, szűkebb és tágabb értelemben egyaránt. Nemcsak a filmbeli Évát erőszakolta meg a történelem, rajtunk is nyomot hagyott, akik túléltük. Egyesek szerint a század botrányával megszűnt a művészet esélye, amire rácafoltt az idő, ám a tétel érvényét mintha nem érintené a törlés mégsem. Nehéz, majdhogynem lehetetlen beszélni róla. Mihelyt e téma előkerül rejtekéből, hova szorítottuk, megnémulunk, esetlenek leszünk, suttozunk, vagy handabandázunk. A kivételes zseni formálhatja művé egyedül. Jeles András pedig az. Képes volt tisztességét megőrizni az elmúlt évtizedekben, beírta annnyival, amennyit kiverekedhetett magának, az viszont, az a néhány színmű, film és publikáció olyan is.

Néznek rám. A bal oldali szeme akár a gesztenye, meleg és fénylő, a szemben ülő távolságtartóan kekes. Nem csillannak fel, tehát egyikkel sem találkoztak. Az életmű emlegetésével nem jutok semmire, arra kell összpontosítanom, ami közös élményünk volt. Hosszú tirádába kezdek.

– Amit az első hetven percben látunk, félelmetes. Formát talál, testet ölt, látványvá érik a gondolat. Nemcsak a történetből, annak képeiből is

kiolvasható, hogyan török széjjel, miként csonkul meg a világ, s veszik ki belőle a személyiséggel együtt az emberség is. Kerek tükröt látunk, melyben fény gyűl, hogy utóbb kihűnyjék. Kerek minden, és eme teljesség Éva 12. születésnapján veszik oda, amikor barátját, Mártát elhurcolják. Ezzel megszegik a törvényt, miként ő a törőt, s a megbízható világnak csupán romjai maradnak. A felső középosztályba tartozó kisvárosi patikárius (kinek neje, Éva nagyanyja, még úri allűröket táplál) valamint családja fokozatosan kiszorul a létezés peremére, elveszti jogait, vagyonát, kiszakad megszokott környezetéből, s végül pusztá létfeltételeitől is megfosztatik.

Jeles elbeszélő módot választ, rendre előbb halljuk naplóíró hősnőjének szavait, s csak azután látjuk megtörténni az eseményeket. Nem tehetünk úgy, mintha sejtelmünk sem lenne arról: mi várható és mi következik be. Állandóan szembesülnünk kell eltagadni vágyott ismereteinkkel a holocaustról, s abban sem reménykedhetünk, hogy az isteni dramaturg előzékenyen kivételt tesz hőseinkkel. Újra meg újra megalázzák az ártatlanokat, és kíméletlen lassúsággal és következetességgel pusztítják őket. „Legalább valami vész-kijáratot kitalálhattak volna az emberek” – méltatlankodik a naiv gyermek és a maga módján, képzeletében próbál szabadulni az elviselhetlentől. Copperfield Dávidot olvassa, az ő édes-bús történetéhez simul.

Jeles szerkesztői bravúrja a dickensi és az 1944-es magyar események tökéletes összeszővése. Nemcsak a forduló-pontokat felelteti meg egymásnak, s a cselekmény helyszínváltásaival utal egyikből a másikba, hanem a menekülésformák lelki kimódolásának, megvalósításának és végül kudarcának teljes folyamatát ábrázolja. Előbb megelevenül a sorsverte regényhős alakja, azután egybecsodózik története Évával, aki átálmodja magát a múlt századi Angliába, s ott bóklászik a „sheffieldi pityipalkó” közelében ama mesebeli tájban, mely érzelmileg telített tágasságával, fenyegetően szép színeivel inkább Caspar David Friedrich képeire emlékeztet, mintsem a mesemondó világára. Utóbb már azonosul a kisfiú-

val. Rólam van szó – döbben rá, és testvérként búvik hozzá, hogy magával ragadja, s elhossa oda, abba szörnyűségbe, mely elől már semmilyen képzelet sem elég erős oltalommal szolgál. Apránként elvész a ellentétezés esélye, nincs kibúvó, nincs menekvés többé. Márta alakja, akit Dávid képében a testvérvé próbált fogadni, hogy megszelidíthesse a számára még felfoghatatlan végzetet, önsorsának jóságja lesz: ekként végzi ő is, azt kell látnia benne.

Nekem pedig, hogy a két, figyelmessé edzett tekinteten elúrhódott az unalom. A középiskola harmadik osztályára megszokhatták már, hogy a tanár kötelességszerűen lelkesüljön minden remekműért, s kritikái észrevételek helyett csupán dicséretüket zengje. Azon néhány szóból, mellyel faggatózásokra a tetszésükről nyilatkoztak volna nagy kényszeredetten, elősejlett némi elégedetlenség. Saját fenntartásaimra véltém ismerni benne, s úgy tűnt, ideje annak, hogy fordítsak egyet a köpönyegen, nehogy végképp kihunyjon belőlük az érdeklődés. Az én lelkese-désem sem csap egekig, amikor kihajtos fülű papírpohárba szervírozhatom magamnak a teához való forróvizet, és fehér műanyagkanállal kavargatom a porciózott cukrot.

– Jeles szerkesztői talentumát mi sem bizonyítja jobban, mint az átmozgások regimentje. Nemcsak a könyv újrálta világa és a filmbeli kokettál egymással; a realitás álmokból és benyomásokból épül, melyekben furcsa, bár igen jellegzetes, árulkodó bakugrásokra vetemedik az élet: az eleven bábuként viselkedik, elmerevül, míg a kirkakati próbababa hirtelen megéled, mozdul, s még a rendezettnél valóságosabb világ is beörvakodik; a fikcióba dokumentumfelvételek elegyülnek. Tökéletes technikával, ügyes leleményekkel összehangoltan, anélkül, hogy bármelyikük a másik helyébe törekedne. Egyik sem ébresztene olyan látszatot, mintha másféle volna. Eliminálódik a színváltás máskor oly bántó következménye, és egy „nagyítóüveg” használata, a kép a képen trükkje átsegíti a meredek váltásokon is. Ám nincs az a mesterkedés, amivel eltüntethető volna a kétféle látvány eredendő különbsége:

a dokumentumon sokat változtatni persze nem lehet, de hiába maszkíroznak jobban a színészeket, a mégoly nagyszerű szereplők sem tudják gesztusaikba, és főként tekintetükbe belevinni ama megéltséget, ami a hajszoltakból árad. Bármint igyekeznek is, játékuk gyerekes ugrabugra marad, holott a film bővelkedik lenyűgöző alakításokban. Amit Márta dadája, vagy a hisztérikus nagymamát alakító Láng Éva, illetve a szelíd méltóságát őrzeni képes nagyapát megformáló Sós Elemér művel, felejthetetlen. Teljesítményüket mégis eltörli, semmivé foszlattja a bevagonírozás archív képsora.

Jeles választhatott volna sokkalta szörnyűbb felvételeket a varsói gettóról készült német anyagokból. Beírta a „szolid” jelenettel, s ennyi elegendő is ahhoz, hogy tökéletesen felépített művét szinte kioltsa emlékezetünkben. A valóság, tudjuk jól, a művészet ellen (is) dolgozik, de azzal leplezni le, hogy beemeljük az alkotásba, meglehetősen önpusztító eljárás. Más szavakkal talán úgy mondhatnánk: ritka alázatra valló. Szokatlan.

A faloda zárórához közeleg. Ahogy el-elkalandozik válasz nélkül maradt tekintetem, egyenruhás alakokat látok, amint nagy nyolonzákoba gyűjtik a hulladékot. Oda került már a tálcánról lesodort papírpohár is. Szalvéta persze nincsen. Oltogatják a villanyt, szerény figyelmzettetésül. A homályba bukó posztmodern belső a székelycsárdi várótermét idézi, legföljebb annyi eltéréssel, hogy egyes lehel szellőzetlen forróságra cseréltek. Jó lesz igyekezniem hát.

– Mennyire találó a nagy színésze-gyéniséggé érett Halász Péter dadaista ötlete, mellyel a menekülésszerűen ki-

törő öröm pillanatában kiinteget a képből – nekünk! Éppen e megokolhatatlan, véletlenszerű gesztusoktól válik hitelessé jelenléte. Ahogy a munkaszolgálatról átmenetileg eleresztett fogoly hirtelen szteppelni kezd, az minden abszurditása ellenére reális, hiszen a világ tótágast állt, és nincsen az az agyalmány, ami el ne törpülne a mindennapok gyakorlata mellett. Vitéz Fekete patikafoglalása után jöhet bármilyen trouvaillé, film a filmben akár, mivel múlhatná felül? Pedig Jelest nem kell féltetni, elképesztő szatirikus operai nagyjeleneteket rendez. Elfúlva érkezik a szomszéd például, s belebotlik az ajtónál lábatlankodó Évibe, aki kibújna a tolakodó mancsok szorításából, de nem tud, és talán nem is akar. Az öregek eltérően értelmezik dulakodásukat, s kiabálásig fokozódó intenzitással igyekeznek tisztázni a helyzetet, miközben az anya hisztérikus görcsökben fetreng, a rádió bömböl, a cseléd vizet hoz és könyörögve kérdi: kinek lesz? Teljes és összhangzó a káosz, ahányan vannak, annyiféleként reagálnak a még el sem hangzott hírré, melyet a lármát megtörve a nevelőapa jelent be végül: itt vannak a németek. A kompozíció emelkedő ívét mesteri lezárás követi, az összebogozódott szálak szétválnak. Mindjűknek egyedül kell szembeszólnie sorsával, senki sem lapulhat tovább egy menedéket kínáló, ismerős szituáció mélyén.

Hasztalanul próbálkoznak külön s külön eljárásokkal. Egerút nincs. Mind összebb szorulnak, ám az intimitás sem kínál búvóhelyet. Enmaguk előlegzik meg, amit a hangkulisszák eladdig sejtettek csupán, a külvilág durva betörését. A sok összezárt magány fölörli egymást, hogy mire a garathoz jut, már ellenállás nélkül, engedelmesen hulljon a kövek közé. Mindezt addig ábrázolható, ameddig valamennyi tér áll a szereplők rendelkezésére. Mihelyst elfogy a levegőjük, vége a bemutatás esélyének is. Az ember alatti lét, a vegetáció legföljebb leírható, de nem jeleníthető meg. Nincsen mit mondani róla, és nincsen hogyan.

A szomorújáték hetvenedik percének táján átlépünk e határon. Elvész a tragédia méltósága, hisztérikus rángások foglalják el a helyét. Lidércnyomásos jelenetek követik egymást, abszurd ellenpárjukként pedig föltűnik a didaxis. Mintha pusztá történeti adalékként került volna be nem egy motívum, Lujza mama szállodájába például a német műveltség álságos voltának leleplezéséért keveredünk el csupán, s az Éváéknál berendezkedő fiatal pár is csak amiatt bukkan fel, hogy lássuk, mi várt a hátrahagyott ingóságokra. Mindez melléke, legföljebb publicisztikában van helye, nem itt. Csúf képtelt ébreszt az alkotás önelvűségét illetően, mivel bármilyen műnek – szüllessék rendelkezésre akár – önmagában kell fellelnie végső célokát. A *Senkiföld-*

je mögött viszont, kivált az említett töréspontot követően ott érződik a csupasz teremtő szándék, az az egyébként nagyon tiszteleltre méltó elhatározás, hogy gesztust tegyünk a mának, és emlékezetébe idézzük könnyedén feledett múltját. Figyelmeztessük, intsük a pernahajdert, ami erkölcsi kötelesség lehet ugyan, de nem válik teremtőerővé, mert inkább kivonódik a készülő műből, semmint hozzá adódna.

Végre protestálnak a lányok. Ez akkor is szép, sokat megértettünk belőle, veselkedik neki a gesztenyeszemű, azután elhallgat. A szája vékony, összeszorul az erőfeszítéstől. Jó munkát

szertű kivetkőzés folyamatát. Ám tudás-e ez valójában, hiszen nem átértett, magunkévá tett, legföljebb sejtelmek, érzetek, megfigyelések ösztönösen elrendeződő halmaza. Ha úgy tetszik: a felszín, aminek mélyére a nézői értelem hatol. A mi természetes feladatunk kibontani tehát a történelem logikáját, és ítélkezni a múlt felett, hogy azután emmagunk kalauzai lehessünk a jelenben is. Csakhogy e szépen elgondolt folyamat valahol elakad, s úgy gyanítom, azért, mert másként működünk.

Az már vetítés közben is felötlött bennem – keresgélem a szavakat a lépcsőn haladtunkban –, hogy a legkevés-



végzett, komplett feleletet adott. Hasztalan nőgatnám, a tesztlapok is csak igent vagy nemet követelnek. Konokul előreszegezett állával érvel, meg büszkén föltartott, ráncatlan homlokával. Társnője elégedetten pillant rám: na ugye! Most vesztetem el rokonszenvűk maradványát is: ahelyett, hogy visszatalálnék a közös dicséret kórusához, tovább kalandozok. Mielőtt tetteg kihajítanának bennünket a vasúti restivé hűlő múmárvány pompából, lezárom a kört.

– Azzal kezdtem, hogy az ártatlanság elvesztése, vagy még inkább meggyalázása a film vezérmotívuma. Az ártatlanság, melyet Jeles sajátos leleménnyel a gyermekben próbál fölmutatni. Ezt tette már a számomra kissé idegen, sőt, minek tagadjam, némileg viszolyogtató *Angyali üdvözlétem*, és ezen az úton jár most is. A legélesebb kontrasztot választja, amikor egy még alig serdülő gyermeklány szemén át látatja történelmünknek e mélypontját. Egymásra reflektál a tiszta naivitás és a legocsmányabb durvaság. A felnőttek abban a hiszembben élnek, hogy „a gyermek még nem tud semmit”, holott mindent észrevesz, megérez, és pontosan követi a méltóságukból való kény-

bé sem vagyunk hajlandók tudomást szerezni dolgainkról. Még egy halálra ítélt sem vet számot azzal, mi vár rá. Csakúgy, mint e történetben, kibúvókat keres. Amikor pedig már lehetetlen kutatnia, hagyja sodortatni magát az árral, vagy – ritkább esetben – szembe-szegül vele, de nem gondolja végig, hogy mi áll előtte, mivel ha ezt tenné, megbénulna. A lassanként elcsituló, befelé forduló elmélkedés, mely után a megértés következnék, alighanem feltételezés csupán, nem egyéb. Ennél gyengébbek, másként szólva: étellel telibbek vagyunk. A gyermek vitalitása és gyengesége viszont elűt ettől, jellegében más. Üresnek nevezhetném, mivel híján van a tapasztalatokon alapuló tudásnak. Egy betegség, egy társadalmi kór hozzávényítheti persze az idősebbekhez, de ez kivételes állapot, nem mérvőd az ábrázolásnál. Ösztönei a gyermeket sok mindenre alkalmassá teszik, találékonysága révén meglepő reakciókra képes, csakhogy ez nem tudás, és nem a tisztaság mutatkozik meg saját művöltában benne, hanem az értetlenség. Az ártatlanság meggyalázása erkölcsi értelemben már nem is bűn, több annál, emberi mértékkel mérhetetlen. Éppen ezért veszélyes

előhozakodni vele, hiszen kiaknázása egyben megfoszt bennünket a mérlegelés eshetőségétől is. Nem ad módot a számalomra, mivel akik vétkesnek találtnak, kitzasztatnak körünkől. *Ki, mindannyian?*

A lányok tekintetéből olvasom, hogy nincsen igazam. Nekik most már csak azért is tetszett a film, és örülnek annak, hogy nem értenek egyet velem. Ekként állanak bosszút rajtam, amiért nem velük foglalkoztam. Kurtán-furcsán búcsúzunk. Vajon mit nyertem, és mit vesztettem velük? Lehet, hogy ők is ártatlanok.

Quod erat demonstrandum.

Sneé Péter

Nagy-Kálózy Eszter  
Andorai Péter  
Seres Zoltán  
Máté Gábor  
Törőcsik Mari  
Ráczkevei Anna  
Gálffi László

## Vigyázók

színes magyar film

Domahidy Miklós *A csorba csésze* című kisregénye alapján

írta: Domahidy Miklós, Sára Sándor

fényképezte: Sára Balázs

rendezte: Sára Sándor

Objektív Filmstúdió, 1993

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Sára Sándor harmadik játékfilmjét készítette el az ötvenes évekről. Az első, a pályakezdő munka, a *Feldobott kő* volt 1968-ban, amely egy alföldi tanya-központ létrehozásáról szolt a tragikus események kellős közepén. A parasztok az erőszakos kollektivizálás során líász, a görög partizán ellen fordulnak, akit mélységesen felháborít ugyan az önkényeskedés, de nem tud segíteni rajta, s a helyzetért életével fizet.

Nem igazi, csupán kvázi történelmi film volt ez, amelyre az volt jellemző, hogy a retorikus historizáláson és a deheroizáláson egyaránt túllépő rendező a kiemelt történelmi időszakot elsősorban a jelen szemszögéből tette mérlegre. Az az evidencia éltette, hogy a néző számára csakis jelenként, egyidejű eseményként appericipálódhat mindaz, amit a vásznon lát, hiszen átéli, belehelyezkedik, magára vonatkoztatja. A történelem a *Feldobott kő*ben végre művészi többletként kamatozódott.

Hasonlóan analitikus történelmi film a *Vigyázók*, amely szintén arra törekszik, hogy az ötvenes éveket jelenben átélhető formában ábrázolja. A neuralgikus történelmi korszakot Sára Sándor ezúttal Domahidy Miklós *A csorba csésze* című kisregénye alapján tárja elé. A történet egy baráti társaságról szól, melynek tagjai régóta ismerik egymást, s hetente-kéthetente összejárnak, hogy gondolatokat és véleményeket cseréljenek, jól érzék magukat. Egymás között még azt is megenyedik maguknak, hogy bírálják a diktatúrát. Egyik este azonban a háziasszony titkosrendőr igazolványt talál a vendégek kabátja alatt az előszobában. A kávé helyett ezt az igazolványt szervírozza föl, hogy tegye el, akinek kihullott a zsebéből. Persze senki sem jelentkezik. A háziasszony az igazolványt beteszi egy fiókba. Másnap megjelenik két esőkabátos titkosrendőr. Tudják, hol az igazolvány, és el is viszik.

Ettől kezdve megindul a kölcsönös gyanúsítgatás, a nyomozás a másik múltja után. És kiderül, hogy mindenkinek a múltjában van olyan esemény, ami titkosrendőri szolgálatra utal. Ennek ellenére mindenki meg tudja magyarázni, hogy miért is nem lehetett az övé az igazolvány. Kideríthetetlen, ki a tulajdonos.

Évának, a háziasszonynak e nyomo-



zás során szinte összes hozzátartozója, közeli ismerőse gyanúba keveredik. Legfőképpen Károly, a bátyja, aki belép a pártba, hogy visszaszerezze valahova Szibériába hurcolt szerelmét. Hogy később öngyilkos lesz-e, vagy meggyilkolják, nem derül ki pontosan, és ez alighanem így van rendjén egy Gulag szálnál. A csapdahelyzet azonban világos. Károly rájön arra, hogy az asszonyt valószínűleg a KGB tüntette el, és ezek után már nem lehet sok esélye az életben maradásra.

Éva szüntelenül akcióban van, egymást követik a telefonok; találkozásokra kerül sor az elhagyott temetőben, a Pálma cukrászdában, hogy valami kiderüljön az igazolványt illetően. Hiába. Csak az az igazság erősödik meg, hogy az igazolvány csaknem mindannyiuké lehetne. Edité, a hősnő férjének unokahúgáé is, aki sírva vallja be Évának, édesanyját csak úgy tudta elhelyezni a pártkórházban, hogy lefektük a professzorral.

Eközben hétköznapi módon, kisebb örömeiket rejtve zajlik az élet. Péter, Éva férje pályázatot nyer. Az építész-

mérnök pezsgős vacsorára hívja meg feleségét, ám a köztük levő feszültség csak átmenetileg oldódik. Éva apró hazugságon kapja férjét, és zaklatottsága tovább fokozódik.

Az asszony Imréhez, a festőhöz menekül a kertészházba. Virágcserepek a fürdőkádban; homályosan pislogó vas-kályha teremti meg a szerelem melegét, melyben Éva nem kalandot keres, hanem megnyugvást. De a másik férfi közelségében sem tud úrrá lenni a lelkeben erősödő bizonytalanságon, képzelete úgy csatangol a lehetőségek határai között, mint testén a férfiak keze. Imre vagy Péter?

Az egészek eltörnek, szétesnek. Házságok, barátságok zátonyra futnak.

A film csúcspontja Éva lidérces álma, az orvosi szoba riasztó képe. Innen nem lehet elmenekülni, nincs kiút a mezítelenre vetkőztetett emberek, és az esőkabátos titkosrendőrök közül, akik újra és újra az igazolványért jönnek. Fel kellene ébredni, meg kellene mozdulni, de Éva nem tud. Oda van szögezve az ágyhoz, oda van szögezve saját álmához.

Domahidy kisregénye nem ér véget ezzel a nyomasztó vízióval, hanem hagy egy utolsó(?) sanszot a szereplőknek. Éva még egyszer meghívja otthonába barátait egy kártyapartira. A konyhában tálcára rak hat egyforma, meg egy régi, csorba szélű csészét, és felteszi magának a kérdést: „Mit derítettem ki ez alatt a hat hónap alatt? Mindent. A férjem hazudozik, Károly gyáva, Viktor színészkedik, Edit a testével fizet! Kár, hogy nincs hat csorba csészém.” Azután a vendégek megisszák a maguk kávéját, és Évának marad a csorba csésze.

A *Vigyázók* bemutatása kiemelkedő eseménye a magyar filmnek. Ma, amikor egymás múltjára olyan kínosan kezdünk ügyelni, és egyre többet vizsgálgatjuk, ki mit tett, ki mi volt a rendszerváltás előtt, aktuális lenne szembenéznünk saját hovatarozásunkkal, felsőbb kapcsolatainkkal is. Hová tartunk, honnan jöttünk? A kettőn egyszerre érdemes gondolkodni.

Ember Marianne

Szabó Sándor  
Gyenes Péter  
Fényes Erika  
Temessy Hédi  
Raksányi Gellért  
Funtek Frigyes

# A gólyák mindig visszatérnek

színes magyar film  
Fekete István *Kele* című regénye nyomán

írta: Jeli Ferenc  
fényképezte: Halász Gábor  
zene: Gidófalvy Attila  
rendezte: Puszt Tibor

FILMEX Kft, 1992  
Magyarországon forgalmazza a FILMEX Kft

A film forgatókönyve Fekete István *Kele* című műve alapján készült. A cselekményben két szál határolható el, de ezek elkülönülése nem éles. Az egyik szál főhőse egy kisfiú, Zoli, aki vidéken, nagyszüleinél véletlenül megsebesít egy gólyát, majd ő maga is megbetegszik. Lázalmában beszélget a tanya állataival, s közülük leginkább Kelével érti meg magát. Felgyógyulása után sem szakad el a gólyától, aki Kajla kutyája addigi helyét foglalja el Zoli barátai között. Hamarosan el kell azonban búcsúznia Kelétől és a többi állattól, mert szüleiivel külföldre szöknek az 56-os forradalom bukása után.

A filmcselekmény másik szála inkább a nagyszülőkről és a szülőkről szól, elsősorban a kisfiú édesapjáról, akit a forradalom szabadít ki a börtönből. Beáll „forradalmárnak”, majd a bukást követően az emigráció mellett dönt. A menekülő család a zöld határon a sötétség beálltára vár, mikor gólyacsapat húz el felettük szabadon melegebb vidékek felé.

A film története rendkívül naiv, de éppen naivitása miatt jelenthet kikapcsolódást. Nem dőlnek el benne nemzeteket érintő sorskérdések, nem tár fel mély emberi drámákat, vajmi kevés köze van a politikához, a történelemhez, s alighanem a mai magyar film hagyományos tematikájához és jelentéskészletéhez is. Ezen „hiányosságai” ellenére magyar film, mely olyan magyar író műve alapján készült, akinek könyveit már több ízben, és nagy sikerrel filmesítették meg.

Nemcsak Fekete Istváné azonban az érdem, hogy a film élményt jelent azok számára, akik szeretik a természetet, az állatokat, és magyar film címén valami „könnyedebbre” vágynak, hanem Puszt Tiboré is. Nem akarja vállalkozását úgy „eladni”, mintha nemzeti, vagy egyéni dráma volna. Egyszerűen filmet csinált egy népszerű irodalmi műből, amely „csak” rólunk, a minket körülvevő természetről és állatvilágról szól. Nem rejt el benne művészi füstbombákat.

Nehéz igazán eldönteni, hogy gyerekeknek, vagy felnőtteknek szánta-e a rendező a filmet. A főszereplők gyere-

kek, de a „fiatalkorú” nézők számára minden bizonnyal érthetetlen és értelmezhetetlen az 56-os forradalom bemutatása. A felnőtteknek viszont túl egyszerűnek, naivnak tűnhet az egész. Talán épp ezért a „besorolhatatlanságot” kíváncsiak olyan kevesen erre a filmre. Azok viszont, akik nem kifogásolják, hogy nem kell őrlődniük, agonizálniuk a film drámaiságán, aktualitásán, a „mai magyar valóságot” bemutató dekadencián, akik csak egy kicsit szeretnének „elandalodni”, és valami kedvesen egyszerűt és szépet látni, nem fognak csalódni. A film atmoszférájára megegyezik a *Tuskevár*, vagy a *Lutra* hangulatával, kedélyességével. Az állatok beszélnek, gondolkodnak benne, és egyenrangú pajtasai a gyerekeknek. Elrugaszkodunk tehát egy kicsit a valóságtól.

Talán szerencsésebb lett volna a nézettség szempontjából, ha esetleg a televízió adta volna le a filmet egy vasárnap délután. A címből sokak számára nem derül ki, hogy a *Keléről* van szó, ha ez nyilvánvalóbb lenne, bizonyára nagyobb érdeklődés kísérné a vetítéseket. Sokszor hallott evidencia – sajnos mára azzá vált –, hogy nincs néző a moziban a magyar filmek vetítésekor. De talán épp némely film „fogaszthatatlansága” vezetett idáig. Jó, hogy a magyar filmek igyekeznek feltárni a társadalom szövetének mélyén meghúzódó problémákat, és ezzel feladják a siker könnyű kenyerét. De nem csak ilyen művekre van igény, amelyek nyomasztó mondanivalójukkal sokszor eleve lehetetlenné teszik, hogy a magyar néző „jól érezze magát” a moziban. Most itt van ez a film, amin végre egy kicsit lazíthatunk, és szerencsére idén készült még egy-két könnyedebb, „puhább” alkotás.

Sok olvasó előtt úgy tűnhet, hogy *A gólyák mindig visszatérnek* a hazai filmgyártás 1993-as csúcsa. Erről azért nincs szó. Egyszerűen egy kedves kisfilm a maga naiv megnyilvánulásaival együtt. A történet maga is átlátható, követhető és „gyermeteg”. A film némi jelenetében talán már túl sok is a gyerekes vonás, például az állatok beszélgetése nem illeszkedik a naivitás



filmen és a forgatókönyv alapjául vett Fekete-regényben elfogadott szintjéhez, kissé „lenyomja” a színvonalat. Valahogy másképp kellett volna érzékeltetnie a rendezőnek, hogy az állatok értelmes, tárgyalóképes szereplői a történetnek, mert így túl gyermeteggé degradálta ezt a jelenetsort, amely természetesen kihát a film egészére is. Sok nézőnek talán emiatt tűnik nézhetetlennek, alacsony színvonalúnak.

A gyerekszínészek játéka gördülékeny és hiteles, meghazudtolva életkorukat és szakmai képzetlenségüket. A nagyszülőket alakító Temessy Hédi és Szabó Sándor is jól boldogultak a feladattal, annyit mutatnak figuráikból, amennyit kell. Bár az ő tanyájuk a film színhelye, és állandóan jelen vannak a főhős kisfiú életében, mégsem uralják a filmet. Sajnos azonban nem minden figurába sikerült életet lehelni. Hegyi Barbara például minimális átéléssel és

hitelességgel adja vissza a nem túl sokat szereplő, de az ábrázolás szempontjából semmiképpen sem elhanyagolható édesanya alakját. Ugyancsak akadozó és zavaró az epizódszereplők alakítása, ami nagyon sokat elvesz a film hatásosságából.

Minden hibáért kárpótolnak azonban a gyönyörű tájképek, az a hozzáértés, amellyel Halász Gábor operatőr kezelte a kamerát. Felvételeiből úgy tűnik, tökéletesen megértette a film üzenetét, és azt hozta ki a témából, amit kellett: szívszorogatóan szép tájakat, kedves, nemegyszer okos tekintetű állatokat. És csak dicsérni lehet Gidófalvy Attila zenéjét is, amely stílusában és hangulatában remekül illeszkedik ehhez a képi világhoz.

Ha ki akarunk kapcsolódni egy vasárnapi kora délután, és el tudunk vin-

Szilágyi Blanka

# Kapaszkodjunk a kultúrába

Beszélgetés Fésős András

II. éves filmrendező-szakos főiskolai hallgatóval

■ A Filmvilágban évek óta megjelenik szakfordítások alatt a neved. Ez csupán kerestet-kiegészítés számodra, vagy valamilyen elméleti filmes pálya irányába jelentett indulást?

Jó dolog, hogy fizetnek érte, de inkább az a magyarázat, hogy nagyon szeretem Wim Wenderst. A róla szóló vagy vele készült cikkeket kezdtem először lefordítani, mint ahogy most is olvasom angolul a könyvét, a *The Logic of Images*. Egyébként pedig valóban az írás, és nem a képcsinálás felé indultam el ezelőtt tíz évvel. Jobban izgattott, hogyan tudom megfogalmazni és a nyelv eszközeivel kifejezni azt, amit érzek és tapasztalok, mint hogy, hogyan formálnám meg mindezt mozgóképen. Forgatókönyveket és filmnovellákat írtam, miközben jártam a pécsi egyetem angol-történelem szakára, majd a pestin az angol-esztétika szakra...

■ A Wim Wenders-szel készített egyik interjúban, éppen abban, amelyet te fordítottál magyarra, azt mondja a mester, hogy a filmkészítést nem lehet a főiskolán megtanulni, hogy a legjobb iskola az, ha mindenek kiteszszük magunkat, semmi elől nem zárkózunk el, nyitottak maradunk, vagyis mindent csinálunk: fényképezünk, beszélgetünk, írunk, emberekkel találkozunk, kávézgatunk...Miért jelentésként hát a főiskolára?

Akkor döntöttem el, hogy jelentkezem, amikor novellairás közben egyszer csak rájöttem, hogy adottság ugyan kell hozzá, de ez szakma, mesterség, aminek megvannak a maga fogásai, technikái, szabályai, és ezeket meg lehet tanulni. Közhely, de nem tudom másként kimondani: szinte szétfejtett az, hogy érzek valamit, és nem tudom úgy kifejezni, hogy mások számára ugyanazt jelentse. Eközben azt is felfedeztem magamban, hogy már nemcsak arra vágyom, hogy a szavak segítségével más is átélje az én élményeimet, hanem arra is, hogy képileg teremtsék világot, ami befogadható a többiek számára, kontaktust hoz létre, rezonanciát kelt...88-ban jelentkeztem először a filmrendező-szakra, de akkor a második forduló után kiestem. Másodszor 92-ben felvételiztem, és ebben az is szerepet játszott, hogy Gazdag Gyula, akit 91-ben a hallgatók hívtak haza Amerikából fótanszakvezetőnek, változást ígért a főiskolán, és osztályt indított. Felvettek.

■ Hallottam, hogy a tanárok azt mondták az első éves vizsgafilm megtekintése után: adjuk ki neki most gyorsan a diplomát, nehogy elronthassuk...Ez a szöveg tisztánlátásról, öni-róniáról és szkepticizmusról árulkodik, de úgy is felfogható, mint egy jó poén, amit nem most mondtak először. Te mit szólnál hozzá?

Ez első hallásra a hiúságot bizsergeti, és persze jólesett, de aztán egyre inkább kezdett foglalkoztatni a mögöttes tartalma, mint ahogy téged is. Úgy gondolom, hogy akik mondták, már nagyon régóta tanítanak a főiskolán, és talán bebizonyosodott számukra, hogy ha nem teregették volna a hallgatókat egy bizonyos irányba, akkor azok hamarabb jutottak volna el az önazonosításig, hamarabb találhattak volna saját magukra. Ugyanakkor talán azt is belátták, hogy ezen a főiskolán annyira megmerevedett már egyfajta struktúra és szisztéma, hogy a megváltoztatásához kevés a felismerés és az egyéni igyekezet. Évtizedeken keresztül afelé tendált itt az oktatás, hogy a majdani filmekben is az a szellemiség jelenjék meg, amit, szintén évtizedeken keresztül, magyar filmnek neveztünk, neveztek. Vagyis, hogy ez itt Magyarország, mi itt vagyunk Kelet-Európában, és nekünk hírt kell adnunk erről, a bezártságunkról, nemzeti, kelet-európai sorskérdéseinkről, mozgóképen is meg kell mutatnunk, hogy kik, mik vagyunk. Egyébként ma is megfogalmazódik gyakran, hogy a rendszerváltás miért nem jelenik meg a magyar filmben. Pedig szerintem az igazi rendszerváltás az lenne, ha végre kiszabadulnánk ebből a bezártság-élményből, amit a helyzetünk, a magyarságunk révén vélünk megélni, kiszabadulnánk ebből a görcsből, a küldetéstudat béklyójából, és mernénk egyszerűen emberek lenni, vállalni az emberi kultúra egészét, sokféleségét, ha mernénk nyitni kifelé és „befelé” egyaránt...Az én huszadik századom kimondottan jó külföldi fogadtatása és a vele szembeni itthoni tétovaság, azt hiszem, csak igazolja ezt. Engem nyomaszt, hogy elvárják: magyar szemlélettel, magyar gondolkodásmóddal készüljenek itt a filmek, akkor, amikor nem is tudom, hogy valójában mik ezek. Persze, hogy magyar vagyok, itt születtem, ez a táj,

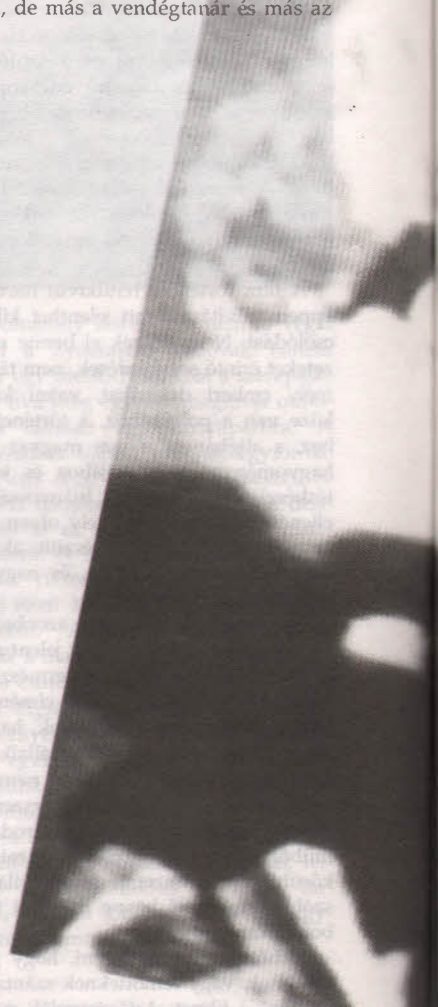
az a kultúra, az itt élő emberek határozzák meg a gondolkodásomat, érzéseimet, de miért kellene ezt túldimenzionálnom?! A Szabóék nemzedékét is a francia új hullám segítette átlendülni az akkori és itteni filmes nyelven. Az a fontos, hogy az embernek legyenek „filmese apái”, és ez nem kötődik se nemzethez, se országhoz.

■ Tapasztaltad a főiskolán azt a változást, amit a felvételi idején reméltél?

Már a 92-es felvételi is más volt, mint a 88-as. Akkor például azt sem lehetett tudni, hogy ki indít osztályt. Makk-kal volt ugyan egy nagyon jó beszélgetésem, de az egész olyan volt, mint egy IQ-verseny, ráadásul mintha annak az ellenőrzése folyt volna, hogy ismerem-e és elfogadom-e a közmegegyezésen alapuló értékrendet. Legalábbis ez volt a benyomásom, amíg én is bent voltam a versenyben. Ezzel szemben 92-ben az egész felvételi lényege az volt, hogy a tanárok felfedezték érzékenységünk és fogékonyságunk mértékét, megismerjék a személyiségünket. A felvételiztetés végig folyamatos, intenzív érdeklődés és figyelem volt a jelöltek személyisége iránt. Aztán ez az első tanévben csak fokozódott. Beszélgethettünk Kaurismäkiel, Angelopolusszal, Jean-Claude Carriere-rel, és itt volt vendégtanárként Herskó János!

Herskó azzal kezdte, hogy ő itt most olyan, mint egy futótréner, akinek az a dolga, hogy a különböző embereket különböző távokra próbálja beállítani. Van, aki hosszútávfutó, van, aki nagyon jó sprinter, és neki az a feladata, hogy ezt észrevegye, és mindekből kihozza a maga képességeihez mérten a legtöbbet. Mert ide különböző személyiségű és felkészültségű emberek kerültek, mondta, akiket képtelenség és örültség lenne egy irányba igazítani, azonos távra belőni. A jó tanárnak menedzselni kell az adottságokat és az ambíciókat. Az ember készíti a vizsgafilmjét, kételyei vannak, nem tudja, melyik verziót kéne megcsinálnia, és akkor beléphet egy olyan irányítás, hogy melyik a konform, melyik a tetsző, ahelyett, hogy azt mondanák meg: n e k e d melyikkel érdemes foglalkoznod. Herskó,

amíg minket tanított, addig szinte velünk élt, igényelte a teljes figyelmünket, nyitottságunkat, személyiségünket, de ő is maximális odaadással dolgozott velünk...Hozott Svédországból három kamerát, és kiküldött az utcára. Mind egyikünkbe rögtön beleállt a szorongás és a félsz, hogy ha benyomjuk a gombot, akkor az máris művészet lesz. Herskó pedig azt mondta, hogy egyszerűen csak be kell nyomni azt a gombot, és élvezni ezt az egész gyönyörűséget. Aztán észre sem vesszük, koncentrálnak a figyelmünk, és bekerül egy ilyen kis keretbe a világ egy darabja. A második félévben viszont az volt jó, hogy Gyula nem akarta átvenni Herskó helyét. Ő is együtt élt velünk, de más a vendégtanárral és más az



osztályfőnök. Gyula például arra tanított meg, hogy van egy időlimit, ebben kell gondolkoznunk, és ebbe folyamatosan beszivárog a mesterség. Aztán voltak óráink, ahol csak történeteket kellett elmesélni. Másként mesél minden író, és másként minden ember. Ezekon az órákon arra kellett összpontosítanunk, hogy ki hogyan, és közben észrevétlenül sajátítottunk el technikákat. Nem hiszem, hogy csak Gazdag Gyula személye forradalmasította volna a főiskolai oktatást, jóllehet, rajta is sok múlt, inkább minden így együtt, a felismerés, a személyiségek, az elméleti és gyakorlati oktatás harmonikusabb aránya, a jó közérzet...

■ Minden jel szerint nagyon tartalmas volt az első évad a főiskolán. Négy filmet láttam, és ez nem kevés ennyi idő alatt, igaz, kettő a Svéd Filmintézet anyagi támogatásával készült. Az év végi vizsgafilm, amely azt a bizonyos mondatot kiváltotta a tanárokból, A megszűnt mozi, nagyon is mai, ráadásul hazai közegű történet. Számomra arról szólt, hogy vannak emberek, akiknek az élet életemvilággal való teljes azonosulást

jelent, akkor is, ha ez szükségszerűen önmegsemmisülésbe torkollik, mert egyszerűen nem tehetnek másként. Ez nálad tragikus, ugyanakkor boldogító és katartikus is, és ennyiben egészen más, mint a Kusturica-film, amire emlékeztem. Térjünk hát vissza a „filmes apákhoz”, a te esetében, gondolom, Wim Wendershez. Mi az, amit tőle tanultál?

Messziről kezdem, de csak látszólag. A nyáron Páduában ismét nagyon sok időt eltöltöttem Giotto képei között. Lenyűgöző, hogy akkor még milyen természetes és egyértelmű volt az emberek közötti kapcsolatrendszer, az ember viszonya a tárgyakhoz, a természethez, a világhoz. Mára minden összekuszálódott, esetleges, véletlenszerű és kibogozhatatlan lett. Wendersben az a melankólia fogott meg, ahogy ezt felismeri és szemléli, ugyanakkor keresi a kapaszkodókat, azt akarja a kép keretébe tenni, ami kívül esik az eseményeken, az akciókon, túl van a láthatón, az élénk tolatkodón. Ő szinte testi és érzelmi kapcsolatba kerül a tájjal, a látszólag semmit sem mondó látvánnyal, a látszólag közömbös tárgyi világgal. Nem az a fontos nála, ami „történik”, hanem az, ami „nem történik”...

■ A film egy különös háromszöget ábrázol. A Jampec, a gépész és a mozi összefonódó sorsáról, minden mást kizáró egymáshoz tartozásáról szól. A cselekmény mindössze egy utolsó, titkos éjszakai vetítés, a Forgószél című filmé (aligha véletlenül), amelynek végén megjelenik a hivatalnok, vele a mozit szétverő, láthatatlan munkások, és a Jampec, miután érzéki kapcsolatba került a vászonnal, a képpel, belép a filmbe, és egyé olvadnak. Együtt tűnnek el, mégis tudjuk, hogy halhatatlanok maradnak. Ez övallomás? És végső soron te optimista vagy?

Hát igen...Én nem voltam amatőr-filmes, mint sokan, akik a filmrendezői pályára léptek, a bölcsész-tudás révén pedig felhalmozódott bennem egy csomó teória, tudatosság- és önkontroll-igény. Ugyanakkor én is filmekben nőtem fel, mint annyian mások. A film számomra az egyetemes kultúrának olyan komplexitása, összegzése, ami szüntelen örömet tud szerezni. Én most fedezem fel magam, és magamnak azt a csodát, hogy ami elmúlik, mégis halhatatlan maradhat. Úgy érzem, én is szinte érzéki kapcsolatba kerülök a világgal, megrészeget, hogy a képkeretbe fogott látványban milyen mélységek bújhatnak meg, milyen hihetetlen rétegei hámozhatók fel a létnek és a léleknek. Mindannak, amit tább értelemben emberi kultúrának nevezünk...

■ Eszter című filmében egy lány egy videotékából kivesz véletlenszerűen egy kazettát, amelyen egy furcsa francia fiú beszél, mókázik, kószálgat, és ezzel elindul egy történet, kettejük vonzódásának, egymást keresésének a története. Egészen más, mint Sopsits Video bluesa, amelyben a videó kifosztja, kiforgatja mindenükből, gyilkosságba és öngyilkosságba kergeti a vele kapcsolatba lépőket. A médium itt mint az ember kegyetlen önpusztító játéka jelenik meg. Te mit gondolsz Sopsits filmjéről?

Bevallom, még mindig nem láttam a Video blues-t, és amióta annyian hozzák összefüggésbe az én filmmel, egyre kevésbé merem megnézni. Az Eszterben a médium segítségével két, egymásról addig mit sem tudó ember kerül valamiféle kontaktusba, elkezdnek ismerkedni, elindulnak egymás felé, hogy találkozzanak. Persze nem találkoznak, de nem is ez a fontos, hanem az, hogy ettől kezdve valami összeköti őket, a tárgyak és a helyszínek kezdenek valamit jelenteni, összekeveredik az itt és az ott, a valóság és a kép. Ha leállítom a kamerát, a képkeretben meg tudom fogni a pillanatot, és bár látszólag nem történik semmi, mégis történetek indulnak el, amelyek egymásba érhetnek, vagy talán nem is érnek egymásba, mégis létrejön közöttük valami megmagyarázhatatlan kapcsolat, jelentést kaphat a véletlen és az esetleges...A médium teremthet is, nemcsak pusztíthat.

Báthory Erzsi

Az idei müncheni főiskolás filmfesztiválon Fésős András A megszűnt mozi és Pados Gyula Hajnal című munkája nyerte a zsűrielnök, Wim Wenders meglepetésdíját, mely szerint a világhírű rendező még ebben a tanévben egy hétig tanítani fog a budapesti főiskolán.

## 51

Eperjes Károly  
Töröcsik Mari  
Németh Zsuzsa  
Pártos Erzsi  
Temessy Hédi  
Zolnay Pál  
Szőke András

## Indián tél

fekete-fehér magyar film  
fényképezte: Jankura Péter  
zene: Slamovits István

írta és rendezte: Erdélyi János, Zsigmond Dezső

Budapest Filmstúdió, 1992

Magyarországon forgalmazza a Hunnia Plusz

Kilépni a társadalomból, lerázni a köztötségeket, saját törvények és elvek szerint élni, megtalálni a harmóniát. Tamás, az Indián vállalkozik a feladatra. Évek óta az erdőben él, kivonult az ember alatti, lepusztult világból, hogy megkeresse szabadságát, önmagát. Elfordul attól a közösségtől, amely elfojt benne minden álmot, függetlenségi törekvést. Barátja elvesztése után visszatér falusias kis városába, ám beilleszkedési kísérletei kudarcba fulladnak – nincsenek barátai, csak kihasználói, nincsenek hívei, csak csúfolói, anya koloncként, szégyenfoltként kezeli. A szerelem mintha végre megteremtene számára az otthonot, ám idővel csak újabb csalódásokat okoz. Tamás továbbra sem találja helyét abban az egyszer már elhagyott közegben, ahová megpróbált visszatérni. S mivel az erdő sem nyújt vigaszt, fogja magát és elindul, hogy felkeressen egy olyan világot, amely talán még meg sem született.

Ha röviden akarnám rögzíteni a láttott filmet, a következőképpen foglathatnám össze dramaturgiai szerkezetét: kivonulás – visszatérés – kivonulás. Rögtön felvetődik persze a kérdés, vajon mi az oka a visszatérésnek. Jelképezne valamit – a helyüket kereső humanisták tétovaságát, vagy a nyugatra szakadt értelmiség tér vissza, hogy lássa, történt-e valódi átalakulás? Avagy Tamás egyszerűen csak magányos, újra emberek közé vágyik, csalódott az indián-létben? Mindenesetre mi is várakozva tekintünk arra a városra, amely visszahívta őt.

Erdélyi János és Zsigmond Dezső, felhasználva a dokumentumfilm terén szerzett tapasztalataikat, olyan játékfilmet alkottak, amely fikcióba próbálja beépíteni a dokumentarista elemeket. Főhősük alakját valóságos személyről mintázták, akivel egy korábbi dokumentumfilmjükben már foglalkoztak. A lecsupaszított környezet – a prózai-an lelakott lakótelep, a néma utcák, az elrongyolódott házfalak, a füstbűzös kocsmák – ernyedő borszagú képeivel végig súrolják a dokumentumfilm és a játékfilm közötti határt. A film szerkezete következetesen hű marad a fikció és a valóság kettősségéhez. Maga a történet fikció, hagyományos módon kidolgozott mese, amely azonban végig a valóság elemeiből felépülő környezetben zajlik.



A kitorési kísérlet, egyén és környezetének ütközése sztereotípiának is tekinthető. Sokszor találkozhatunk olyan figurával, aki megcsömörülve a kisszerűségtől, a képmutatástól, az elaljasodástól – s még sorolhatók a további taszító impulzusok – kilép a mindennapok világából, és szembeszegülése, lázadása révén hőssé válik. Ám Tamás esetében egészen más irányt vesznek az események – nem lesz hős, nem emelkedik magatartásával a többiek fölé. Bár a film mindent elkövet a heroizálás érdekében, Tamást sem képes kiragadni földhözragadtságából. Tudomásul kell vennie, hogy választottja éppoly evilági, mint az a közeg, amely körbeveszi. Lázadás, kivonulás, szerelmi tragédia mit sem változtat a helyzeten, csupán azt a tényt erősíti, miszerint provinciális világunkban képtelenség boldogulni. Eleve elvetélt dolog a heroista küzdelem abban a közhelyszűrt térben, amely a filmbeli portrékon keresztül kirajzolódik. Kocsmatöltelékek – toprongyos züllöttség; lányok – közönségesség; Tamás anyja – elkeserítő nincstelenség. A környezet visszaható ereje azonban így is csak másodlagos, a heroizmus kudarcának okát Tamásban kell keresni. Az indián-morál

valóban lehetőséget adna arra, hogy autonóm személyiségként létezzon még ebben a lehangoló élettérben is, de Tamás elsősorban szemlélője, semmint alakítója az eseményeknek. Hiába választott ki egy járható utat, képtelen végigmenni rajta. Gyámoltalan a kibontakozó szerelemben, a házasságban, és a szakítás során is. A féltékeny-ségében mindenre képes egykori udvarlója elől ismét nála menedéket kérő lányt elutasítva pedig olyat tesz, ami ellentmond normarendszerének, de gyilkossá is csak közvetve válik.

Tamás felbukkanó egykori tanára – a jól nevelt, jószándékú értelmiségi, a megértő és együttérző ember – újabb erkölcsi értékeket villanthatna meg, ha néhány kockával később nem a helyi talponálló pultjánál támasztaná bódult fejét. Nincsenek megváltók. Ezt hangsúlyozza a film egy másik jelenete is, amelynek feltehetően fontos szerepet szántak az alkotók. Tamás megjelenése a keresztfán valóban kaphatna szimbolikus felhangot, csak hogy „áldozatvállalását” épp önmaga semmisíti meg. A modern Krisztus alakjához nem képes hétköznapi, néhol tehetetlennek ható figurájával felérni. Inkább szürke alakként sodródik az eseményekkel. Talán

arra teremtett, hogy Indián legyen, de ez a vágya csak álomban teljesül be, ahol apja és anyja oldalán ül teljes megelégedettséggel, talpig harci díszben. Ám ezek a gyermeki álmok szeretefoszlanak, és marad a hideg váróterem, háttérben egy lovas indián víziójával.

Eperjes Károly (Tamás) blazírt egykedvűségét tökéletesen egészíti ki Töröcsik Mari (az anyja) rongyossága, illetve a többi szereplő élethű játéka. Az *Indián tél* romantikus dokumentarista realizmusa számos finomság ellenére mégis felemás benyomást kelt: remek részletek váltakoznak benne erőltetett jelenetekkel. Hiába, tárgyyszerű hitelességgel ábrázolt valóságunkról nem könnyű mesét mondani.

Ma divat fekete-fehér filmet csinálni, és az *Indián tél* esetében a fáradt árnyak, az elmosódó vonások, a megtört portrék szintén ezt a megoldást kínálják. Csak hogy e nyomasztó fekete-fehérség mögött talán mégiscsak ott rejtőzik egy színes világ, amit a film főhőse is sejt. Hogy ez egy jobb világ-e, még nem tudja, mindenesetre elindul, hogy rátaláljon.

Fejes Katalin



Pauer Henrik  
Michael Mehlmann

Róka Attila  
Horváth Krisztina  
Deák Zsolt

Kemény Ildikó:

Az első a Nemzeti Film és Televízió School – 20 éves van Londonban. A nemzeti garmatájú 2000-as évek első felében készült filmek és sorozatok látnak itt először. A film és televízió iparjában a fiatalok számára a Nemzeti Film és Televízió School a legfontosabb helyszín. A fiatalok a rendezés, a producer és a forgatókönyvírás területein is tanulhatnak. A Nemzeti Film és Televízió School a legfontosabb helyszín a fiatalok számára. A film és televízió iparjában a fiatalok számára a Nemzeti Film és Televízió School a legfontosabb helyszín. A fiatalok a rendezés, a producer és a forgatókönyvírás területein is tanulhatnak.

# Árnyékszázad

színes magyar film  
írta: Pauer Henrik  
Dér András  
fényképezte: Csukás Sándor  
zene: Prokofjev  
Sziámi  
Keleti Fény  
rendezte: Dér András

Magyar Televízió Fiatal Művészek Stúdiója,  
Balázs Béla Stúdió, Hunnia Filmstúdió, 1992  
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film



A már tavaly tendenciaként érzékelt rendezői szemléletmód mely Györfly Miklós szerint a mindennapi valóságtól való elvonatkoztatásban érhető tetten<sup>1</sup>, úgy tűnik, kezd megmerevedni. Még a megjelölt változási irányok, a „groteszk és abszurd” illetve a „mitizálón absztraháló” attitűdök sem módosultak lényegesen. Az *Árnyékszázad*ra – legalábbis a feltételezhető alkotói intenció szerint – ez utóbbi meghatáro-

zottság jellemző, nem kevés ezoteriz-mussal vegyítve.<sup>2</sup>

Míg a rendszerváltozás előtt a nar-kósok „világa” az ellenzéki merészség egyik elemének számított (ld. a *Narkó-blues* szerzőinek fülszövegbeli vallomá-sát: „Arra próbáltak tanítani bennün-ket, hogy az életet úgy nézzük, ahogy mások látni szeretnék. Mi viszont a maguk valóságában akarjuk leírni a dolgokat.”<sup>3</sup>), addig Dér András most

arra használja fel a kábítószeresek hal-lucinációit, vízióit és szenvedéseit, hogy őselemeket, angyalokat és ördögöket jelenítsen meg a vásznon. Ehhez néhány alig összeállítható szilánkra tö-ri szét a filmi elbeszélést, hogy annak helyére „költői filmstruktúrát” állítson. A filmben balladisztikus történet helyett (mellyel a *Gyerekgyilkosságok* vagy a *Blue Box* alkotói kísérleteztek) csak egy archetipikus szüzsé nyomai fedez-

hetők fel: a Bogart-kalapos, ballonkabátos férfi és társa toposz rendőröknek sejtethők, akik a Fekete Lyukba vélhetően úgy tévednek be, hogy követnek két toposz bűnelkövetőt (a falazó idegesen nézi az óráját, és aggódva hordozza körbe szemét a tájon, miközben a mákfejekből tejnedvet gyűjtő társa erősen összpontosítva dolgozik, s aztán persze eltérő bűnözőtípusukból adódó összekülönbözésük sem maradhat el). Ám e cselekményszál-féleség nemcsak elbeszélés fundamentumként, hanem – amennyiben a két nyomozó a narkósok világába betekintő külső szemlélőt testesíti meg – allegóriaként is indifferens, ugyanis a film egyéb képeiből kibontható interpretációs rendszerben nem tulajdonítható neki semmilyen funkció. A nagy kompozíciós fegyelmet igénylő lírai szerkesztésmód pedig nem enged meg a struktúra gyengülése nélkül ilyen epikus kitért. A történet voltaképpen elhagyásával rendkívül nehéz feladat elé állította magát Dér András, hiszen a vizuális versteremtés kivételes szakmai tudást igényel.

A kifejezőeszközök elemzése előtt érdemes mérlegre tenni, hogy indokolt-e a rendező formaválasztása. A költői ábrázolásmód kínálta lehetőségekkel általában a létezés egy hangsúlyozottan személyes, szubjektív képeinek felmutatásakor élnek az alkotók. A filmköltemény formai jegyeit illetően Pasolini megállapítását tekinthetjük irányadónak, mely szerint „költői filmnyelvről akkor beszélhetünk, amikor érezni lehet a kamera jelenlétét, olyasformán, ahogy a költészetben a poétikai szerepet kapó nyelvi elemek érezhetővé lesznek.”<sup>4</sup>

Az *Árnyékszálad* külső megjelenítésében – irracionálisan egymás mellé állított képeinek sorával – filmkölteménynek tűnik. Csak éppen a látásmódból hiányzik a szubjektív jelleg. A kábítószereket egyszerűen kívülről látjuk. A Fekete Lyukbeli koncerteken különös csodabogaraként figyelhetjük őket. A vízióképeket sem tudja a rendező úgy összeállítani, hogy azok esztétikai szférába emelkedjenek: legfeljebb csak abban a racionális értelemben „személyes” jellegűek, hogy tudjuk, valakinek az egyéni látomásai.

„Minden költőben van egy modor, melyet magára öltött, voltaképpen ez a modor a lényege, az értéke (...) A nagy költőknél ez a modor jóízű, egyenesen várjuk a dallamokat, a betéteket, a zeneszólamokat, s mikor visszatérnek, mindig meglepnek, fölfrissülünk általuk” – állította Kosztolányi.<sup>5</sup> Dér András legmarkánsabb, leggyakrabban visszatérő képei (az égő tűz, az an-

gyallány, a villanysparheltre helyezett kanálban szörtyögő máklé, a nap korongja előtt egy szárítókötélen fel-fel-lebbendő vásznak, a stigmatánélküli Krisztus-test, az éjszakában egy tűzfal előtt groteszkül futó fiú...) már harmadik, negyedik előfordulásuk után unalmassá válnak, hiszen nem kapnak új jelentést, nem variálódnak lényegesen, és egyéb képek hozzájuk kapcsolásával sem nyernek semmilyen értelmezésbeli, vagy hangulati többletet. Talán nem is szánt egyéb funkciót nekik a rendező, mint hogy a film egész időtartamára biztosítsanak egy nem túlságosan nyomasztó, de azért deprimált hangulatot. Monoton ismétlődéseik azonban érdektelenségbe sodorják a befogadót, és ezzel aláássák a film végi exorcista jelenet hatását. Az előzőekhez képest erőteljesebb légkörű ördögűzés nem várakozással vegyes döbbenetet, hanem kínos nevetést vált ki az idáig moziban maradt nézőből.

A filmbe iktatott semmitmondó álmetonímiák pusztán az időhúzást szolgálják, de legalább nem sértik tovább a „struktúra” alapjellegét. A film első felében egy vízcsap-csővet, alatta egy fogkefét láthatunk sárga csempével borított fal előtt. Később visszatér a kép, akkor a csapból folyó víz alá valaki egy fecskendőt tart. Ám a két kép sem emocionális, sem interpretációs többletet nem nyújt egymásnak. S nincs ez másként a kétszer felbukkanó Mária-kis Jézus ikonnal sem.

A sok zavaró tényező ellenére kibontható a film alapgondolata, mert azért a szolgálatába állított képek előfordulási száma vetekszik az érthetetlen funkciójával. Két tűz körül trombitáló férfi lassított felvételű képei keretezik a filmet. Az emblematikus bibliai utalás egyértelmű, a tűz ugyanis – Ezékiel próféta tanúságtétele szerint<sup>6</sup> – Isten jelenlétének a jelképe; a trombitát pedig – mint ahogy azt többek között *A zsoltárok könyvében* is olvashatjuk<sup>7</sup> – az Úr tiszteletére szokták megfújni az ünnepeken. Később a tüzet egy háttérben levő kályha nyitott ajtaján keresztül láthatjuk azon a képen, mely az ágyon fekvő központi figuráról (Pauer Henrik) készült talpmagasságból. A beállítás Mantegna reneszánsz festő híres Krisztus-ábrázolásá-

val hozza emblematikus kapcsolatba a képet. A kábítószerről lemondó fiú kínjai így Krisztus szenvedéseivel rokoníthatók, és ez a viszony vezet el a film végi megváltás-jelenetig.

Ám Pauer Henrik profán passióját is túlábrázolja a rendező. Az alapvető kapcsolatrendszer már a fentiek alapján is összeállítható, így a Krisztus és Henrik közötti relációt ismételtető, stigma nélküli Krisztus-testet ábrázoló kép hétszeri felvillantása teljesen felesleges. Erősen megkérdőjelezhető az asszociatív-szimbolikus hatásának szánt képek értelme is. A megjelenítendő legfőbb létállapotot, melyben Henrik a falat kaparva magányosan szenved egy üres szobában, csak ismételtetik, és nem teszik árnyaltabbá a lepusztult betonalsorról és az éjszakai pocsolnyáról felvett képek sem. A kábítószertől való függés és a megváltás közötti utat jelképező, tizenkétszer visszatérő, groteszk futást ábrázoló képsor nemcsak irreleváns, de a képrendszeralkotás alapvető normáját is sérti: a szobában fekvő narkós, és a tűzfal előtt futó fiú miliője annyira távoli egymástól, hogy ezzel a kapcsolatrendszerrel egyénes hatást elérni nem lehet, még akkor sem, ha a futó alak – mint egyes villanásokból kiderül – maga Henrik.

Az *Árnyékszálad* nem azért bukás, mert nem szórakoztató film (a szó pejoratív értelmében), s mert már mindenki ízléscímatot kapott a hollywoodi filmek dömpingjétől, hanem mert formaválasztása hamis. Lehetne még talán a koncepcióján is elmélkedni, mármint azon, hogy az egyéni szenvedést követő megváltás, mely egy gyökerelesen más minőségű létállapot, ábrázolható-e egyéni boldogságként, bár így legalább világos a különbség a mások megtérítését is hirdető *Rockterítőtől*, és korábban jelenhet meg a filmvégi stáblista.

Tanner Gábor

Jegyzetek:

1. „...a jelenkori hétköznapi magyar élet nem jelenik meg bennük [a filmekben] azonosítható szociológiai és politikai (a történelmi tematikában történeti) pontossággal...” Györfly Miklós: Az elvonatoztatás útjai. *Filmkultúra*, 1992/1, 14. o.
2. „A magyar film mély válságban van. (...) A rendezők és támogatóik különféle módokon próbáltak meg válszolni a már jó ideje nyilvánvaló tendenciára. Legmelegebb reakcióként erősödő ezoterizmussal, mely szerint, ha ennyire nem kell a magyar film, s ezen amúgy sem lehet változtatni, csinálhatjuk kizárólag magunknak a filmeket.” Lalik Sándor: Sose halunk meg. *Filmkultúra*, 1993/2(11), 33. o.
3. Boros István-Vértessy Péter: *Narkó-blues*. Bp, 1986.
4. Pasolini, filmköltész. *Filmvilág*, 1986/9, 35. o.
5. Kosztolányi Dezső *hátrahagyott művei* 3. *Kortársak I.* Bp, 26. o.
6. „És látam izzó ércként ragyogni, amelyet mintha tűz vett volna körül derekának alakjától fogva és fölfelé; és derekának alakjától fogva és lefelé látam, mintha tűz volna” (Ez 1, 27)
7. „Trombitákkal és kürtzengéssel vigadozzatok a király, az Úr előtt!” (Zsolt 98, 6)
8. Mantegna: *Krisztus siratása*. Milánó, Brere.

## Kemény Ildikó:

A sulis – a National Film and Television School – 20 km-re van Londontól. A national (nemzeti) szó ez esetben sok-sok angol diákot jelenthetne, ha az iskola tanulóinak fele nem külföldi volna. Ez az iskola egészen másként működik, mint a londoni International Film School. A miénk a rendezésről, producer és díszlettervező képzéséről híres. Mindegyik szak – az említettek kivül az operatőr és az animátor is – 3 éves, és van még egy 1 éves forgatókönyvírói kurzus. Egy évfolyamon 30 ember tanul, ami azt jelenti, hogy 4-5-en vannak egy csoportban. Mi négyen vagyunk producer hallgatók, a 7 rendezővel „szemben”. Mi gyártjuk a filmjeiket, tehát évente több filmet kell készíteniük, vagy egyedül vagy összeállva valakivel. Már itt láthatjuk, érezhetjük a co-produceri munka előnyeit és hátrányait.

### ■ *Hágy magyar végzett vagy végez az iskolában?*

Egy srác operatőr szakon végzett, 2 éve pedig Tari János dokumentumfilmesként. Mi négyen jelentkeztünk, ketőnket vettek fel. Goda Krisztát rendező, engem pedig producer szakra.

### ■ *Milyenek az órák, hogy folyik a tanítás?*

Legnagyobb meglepetésemre ez nem egy olyan iskola, ahol a padban kell ülni és előadásokat hallgatni. Foglalkozásokon veszünk részt, ahol a tanárok törekszenek arra, hogy mindenki kérdezzen, mondja el a véleményét. Az egész csoportot aktivizálják. Senki nem kezdő, mindenkinek van néhány éves tapasztalata a filmszakmában. Erre alapozva és támaszkodva próbálnak minket tanítani. Sokszor úgy érzem, mintha önképzőkörbe járnék. A többiekkel leginkább a canteenban találkozunk, ott folynak a legjobb beszélgetések ebéd közben. Megtárgyaljuk egymás forgatókönyveit, ötleteit, egymást is okítjuk. A gyakorlatban pedig filmeket gyártunk. Az ötperces filmtől a félórásig mindent mi csinálunk. Akár videóra, akár 16 mm-es filmre dolgozunk, mi írjuk, és mi készítjük el, mi gyártjuk.

### ■ *Beszéltetek arról, hogy a felvetteknek kik voltak az ajánlóik?*

Nem igazán. Inkább arról, hogy ki milyen ötletekkel, és hogyan került be. Ez egy háromlépcsős jelentkezési folyamat volt. Először is le kellett írunk magunkról mindent. Adatokat, érdeklődési kört, milyen iskolában végeztünk, miért szeretnénk ide jelentkezni, mik a terveink stb. Ez alapján és a két ajánló levele alapján kiválasztottak, úgy emlékszem, 100 embert, akivel az első forduló után személyesen akartak találkozni. Ez ugye azt jelentette, hogy a külföldiek felültek egy repülőre vagy egy buszra, és elmentek Baconsfieldbe, az iskolába. Ott beültettek a „forró székbe”, a tanárok, az igazgató, egy másodéves diák meg két külsős producer körénk telepedtek, és elkezdtek bombázni a kérdéseikkel. A filmtörténetről, műveltségünkről, ízlésünkről faggatóztak. Megkérdezték, milyen fil-

mekben dolgoztam, kikkel, és miért akarok producer lenni. Erre nagyon határozottan kell válaszolni.

### ■ *Té mit mondtál?*

Hogy voltak rendezői ambícióim – különösen a természetfilm területén –, melyek azóta szép lassan megváltoztak. Mivel asszisztenskedtem, rájöttem, hogy nagy segítség lehetek a rendezőknek, mert team-ember vagyok. Ha va-

„Nem győzöm elégszer hangsúlyozni, hogy fontos, hogy a producer az ötlet születésétől ott legyen, részt vegyen már a forgatókönyvírásban is. Szem előtt tartva, mennyi pénz van az adott filmre.”



lamiért lelkesedem, ha egy téma tetszik, akkor addig megyek utána, míg meg nem valósul. Ezenkívül azt is éreztem, hogy ez a terület Magyarországon még nincs lefedve.

### ■ *Milyen filmeket csináltok év közben?*

Az első év filmkészítéssel ismerkedő tanfolyam volt. Ez azt jelenti, hogy függetlenül attól, milyen szakosok vagyunk, mindenki mindent csinál. Írtunk, rendeztünk, világosítottunk, hangtechnikáztunk. Év végén két 20 perces filmben vettem részt producerként. Egyiknek a forgatókönyvét is én kezdtem el írni, de miután még vannak nyelvi nehézségeim, különösen az érzelmek kifejezésénél, a rendező fiú-

val úgy egyeztünk meg, hogy bevonunk egy forgatókönyvíró is. Ezután hárman dolgoztunk együtt ezen a Milan Kundera adaptáción. A másik film – egyiptomi fiú rendezte – egy kisfiúról szól, aki megállt a növesben, és arról álmodozik, hogy egyszer az apja eljön érte, és magával viszi. Ezt a filmet februárban levetítették a budapesti Szemlén. 2000 fontunk volt rá, ebből kellett gazdálkodni, nem lehetett külső segítséget szerezni hozzá. Elsős köromban még nehéz volt felmérni, hogy adott pénzből mit lehet előállítani. Mikor kiderült, hogy már 23 szereplőnél tartunk, mindenkit meg kellett kérni, hogy ingyen jöjjön el dolgozni. Szerencsére ez nem volt gond. Ha valakinek tetszik a könyv, érdeklí a filmezés, ak-

Producer ott ...

kor szívesen eljön az utazási költség és némi ebéd, vacsora fejében.

#### ■ Nagynevelő színészek is eljönnek?

A másodéves filmünkbe – amely már félórás, tartalmilag és produkciós szempontból is sokkal profibb munka volt – egy igen neves színészt szeretnénk volna felkérni. Nem tudom, itthon mennyire ismerős a neve, Bernard Kay-nek hívják. Nemcsak megdöbbenünk, hanem meg is hatódtunk, hogy eljött a próbafelvételre. Szereposztó rendezőtanárunk külön felhívta a figyelmemet, hogy Kay-t nem kérhetjük meg, hogy videóra is felvegyük. De annyira jól sikerült a színésszel a beszélgetés, hogy magától belement. A történetet *homelessekről* szól, egy apa-fiú kapcsolatról. Kay játszotta az idősebb férfi szerepét. Nagyon fontos volt számomra, hogy lássam, hogyan tud együtt dolgozni a japán rendező fiúval. Ha a színész nem érdeklődött volna a rendező elképzelései iránt, akkor nem lett volna értelme az egésznek. Miután megtaláltuk a két főszereplőt, elkezdtünk próbálni. Egy héttel a forgatás előtt. Az utolsó próba már a díszletben folyt, kosztümökkel, sminkkel. Mindez nagyon sokat segített. Ezt egy ilyen rövid film előtt megtehettük, egy játékfilmmel valószínűleg nem lehetne megcsinálni. A könyvet egy dél-afrikai fiú írta, és mivel a film angol szociális problémát feszeget, tőlünk távol eső környezetben játszódik, felvettük a kapcsolatot az egyik Homeless színházi társulattal, akiket igencsak érintett és érdekelt ez a film. Kérték, hadd vehessenek részt a produkcióban. Ketten asszisztensek lettek, egyiküknek olyan jól sikerült beilleszkednie, hogy most már egy másik diákfilmben dolgozik. A színházból 16-an jöttek statisztálni – ingyen. Mindegyikük nagyon élvezte a munkát, pedig sokszor éjszaka kellett dolgozni. Arra mindig odafigyeltem, hogy az ő utazási költségeiket kifizessük, kapjanak enni, s ha már nem tudtak vásárolni, akkor csomagoltunk nekik valamit. Ez volt életem első olyan filmje, melyet – gyártási szempontból – egyedül hoztam össze. Adott volt 10.000 font, amit ha átszámolunk forintra, elég sok pénz, de ha lebotanám, hogy mennyi ment el nyersanyagra, laborlásra, helyszíni díjakra – ugyan diákkedvezményt kaptunk mindenkitől –, transzportra és kajára...! Nagy stábunk is volt. 35 fő, ebből 25 színész. Úgyhogy kevés volt a pénz.

#### ■ Milyen segítséget kaptatok?

Egyszer, mikor a Charing Crossnál forgattunk, a közeli Pizza Hutban kaptunk enni, ingyen. Ez volt az ő támogatásuk. Máskor a kekszgyárból hoztak rengeteg kekszet. Két felvétel között azt rágcsálta a stáb. Ezek kis dolgok, de hozzátartoznak a forgatáshoz, különösen akkor, mikor nem fizetsz az embereknek. Olyankor a kaja az egyetlen boldogság. Öten jöttünk a suliból, a többi 20 ember *volunteer* volt. Ők azok, akik vagy nem kerültek be az iskolába, vagy szeretnének a filmgyártásban dolgozni, ezért különböző „credit”-eket kell gyűjteniük, hogy bizonyos állásokat megpályázhassanak. Profi másodasszisztensek is eljönnek hozzánk első asszisztensek, hogy előbbre juthassanak a létrán.

#### ■ Megteheted, hogy nem vállalod el az évfolyamtársad filmjét?

Indok nélkül nem. Csak akkor, ha már van másik filmem, de csak úgy feladni nem lehet. Ha nem tetszik a téma vagy a könyv, akkor össze kell dolgozni a rendezővel.

#### ■ Milyen filmet készítesz most elő?

Iskolán kívül egy dokumentumfilmet két skót fiúval, akiknek a nagyapja Emeric Pressburger. Pressburger Imre külföldön igen ismert forgatókönyvíró, itthon alig tudnak róla valamit. Többek között ő írta a *Piros cipők*, a *Canterbury mesék* forgatókönyvét. Egyetlen magyarországi munkája egy Mikszáth adaptáció, *A vén gazember*. Az egyik unoka könyvet is ír róla. A film az életéről szólna. Átmentünk Szerbiába, Bácskatorpolyára, majd Temesvárra és Miskolcra. Mindenhol olyan embereket kerestünk és keressünk, akik ismerték őt. Áprilisban rendezünk itthon egy Pressburger-hetet, ezen bemutatjuk 6-7 filmjét.

#### ■ A három év után hazajössz dolgozni vagy kinn maradsz? Tudnád itthon használni, amit tanultál?

Erre most még nehéz válaszolni. Még van egy évem, azt hadd töltssem el diákként. Aztán majd eldől.

## Kertész Márta:

Tavaly az utolsó pillanatban láttam meg az újságban a hirdetést, miszerint a Színház- és Filmművészeti Főiskola producer szakra felvételt hirdet. Hirtelem úgy éreztem, erre vártam egész életemben.

Majdnem olyan kemény felvételünk volt, mint a rendező szakosoknak. Az első fordulóban egy ótórás műveltségi tesztet kellett kitölteni. Itt az ember tájékozottságára és kreativitására voltak kíváncsiak – elsősorban.

#### ■ Milyen kérdések voltak?

Például, ki a kedvenc TV-s személyiség és miért? Kiről csinálnál portréfilmet és miért? Aztán felsorolt filmcímek mellé oda kellett írni a rendezőjüket. Utólag hallottam, hogy egészen

síralmas eredmények születtek. A felvételre nemcsak a filmőrültek, szakmabeliek jelentkeztek, hanem mindenféle ember, akik olvasták a hirdetést, odajöttek, aztán persze nem tudták, ki rendezte a *Hamu és gyémántot*, a kedvenc filmjük pedig a *Terminátor 2* volt. A második rosta során 4 bizottság elé kellett menni. Az elsőben filmes szakemberek ültek. Miután mindenkit ismertem, mosolyogtunk, majd elhangzott a kérdés: „Mennyibe kerül 1 méter nyersanyag?” Fogalmam se volt. Asszisztensként dolgoztam a filmgyártásban, így pénzzel soha nem foglalkoztam. Ezek után eljutottam Ungvári Tamáshoz, ő volt az általános műveltség felvételi. Az írásbelikbe kérdezett bele. Állítólag az enyém egészen jól sikerült, ami nem nagy csoda, ugyanis én vagyok a legidősebb az osztályban. Bölcsészkaron végeztem, magyar-angol szakon, 15 éves korom óta filmőrült vagyok, immár túl a harmincon – úgyhogy volt időm néhány dolgot megtanulni. A 3. bizottságban Réz András és Bán Róbert filmes kérdéseket tettek fel. A negyedik rész volt a legnehezebb, az mindenkit nagyon megviselt. Szinte Gábor tanár úr művészettörténetből felvételített minket. Diploma ide vagy oda...hápoztam...rettenetes volt! Itt jegyezném meg, hogy azóta is tanít, és zseniális tanár. A harmadik fordulóra egy hónappal később került sor. Ki kellett találni egy reklámfilm, *story board*dal, mindennel együtt. Megrendelőt kellett hozzá keresni, bemutatni egy írásbeli megállapodást valamelyik céggel, költségvetést készíteni – mindent. Ez volt az egyik feladat. A másik, hogy találjunk ki egy nagyfilmet.

#### ■ A forgatókönyvét kellett megírni?

Nem, a szinopszist. Egy teljes nagyfilm-tervet vártak. Honnan szedném össze a pénzt, ki rendezné, kik játszanának benne, mennyibe kerülne.

#### ■ A tiednek ki lenne a rendezője?

Nem mondom meg, mert ezzel voltam a legnagyobb bajban, csak annyit, hogy Korda Sándorról szólna. Megszabták, hogy újságcikk alapján találjuk ki a történetet. Kínomban már a 17-es *Színházi Életet* lapozgattam, ott olvastam, hogy Korda a Dunán hajózik Rátkai Mártonnal és Lábass Jucival, helyszínt keresnek az *Aranyember*hez. Miközben ezek ott hajózáztak, vadul dúlt az I. világháború. Utánanéztam a Korda családnak, és rájöttem, hogy ebből egy nagyon nagyszabású filmet le-

hetne csinálni. Kordáé volt a Gyarmat utcai stúdió, ott forgatott ő is, a mai egyes, kettes műteremben! Őrület, nem? Na, ez volt a felvételim. Én nagyon élveztem. Egyébként a koncepció az, hogy a producer értsen mindenhez. Tehát nem úgy működik, mint régen a gyártásvezető szak, hogy felvételvezetőket képeznek át gyártásvezetőkké, hanem megmutatnak mindent. Ez nagyon jó. A producer igenis tanuljon mindenféle művészeti ágról, értsen a vágáshoz, az operatőrkedéshez, egy kicsit mindenhez. Az más kérdés, hogy ha most a kezembe adnál egy kamerát, mit tudnék vele kezdeni.

#### ■ Kikkel jársz egy osztályba?

Nagyon sokan jelentkezünk, több, mint százan. Végül 8 magyart és 2 külföldit vettek fel. Tetszik, ahogy Zsombolyai János, az osztályfőnökünk kiválogatta az embereket. Én vagyok az egyetlen „a Szakmából”. Mécs Mónika a Pesty Fekete Doboz egyik vezetője. Ketten vagyunk lányok. Van egy srác, aki ötféle főiskolára járt, most vállalkozó, milliós üzletekkel. Ketten a menedzserképzőbe járnak, aztán van még egy mérnök, egy TV-s gyártásvezető és egy joghallgató, aki az Egyetemi Színpad művészeti vezetője. Az egyik külföldi valószínűleg kimarad. Pedig nem lehetett olcsó. Neki se. Mi 10.000 Ft-ot fizetünk félévente. Kezdetben heti két napról volt szó, aztán hamar kiderült, hogy ez nagyon kevés. Valószínűleg a következő évfolyamot már nem estiként fogják indítani.

#### ■ Mit és hogyan tanultok?

Nézem az órarendet. Produceri ismeretek – Gát Györggyel. Mivel itthon még nincsenek igazi nagy producerek, ígérték, hogy jövőre meghívják külföldi szakembereket, akik már a gyakorlati részről tudnak mesélni. Rendezést Gazdag Gyulától tanulunk, ami azt jelentette, hogy bejártunk a rendező szakosok óráira, ahol az ő filmjeikről volt szó. Az első félévben Herskó Jánostól, aki vendégtanár volt a főiskolán, rengeteg dolgot lestünk el, de csak mint vendégek. Belebeszélhettünk, de kreatív tevékenységet nem fejtettünk ki. Hasonló történt a TV-stúdió gyakorlaton. Operatőri ismereteken teljesen alapszinten foglalkoztunk a fényvel, lámpákkal, és hogy hogyan kell rátenni a kamerát az állványra. TV-gyártás óráin főleg a TV-ben folyó zavaros ügyekről beszélgettünk. Európai kultúra története Szinte Gáborral, irodalom

producer itt...

Poszler Györggyel – ez remek. Nagyon hasznos a film-, tévé- és labortechnika. Kedvenc óráink egyike a dramaturgia Bacsó Péterrel. Szituációkat adott meg, ezekből kellett jeleneteket írunk. Van egy új tantárgy is: a történetmesélés története. Gazdag Gyula vezette be, aféle esztétikába oltott dramaturgia, irodalom. Orsós Jakab tartotta, aki fantasztikus pasi. Kommunikáció és reklám Réz Andrással. Jó óráink voltak, csak kevés. Vágás - megtanultuk befűzni a filmet, és láttuk, hogy a rendezők hogyan vágják a vizsgafilmjeiket. Film-történeti vetítés is van, az nagyon jó.

■ **Hogy vizsgáztok? Nem a szóbeli érdekelne persze...**

Az első évben rajtunk kívül mindenki csinált filmet – rendezők, operatőrök, vágók –, mi az ő filmjeiket gyártottuk. Majd nekünk is kell rendeznünk valami kis rövidet, csak azért, hogy lássuk, milyen a rendezés. Mi kevesebben vagyunk, ezért mindannyian két filmmel foglalkoztunk. Erre nem kaptunk osztályzatot.

■ **Mennyi pénztek volt 1-1 filmre?**

A pénz a rendező hallgatók kapják, nem mi. Ez elég nagy baj. Ahhoz, hogy itt a szemlélet megváltozzék, nekünk kellene megkapnunk a pénzt, és nekünk kellene kiválasztanunk, kivel szeretnénk dolgozni. Minden hallgatónak van egy keretösszege négy évre. Ebből csinálhatja a filmjeit.

■ **A rendezők, operatőrök, vágók osztják be, hogy egy évben mennyi pénzt költenek?**

?? Nem nagy baj, ha egyik évben túlköltik magukat, nem kell saját zsebből visszafizetniük. Ez csak azzal jár, hogy a következő filmre kevesebb pénz jut. Első évben videofilmeket forgattak. Alkothattak, művészkedhettek – olcsón, pár ezer forintért. Mindez filmen nagyon drága lett volna.

■ **Videofilmnél mire kell pénz?**

Kazettára, kellékekre. Ezek nem nagy összegek. A második félévben már 16 mm-es fekete-fehér filmre forgattak. Kb. 70.000 Ft jutott fejenként. A

labor- és a nyersanyag-költség nem volt benne. Ezt is az ő pénzükből vették le. Az összes filmet a tavaszi szünetben, 3 nap alatt kellett elkészíteni, amiből kisebb kalamajkák adódtak. Hol az optika hiányzott, hol a kamera, kölcsönkérték, elveszett, szóval voltak balhék. De csodák csodája mindenki elkészült, pedig 14 film forgott.

■ **Milyen hosszúak?**

Elvileg 10 percesek, de lehetnek hosszabbak és rövidebbek is. Még a műfajukat sem határozták meg. Az egyetlen megkötés a keretösszeg volt, ami tényleg nem elég semmire, főleg mikor a rendező hallgató előáll az ő nagy ötleteivel.

■ **Mennyire dolgoztok együtt a rendezőkkel?**

A tartalmi részbe nem nagyon szólhattunk bele. Nem producernek, inkább gyártásvezetőnek vagy felvételvezető 2-nek éreztem magam, ami nem baj, ha ők tudnak dolgozni. Akkor én azért vagyok, hogy segítsék, hogy rohanjak intézkedni. Kicsit nehéz az egyszemélyes gyártás, mindenféle konfliktusra ad okot. Nem lehet egyszerre a telefon mellett ülni, egyeztetni, ugyanakkor a városban rohángalni engedélyekért.

■ **Kik játszanak a filmjeitekben?**

Ez nagy probléma. A legegyszerűbb, ugye, az lenne, ha főiskolások játszanának, de őket az első két évben nem engedik el forgatni. Így aztán titokban jönnek. Ezt mindenki tudja. Előfordult, hogy egy lány ezért meglógott az egyik órájáról, ám közben a tanára is játszott, csak egy másik vizsgafilmünkben.

■ **Nagynevű színészek eljönnek, hogy segítsék a főiskolásokat?**

Néhányan. Szarvas József és Balkay Géza eljöttek, és nagyon jók voltak. Aztán volt olyan is, hogy felkértük az ismert színésznőt, elmentünk hozzá, megbeszéltük vele a könyvet, mindenben benne volt. Mondtuk, nem tudunk fizetni, mert ha az egész összeget ráköltjük, az akkor is vicc, nem gázsi. Nem számít, ő imádja a gyerekeket.

Meghatódtunk. De olyan mostoha körülmények között forgattunk, hogy a színész ki se szállt a kocsijából, hazament. Marosvölgyi Judit, a filmesek tanulmányi titkára mentette meg a helyzetet. Eljátszotta a szerepet – nagyon jól.

■ **Vannak olyan cégek, amelyek nem pénzt ajánlanak fel, hanem valamilyen más segítséget, támogatást?**

A tanári kar egyöntetű véleménye az volt, hogy elsöben ne keressünk szponzorokat, mert csak megkötik az ember kezét. Forgassunk annyiból, amennyink van. Remek! Az épülő M0-ás autópályán forgattunk. A Magyar Aszfalt főmérnöke, Kovács István retentó kézséges volt. Ingyen forgathattunk, és a segítségével még egy lakókocsihoz is hozzájutottunk. Csakhogy az elmerült a mocsárban. Odamentek, egy daruval kiszedték és elvitték a helyszínre. Ez legalább százezer forint költség, de egy vasat se kértek, csak annyit, hogy hívjuk el őket a vetítésre. Vettem nekik egy ajándékosarat, de a főiskola nem fogadta el reprezentációs költségként.

„Elvben – ahol ez a dolog működik – a producer a legnagyobb úr. Ő szerzi a pénzt, ő találja ki, hogy mi készüljön el és hogy ki rendezze meg. A művészi dolgokba is teljes mértékben beleszólhat. A casting – a szereplőválogatás – is úgy történik, hogy a rendező és a producer ketten együtt döntenek el, hogy kik játszanak a filmben. Ha a producernek nem tetszik a szereplő, akkor nem kerül be a filmbe. Ettől mi még nagyon messze vagyunk.”

■ **Nem szerepelhetett volna kellék-ként?**

De miért hazudjak?! Nem a vacsorát fizettettem ki! Na, mindegy. Kik segítettek még? A filmgyári barátaim. A felvételin ugyan nem volt szempont, hogy autótulajdonosnak kell lenni, de kocsit nélkül nem lehet forgatni. Meg se tudsz mozdulni. A kollégáktól barátságából kaptam egy autót sofőrrel. Aztán persze az utolsó pillanatban kiderült, hogy nincs agregátor... Ha ezek az emberek nem segítenek, akkor nincs film.

■ **Szerinted mennyire fontos, hogy egy producer hogy néz ki? Számít, hogy nő vagy férfi? Befolyásolhatja a külső a szponzorokat és az összeget?**

A fellépés számít. Biztos, hogy nem kell szakadtnak kinézni, de azért egy főiskolás filmnél jobb, ha nem kiskosztümben, vörös körmökkel érkezel, hanem látszik rajtad, hogy diák vagy, és tényleg szükséged van segítségre. Még nincs sok tapasztalatom, csak erről a két filmről tudok beszélni, de szerintem, hogy hogyan viselkedik az ember, az döntő.

■ **Lehet erőszakos a producer?**

Lehet, de nem abban a helyzetben, amilyenben mi vagyunk most. A mi szintünkön barátságosnak kell lenni, szerénynek és kedvesnek. Nemzetközi filmekben láttam már néhány producet. Egyikük Amerikából hozatta magának a kólát, és oda is küldte a ruháit mosatni. Elég visszaszatító figura volt. De a legtöbben kedvesen viselkedtek, bárkivel leálltak beszélgetni.

■ **Milyen filmeket szeretnél majd gyártani? Tévé- vagy játékfilmeket? Esetleg reklámot?**

Mire mi végzünk, 3 év múlva, 96-ban, addigra talán lesz média törvény, lesznek TV csatornák, talán megnő a piac is. Még soha nem dolgoztam a TV-ben, szívesen kipróbálnám. A reklámokat szeretem, casting-directorként dolgozom. De hát, az ember szívügye – a vagyfilm...

■ **Most hogy látod, lesz majd lehetőség nyugati filmeket gyártani?**

A főiskola 4 éve alatt rengeteg emberrel lehet megismerkedni, kapcsolatba kerülni. Szerintem lehetőség lesz, csak pénz lesz-e? Sok nemzetközi filmen dolgoztam, de többször éreztem, hogy ők most eljöttek a bennszülöttekhez, és tüzesvíért, üveggyöngyért bármit megkaphatnak. Eddig azért jöttek, mert olcsók voltunk, de ma már jóval drágábban dolgozunk. Úgyhogy nem tudom, van-e jövője a nyugati bérmunkának. Meglátjuk.

Ozsda Erika



## 45

Olasz Ági  
Bede-Fazekas Szabolcs  
Kaló Flórián  
Hegedűs D. Géza  
Györgyi Anna

# Live Show

színes magyar film  
fényképezte: Andor Tamás  
zene: Vukán György  
írta és rendezte: Bacsó Péter

Focus Film, Perspektywa 1992  
Magyarországon forgalmazza a Mokép

Betiltott filmet aligha vetítettek többször s nagyobb közönségnek, mint Bacsó Pétertől *A Tanú* (1970). (Nemrégiben közép-európai „dobozos filmek” szemléjén láthattuk Budapesten). E filmjében jelenik meg legnagyobb hangsúllyal a balek forradalmár, Pelikán József gátör alakját öltve. Pelikánnak van némi ellenállói múltja: az antifasiszta küzdelem résztvevője volt. Nem az élvonalban – még kevésbé az utóbb azzá minősített élvonalban –, de azért vásárra vitte a bőrét. El is nyeri méltó büntetését: a népi demokráciának nevezett diktatúra csupa olyan posztra helyezi, amelynek betöltésére alkalmatlan, s végül alig kerül el az akasztófát.

Hosszabb szünet után (az 1983-as *Te rongyos élet!* tragikomikus párttitkárát nem az említett kategóriába sorolom) – miközben filmjei csaknem évente jelentek meg – 1986-ban vezeti elénk Bacsó ismét ezt a hőstípust, megkettőzve (*Banánhéjkerítő*). Mint Pilátus a krédóba, úgy csöppen Kondacs doktor a rendszerbosszantó március 15-ék soros tüntetésébe: egy föllázadt, irodagépét az utcára hajító, s ott anyaszült meztelelnül fölvonuló hölgyre teríti ballonkabátját. Ez indítja el magánéleti-szakmai romlását, hivatalos megítélésének rosszra fordulását, s végül, barátjával együtt, pucérra vetkőzve bemásíroz a tébolydába. Félreérthetetlen utalás: a sztálinizmus berendezésének toldozása-foldozása, „korszerűsítése” nem lehet más, mint fából vaskarika. S akkor már a bolondokháza a legmegbízhatóbb hely egy gondolkodó értelmiségi számára.

Csinált Bacsó közben egy – nem igazán sikerült – paródiát Ceausescu-ról (élt, s még veszélyes volt akkor a diktátor!), majd *Sztálin menyasszonya* címmel (1990) Szovjet-ország miliőben ábrázolta a félelem és örület pusztításait (még létezett akkor a Szovjetunió, és nem lehetett tudni, hogy a *glasznosztj* s a *peresztrojka* nem fordul-e az ellenkezőjére!).

Ekkorra már összedől Magyarországon a létező szocializmusként számon tartott építmény. Lebontásában – mint annyi más reformpárti – Bacsó is részt vett. Egy-egy csorba téglá fejebe találta őt is, ám Bacsó Péter nem volna Bacsó Péter, ha apródonként nem rakna össze stúdiót a törmelékből. Hogy

ő, mint örök – noha csöppet sem balek – forradalmár, készíthesse filmjeit továbbra is a balek típusú forradalmárokrol.

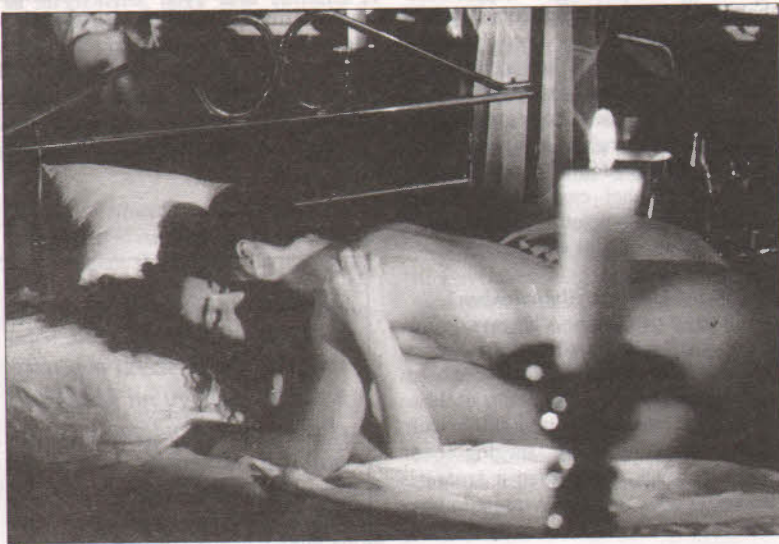
1993-as magyar-lengyel vállalkozásában (a jeles rendező, Janusz Morgenstern s a Perspektywa alkotóközösség jegyezte; magyar részről az MTV-Fókusz volt a partner) egy – a volt „szovjet tömb” átalakulását bemutató – sorozat darabjaként Bacsó *Live Show* címmel készített alig egyórányi mozgófényképet.

Ott kezdődik a történet, ahonnan a *Banánhéjkerítő* lefele csavarodó spirálja is indult. Tüntetés március 15-én a Batthyány (s akkor már egyszersmind Nagy Imre) örökmécsesnél, még az előző rendszer utolsó szakaszában. Attila, a szemüveges filozofter véresen zuhan be egy virágüzletbe: rendőri gumibot sebezte meg. (Mintha kissé a *141 perc a Befejezetlen mondatból* című Fábri alkotás egyik – heroikusán esztétikus – jelenetének gunyoros változata volna ez a képsor.) Forró csók a virágáruslány részéről, így indul Klári és Attila belépője a csakhamar megnyíló új társadalomba. Nem együtt haladnak, ám minduntalan egymásba botlanak. A zöldek famentő tüntetésén, ahol az új rendőrség – Attila lelkes pusziáival az arcán – immár visszavonul. Aztán Váci utcai szendvicsemberként találkoznak. Megpecsételik friss szerelmüket egy sokszoros áttétellel kölcsönkapott hétvégi ház szűnyogháló luxuságában, ahol a tulajdonos, Binder úr meglesi őket, és máris saját vállalkozásában, a

Europe House nevű bár live show-jában akarná fölléptetni őket. Hőseink futnak egyelőre a piszkos ajánlat elől, de amikor nincs más választásuk, lakás és kenyér híján, kötélnak állnak.

Binder úr itt *A Tanú* Virág elvtársa, csak hogy ő már nem a legfelső párt- és állami vezetők képviselője, hanem a korszellemé, a „magánosításé”, ahogyan ezt manapság nevezik. Lucifer egyszersmind, az ifjú emberpár megkísértője: pénzt, hírnevet, kényelmet ígér és ad. Klára teljesíti könnyebben a követelményeket, a fiúnak ruhái mellett gatlásait is le kellene vetnie. Ez időnkint egy állástalan oroszánárnő ágyában jobban sikerül neki, mint főfoglalkozásának – a minden esti nászéjszakának – keretei között.

Nem illendő végigmesélni egy abszurd helyzetekben bővelkedő, poénokra kihegyezett történetet. Legyen elég annyi, hogy Klári is, Attila is, külön-külön, aztán végül megint együtt arra a következtetésre jutnak: szép, új világunk is rossz, bár másképp rossz, mint amilyen a régi volt, s a lázadó, elégedetlen alkatok számára nincs más lehetőség, mint protestálni valami ellen, amíg eltűri ezt a kormányzat. A környezetvédelem még sokáig leköti az efféle indulatokat, hiszen évtizedek *globális*, ideológiáktól független kártevésére kellene rádőbenteni a beletörődöket s a közömbösöket. Mivel pedig az *emberiség* ügyéről van szó, nem véletlen, hogy ez a két fiatal gázlárcot húz, s a Lánchídon tiltakozik a többiekkel benzingőt pöfögő gépkocsik kö-



zött, s nem valamelyik párt aktivistájaként éli ki közösségi hajlamait.

Nem nagy igényű ez a Bacsó-mű, de szellemes, jó tempójú. Tele ötletekkel, frissel és közhellyessel egyaránt. Feliratai *A Tanú* „némafilmes” eszköztárát idézik magyarul és lengyelül. Andor Tamás, Bacsó régi munkatársa, puha ívben mozgó, „leskelődő” kamerával rögzíti, ami elé tárul; daruzással változtatva a kor ábrázolásának alul- és felülnézetét, gyakori áttűnésekkel „oldva meg” a kapcsolódásokat (hiszen sietni kell, mert elszökik a napi aktualitás). A szintén régi munkatárs, Vukán György most nem misét komponált, bár a show kedvéért a Mátyás templomban adják össze ifjú szereplőinket; visszatalált a szenvedélyes, érzelmes jazzhez. Látjuk is őt, fekete szemüveggel az orrán játszik a lokál zenekarának vezetőjeként, s elégedett fintorral nyugtázza a live show közönségcsigázó fordulatait.

Olasz Ági mint Klári nemcsak szép, hanem tehetséges is; Bede-Fazekas Szabolcsban fiatalság, okosság, kétbalkezesesség olyan vegyülete van jelen, mint Szerb Antal bölcsészeiben. Györgyi Anna a legújabb magyar film nem ritka oroszánár-figuráinak egy szét-esett, magányos, kissé (szex)őrült változatát adja elő (Natasa), Bacsó szövegumórának kevésbé találékony vonulatából építve meg szerepét. A fanyar Kaló Flórián nemcsak állítja, hanem el is játssza, hogy nem jobb s nem rosszabb, mint azok a tízezek, akiket a pártiskola annak idején elfelejtett fölkészíteni a rendszerváltásra, s most kénytelenek a gyakorlatban elsajátítani a kapitalista embertípus főbb jegyeit. Tenyérbemászóan jó Hegedűs D. Géza, az elmúlt két évtized színpadi és filmhőseinek emblematisz megjelenítője. Itt kissé önkritikáját adja korábbi „image”-ének. Korunk hőse, miként Binder úr; gazdag ügyvéd, aki nem marad éhkoppon, amíg ügynöklisták vannak, s a kárpótlásból kimaradtakat folytonosan kárpótolják.

Vigyázat, mondja és mutatja Bacsó Péter, mert Európa szíve helyett a földrész alfelével kötődhetünk össze, ha elvétjük az irányt, ami a kipufogógáz és sok minden egyéb materiális és szellemi kipárolgás okozta füstgomolyban könnyen előfordulhat.

Bán János  
Haumann Péter  
Sztankay István  
Temessy Hédi  
Prókai Annamária  
Uosztics Mátvás

# Kutyabaj

színes magyar film  
fényképezte: Vékás Péter  
zene: Melis László  
írta és rendezte: Sántha László

Hétfői Műhely Stúdió, Fórum Film, Fialat Filmesek Társasága, MTV1, 1992  
Magyarországon forgalmazza a Hunnia Plusz

Nem csodálkoznék rajta, ha kiderülne, hogy a *Kutyabaj* című film eredeti változatával valami váratlan természeti katasztrófa bánt el. Mondjuk titokzatos földalatti erő tört ki éjnek-évadján pont ott, ahol a tekercseket tárolták, az aztán szétszaggatta a gondosan felépített, hibátlanul ívelő filmet. A szerethányódott celluloid darabkákból aztán nagy sietve kellett összeállítani megint az

nológiába, mint Sántha László rendező első nagyjátékfilmje. Ebben a változatban a kezdő és a befejező képsorok meggyőzően állnak a helyükön, a kető közé sorakozó jelenetekről viszont rendre kiderül, hogy sorakozhatnának másképp is. A logikán nem esne csorba. Nem logika, hanem csupán elhatározás kérdése például, hogy Bán János először szeretetre vágyik, simogattatja

tulajdonképpen Bán János kutyává lényegülésének egymástól is független műfajú és hangulatu változatai, saját tartalommal és humorfokkal. Csupa lábjegyzet egy le nem forgatott filmhez. Ha arról lenne szó, hogy az elsőfilmes rendező hányféle ujjgyakorlatot tud felkészülten és könnyed bravúrral bemutatni a bohózatból a groteszken át az abszurdig, akkor kutyabaj se lenne a *Kutyabajjal*. Ám Sántha László a filmes ujjgyakorlatok bravúrájánál többre szegődött. Remélem, ebben nem tévedek.

Csak azért nem akarom az ötletet külön dicsérni, mert abban mindig van valami rejtett sértés, valami álnok határvonal-meghúzás. Sánthát éppenséggel nem a határai, hanem többfelé csábulásai korlátozták abban, hogy egyetlen filmet forgasson le első filmje gyánat. De vissza az ötlethez. Ami tényleg kitűnő. Még az a csupasz vázlat is, ami a belemagyarázásokba tévedés veszélye nélkül elmondható. Adva van egy jelentéktelenséggel súlyosan megterhelt fickó, aki BKV-ellenőri valamint üzem-rendészi múlttal a háta mögött ebadó beszédőnek szegődik. (Van még a múltjában valami, történetesen megrendítő ifjúkori emlékek értelmetlenül kivégzett kutyákról, de például ez a motívum önmagában bármilyen drámainak tetszik, egészen másfelé vinné a történetet, ha a rendező-forgatókönyvíró komolyan venné. Legalábbis oda-biggyeszthető díszítőelemnél komolyabban.) A rejtett ebek feltárása, azaz az élenjáró ebadóbehajtás érdekében a szürkében szürke árnyalatot képviselő férfiú kreativitása hirtelen szárbaszökken. Vérszemet kap. Saját módszert dolgoz ki. Ideológiai alapot vet. A vezérlő eszme a kutyák együttműködésének előcsiholása. Előcsiholással. Megtanul hibátlanul ugatni, minden rendű és rangú ebhangon. Tanulmányozza a kutyák szokásait, a szerelemben ösztönszinten gyakorolja is, majd elkezd született kutyaként viselkedni. De mindez a tudáskincs ebek harmincadjára kerül, mert behozzák a macskadót.

Íme, a kis magyar abszurd alaphelyzet. Flancos orrszarvúra ugyan nem telik, mint a gazdag Nyugatnak, a derék magyar állampolgár egy példánya azonban minden akadályt legyűrve átme gy legalább kutyába. A négylábra ereszkedett közép-európai szimbólum-



egészet. Az illető tán nem is ismerte az eredetit, találmra illesztette egymáshoz a jeleneteket, alig pászol egyik a másikhoz logikusan, s még az sem biztos, hogy valamennyi filmdarabka megkerült. Hézagok tátonganak a történet ívén, örök titok, mi mindent sodort magával a katasztrófa.

Ami persze nem volt. Tény, hogy az a változat, amelyet egy november végi este tizedmagammal láttam a Hunnia moziban, *Kutyabaj* címmel vonul be a magyar filmkro-

magát a bizonytalan eredetű Margit nénivel (Temessy Hédi), hálatalt kutyaként dörgölődve az idős hölgy lábaihoz, és csak ezután kezdi magnóra venni az öblögetve vagy vinnyogva csaholó ebek hangját, vagy éppen fordítva. Ugyanis nem amiatt éli bele magát a gazdinak hízelkedő kutyaszerepbe, amiért feltétlenül meg akarja tanulni az ugatás változatait.

A *Kutyabaj* egymáshoz alig, vagy egyáltalán nem törvényszerűen kapcsolódó jelenetei önálló kis egységek,

ból sokféle asszociáció burjánzik elő. Sántha azzal, hogy Bán Jánosra osztotta a szerepet, eleve eldöntötte, hogy mélyebbre ereszti történetét a kézenfekvő bohózat felszínénél, a komikumot megmártja a tragikumban, a meg-hökkentőt általánosabb értelemmel ruházza fel. Bán a mélymerülésben mégis magára maradt, mert Sántha menet közben lényeges kérdéseket eldöntetlenül hagyott. Köztük a legalapvetőbbet, hogy a groteszk átlényegülésből mit is akar tulajdonképpen kibontani? Az arcvetés abszurdját? Mélylélektani nonszenszet? Társadalomkritikus komédiát? A megalázott kisember melo-dramáját? A szolgálalkúség gúnyrajzát? Az agresszív küldetés tudat elme-körtani megnyilatkozását? Mindegyik-ből mutat egy picit. Egyikből sem ele-gendőt.

Bán János az ebadóval foglalkozó sóhivatal sajnós soha ki nem futtatott jeleneteiben felkínálja a rendezőnek egy olyan groteszk komédia lehetőségét, amely talán legérzékenyebben szólna a ma körünkben zajló groteszk komédiák egyre reményvesztettebb szemléllőihez. Bán eljut addig, hogy Gogol sivár életű, megnyomorított lel-kű csinovnyikjainak kései utódját vil-lantsa fel. Megalázott és frusztrált. Szá-nalmas és ijesztő is, ahogy íróasztalá-hoz lapulva süt belőle a konok akar-nokság. A középszer készül itt hata-lomátvétele, az alattomos célratörés diktatórikus eszmévé puffasztására. Tán e karakter sokrétűsége csalta lép-re Sánthát, aki új és új szimatot fogva minden irányba elindítja (anti)hősét. Fittyet hány azonban arra, hogy eleven hátteret, hitelesítő közeget rajzoljon meg. Lenyűgözve játszik teremtményé-vel, s mintha nem érdekelné, hogy amit az egyik jelenetben erőteljes jel-lemvonásként fogadtat, amiatt már a másikkban elmeszakarvosért kiáltana legszívesebben a néző.

Furcsa ugyan, de Bán János mind-annyiszor hiteles portrét mutat fel. Tá-szítót vagy szálnalmasat, fenyegetőt vagy kiszolgáltatottat. Pazarul csahol, vonít, hörög és kutya-üzekedik. Érti a mutatványt is, de az igazán lenyűgöző az az arcképcsarnok, ahol egymás mel-lé rakja fel szép sorban az egy töről sarjadzó kis közép-európai szörnyete-geket, szomorú példait annak, milyen rútul elfajzik egy kutya, ha törté-netesen embernek született.

Bárony Éva

Eperjes Károly  
Töröcsik Mari  
Benedek Miklós  
Bordán Irén  
Ternyák Zoltán  
Börcsök Enikő  
Bezerédi Zoltán  
Cseh Tamás

## A turné

színes, magyar film  
fényképezte: Kardos Sándor  
zene: Darvas Ferenc

írta és rendezte: Bereményi Géza

NEUKOPA Kft, Hunnia Filmstúdió, MAFILM, Magyar Filmlaboratóriumi Vállalat, 1993  
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Hozzá kell szoknunk a gondolathoz, hogy a mai magyar filmek készítői egyre ritkábban fogják a jelenkor objektív valóságát különféle szociológus, gazdasági, ideológiai, vagy parabolisztikus történeti aspektusból ábrázolni. Ugyanakkor megjelennek azok a filmek, melyek a jelen politikai-kulturális kontextusától mindinkább független, általános emberi viszonyrendszerkről, létmódokról és tulajdonságokról szólnak. E koncepcionális váltás természetesen nem éles cezúrával megy végbe. Az *Édes Ema, drága Böbe* című filmben a szereplők közötti kapcsolatok természetét még markánsan befolyásolják a rendszerváltás minden napokban lecsapódó gondjai, ám a *Gyeregyilkosságok* vagy a *Video blues* már mindenféle aktualizáló szándék nélkül jeleníti meg az egyedüllét és a párosítást különböző formáit; a *Sose halunk meg* egy értékes ember habitusát; a *Blue Box* és az *Indián tél* egy külön, a társadalomból kivonuló ember viselkedésmódját. A sort most *A turné* című filmmel folytathatjuk, mely nemcsak az előbb említettektől eltérő relációkat mutat be, hanem sajátos közegválasztással (színészek kulisszák mögötti életébe tekinthetünk be) mindjárt érdekesen színezi is a témaválasztást.

Ebben a filmben is maradéktalanul érvényesül a Bereményi Gézával készített interjúkból összeállítható ars poetica egyik sarokpontja, miszerint filmet forgatni csak az emberekről érdemes, hiszen „...az emberekre mindig lehet számítani (...), hogy emberi módon fognak viselkedni, vagy embertelen módon fognak viselkedni. De vannak és nem fognak el.”<sup>1</sup>

Problematisabb, ha a rendező filmi megformálásról vallott nézetének a megvalósulását vizsgáljuk. Bereményi – szándéka szerint – sohasem a vizuális kifejezőeszközök sokrétű használatát tartotta lényegesnek, hanem „az idő kezelését, hogy hogyan beszél a film, hogyan beszél el egy történetet.”<sup>2</sup> *A turné* képi világa még annál is szikárabb, beállításai még annál is konvencionálisabbak, mint ahogy azt a rendező előző két filmjében megszokhattuk. Ugyanakkor csökkent a filmi elbeszélés cselekményessége is, és talán ez a változás csapja be leginkább az igazi *on the road* movie-t váró nézőt. *A turné*-ban ugyanis nem újabb és újabb események történnek az utazás során (melyek hatására esetleg a hősök egyikeben-másikában bizonyos jellemváltozás is megindul), hanem a szereplők között a kiindulási állapotban bemutatott viszonyrendszer kibontását, illetve módosítását követhetjük nyomon. Az eseményt tehát az emberi kap-



csolatokat más-más oldalról körüljáró és árnyaltabbá tevő betétek egymásutánja helyettesíti.

Berményi alkotói hozzáállásának harmadik jellemzője (melyet egy korábbi beszélgetésben úgy fogalmazott meg, hogy a rendezéshez csak egy elsőfilmes „elragadtatásával”, hagyományokat nem tisztelő attitűdjével érdemes hozzákezdni)<sup>3</sup> *A turné* elkészítésének idejére teljesen megváltozott. Új filmje már több szállal kapcsolódik úgy az európai, mint a magyar filmes tradícióhoz. Darvas Ferenc zenéje Nino Rota hangulatvilágát idézi, Bereményi alapkonceptiója pedig *A varieté csillagai* című 1950-es Fellini filmmel mutat rokonságot, hiszen akkor az olasz rendező is azért választotta egy utazó színhárat történetét, hogy azon keresztül mutathassa be, mennyire komédia-szerű az életünk. És nemcsak Szabó Tibor (Eperjes Károly) útrakelés előtti „összerázó” monológja („...ha szeretjük egy-

mást, és fogjuk egymás kezét, meg tudjuk csinálni...”) idézi a „kell egy csapat”-tételt, de *A turné* szerkesztésmódja, jelenetépítése is közel áll a Sándor Pál filmjeiben (konkrétan leginkább a *Csak egy moziban*) megfigyelhetőhöz. A film hangulatát illetően pedig a *Filmvilág* kritikusanak megállapítását érdemes idézni: *A turné* „kései, enyhén patinás film, amelyet néhány nem döntő módosítással oda lehet képzelni a nyolcvanas évek elejének Puskin mozijába is.”<sup>4</sup>

*A turné* dialógusaiban már nyoma sincs a Bereményi-filmekre korábban jellemző önértelmező mondatoknak, vagyis, hogy egyes szereplők előre megindokolják a később bekövetkező eseményeket. Itt minden a drámákra jellemző pontossággal van felépítve, aminek eredményeként egy virtuóz, mozbain ritkán látható Játék szemléltető, sőt részesei lehetünk. És bár a „játszani kell” felszólítás csak egyszer hangzik

el a filmben, ez a gondolat határozza meg a dramaturgia és a dialógusok szinte minden részletét, beleértve az üzenet-gyanús tézismondatokat is („...ha szeretjük egymást(...) meg tudjuk csinálni...”; „egy időben én is szerettem a bolondokat, nincsen karóránk, ...viszont mindig tolakodnak”; „aki minden nap jó akar lenni, beledöglök”), melyek közül már egyik sem szolgál kulcsként egy a film egészen végigvezethető interpretáció felépítéséhez.

A nagy játék egyik bravúros fogása a színészek kiválasztása. Bedő Klárinak a társulat próbájára való bevonulását például a filmes eszközökön túl úgy teszi még hatásosabbá a rendező, hogy Klárit egy nagy visszatérő színésznővel, Bordán Irénnel formáltatja meg. Több színész esetében fedezhető fel „életrajzi” hasonlóság a filmbeli figura és saját élete között. Börcsök Enikő például filmszerepekben tűnt fel; amikor *A turné*-ban szubrettjét a szerve-





zö „bemutatja” Bogár Imrénnek, az így felel: „mintha láttam volna már valahol, valami filmen...” Aztán eszünkbe juthat Ternyák Zoltán Katona József Színház-beli afférja, hiszen a filmben nem egyszer halljuk, hogy az általa játszott Lacikát kirúgták a főiskoláról. És nyilván minden vetítésen ül néhány olyan néző, akiben a „messziről jött ember azt mond, amit akar” benyomását erősíti az Amerikából nemrég hazatért Halász Péter parapszichológusa.

Persze a legizgalmasabb játék a szereplők közötti viszonyrendszerek felderítése. A két releváns szembeállítható figura Szabó Tibor és Bogár Imre. Míg az előbbi egy merev személyiség-típust erőltet bele minden szituációba, addig Bogár Imrét a különféle helyzetekre és eseményekre adott spontán reakciói irányítják.

Szabó Tibor egyetlen létmódja, hogy ő Szabó Tibor, a legnagyobb, a Kosuth-díjas színész. Az önhittség ilyen egész személyiséget eltorzító volta már önmagában is megkérdőjelezi annak a tulajdonságnak a valóságosságát, amelyre épül. Vajon magának Szabó Tibornak – az említett díj és a vitathatatlan ismertség mellett – nyújt-e önbecsülést színészi teljesítménye...? S mivel ennek a szikráját sem látjuk, erős lehet a gyanúnk, hogy nagy színészi mivolta a csehovi hősökre jellemző önfelmentő élethuzugság csupán. Az igazi problémák persze akkor kezdődnek, amikor Szabó Tibor saját maga kény-

szerül a szerepének igazságával való szembenézésére. És mivel egész léte erre a szerepre épül, megkérdőjelezésekor (élete lényegét veszítve el tehát) életképtelenné válik.

E folyamatot két oldalról, szakmai és emberi aspektusból mutatja be a film, persze más-más módon, hiszen míg az előbbi jórészt verbális közlések alapján követhetjük nyomon, az utóbbi jelenetek egész során keresztül bomlik ki előttünk.

Az első szakmai jellegű probléma mindjárt a film elején felmerül, a második dialógusban, amelyből megtudhatjuk, hogy Szabó Tibor csak az előadás végén játszott „fantasztikusan”, jóllehet állítása szerint „végig így tudna”. Elgondolkodtató aztán az a tény is, hogy egy nívós színész kuplék konferálása, illetve az egyik előadása alapján meséli be magának, hogy milyen nagy művészi teljesítményt nyújt. Bepillanthatunk egy színpadi produkciójába is, abba a színvonalatlan ripacsodásba, amikor a viccet el sem mondva, saját nevetésével készleten kuncogásra a publikumot. Szánalmas vergődését bravúros beállításal fényképezve tesszük még visszataszítóbbá az alkotók, bár a határosságot illetően sok múlik Eperjes Károly kivételes színészi teljesítményén is, hiszen ez az egyetlen olyan jelenet, amelyben látjuk is a Kosuth-díjas Szabó Tibor szakmai produkcióját, így ennek az egész filmet meghatározó erejű benyomásként kell

rögzülnie bennünk. Mindez persze csak a nézők számára szolgál a szakmai hanyatlás bizonyítékaként, Szabó Tibor akkor döbben rá a valóságra, amikor Lacika a legkisebb empátiát is nélkülöző jószándéktól vezetve felhívja a figyelmét, hogy mintha lélektelenül játszana. Érezte Szabó Tibor ezt már korábban is (gondoljunk csak a Lacika monológját közvetlenül megelőző jelenetre, ahol Szabó az önmagával való szembenézés jelképeként egy tükröt előtt ülve törődött és elgyötörtön törölgeti homlokáról a krémet), ám a tudatába ekkor hasít bele a dolog.

Emberi színjátékában is – mely voltaképpen abban áll, hogy a „legnagyobb színész vagyok” szerepét alakítsa a mindennapok különböző szituációiban – folyamatosan felsül. (Hogy más természetű viselkedésre mennyire képtelen, jól példázza az a jelenet, melyben felesége a frissen vett rádiótelefonnal hívja játszani, ám mivel itt Szabó Tibornak az alvástól még gyűrött, álmának furcsaságától pedig megrettent férfit kellene „játszania”, megáll minden tudománya.) Szerepének felfogásbeli sajátossága, hogy saját nagyságához viszonyítva megsértse mások személyét. Ám szándéka visszajára fordul, amikor a zongorista Bánki Zoltánt vagy a magán kastélyszálló tulajdonosát, illetve a recepción dolgozó férfit akarja megalázni. Végül pedig éppen a személyét kérdőjelezi meg – ugyan teljesen szándéktalanul – egy mozgássérült gyerek anyja, aki összetéveszti Kivillel, a parapszichológussal. Ennek súlya pedig a színész esetében életbe vágó – méghozzá a szó szoros értelmében.

Szabó Tibor halála és a közösségből történő kivétele tehát logikus konzekvenciája a filmbeli eseményeknek.

Bogár Imre izzig-vérig színész, a színpadon éppúgy, mint azon kívül. Az életet egy nagy játékként fogja fel, ahol minden új szituáció egy-egy új felvonáskezdetet jelent. Hogy milyen „hanyag eleganciával” képes felvenni az élet ritmusát, az a jelenet mutatja a legszemléletesebben, amelyben a vidéki autószerelő megkéri Bogár Imrét, hogy amíg ő éjszaka a művész úr autóját szereli, az töltsse együtt az időt feleségével, egy kisvárosi parvenü asszonnyal. Bogár Imre kezdetben vonakodik („minek néznek ezek engem?” – kérdezi a szervezőtől), ám látván a színpadról, hogy milyen szép a fiatalasszony, felveszi a kesztyűt. (Amit megint csak bravúros beállítással mutatnak az alkotók, a színész lába közül fényképezve az első sorban nagy piros, szív alakú fülbevalókkal ülő, elbűvölő hölgyet. Ez a jelenet egyébként koncepcionálisan Szabó Tibor már említett telefonos jelenetét ellenpontoszza.) Emiatt a habitusa miatt nem érezzük hiteltelennek ellentmondásos viselkedését, jelesül, hogy egyik alkalommal teljesen kiborul anyagi helyzete miatt, legközelebb pedig a legnagyobb nemtörődomséggel veszi át gázsiját. Bogár Imre figurájának tökéletes felépítésében meg-

határozó szerepe van Benedek Miklósnak, aki ezzel az alakításával ismét bizonyította, hogy Magyarország vezető színészei között a helye – és ott volna foglalkoztatottságát tekintve is.

A Szabó Tibor és Bogár Imre eltérő karakterét ütköztető jelenetre egy sajátos filmnyelvi fogással irányítja rá a rendező a figyelmet.<sup>5</sup> Az eddig csak stilizáló funkciót betöltő öltözőbeli vagy szállodai tükrökből felvett képek itt dramaturgiai szempontból is fontos szintre emelkednek. Bogár Imre sminkszobájának tükrében megjelenik Szabó Tibor, és felveti a kérdést: „Hát a Kláival mi lesz?”, vagyis a Húzónev és a Bonviván, mint a két erre legérdemesebb, hogyan osztoznak a Primadonán. E macho-elvű megközelítést Bogár Imre átformálja (ekkor Szabó Tibor negyed arca beszorul az öltözőasztalon levő kistükörbe, ahol eddig csak Bogár Imre arcélét láthattuk), hogy tudniillik ki veszi észre a nők jelzéseit és ki nem. Szabó Tibor kiesik a szerepéből, hiszen a szituáció ekkor már nem futhat ki az „én vagyok a legjobb színész, enyém a legjobb nő” törvényére. Sőt olyan területre csúszik át (az élet apró dolgai), ahol Szabó Imre teljesen idegenül mozog. Mégis belemegy Bogár Imre utcájába, és csak percek múlva veszi észre, hogy leereszkedett kollégájához, sőt, már tanácsot kér tőle.

Több különböző karaktert és eltérő viszonyrendszert fejthetünk még fel A turnéból, amely ennél a jellegénél fogva akár színpadi mű is lehetett volna. Mindazonáltal úgy vélem, meglehetősen úde színloltot jelent az idei magyar filmpaletán.

Tanner Gábor

Jegyzetek:

1. Stuber Andrea interjúja. *Kritika*, 1988/12, 35. o.
2. Ember Marianne interjúja. *Népszabadság*, 1993/236, 25. o.
3. Székely Gabriella interjúja. *Filmvilág*, 1988/8, 3. o.
4. Arday Zoltán: Kifosztott szemfényvesztők. *Filmvilág*, 1993/11.
5. „Vannak kivételes, ritka esetek, amikor a kép az ábrázolton kívül önmagát is észreveteti.” Szilágyi Gábor: *Kép és cselekmény. Filmkultúra*, 1987/4-5, 49. o.



Két bumfordi elefánt captat egy falucska szűk utcáján a horizont felé. Sajnos a harmadik kecskeméti animációs fesztivál Nagydíját (*Locsolkodás*, Weisz Béla, 1989) viszik magukkal. Nem ők tehetnek róla. Jeles napon locsolkodtak: preferálva egy egérkislányt, kvártélyostul. Ormányukból özönvizelték a szendét – lévén Húsvét. Jele(nt)ős napokat mulatott az animációs filmszakma ez év június 9-től 13-ig. A Fesztivál (s a Kecskemétfilm) igazgatója, Mikulás Ferenc: „Több mint két évtizedes munkánk egyik elismerésének tekintjük, hogy a hagyományoknak megfelelően megkaptuk a fesztivál rendezésének jogát.” (*Kecskeméti Lapok*, 1993. június 10.) Hosszú öt év telt el az előző (1988. június 8-11.) és nyolc az életlelent megelevenítő műfaj első (1985. június 13-16.) helybéli megnyilvánulása (akkor még: Filmszemle) óta. Előzsúri (Veress József, Szemadám György, Báron György) válogatott az utóbbi években készült, hat alkotóműhely által bennevezett 78 produktumból. Negyvennyolcat talált versenyképesnek: 25 rövid-, 5 művelődéstörténeti filmet, 15 televíziós sorozatot és 3 egész estés animációt. A benevezők: Balázs Béla Filmstúdió, Magyar Televízió, Kecskeméti Animációs Filmgyártó és Forgalmazó Kft., Nemzetközi Rajzfilm Ügynökség (I.C.A.), Pannónia Film Vállalat, Varga Film és Videó Kft. Számos szponzoráló (26) és rendező szerv (12) jóvoltából realizálódtak az élményadó – 13 millió Ft összköltségű – események. Azokat az elefántok sem vihették magukkal. Legizgalmasabbnak a mozgóképek – itthon először – nemzetközi zsűri előtt zajló versenye ígérkezett (Lugossy László elnök, Giannalberto Bendazzi filmtörténész, Kányádi Sándor költő, Jean-Francois Laguynie natur és animációs rendező, Josko Marusic animációs alkotó).

Most nem írták ki az első és a második Filmszemle bizonyos díjait. A legjobb forgatókönyvért, a legjobb grafikai tervért, a legjobb irodalmi alapanyagért tehát éppúgy nem versenyeztek a résztvevők, mint Az ismeret-

# A 3. KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILMFESTIVÁL

terjesztő, Az amatőrfilm, A legjobb televíziós film, A kísérleti film, vagy A sorozatfilm kategória díjáért. Idén A zsűri dicsérete „díj” sem volt megszerzhető. Más díjak viszont a találkozók kontinuitási mozzanataira hivatkoztak; s újak is megjelentek. Nevezetesen: A Fesztivál Nagydíja, Egész estés rajzjátékfilm, s Művelődéstörténeti kategória díj; a különdíjak között pedig A képi formanyelvért kapható; nem utolsó sorban meg A Magyar Filmkritikusok díja, mely animáció ügyben a helyszínen debütált.

Verseny- és nem versenyfilmek peregték a zömmel szakmából (köztük külföldiekből) verbuválódott közönség előtt. A Filmfesztivál díszvendége az angol filmanimáció Korda Sándora, a magyar származású John Halas volt (Üdén és 81 évesen). A vetítések, előadások, konzultációk, tévériportok fő helyszíne: a Tudomány és a Technika Háza, valamint az Otthon Mozi. A „belső” események más, gazdag „külső” programok szöveggörnyezetében folytak. A városi televízió az MTV-n át fél órában számolt be a napi eseményekről. Ugyancsak naponta jelent meg az ifjú rajzfilmkészítők *Animália* című lapja. E görbe tükör improvizációkkal, szellemi fricskák, grafikával, interjúkkal szórakoztatta a vendégeket. Naprakészen. Jól éreztük magunkat a bőrünkben – mind a vetítőben, mind a város különféle pontjain. Nem kevés kiállítást is meglátogattunk a Fesztivál idején. A Szórakáténusz Játékmúzeum *Csak a játszó ember egész ember* című kiállítására például már azért is érdemes volt betévedni, mert versenyfilmként futott a festő és szobrász Schéner Mihály művészetével könnyeden és kalapemeléssel foglalkozó – a békéscsabai meseház udvarán forgatott (kombinált technikájú) – film, a *Szent Mihály-napi játékok* (Szoboszlai Péter, 1993). Schéner kötődik a kisgyerekek világához. Kalmár Ágnes: „Kisplasztikai szorosan kapcsolódnak a játékszerekhez, szobrai a sok ezer éves játszó ember tárgyainak összefoglaló formái, az ünnepek örömeinek megjelenítői.” (E film zeneszerzője, Selmezi György nyerte el A legjobb zenéért díjat.) Útba lehetett ejteni Szilágyi Varga Zoltán grafikai látlatát is. Megérte-e? Legálább annyira, mint pályázó filmjeinek megnézése: *Tiszta kép* (1989), *Origo* (1990), *Éjszakai kultúrtörténeti hadya-*

korlat (1992). Talán a forrásértékű dokumentumokból tallózó Macskássy Gyula Emlékiállítás volt a primus inter pares. Értékét fokozza potenciális publikus ereje. Egyben hiányérzetet kelt. Ugyanis voltak néhányan Macskássy mellett, után, s bizonyára holnap is lesznek animációs művészek, szakmatörténeti mozgatóerők. Ille né tán dönteni képes mértékadó személyiségeket animálni erre, hogy ne úgy, mint magányos szigetre csodálkozhassunk rá – néhány napig – egy nem akármilyen alkotói, gyártás- és forgalmazástörténeti anyagra. Halással beszélgetve forszírozta Kányádi: Kecskeméten elkelne már egy animációs múzeum. Plénium előtt is elmondta: „Mi lenne, ha a mostani város polgárai és a városatyák esetleg egy animációs múzeum alapjait vetnék meg?” Figyelemreméltó vitát involvált a Magyar Fotográfiai Múzeumnak *A megállított kép* című időszerű bemutatója. A paravánokon: jegyzett filmesek (rendezők, standfotósok, operatőrök) fotói. Valamennyi eredeti, „másképp-fotó”. Szerzőik valahogy sehogysen fényképez szemmel lát(tat)nak. Ebben rejlene szuggesztív, személyes hangú képeiknek a filmvilág atmoszféráját sugalló specifikuma? Gyanítom: igen.

Visszapillantással indult a vetítés. Igényes válogatást láttunk díjnyertes magyar filmekből. Tizenegyet, melyek félszáz díjat tettek nyolcadik művészetünk asztalára. Külön csemegének számított a Macskássy-filmek (1931-1971) lepergetése. Szót érdemel eme archaikus és majdnem-mai művek technikai (képi, hang) minősége. A speciális szakértelmet igénylő felújítási munkában a Magyar Filmintézet a „ludas” (vö: *Filmkultúra* 93/7, 39-33. o.). További információk programok repre-

zentatív keresztmetszetet kívántak adni a honi animáció napjainkig vezetett útjáról. Rövidfilmekkel, sorozatepizódokkal, reklámokkal, logókkal, főcímmel (29 produktum), s egész műsort betöltő négy alkotással. Nézni-éredemes ízelítőt kaptunk az amatőrfilmek (közülük többen lettek hivatásosak) s a főiskolán animációra szakosodók munkáiból is. A videón rögzített, úgynevezett független animációs művek több mint fél évszázadot (1931-1985) voltak hivatottak képviselni. A Magyar Iparművészeti Főiskola vizuális-kommunikációs stúdió animációs filmszakának 3-9 perces munkái sejtetik a hazai multiplikáció – általuk is fejlődő – jövőjét. – Jóllehet nem beszéltek össze e műfajt biztató, idevágó sajtócikkkel. „A magyar animáció viharos tempóban, mennyiségileg és minőségileg is jó irányban fejlődik...”, ha most egy év alatt képesek lennének huszonhat perc huszonhat perc elkészítésére, akkor több száz órányi anyag legyártására is kaphatnánk megbízást.” (Fenyves György, *Kurir*, 1993. június 12.) Tegyük hozzá: a magyar gyártókapacitás egyelőre évente ötszáz-hétszáz perc lehet. Más oldalról: ez tizede annak, amit a mi (?) televíziónk sugároz.

Az esztétikailag és filmtörténetileg fontos animációk jelenléte is a programbőség zavarához tartozik. A zágábi iskola jeles egyéniségétől, Marusictól például egy híján tíz, stílusban tartott rövid rajzfilmet nézhettünk meg. Nívós művészetébe az olasz animáció 1961 és 1988 közötti munkákból válogatott filmekkel kínált bepillantást. A szerzők (például E. Luzzatti, V. Gionala, P. De Mas, G. Manuli) között szerepelt az egész estésével világhírűvé vált Bruno Bozetto. E Fesztivál kitekintéssel is vonzó légköréhez a portugálok (R. Neto, R. Lanca, A. Feijo és mások) kilenc retrospektívval „szóltak hozzá”. A belga főiskolások néhány perces filmjeit már-már zavarbaejtőnek tartottam. Bemutatásra tizenötöt választottak ki 1973-tól 1992-ig megvalósított terveikből. Originális művészi animációval a műfaj egyik nagynevű – a maga nemében Kurosavához hasonlítható – japán művésze, Osamu Tezuka is megajándékozott bennünket (részletesebben lásd: *Filmkultúra*, 1991/1, 50-53. o.). Halas műveit nézve: egyedi s megrendelésre gyártott rövidfilmeket, komputeranimációkat, videotechnikájú kísér-

leti anyagokat láthattunk. És: az egyetemes filmtörténet két töle származó klasszikusát, *A mozi története* című tízperceset (1957) és a George Orwell könyve alapján kreált egész estés *Állatfarmot* (1954).

A Fesztiválon is kirajzolódta a versenyfilmek egymással átfedést – sokban a hazai animáció keresztmetszetét – mutató csoportképző jellegzetességei. A groteszk gegfilmtől a szociologikus beállítódásúakon át az experimentális munkákig. A *groteszk-ironikus művek „csoportjából”* való példa a *Western* (Homolya Gábor, 1989) és a *Robinsonád* (Kelemen István, 1989.) Utóbbi a civilizációs instrumentummal (tévékészülék) önkéntes remetévé, közösségből kiszakadt szigetlakóvá váló embereket karikírozza. Előbbi vizuális perspektívával (kvázi-filmtérrel) lep meg, teremt morbid humort. Pisztolypárbaj előkészületei. Háttal álló hatalmas cowboy ansnittjén át látjuk a vele szemben álló parányi (térben távoli?) másik alakot. Felemeli csizmás lábfejét a háttal álló. És – akárha égő csikre lépne – eltapossa ellenfelét. Minek a colt? Olykor elég, ha egy síkban vagyunk...Az I.C.A. eldobott gyömlücskéjére „irt” három egyperces rajzverziót (*Banánhéj-sorozat*): *A részeg* (Glück Júlia), *A busz* (Baksa Balázs), *A vak* (Baksa). Csak a vakember nem csúszik el a banánhéjon – botjával tapogatja s kikerüli. Érzékeny grafikájú gegfilm a frappánsan tömör, már említett nagydíjas *Locsolkodás*. Szerzője megkapta a *Pesti Műsor* különdíját is, mert azt – így mondták – „olyan valakinek szánták, aki képes arra, hogy lekösse az embereket figyelmét, képes arra, hogy megnevetessen bennünket úgy, hogy egy, két, három, tizenegy percben még el is gondolkodjunk”.

Választékos, Hokusait idéző grafikus szépség esztétikumával fogta meg nézőit a japán vonalrajzokkal, írásjelekkel dolgozó videofilm. Három színes felvillanás kivételével fekete-fehér ez a Varga Stúdióban készült, *Esik az eső* (Kardos Péter, Olajos Bea, Csomor Béla) című, finom erotikát hordozó munka. *Artisztikus légkörű animáció* továbbá a Pannónia színeiben induló Reisenbüchler Sándor két eleven színvilágú kollázsa: az *Allegro vivace* (1990) és a *Zöld intelmek minden napra* (1992). A művész korábbi filmjei – az *Isten vedel, kis sziget* (1978) című kivételével – a *Nap és a Hold elrablásának* (1968) építkezését mintázzák. Az expozíció: békés, majdhogynem idilli állapot. A konfliktus: lebírhatatannak tűnő ismert vagy ismeretlen eredetű erőszak szünteti meg a paradicsomi helyzetet. A végkifejlet: az eredeti állapot visszaállítása harccal, szerencsével, értelemmel; örömteli befejezés. Idézett két versenyfilm már más dramaturgiával más tartalmat közvetít. A hétfőtől vasárnapig szóló „intelmek” révén ünneppé varázsolódnak a hétköznapok. Koszmosz léptékű élővilág (stilizált fa, hal, galamb, virág) lüktet. Együtt lélegzik

velünk. Pulzáló égitesttel harmóniában szeretkező emberpár. Majd újabb metamorfózis. A humán figurák alapidomokká (gömb, gúla, kocka) absztrahálódnak – költőien. Felfokozott életöröm árad az *Allegro vivace* bőségszarujából is. Természeti tájak, madárhangok, szárnyas (szárnyaló) emberek, csillagok, sziporkázó színek formájában. Mindkét opusz amolyan animációs carmina burana. Itt: a teremtés, létezés nagyszerűségét Csajkovszkij-muzsikára, képi tárgyiasításban dicsérik „dalok”. (Kecskemét város díját nyerte el az *Allegro*...) Meglepetve olvasom egy animációban otthonos kritikustól: „Reisenbüchler élete legrosszabb – leginkább házikonzervekből készült – filmjével lett második... a reisenbüchleri példa azért ütött szíven, mert nála az animációs progresszió – sokszor éppen ő általa kidolgozott – eszközei megrevedtek klasszikusan üressé.” (Szellemkép, 1993/3, 19. o.)

Néhány film a – hangsúlyában – *társadalmi-közéleti érdeklődésűek* csoportjából. Múltat ébresztő, anno hozzánk-nőtt mindennapi tárgyak vonulnak föl előttünk. Társadalmi meghatározottságú életvezetésünk személyes fordulatainak mementói (*Hagyaték*, Macskássy Kati, 1989, natúr és tárgyanimáció). Korszakidéző zenék: Karády-szám, az ötvenes évek mozgalmi dalai. Pillanatörző fényképek montázs. Érték(rend)ek módosulnak, devalválódnak. Közük fontosak az idő múlásával kacattá válhatnak. Kukáskocsi nyeli el az „erre-arra” érákra emlékeztető dolgokat. A Pascal-gondolatokra asszociáló *Közjáték* című televíziós sorozat (Varga Stúdió) utolsó négyperces epizódjában (*Boldogságkeresés*, Gábor Imre, video) gépszerűen, ám öntudatosan lépdel egy férfi. Bábeli csigatorony forog. Ismétlődő, egymást váltogató szekvenciák. A videójátékbeli figura még mindig lépked – keres. Aztán tévéképernyős szöveg: Game over. Smasszernyulak vigyázzák a – nyilván parancsra – piros tojásokat tojó tyúkok sokaságát: *Húsvéti anxiz* (Weisz, 1988). Monotonia: tojást tojás. Az egyik szárnyas fehér tojást kezd el kierölködni magából. Rájön: isten ments! Gyorsan festéket iszik hát. Mindent folytatódhat tovább. Vak fegyelmezettséggel – pirosban. „Filmem politikai hangvételű, akkor készült – mondja a szerző –, amikor azon munkálkodott az ország, hogy lebontsa a régi rendszert, és ebbe a folyamatba kapcsolódtam be én is.” Szalkás-kontúrú fekete-fehér figurák között vérben forgó szemű, malacképű rajzalak siet (*Változó világunk*, Weisz, 1991). Mindent vörösben lát. Egyre tempósabban csörtet úti célja felé. Szubjektív kamera, lábfahrt: egy budi. Csukott szemmel erőlködik, sürgős dolgát végzi a megkönnyebbül. Eközben vidám színekben kezd pompázni a világ. Parkokban jókedvűen sétálnak a – korábban szürke, illetve vörös – emberek. Hősünk szeme már nem véres. Nagydolga befejeztével azonnal újra aktívulódik közösség- és embergyűlölő magatartása. Tudniillik: nincs WC-papír. Frustráció! Lesz, van tehát következmény: elszürkülnek az emberek, vörösbe vált a szempár. A sertésarcú mimi-

kája, testmozgása árulja el nekünk: szerinte még a szar is le van szarva...Megint. Lám, (m)ilyen is a világ (színe)változása? „Robespierre megelőztél csupán, ne kérkedjél vele!” Fekete-fehériben és a francia trikolor színeiben Dantonként éli át Ádám a történelemfordító eseményeket *Az ember tragédiája* sorozatnak *A forradalom* című (IX. szín) epizódjában (1992). Igényes, visszafogott grafikával, redukált színekörnyezetben költi át Jankovics Marcell a história madáchi szemléletét. Karinthy Frigyes írása alapján készítette el *Új Iliász* című rövidjátékfilmjét Gé-



mes József. 5673-ban ébred fel egy 1922-ben hibernált fiatalember. Egy-mást öldöklő géplények, robotszörnyek lakják bolygónkat. E gépmonstrumok zoo- és antropomorfizáló megjelenítésében lelthet igazán örömét a rendező. Ötlet- és mozdulatdúsak az agresszív masinák. Kevésbé sikerült viszont a novella műfajhoz illő dramatizálása. Sok a marionettzsinór. Képi narráció igazodik az irodalomhoz: a történet autonóm rajzfilmmé válása elmarad. Ezen a megmaradtak sámánserű főpapja, a túlélő Hopkins sem segíthet. Az időutazó Schuberrel való bölcselős beszélgetésre szorítkozhat csupán. Fekete-fehér rajzanimáció a *Vigyázat, lépcső!* (Orosz István, 1990). Achtung Treppe! Mind the Steps! Osztorozsno, lesztnyica! – figyelmeztetnek, általánosítanak a feliratok. A vidék problémás világát grafikával kritizáló

zárk a magyar animáció? Hogyan viszonyul a mai animáció a hagyományokhoz? A nemzetközi díjakot szerzők mennyire érdekeltek a munkáik? A legújabb problémára talán *Álomfejtőre* (1980) urbánusan rimel ez a film. Málló vakolatú bérház. Kőrfolyosók. Guruló labda. Udvari szőnyegporolók. Kopott életképek. Belsőpedesek nagy ruhásszekrényt cipelnek, gangon, lépcsőkön, udvaron. Felbukkanó lakók s arra járók. A szekrény? Viszik. A szállító munkások összeütköznek más szekrényhordókkal. Megint lépcsők, újra labda. Állandó mozgás – mindig mindenütt. Házzszerte. De semmi nem változik meg. A szemetes kukák hasonlóan mozdulatlanok. Emberek, sorok, helyzetek járnak helyben. S persze a szekrényvivők. Zörejek, háttérhangok: slágerfoszlányok. Zárókép. Felülnézet, totálplán: egymásba érő, négyzetet kirajzoló, sehová vezető lépcsősorok között látunk le az udvarra. Az

előző képek legyünk úgy megvilágítva, hogy az animáció színe egy ábránál legyen. Színeket kell látni.

úgynevezett lehetetlen ábráiról híres holland festőt, M. C. Eschert citálja a rendező. Körbe, lépcsőfokról lépcsőfokra gurul a fehér labda. E veszélyeztető lépcsőknél lefele van a fölfelé. S viszont. Végességükben sejjik fel a bezártság. Permanens vizuális mozgások szimbolikusan közlik az embert dermesztő kiáltalanságot. Keserű, intellek-

# A 3. KECSKEMÉTI ANIMÁCIÓS FILMFESTIVÁL

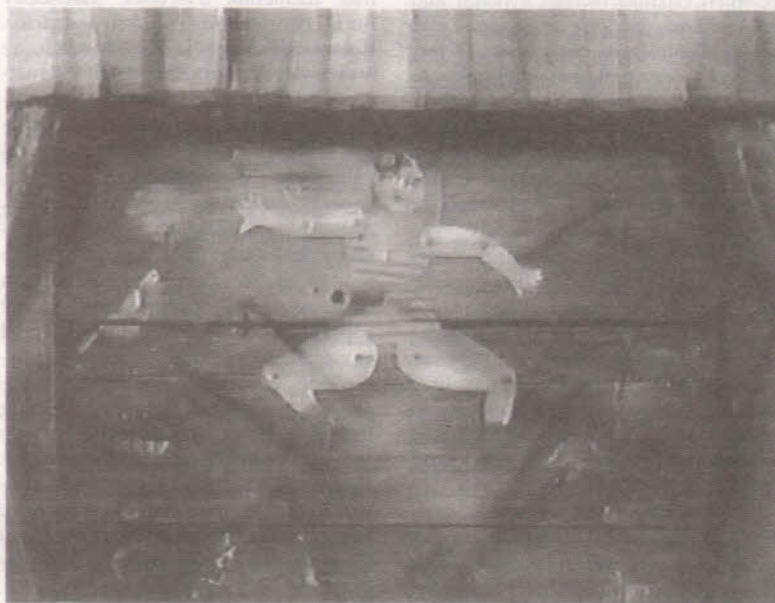
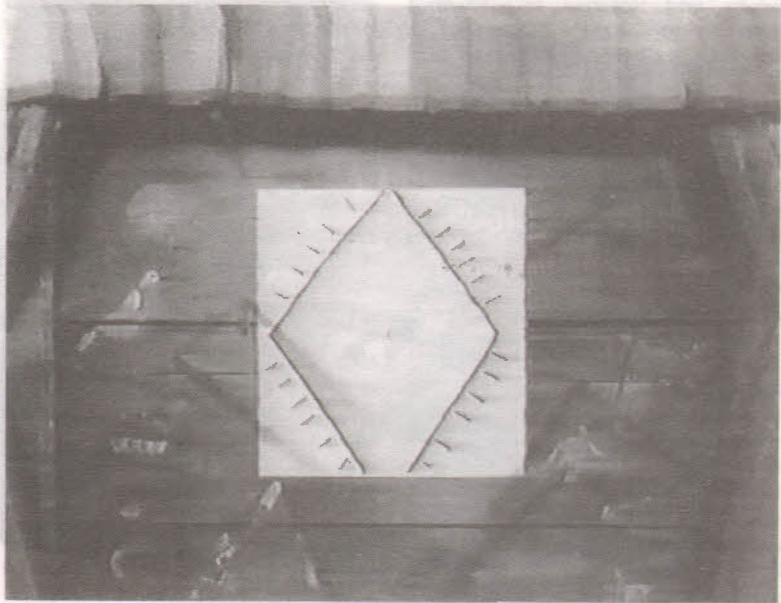
tuális film. Személyes toplistámon (s korántsem vagyok egyedül e minősítéssel) ez a mű: Nagydíjas. (Amúgy a Rövidfilm kategória díját vitte el.)

A főként formával kísérletező (experimentalista) munkák részben hagyományos technikával (például rajz), részben a komputergrafika „gépies” látványvilágával, illetve a számítógép és a tradicionális animáció ötvözésével apelláltak befogadóikra. Utóbbi képviselői egyebek között a *Pascal pixelek* (Papp Károly, video) s a *Teremtés* (Ráczmolnár Sándor, video) című Közjáték-

mul ki a plánból: a hófehér vásznon egyetlen fekete vonal veszi át minden korábbi képelem helyét. (A Magyar Filmkritikusok díjával jutalmazták a művet.) Az IBM AT-620-as hardvere és az AutoCAD 9, az AutoFLIX s az AutoSHADE szoftvere jóvoltából – Moslov *A vasöntőde* című zenéjére – sík elemekből (deltoidból, négyzetből) szerkesztett lila színű, át-átlátszó emberféle

kontrasztok: fénylő bakancstalpak. Lővések hangja. Az *Éjszakai kultúrtörténeti hadgyakorlaton* résztvevők célpontja egy a trójait, s a háborúk történetét felidéző fa-ló. Óriási méretét a felkelő – sisakformájú s színű – napkorong loárnyékkal hangsúlyozza. Monokróm színhatás. Szuggesztív képi effektek. Támadás. Bizarr konfliktusforrás: görbe szög rögzíti az egyik deszkát. A faállat megmászása, elfoglalása közben bele lehet akadni. Elfordítja fejét a ló. Recseggve csavarodik hosszú nyaka. Lezuhannak róla a katonák. Kifordulnak a megtámadott véresen színes, természetes belső szervei (gyomor, belek). Akárha anatómiai atlaszból vették volna át. A védekezés sajátos jelképeként ép-

annyi jelkép) látunk mögéjük: óra, izólámpa, írógép, kagyló nélküli telefon. Kopogó lépések, ajtónyikorgás. Újabb nyitott ajtók, más tárgyak előtt kocsizik a kamera (*Ajtó 6.*, Gyapai Tamás, 1989). Gyorsuló lépések, futás hangja. Lezser, cigarettázó férfi ovális tükörben látja meg magát – és észrevesz egy csukott ajtót. Kinyitja. Fakó-sárgán derengő fény, változó színek. Hívogatók? Belép a férfi – rácsapódik az ajtó. Színek nélkül áll vele tótágast a szoba. Együtt halljuk a megriadt alakokkal: becsapódott egy másik ajtó is. Végérvényesen. Miért nem a választékot kínáló ajtókon (valamelyikükön) lép(t)ünk be? Csukott ajtókat miféle ismeretlen tesz vonzóvá? A kilincset választó ember vajon miért fizet rá? Teljesítménypróba egy – többféle gépálásból bemutatott – magasugrás ürügyén: eltöprenghetünk. Az eredet egy-



epizód. Cakó Ferenc *Ad rem* (1990) című alkotása szürreális látomásban jeleníti meg az embercsoportok és az önkényuralom örök harcát. Testet öltött emberi álmok szénpor és plasztilin fázisok révén nyűgöznek le. Szabad asszociációk: akusztikus és képi lelemények, vágy- és rémálomokba vetített kérdő- és felkiáltójelek. A *Tiszta kép* élő bőrre tetovált figurák animációja, pixillációval elegyítve. Így enged némi bepillantást a marginális életűek „grafikus” önkifejezésébe, eléggé furcsa attitűdökbe. Nagyvárosi nyüzsgés, alig meghatározható alakok forgataga (*Bestiák*, Varga Csaba, Igor Lazin, 1993). Einstein-portrék, átstrukturálódó színpaltok, torz alakzatok. Absztrakt kompozíciók kaleidoszkópja. Igen különös (avantgárdos?), figyelemfokozó animáció. Főként dinamikus, meglepetéseket kínál. Végül szürke babakocsi gu-

lépdel. Hajthatatlanul megy a hatalmas terű, kék labirintust képező szögletes oszlopok között: *Labirintus* (Jánvári István, 1989). Két és fél percen át igyekszik kifelé e vizsgafilmben. Találón fogalmaz a számítógépes multiplikációval kapcsolatban Halas: „A komputer nagyon buta eszköz, magától semmit nem tud csinálni... jó rajzolókra, fantáziával megáldott művészekre mindig is szükség lesz az animációban.” (*Mai Nap*, 1993. június 13.) Kompjuter és animáció. Előadásokat is szenteltek e témának (Szabó Domonkos, Antal István, Szegedy Maszák Zoltán). Az elhangzottakat illusztráló animációk láttán jegyezte meg egyik kollégám: „Nem egy nagy durranás.” Ki így hall, ki úgy. Jómagam pukknást érzektem. S kicsit. Koromsötét éjszaka. Támadásba lendülő katonák. Vakítóan fehér rohamsisakok. További

pen elpusztításakor vált hús-vérré egy élettelen (cél)tárgy. (E rajzfilm A legszínvonalasabb képi formanyelvért írt díjat nyerte el.)

A *filozofikus animációk* láttán úgy tartom: ez a filmsorozat volt a versenyprogram legkiemelkedőbb mustrája. Továbbszólni érdemes, mély gondolatokat nem kevés alkotás reprezentált. Rájuk különösen érvényes: „Valójában szinte minden eddig látott filmet fel kellene sorolni, mert mindegyik annyira más... a Kecskeméti fesztivál valóban pályázhat a műfaj világvárosainak rangjára.” (*Népszava*, 1993. június 11.) Dehát stop-táblás e cikk terjedelme is. Remélem, később bővebben szólhatok majd e lap hasábjain ezekről a tömör művekről. Megérdemelnék. Most tehát, mint fentebb, csak jelzészzerű rövidséggel idézem föl néhányukat. Zöldesszürke falak nyitott ajtóin (meg-

fajta személyes felfogása az *Origo*. Sportcipőjével elrugaszkodó, magasba szökkenő figura hatalmas talpa féregként tapos el egy (földről láttatott) emberparányt. Tudjuk, a félelemnek olykor bére van. Bizonyos teljesítményeknek viszont, láttuk, (ember)ára lehet. Könnyű, zizegő vékony vonalakon, finoman satírozott felületeken (kvázi) kocsizik a felvevőgép; máskor pedig figurák nyomába ered: *Az út* (Nikolai Ivanov Neikov, 1992). Pásztorok, legelésző nyáj. Fekete-fehér képsorok. Furulyázó juhászt követnek, vízparthoz érkeznek meg vele a juhok. Feláll és színes lesz az egyik állat. El is csodálkoznak ezen a többiek. A természeti táj, a víz életet ad a juhoknak – s magaválasztotta, poetikus elmúlást a furulyásnak. Immár mélyből jövő buborékok emlékeztetnek rá a víz felszínén – átmenetileg. Cannes-ban a tava-

lyi versenyen ez a rajzfilm egyedül képviselte a magyar animációt. Műfajában a legkiválóbbnak ítélte a zsűri. (Kecskeméten A legjobb „elsőfilm”-ért díjban – HBO – részesült a helyi stúdió ösztöndíjasa.) Miklós Árpád Szikrája (1992) a legjobb animációs filmnek járó díjat a 34. bilbaói rövidfilmszociálisról hozta haza. Élő sejtek áramlanak. Ajkak körvonalai, fogsor. Az arc(unk) más részei fekete-fehérben: orr, szemek, fül. Világít, színmetamorfozistokat produkál a szem: meg-megváltozik tekintetünk. Deformálódó, kifakuló emberarc. Vele együtt – elég egy szikra – torzíthatnak a receptorok. Mind konkrét, mind jelképes értelemben: a világ megismeréséért felelős érzékszerveinknek a tévedés is adottsága. Gyaroltságuk akár a teljes megtévesztésig terjedhet. Nekünk hozta, hozza magával a lángot Prometheus (Jankovics, 1992). Mintegy dacol Epimétheusz döntésével, s Zeusz Küldte Pandórával: őrszi, viszi a tüzet. Jobb kezével óvja e titán a bal tenyerében mind halványabban pislákoló lángot. Előttünk töpörödik össze termetes alakja, arcába szaporodó ráncok írják be visszafordíthatatlan öregességét, kudarcát. Meggyötört vonásait épphogy kivehetővé teszi a kezei közt mindjárt kuhunyó fény. Talányos rajzfilm az Ekhó (Miklós, 1991). Többértelműen dekódolható helyzetekkel kérdez rá a lét mikéntjére. Amőba formájú alakok. Átlátszó burokfélében vergődő felnőt. Előködlik valami kőkoporsóra emlékeztető dolog kontúrja. Ilyen és hasonló, titkokra asszociáló „félkonkrét” figurákkal dolgozik a szerző. Sejtelmes képek animálásával kutatja lehetőségeink emberi, talán azon túli határait, létezésünk értelmét. Teszi ezt káprázatos látványvilággal: lassú átváltozással, elvakító fényvel, fekete-fehér grafikával; Melis László zenéjével aláfestve. Mozgó, hiperrealista emberi ajkak szuperplánja például úgy válik – adott térben – totállá, hogy minden helyben marad: a száj áttűnéssel formálódik szerető párra. Izzó fény ömlik be valahonnan a majdnem misztikus sötétbe, hogy megnyúlt emberalak sziluettjét rajzolja elénk. Lükettető-elvakító világosság latin (egy pillanatra: sántán?) keresztet formáz. Eredendően a nézői emóciókat mozgósítják a varázslatosan míves képek. Rációval itt nemigen boldogulunk. Ugyanakkor a továbbgondolandók alig hagyják nyugodni a befogadót.

A magyar animációs film teljes repertoárját a (csoportokba rendezett) egyedi rövidfilmek a sorozatokkal s az egész estésekkel együtt alkotják. A művelődéstörténeti televíziós szériák között indult az *Urunk élete I-II* (Kardos Ferenc). A biblikus történet finom pasztellszínekben zajlik. Az MTV és a Cinemart Stúdió félpasztikus, néhány

mozdulatra szűkített „merek animációja” Charles Dickens alapján, Szilágyi Tibor narrációjával terjeszt kulturális ismeret. Jézus és a többi szereplő arca mindvégig profilból látható. A *Mon-dák a magyar történelemből* sorozatnak korabeli krónikák illusztrációiból merítő *Zotmund* (Jankovics, 1988) és *Jankula* (Jankovics, 1988) című részét vetítették le. (Utóbbi kapta A művelődéstörténeti filmek kategória díját.) A sorozat többi epizódját versenyen kívül mutatták be. Nagy tapssal fogadtuk a Fesztivál szellemes és adekvátan pikáns szignálfilmjét. Alkotója, Horváth Mária a megbízható esztétikai színvonalú *Magyar népmesék IV.* sorozatból való *A mezei nyúl és a sündiszó* (társ szerző: Gyapai, 1989) című rajzanimációval szerepelt. Tinti, az úrból rendre érkező, földi dolgokkal ismerkedő gyermekcentaur (Kecskemétfilm) is találkozott a publikummal: *Fel torreador!* (Gyulai Liviusz, Balajthy László, 1988) s – A televíziós sorozat díjazott rajzfilmje – *A nagy verseny* (Gyulai, Balajthy, 1988).

Az egész estés rajzjátékfilm kategória díját visszatartotta a zsűri. Három egész estés művett részt a versenyen: a populáris *Sárkány és papucs* (Hernádi Tibor, 1989), *Vili, a veréb* (Gémes, 1988), *Leó és Fred, a két jóbarát* (Tóth Pál, 1987). A varázslat révén verébbe lett Vili megérdemelt visszaváltozásáig a (fő)várossal és emberközi kapcsolatokkal ismerkedik. A saját s mások magatartását értékelő és átértékelő, a tanulságokat a didaxisnak megfelelően levonó címszereplő kalandjai a Közönségdíjjal lettek megjutalmazva. A jóban s rosszban, más-más helyszíneken együttműködő országnak és régi időkben ittmaradt idomárja A legjobb animátori munkáért részesült elismerésben.

A lezajlott Fesztivál ismeretében megállapítható, hogy jól jósolt Mikulás Ferenc: „Nem kell még a magyar animációs filmgyártás felett megkongatni a vészharangot, erre értékes bizonyítékul szolgál majd a fesztivál.” (*Pesti Hírlap*, 1993. április 21.) Nyilván korántsem problémamentes a gyártás. Ám az igazi, promt gondok mindenekelőtt a forgalmazással, azon belül is a televíziós sugárzással kapcsolatosak. Leginkább a fiatal nézők vonatkozásában vannak teendőink. Az animációnak a gyerekekkel és a fiatalokkal való képernyős kapcsolatáról – rádiós, írói és filmes szemmel – az *Iffúság, televízió, animáció* című előadáson esett szó (Szabó Éva, Varga Domonkos, Féjja Sándor). A summa: évek óta egyre inkább figyelmen kívül hagyja az MTV a sokszínű itthoni gyermekanimációt. Aligha mentség erre, hogy a mozivásznzon sem reprezentálódik a műfaj hazai palettája. Az okok egyike: „Pénzből, megrendelőből és forgalmazóból még kevesebb lett (magyar animációs film hazai moziba nem kerül, a televízióba is ritkán), a piac beszűkült és átrendeződött.” (Gervai András, *Magyar Hírlap*, 1993. június 14.) Mit sem tehetek erről a publicitásért kiáltó művek. A legjobb gyermek- és ifjúsági film díját

a múlt évben az Espinhói nemzetközi fesztiválon a *Zöldfa utca 66.* (Horváth, 1992, kombinált) nyerte el. (Kecskeméten a zsűri Különdjének egyikét kapta.) Pixillált gyerekszereplők, általuk készített tárgyak, rajzok, falfestmények. Alkotó játékban önfeledten szabadulnak fel kislányok és kisfiúk a címbe jelzett kecskeméti utca udvarán. Majd mindent játszótársukká fogadnak: követ, krétát, madarat, esőt, fát, virágot; ábrázolást.

„Nagyon örülök a találkozónak, de nem örülök igazán, mert nagyon sok kolléga nincs itt. Főleg azokat látom a szakmából, akik azért többé-kevésbé tudják, mit csinálnak és hogy mit kéne csinálni.” A *Magyar animáció, magyar filmművészet* című előadást követő konzultáción (Veress József, Szoboszlai Péter, Reisenbüchler Sándor, Báron György) mondta ezt Szoboszlai, s többek között megállapította: „A mi területünk nem a filmvászon a jövőben. A televízió képernyőjében kell gondolkodnunk. Ez teljesen megváltoztatja lehetőségeinket, esélyeinket.” A rendező ezzel hívta fel figyelmünket a műfaj egyik legégetőbb problémájára. Csak hát ugye: a képernyő(nk)... Sajnos a filmvászon már tényleg nem az animáció. De mikor lesz az övé a képernyő? Lévén: még korántsem az. Legkritikusabb helyzetben a rövidfilmek vannak. „A magyar filmművészet részeként funkcionáló magyar animáció, mert ez végül is evidencia, föl tud vonultatni annyi színt, annyi változatot – hangsúlyozta Veress –, annyi érdekességet, ami nézhető, értékelhető; és még valamiféle tendenciák is kirajzolódnak.” A szerinte „egyszerre súlyos és könnyed” magyar animációról megemlített továbbbi két lényeges mozzanatot. Az egyik: csak bizonyos esetekben van jelen bennük az „új játékoság”, sokszor inkább a rutin a meghatározó. A másik: történelmünk, kultúránk tükröződik a filmekben, szellemiségükben diagnosztizálható a nemzeti karakter. A versenyprogram egészét tekintve mondta el Reisenbüchler: „Úgy érzem, hogy szegénykeznevalónk semmiképpen sincs.” Néhány stúdió munkájára külön is kitért. Például: „A kecskeméti gárda bebizonyította, hogy egyre jobban fejlődik, egyre inkább van arcúta. Varga Csaba végül eljutott odáig, hogy egyedi filmet tudott csinálni, és produkciójába bele tudta kapcsolni a magyar avantgárd képzőművészet néhány problémás képviselőjét.” A konzultációnak szinte valamennyi kérdése izgalmasan korszerű volt, s jelen pillanatban is érvényes. Néhány a felvetődött közül: Mennyire hatnak a magyar filmgyártásban végbement válto-

zások a magyar animációra? Hogyan viszonyul a mai animáció a hagyományokhoz? A nemzetközi divatok, áramlatok mennyire érezhetőek nálunk? A legtöbb problémára talán Báron kérdezett rá: „Mit jelent a kis független, például piaciorientált animációs műhelyek megjelenése? Mi a magyar animáció kapcsolata a magyar (natúr) filmmel, illetve a magyar képzőművészetrel? Mennyire szoros, illetve mennyire laza a magyar animáció és a magyar film kapcsolata?” Hozzászólásában különösen fontos témát érintett a filmrendező Lugossy, amikor az emberi arc animációs megjelenítéséről, annak komoly gondot okozó sajátosságáról beszélt: „Egyenarcok jelennek meg a maguk mozgásában, vonásában, kifejezésében. Az arc 'bemutatásakor' talán valami lehetetlennek a megkísérléséről van szó. S lehet, hogy erre felé igazán nem vezet út?” Fogós kérdés. Nem kizárt, a műfaj nem fejlődött még odáig, hogy képes legyen úgy megmutatni egy animált arcot, ahogyan – úgy mond: kell. De mi van akkor, ha itt feltáratlan műfaji entitással állunk szemben? (Schuber és Hopkins arca Lugossyt látszik igazolni, Prometheusé már nem annyira.) A filmek többségét – jegyzett filmkritikus szerint – „a tisztesszakmai színvonal, de a formai és/vagy gondolati eredetiség hiánya jellemezte... nemegyszer a túlzott hosszúság, a következtelen megvalósítás, a dramaturgiai, művészeti mellék-vágányra futás csökkentette a filmek hatását” (Gervai, *Magyar Hírlap*). „Olyan filmet – ezt pedig jegyzett animációs művész nyilatkozta –, amely átütően új szemléletmódot képviselne, formanyelv, témák segítségével, nem sokat láttam.” (Szilágyi Varga, *Petőfi Népe*, 1993. június 12.) Bendazzi a zsűri véleményéből: „Sikeres és kedves, jóhangulatú fesztivált rendeztek, ami nem túl gyakran fordul elő. Jól tudjuk ezt bizonyos óriás fesztiválokon szerzett tapasztalatok alapján.” A díszvendég zárta be a Fesztivált. „Kecskemét a zenének egyik világvárosa, hiszem azt, hogy az animációnak is az lehet.” – Kopácsy megnyitó szavaira rímelt Halas záróbeszéde: „Az igazi nyertes a város, Kecskemét. Az igazi nyertes: Magyarország. Nagyszerű e fesztivál. Ez volt a legjobb találkozó a három között. Úgy látszik, ez a hely lehet a jövőben a keleti Hollywood – az animációban.” Miért is ne? Találkozzunk 1996-ban!

Féjja Sándor

## 37

Slobodan Perovic

Zoran Radmilovic

Pavle Vuisic

Ljuba Tadic

## A 6-os számú kórterem

Paviljon VI

színes jugoszláv film

Csehov kisregénye alapján

írta: Lucian Pintilie

fényképezte: Milorad Jaksic-Fandjo

zene: archív

rendezte: Lucian Pintilie

Centar film, RTV Beograd, 1978

A Magyar Televízió bemutatója

Másfél évtizeddel ezelőtt Jugoszláviában (tévé)filmet forgatott (a román!) Pintilie (az orosz!) Csehov *A 6-os számú kórterem* című elbeszéléséből, amit nem sokkal később bemutatott a Magyar Televízió is. Sokan még ma is emlékeznek rá, bár kevesen értették, hogy a hű tolmácsoláson túl miről szólhat még Pintilie filmje, és akik megértették, azok sem értelmezheték a nyilvánosság előtt. A francia kritikusok például a szolzenyicini reminiscenciákat értékelték benne, pedig hát értelmezhetők volna mélyebben is. Most már lehet érteni, lehet értelmezni, csak alighanem túl kevesen látták. *A tölgynek bizonyosan több nézője lesz a mozikban, s ez készíti a szerzőt arra, hogy A tölgyről szólva beszéljen A 6-os számú kórteremről is, ugyanis összefüggnek, éppen a filmalkotói szemlélet sajátos állandósága és változása miatt.*

Pintilie *A 6-os számú kórterem*ben szinte szóról szóra vitte képernyőre a csehovi szöveget, csupán az orvos és a postamester utazását hagyta el. Hitelesen jelenítette meg a szárad- és világévi orosz kisváros zártságát, hatalmi hierarchiáját, elkülönült, magányos értelmiségét, zártarcú, apatikus szegényeit, a kiszolgáltatott és megnyomorított betegeket, a kórházudvart, a kórteremnek nevezett mocskos cellát, még a sejtelenesen-fenyegetően fellobbanó kő-sza tüzeket is. A dermedt milió, a csönd, a cselekvés-nélküli mozgás mo-

noton ismétlődésének hangulatában zajlik le drámaiatlanul észrevétlen az orvos drámája. A szellem izolált felsőbbrendőségéről, a bárminémű cselekvés értelmetlenségéről és a világ folyásának passzív tudomásulvételéről kialakított önpusztító filozófiája szükségszerűen juttatja őt el az elmebetegek közé, Nyikita gyilkos ökölcspásai alá, a halottszállítók taligájára, és végül az üregerő kápolnában kiterítve a múlandóságba.

Tárgyszerűségében a milió tökéletesen és hitelesen orosz, miközben tökéletesen és hitelesen román is. Az 1972 után különleges útlevelel „önkéntes emigrációba” küldött Pintilie első, és 1990-ig egyetlen filmes híradása ez hazájáról, s az azóta látott román dokumentumfilmek sem árulnak el többet és tragikusabbat a román valóság hétköznapjairól. A kérdés, hogyan tűrhet-e el a román értelmiség ilyen sokáig szólanul Ceausescu diktatúráját. Íme, Pintilie válasza: A román értelmiség, amelyet mindig is áthághatatlan szakadék választott el a román közneptől, privilegizált és hagyományos szellemi felsőbbrendűségére és az orthodoxyára, a változtatás hiábavalóságára támaszkodva ideologizálta meg mindentűrését, passzivitását és cselekvésképtelenségét. Ahogy Csehov nyomán az orvos vonzódik Pintiliénél az anarchikus, lázadó és intelligens elmebeteghez, úgy szimpatizált lélekben a román értelmiség is a szabadsághősökkel, a rabság és az önkény elleni tiltakozással. De ahogy az elbeszélésben és a filmben kettejük egymásra találása, baráti párbeszéde csak egy vak, esztelen kitérés eredményez, amely végzetes az orvos számára, és semmit sem old meg, úgy következik be mindez a valóságban. Jövöbe látás?! Nem. Bölcsélet. Csehov

is, Pintilie is kíméletlen logikával tárja fel, hogy az értelmiségi létből fakadó humanizmus, az életosztón, a természetes cselekvés-igény szükségszerűen vezet hisztérikus, katasztrófaszerű lázadáshoz, ha ilyen méretű torz, lételles külső erőszak, és önámító eszmékkel, illúziókkal burkolt belső elfojtás bénítja sokáig.

Pintilie filmje a realista, olykor naturalisztikus közegteremtés ellenére is stilizált. Rendíthetetlen következetességgel kíséri végig az orvos fizikai és lelki útját az önpusztításig. Minden kompozíció, beállítás és más filmes eszköz pontos, tömör és többrétegű. Egyetlen példa: Andrej Jefimics minden ébredéskor az ablaka előtti elzárattalan, ezért szüntelenül folyó, jégkupa-cos vízcsapra lát, s hosszasan nézi. Egyszer csak – ez az első, értelmes, hétköznap cselekedete! – elzárja. A kamera a szoba belsejéből, a megszokott nézőpontból rögzíti a villanásnyi jelet: az ablak négyszögében, a csap mellett váratlanul megjelenik az orvos, és megteszi az egyszerű mozdulatot. A nézőpont (az orvos megszokott nézőpontjának) azonossága és az orvos egyidejű felbukkanása az ablakkeret által behatárolt kis térben nemcsak a külvilág és az orvos, hanem a cselekvés és az orvos egymáshoz nem-szervesen kapcsolódó, sőt egymástól abszurd módon különböző létezéséről árulkodik.

A másik értelmiségi típust, az adott közegbe beilleszkedő, jószándékúan ostoba postamestert Pintilie elnéző közönnyel ábrázolja. Sokkal árnyaltabban festi meg a hatalom arcait, a nyájas képmutatótól a sunyi leskelődő besúgót és a hidegszemű ítélethozókot keresztül a korlátolt verőlegényig. Csaknem homogén azonban a filmben a köznép. A szóltan, zártarcú járóbetegek, a kórházi segéd munkások mozdulatlan csoportként, vagy gépies lassúsággal mozgó bábokként tűnnek fel. Csak az elmebetegeknek van arcuk és személyiségük. Rajtuk nem a külvilág,

hanem saját törött énjük uralkodik. (Egyedül Nyikita ütéseitől kell félniük: szűkölnék és nyüzsitenek, de ez is fizikai, és nem lelki terror.) Ahogy az orvos felfedezi az intelligens betegben az egyetlen beszélgetőpartnert, és a kórházudvaron keresztül útja kezd nem a rendelő, hanem az elmebetegek kórterem felé vezetni, úgy távolodik el közlelőből a betegek és a személyzet néma alakzata. A nagykendőbe burkolt pici lány, az egyetlen, akivel eddig az orvosnak kapcsolata volt, ezentúl megszűri, némán figyel, nem fut hozzá, nem fogja meg a kezét, hogy egy rövid szakaszon együtt lépkedjenek, mint tették korábban. Csak az elmebetegek fogadják rezzenéstelenül az orvos közejük kerülését.

Ez a hierarchiát, a privilegizáltak és kiszorítottak közti átléphetetlen távolságot szóltanul elfogadó és tiszteletben tartó köznép, amely megretten a privilegizáltak közül aláhullótól, és ösztönösen engedelmeskedik tovább a fentől diktált rendnek, rettentő ismerős a Lajtatól az Urálig terjedő térségben. Pintilie azonban most nem rájuk figyel. Megelégszik azzal, hogy hosszán ott felejt a kamerát néma csoportozatukon, kifejezésteleenné fegyelmezzett szemükön, semmibe meredő arcukon, kékre fagyott meztelen lábukon... A kislány viszont elkíséri Andrej Jefimics az utolsó útra, amit Pintilie tesz hozzá a csehovi történethez, és ott marad a lemeztelenített, lepedővel letakart holttest mellett mozdulatlanul a kápolna üreges sötétjében. A jövő nemzedék felismeri, és a maga módján megérti a humanizmus, a kapcsolatteremtés gesztusait, az aláhullók érthetetlen kínját...?

Pintilie örök humanista, és végső soron örök optimista. Még egyetlen filmjét sem fejezte be, sem a betiltottakat, sem ezt az emigrációban készültet, a közössége felé tett karnyújtás, a változás hitének jelzése nélkül. Akik részt vettek 1979-80-ban a Caragiale-művek nyomán készült *Miért húzzák a harangokat...?* című, azonnal betiltott filmjének forgatásán, azt mondják, hogy a film végén ott volt az alkotó szájából elhangzó ítélet: ti is így fogtok elpusztulni! Csakhogy ez a mondat nincs benne az elkészült, 1990-ben bemutatott filmben! Ellenkezőleg: a rendező nyitva hagyja a történetet, hősei elcsendesedve és eltöprengve kocsikáznak a Pohos kocsmája felé...talán megváltoznak?!... Pintilie legújabb filmje, *A tölgy* másfél

Maia Morgenstein  
Razvan Vasilescu  
Victor Rebengiuc  
Dorel Visan  
Mariana Mihut

# A tölgy

Balanta (Le Chêne)  
színes francia-román film  
Ion Baiesu regénye nyomán  
írta: Lucian Pintilie  
fényképezte: Doru Mitran  
rendezte: Lucian Pintilie

Parnasse Production, Scarabée Films, MK 2 Production, La Sep Cinéma, Studioul de creatie  
cinematografica al Ministerului Culturii din Romania, 1992

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film



évtizednyi filmes hallgatás, és a dobozba zárt *Miért húzzák a harangokat...?* 1990-es nyilvános bemutatóját követően, francia-román koprodukcióban készült el 1991-ben. Vagyis 1989 decembere után.

Kivéve az első, vizuálisan bravúros erőpróbát, a *Vasárnap 6 órakort* (1966), Pintilie minden eddig készített filmje (végül is nincs sok, de hát elsősorban a színház az ő alkotói terepe) egyrészt a

nemzeti identitás-keresés egy-egy lépcsőfoka volt, másrészt reagálás egyedi történeteken keresztül a történelmi helyzetre. A *Helyszíni szemle* (1968) az egész országot birtokba vevő lelki terrortól, a csapdaállítókról és a csapdába esőkről szólt. A *6-os számú kórterem* (1978) az értelmiség önpusztító passzivitását járta körbe. A *Miért húzzák a harangokat...?* (1980-1990) az ösztönlét és a nagy manipulátor átverősdijeinek

tragikomédiája. Utóbbi film volt eddig a legkegyetlenebb. Ebben Miticának, az aranyifjak grációz vezéralakjának, a filmbeli városszél „értelmiségijének” cinikus szólásai, szóviccei bár ritka szellemi virtuozitásról és hibátlan helyzetfelismerésről vallanak, mégis éppen ő válik tragikomikus áldozatává saját silány, környezetéhez alkalmazkodó tréfájának. Meg kell hálnia, hogy bűnhődjön a tudás és a szellem felelőtlen

mentik meg a férfiakat, akiket odaadóan imádnak, látszólag szó nélkül engedelmességek nekik. A fiatal pápa és a városi ügyész mégis jobban fél a feleségétől, mint az elkárhozástól, illetve a párttól...Ízig-vérig balkáni életkép, ahol a struktúra működésképtelensége termeli ki a élet lét-alatti mechanizmusait, ahol a permanens katasztrófa-helyzetek permanensen szülik a túlélés alternatíváit. Mindez a nyugat-európai ember számára átélhetetlen, felfoghatatlan, valami olyan kuriózum, amely messziről még csodálatos és élvezetes is lehet.

Nela itt akar élni. Ez nemcsak tanult nyugat-európai mentalitása szempontjából tűnik képtelenségnek, hanem az adott közeg törvényei alapján is. Nela származása és neveltetése révén azokhoz a hatalmi körökhöz tartozott, ahol nincs le-föl, vagy oda-vissza közlekedés. Aki innen egyszer kihullott, az legfeljebb egy földindulás nyomán juthat vissza újra (igaz, akkor viszont ismét előjogokkal...). Márpedig Nela apja kihullott, mert nem ilyennek képzelte a rendet, és ezt meg is fogalmazta.

Pintilie nagy mestere a felvezetéseknek (is). A film eleji abszurd szituációban – akárcsak a *Miért húzzák...?* előhang-féleségében – tökéletes helyzet-elemzést adja ennek a világnak, meg-hozza bravúros képi megoldásokkal, egyetlen szó nélkül. A parányi, szutykos lakótelepi lakásban egy férfi haldoklik, a takarón félrecsúszott *Paris Match*, vetítógép surrog-villog, a falon film pereg. Téli-ünnepség képsorai egy luxusszállóba, egy magasrangú katonatiszt elkényeztetett kislányának szórakoztatására. A pionír-nyakkendő gyereket úgy vezetnek le a lépcsőn a szalonba, mint egy hercegnőt. Sorra löki félre a luxusbabákat, lecibálja a katonatiszt-télapó álszakállát, majd megtalált pisztolyával sorra „lelővi” a vendégeket, akik egymás után terülnek el a padlón, egyikőjük még a tejszínhabos tortába is belezuhan, olyan rettenetesen élvezi ezt a játékot...A filmvetítés közben a haldokló férfi észrevétlenül kiszervet.

A kelet-európai hatalomnak, kiváltságainak, korlátlanágának és abszolút felelőtlenségének kvintesszenciája ez a jelenet. Morbid abszurditását csak fokozza, hogy gyerek – a leendő hatalom-birtokos? – műveli az ezúttal képletes tömeggyilkosságot, és hogy a filmbeli filmen látható, hatalma teljében levő, boldog ifjú apa kitaszítottan, nyomorult módon végzi be életét egy sívár lakótelepen.

Nela nem akar művész-prostituált lenni. Pszichológusi végzettségével egy kisváros nevelőotthonába indul dolgozni. Hogy miért, arra a film első percei azonnal választ adnak: személyiség, aki maga dönti el, hogyan él. A családi múlt, az iskolázottság és a nyugat-európai évek legalább annyi előnyt jelentenek számára ebben a közegben,

mint hátrányt. Az önértet, az erős akarat, a szókimondás, az errefelé ismeretlen állampolgári tudat és autonómia folyton konfliktusokba sodorja, gyanútlanúsága áldozattá teszi, ugyanakkor e vonások arcátlanúsága el is képesíti az ellenfeleket, és szokatlanúságukkal meg lehet nyerni azokat, akiknek szolidaritása jól jön, sőt szükséges. Természetes, hogy Nela végül átlépi a láthatatlan határokat is, és jön a vízágyú, a kemény lecke. Addigra azonban már tanult annyit, hogy módszert tudjon változtatni: kipróbálja a női praktikákat, a zsarolást, a ravasszágot. Már tudja, hogyan kell megmaradni és elérni azt, amit akar. Beilleszkedett.

A 6-os számmú körterem szomorú értelmiség-sorsához és homogén köznépszerűsítéséhez képest alaposan megváltozott Pintilie szemlélete a fentiek-ről is, a jövőről is. Adott egy képtelen, torz, keleti típusú berendezkedés, melyet nem változtat meg puccs, terrorcselekmény, az értelmiség önpusztító passzivitása vagy emigrációja pedig még annyira sem. Adott egy nép, amely hihetetlen életerővel éli túl az elviselhetetlent, a kibírhatatlant; mikrit ölt, mesékbe búvik, ügyeskedik, ravasszkodik, azonosulás nélkül alkalmazkodik. Nevet, játszik és énekel. Az értelmiségnek pedig le kell számolnia mítoszaival, el kell temetnie múltját, és össze kell simítania a tanult nyugat-európai mintákat az itt kifejlesztett ravasszággal, humorrallal és életvágygal...

Az alapmű, Ioan Baiesu regénye (Balanta) a román nemzetmítoszra épül. A szöke, angyalarcú, halálosztó hatalomnak édestestvére a fekete, szenvedélyes szembenállás, az autonómia, és mindkettő egyazon lény – „a jó apa, a zsarnok apa, a pipogya apa” – szeretetéért verseng gyerekkora óta. Ez a mítosz egy karszétállítás: Ilyenek vagyunk mi, románok! Abnormálisak és zsenik egyszerre, így együtt, családiánsan...

Pintilie ezúttal engesztelő közönség-filmet csinált. Nemcsak azzal, hogy Baiesu regényét használta alapul, hanem azzal is, hogy a férfi főszereplőből – Miticából!...– romantikus balkáni európeert, egy jóhumorú, fortélyos, rendíthetetlen és legyőzhetetlen pozitív hőst faragott.

De azért nem tagadta meg önmagát. Az a hidrokefális fej, amelyik A 6-os számmú körterem kezdő képsorán néz szembe velünk percekig, A tölgyben a falusi pápa öt éves gyermekén jelenik meg. A kisfiú eszik, iszik és nevet. Csak nem fejlődik, nem tud felnőni...

Báthory Erzsébet

mélyéig megalázva kénytelen módszert változtatni az önmagáért, szerelméért, a jövőért folytatott küzdelemben.

Pintilie vad színekben tomboló, hatalmas freskót fest a román társadalomról. A gyilkos humorú *Miért húzzák...?*-ban is felbukkant váratlanul egy-egy gyerekesen gyöngéd vagy megértő mozdulat, melyeket pillanatok alatt elsöpört a fergegetes komédia szele. Most azonban megállás nélkül végletes események, tettek és érzelmek között libikókázunk: a megerőszkolástól, mérszárkólástól a mindenütt jelenlévő hadsereg slendrián, életveszélyesen és infantilis rendetlen akcióin át a nyíltság, a játékoság, a ragaszkodás és a szolidaritás megannyi megnyilvánulásáig. A bányászok hol elállatiásodott, kiváltságuk tudatában rombolópusztító lények, hol kenyeret majszoló, a divatos slágeret önfelédten hallgató fáradt férfiak. A rendőrök és a titkosrendőrök névtelen, trágárszavú telefonálók, sötét, buta konspirátorok, érzéketlen gyilkosok, ám ugyanakkor lehetnek kedélyes pártfogók is, vagy éppen napi élelembeszerezésük érdekében szolgálatot vállaló alkalmi cinkosok...

Nela kalandorsozata, azaz utazása a távoli kisvárosba és az isten háta mögötti falucskába, emberekkel való találkozásokat, érintkezéseket és kapcsolatokat is jelent. Ezek az időnként előtérbe kerülő, általában azonban csak háttér-szerepet betöltő alakok reprezentálják a román társadalom túlnyomó többségét, a harmadik rendet. A mindenhol azonos, katasztrófaalisan lepusztult, elhanyagolt közegben (mocskos, rendtelenség, füstöt okádó kémények, vízhiány vagy sötétbarnás lét fröcskölő csapok) az emberek helyet változtatnak, vándorolnak, a semmiből a semmibe menekülnek, vagy befészkelik magukat egy körterem sarkába, túlszűfoltan berendezkednek egy parányi élettérben, káposztát természetnek, esznek, isszák a cukját, mesélnek, énekelnek, tréfálkoznak...Alkalmazkodnak és túlélnek különös, de közülük való pápáikkal együtt. Burjánzanak az egérút-mítoszok, a vidám szekták, az aszketikus utópiák és a messianisztikus álmok. Sutta az önmegadó báránykával! Az apák, a férfiak azonban csak a mítoszokban meghatározó figurák. Ez egy „nőjogú” társadalom, ahol asszonyok kormányozzák a világot, az ő szeretetük, gyűlöletük, hisztériáik, szeszélyeik és praktikáik teremtik meg a létezés formáit, és feltételeit. Ők

elfecsérléséért, s hogy groteszk halála megdöbbenést – és talán megvilágosítást – társait. Filmvégi túlvilági szózata (íme, a pintiliei gesztus!) elindítja a ráébredést az ösztönlét, a madzagon rángatott bábok szabadság-illúzióinak abszurdítására.

A tölgy a Ceausescu-korszak legvégén és a decemberi események idején játszódik, utóbbi egy túszostól lemészárolt terrorista csoport akciójaként ábrázolva. Amúgy – alighanem a francia producernek is köszönhetően – kalandfilm. A kezdő képsorban a belvítőtől, kóbor kutyától, gaztól elvadult mezőn a lepusztult panelházak felé földközben vágató kamera megadja az egész film nézőpontját és ritmusát. A főhősnek elképesztő kalandok sorát számuldja, toporzékolja és heveskedik végig, hogy majd az utolsó képsorokban megnyugodva és bölcsé csendesedve megfogalmazhasson egy biztatóbb jövőképet. A kalandok színhelye maga a pucér román valóság. A legszélsőségsébb végletektől meghatározott hétköznapi lét-alatti lét, ahol a magasról (egy kiemelt, majd lebukott káder-apa lányként) és messziről (párizsi tanulmányok után) érkezett Nela a legmélyebb vizekbe belebuktatva kénytelen megtanulni román sorstársai titkát, a túlélés művészetét.

A főhősnek nemcsak jelképesen furdik meg többször is a filmcselekmény folyamán. Az indulás fölényes magabiztosságát (amikor is egy luxus-hullámfürdő féllábszárig érő vízében szökdeli át, bámuló férfiszemeket ingerelve, a játékos hullámokat) egy piszkos, megáradt folyóba zuhanás követi – a még mindig konok büszkeség büntetéseként –, hogy az igazi lecke a Securitate vízágyúja legyen, ami után Nela fuldokolva, bőrig áztatva és lelke



Masatoshi Nagase  
Li Pui Wai  
Choi Siu Wan  
Maki Kiuchi  
Sun Ching Hung

# HALÁLI FEGYVEREK

## Őszi hold

Qiuyue  
színes, hongkongi-japán film  
írta: Fong Ling Ching  
fényképezte: Tony Leung  
zene: Lau Yee  
Tats  
rendezte: Clara Law Chuck-Yiu

Trix Films Production, 1992  
Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

### Összeomlás



# 1

A művészet(ben az a nagyszerű, hogy) nem ismer sem etnikai, sem földrajzi-politikai, sem kulturális választóvonalakat. Valamennyiünk közös kincse Bergman *Őszi szonátájának* mély lélek- és családelemzése; Verlaine páratlan, „Ősz húrja zsong...” kezdetű verse;

Tarr Béla *Őszi almanachjának* rothadó pompájú, agresszív melankóliája; Rohmer majdan elkészülő, szavak és mozdulatok zenéjével elringató és eszméletető *Őszi meséje*; Ady meglepett, őszinte kitarulkozása – „Párisba tegnap beszökött az Ősz...”. S így vagyunk, szerencsére, Clara Law távol-keleti *Őszi hold* elégiájával is.

Hongkong le- és kibetonozott kikötővárosában még nyomokban sem fedezhető fel a másból fáradt színekben tobzódó, avarillatú ősz. A természet változása – a film tanúsága szerint –

sokkal mélyebben, fiatal lelkekben nyomul előre feltartóztatlanul. Huszoneves japán fiú és tizenéves kínai lány találkozik véletlenül az öböl túlsópartjáról homályosan derengő felhőkarcoló-city természetes (természetfeletti!) díszletének előterében. A fiú „jól eleresztett” turista, aki legfőképp a kínai konyhával szeretne megismerkedni. A lány középiskolás, még egy éve van Hongkongban, hogy aztán szüleiivel kivándoroljon Kanadába, mert bátyja ott jár majd egyetemre. Az ismerkedés akadozó, tömönatos an-

33

34

gol nyelven folyik, gesztikulálva. A találkozás ismétlődnek, az iskola rovására is. Megtudjuk, mi köti a lányt leginkább Hongkonghoz, búcsúját nehezítendő. Egy McDonald's étterem, ahol tízéves koráig a születésnapjait tartották, s jó volt összejönni a barátokkal; egy sziklás tengerpart, ahol apja halászgátot, mikor még nem kötötte le minden idejét az utazáshoz szükséges pénz előteremtése; s a nagymama gondoskodó szeretete, páratlan, évszázados tradíciókon alapuló konyhája.

A tapogatózó, érdeklődő, s mind kitarukozóbb beszélgetések környezete – akár szabadban, akár belső térben – az a XX. század végi, magasan fejlett posztindusztriális világ, melynek szembetűnő jellemzője szigorú zártsága, elrendezettsége, geometriai formákba szorítottsága. Tág ez a szabadság, mégis behatárolt. Az egyéneknek ezen a „rácsozaton” is át kell hatolniuk, hiszen mindennapi környezetük meghatározza viselkedésüket, magatartásukat, szokásaikat és vágyaikat. Nem véletlen, hogy a fiú videokamerájával jobbra toronyházakat, üveg-felhőkarcolókat, ég felé törő falanszterépületeket rögzít, pedig azok a fejlett világ bármely részén hasonlóak; továbbá szűkebb és tágabb mozgásterét: a szállodai szobát, az utcán járó-kelő női testrészeket, friss kapcsolatokat. Privát objektívje saját hívása, szentelene kívülről állásának megfelelője. Másrészt csak így tudja magáévá tenni, magáénak tudni közvetlen környezetét. Képei, melyek a filmen belül jól elkülönülnek kéken fénylő snittjeikkel, egy állapotot rögzítenek, s kísérletet tesznek az elidegenedtség oldására (a fiú szimultán kommentálja a látványt, mert kell, hogy valamilyen köze legyen hozzá). Turistáskodása egyfajta menekülés. Lelkének bezárulása, igazi kapcsolatokra képtelensége fejeződik ki abban a váratlan találkozásban is, mikor egykori első szerelmének nővérébe botolva csak az ösztönök robbanásszerű, mielőbbi, mind teljesebb kielégítése érdekli. A hongkongi diáklánnyal való kapcsolata persze egészen más. Ezek a „beszélgetések a beszélgetésekért” érzetik meg vele, hogy létezik másfajta viszonyulás a világhoz, de csakis kölcsönösségi alapon. Aki személyében megszólított, az kaphat lehetőséget, esélyt arra, hogy „kitárja szívét”. S ebben a kontextusban kap szerepet a hagyományok őrzője, gondozója és továbbadója: a múltja és tapasztalatai ráncba vesző nagymama.

A fiatalok korai – lelki – össze nem egyszer s mindenkorra elrendelt állapot, habár mindketten, többé vagy kevésbé, úgy érzik, igazi történetük már

mögöttük van. A lány most ismerkedik a szerelem érzésével, melyet egyik diáktársa iránt érez, a testi kapcsolat azonban (melyet a film csupán sejtet) hamar múltó jelentéktelen emlékké silányítja az oly heves felindultságot. A japán fiú még nagyobb változáson megy keresztül, érzelmileg és szexuális viselkedésben egyaránt. Hat rá a diáklány rácsodálkozó képessége, természetes kíváncsisága is. Eljut odáig, hogy fontosnak tartsa rögzíteni a beteg nagymama csaknem utolsó óhaját: ha gyermekeit még egyszer maga körül láthatná s megáldhatná, már nyugodtan halna meg. A fiatalok, a hagyományok örökösei pedig megértik, nekik is dolguk van a világban. Ha más nem, hát az, hogy a kihalt halászfaluban meggyújtják a lampionokat, mint tették azt az ott-élők, minden őszi ünnepen. Japán szokás szerint ilyenkor az összegyűlt rokonság a vízre szállva búcsúzik. Mert az őszi telihold valóságosan és képletesen összehozza az embereket. A filmbelieket szintúgy, akiknek rendhagyó kapcsolata végül is kevesebb, mint szerelem, de több, mint pusztá érdeklődés. Talán ezt hívják barátságának.

A főszereplők közvetlen egyszerűséggel idézik meg a hozzájuk közelálló figurákat. Masatoshi Nagase a szerep összetettségét is kifejezve formál meg egy olyan alakot, melyhez hasonló karakterével hívta fel magára a figyelmet Jarmusch *Mystery Train*-jében. Li Pui Wai a kisebb szerepben is teljeslet nyújt, hiteles partner.

A film fáradt nosztalgiával búcsúzik a hívős, augusztus közepi estén kis színes rakétákat lövöldöző hőseitől. De szerencsére nem ez a csüggedt belenyugvás határozza meg és hatja át a művet. Szelíd, fanyar, természetes humor bujkál a képkapcsolásokban, a dialógusokban, a fura helyzetek fura gesztusaiban. A humor nem válik el a filmben, csak van, szinte észrevétlen, akár az életben. Minden elegánsága ellenére mosolyognivaló történetet kapunk, s nem túlzás azt mondani: emberi emelkedettséggel.

Clara Law szikár, puritán rendben, a lényegre koncentrálna, kihagyásosan mesél. Elbeszélésének elemei úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint egy nagyvárosi kirakójáték darabjai. Tompított színei közelítenek a videós betétek kékes-hideg homogenitásához. Éppen mert a kereskedő-metropolisz bazári csillogása és turista-látványosságai helyett a geometriába zárt terek világában keresi az emberi megnyilvánulásokat, kapcsolatokat, érzelmeket. Képkompozíciói ugyanazt a megszerkesztettséget és tudatosságot képviselik, mint az egész környezet, amit csak fokoznak és tovább hangsúlyoznak a statikus, jobbra félközele beállítások, s a filmbeli alakok kijelölt pozitúrái. Hínnénk, kockáról kockára egy hiperrea-

lista festmény elenevedik meg kevés mozgással. Igazi (kamera)mozgás csak a madártávlatból fényképezett toronyházrengeteg ismétlődő képsorain jelenik meg. Komponált kísérőzene (az a kevés, ami hallható) főképp ezeknél a légi felvételeknél hangzik fel. Jellegére nézve az ázsiai és az európai hangzás egyesítése, hol az egyiket, hol a másikat tolvá előtérbe. Ezzel egyenértékűek, néhol meghatározóbbak a természetes hangok, zörejek, a szereplők beszédéről, csendjéről, énekéről nem is szólva. Ha egy elképzelt, összefüggő zenei síkon akarnánk kifejezni a mű hangulatát, azt mondhatnánk, olyan, mintha az egész film alatt halk gondolkodás hullámláma, melyet feloldásként apró zenei ötletek, gegek tarkítanak...

„Az *Őszi hold* olyan, mint egy Ozu-film. (...) Akárcsak a nagy japán humanista filmesnek, Clara Law-nak is éles szeme, finom lelke, és szemlélődő stílusa van” – írja egyik méltatója, Gene Seymour (*Newsday*, 1992. szeptember 29.). Ehhez még hozzátehetjük, Clara Law a maga nagyvárosi költészetének képsorait írja. A hidegen racionális világburok alatt megmutatja az otthonosságvágyat – mozdulatokban, félmondatokban, tekintetekben. Ha nagyon akarunk, kereshetünk képi-ronkonokat az európai filmművészetben is, de a rendező szuverenitását ez sem kezdi ki. Emberi létünk és problémáink okán oda sejtlenek a Távol-Keletre Antonioni szorongó, helyüket nem lellő, az elidegenedett világgal kín-keservvel megküzdő alakjai; Rohmer magukat szöözönben identifikálni akaró, örökös keresésben leledző ifjú hősei.



A legrangosabb fesztiválokra kétféle veszély fenyegeti. Programjaik fokozódó commercializálódása, vagy a tekintélyeknek számító alkotók előtti feltelen, sznob behódolás. Még szerencse, hogy vannak mustrák, melyeket e degradációk kevésbé öveznek, mert összeállításukban az új tehetségek felfedezését, fórumhoz juttatását, s a nézők szellemi izgalmanak fokozását tartják szem előtt. Ide sorolhatjuk a berlini Fiatal Film Fóruma mellett a *Locarnói Fesztivál* programszerkesztését. Ez utóbbi seregszemle következetesen preferálja azokat az alkotásokat, melyek a világ különböző részein élő fiatal nemzedékek életmódjának, problémáinak újszerű megközelítéseit hozzák a világtermés reprezentatív asztalára.

Sok pályakezdő vagy érett alkotó nevét ez a fesztivál tette elismert fogalomná. Csak néhány név a világ keleti fertályáról hangosan berobbanók listájáról. Itt tűnt fel Alekszandr Szokurov tíz évig lappangó diplomafilm-remekléseivel, *Az ember magányos hangjával*;

Zeki Ökten *A nyáj* sorsdrámájával; Csen Kaj-kő a *Sárga föld* paraszti tablójával; Abbas Kiarostami a *Hol van a barátom háza?* irigyelt ürügy-filmjével; vagy Nyikolaj Dosztal, mint a klasszikus orosz művekből megismert élet-szemlélet, mentalitás és figurák nemes továbbvivője, ábrázolója a *Felhő-mennyország*val.

Azért időztünk ennél a kérdésnél, mert Clara Law *Őszi holdja* 1992-ben Arany Leopárdot nyert Locarnóban. A film jól példázza a válogatók és a zsűri szándékait. Olyan alkotásról van szó, mely egy univerzális témát – fiatalok barátsága, egymásra találása – a helyi viszonyrendszer és tradíciók megkülönböztető jejeinek felhasználásával mélyíti el és tesz igazán átélethetővé.

Locarno tudatosan válogat, nem diszkreditál; érkehetnek filmek a világbarmely tájáról. Érzékeny, probléma- és tehetségközpontú. Egyaránt figyel önmagára és távoli kontinensekre. Clara Law sikere az európai ember boldog magáraismerése.

Locarno ma is vonzó.

Ne feledjük Clara Law-t!

Lalík Sándor

CLARA LAW Makaóban született. A Hongkongi Egyetem angol irodalom szakán diplomázik, 1978-ban segédproducerként lép be a Hongkongi Rádió Televízióhoz. A következő három évben egy tizenkét epizódos drámát rendez. 1982-től 1985-ig Angliában a Nemzeti Film és Televíziós Iskola hallgatója. Itt csinálja meg első egészestés játékfilmjét, *Azt mondják, itt teltebb a hold* címmel, amely az 1985-ös Chicagói Fesztiválon Ezüst Plakett-díjat nyer. 1985-ben visszatér Hongkongba, filmeket és dokumentumdrámákat rendez, forgatókönyvet készít elő forgatásra. Második rendezése az *Arany Lótusz* *reinkarnációja*, melyet 1989-ben a Torontói Fesztiválon mutatnak be. Következő munkája, az *Isten veled, Kína* (1990) a Torinói Fesztiválon elnyeri a zsűri különdíját; bemutatják még a Torontói, a Chicagói, a Münchener és a Rotterdami Filmfesztiválon is. Az *Őszi hold* negyedik játékfilmje.



# HALÁLI FEGYVEREK

## Összeomlás

Alternatív éjszakai szórakozóhelyen vagyunk. Egy kamerával fölfegyverzett ember épp felvételt készít az aznap esti koncertről. A másik főszereplő hozzálép és beleköt, megpróbálja kiütöni kezéből a kamerát, egyszerűen igyekszik megzavarni a kamerához tartozó embert természetes foglalatosságában. Annak zsebében azonban egészen véletlenül fegyver lapul, és azt szabad kezével kibiztosítja az okvetetlenkedő homlokára irányítja. A botrány csak ezután kezdődik.

Ha filmben, vagy másképp szólva, Amerikában volnánk, akkor a közönség reflexszerűen fedezékbe bújna, az érintett pedig feltartaná a kezét. De mondjuk, hogy csak a leghétköznapibb pesti éjszakában vagyunk. A cselekmény elakad: „Ezt azért mégse kellett volna!” A pisztoly általános zavar közepette, szégyenszemre eltűnik.

Ez az eset nem mesekíséret, hanem a valóságban történt meg. Azért idéztük föl, mert tanulságosan világít rá valóság és fikció viszonyára, különös tekintettel a Kalandra és az Erőszakra. Ezek bevett képi tartozéka a fegyver, melyet az ilyen filmekben már nem is érzékelünk igazán, saját mivoltában. Joel Schumacher *Összeomlás* című munkája azonban, kezdjük ezzel, nem kalandfilm.

1991. június 12. Los Angeles. Ezzel a várossal kapcsolatban bármely dokumentarista stílusú dátummegjelölés még sokáig vérszőlő fog hatni. Azonnal kutatni kezdünk emlékeztünkben, hogy nem azonos-e azzal a bizonyos másikkal. De nem azonos vele, épp csak felidézi. Egyelőre egyszerűen meleg van és közlekedési dugó. Egy fehér bőrű szürke ismeretlen, bizonyos Bill (Michael Douglas), aki még csak nem is taxifő, hanem szimpla úrvezető, a hőségtől és egy légy molsztálásától feldühödve kiszáll kocsijából, és gyalog vág neki a nagyvárosi dzsungelnek. Teli van elfojtott feszültséggel, rombolókedvvel, amelynek okairól csak később értesülünk. De a kitörés nem sokat vár magára. Sürgős telefonálás céljából pénzt akar váltani egy üzletben, majd a kapzsi koreai szatóccsal összeszólalkozva mégsem sajnálja az időt, hogy a fickó pimasz árait egy szál baseballütővel visszazokorítsa a fénykor, a 70-es, sőt, 60-as évek színvonalára. Az értetlen koreait halálra rémíti és véresre veri, összetöri az üzletet, majd kifizeti kóláját – most már tisztességes kalkulus szerint –, és távozik. De még csak próbára tette, nem adta ki a benne forrongó dühöt. A kocsijától elszakadt fehéríngest színes-

bőrű utcai banditák próbálják kirabolni, mire ő végképp ellentámadásba megy át. *Most már nem hagyja magát.* A baseballütő után előbb egy kést látunk meg a kezében. Vészsólyó és komikus egyben, ahogy használatát gyakorolja, akár egy mintagyerek a csúzlizást. Most még jólfésült. De köztudomású, hogy már az óvodában is a hozzá hasonló a legveszélyesebbek, ha egyszer elvesztik lábuk alól a talajt. A következő összecsapás hadiszákmányaként egy sporttáskára való pisztolyhoz, gépkarabélyhoz, miegyébhez jut. („A világ minden fegyvere” – hangzik el szimbólummá fokozó hangsúllyal a filmben.) Szája pedig – hol hallhatóan, hol csak odaérhetően – Amerikával van tele: a jogtalanságok, visszásságok számonkérésével és populista politizálásal. Támadóit, az utca szó szerinti rémeit igazságosztó hevületében lelődözi, mint a nyulakat. Fölháborodik egy bank igazságtalan, antiszociális hitelpolitikáján, de nem megy be, hogy kirabolja, inkább egy gyorsbüfében rántja elő fegyverét. Célja, hogy a hivatalosan még tartó reggeliidőben valóban reggelivel, igazi, plakátninőségű hamburgerrel szolgálják ki a pénzéért. Fegyverrel ront a működésképtelen telefonra is. Az indokolatlannak érzett útfelújítás (és -lezárás) ellen, az adófitetők pénzét emlegetve, vállról indítható légvédelmi rakétafegyvert vet be, miután kezelését egy néger kisseráctól elsajátította. Egyszóval: egyre tovább és tovább radikalizálódik.

Magánéletéről, normális napjairól kezdetben a néző sem tud sokkal többet, mint a filmbeli rendőrség. Ám egy másik szál, amely volt feleségével folyó sűrű telefonbeszélgetéseiből bontakozik ki, sok mindent érhetővé tesz. Bill egész nap kislányával szeretne találkozni, hogy születésnap ajándékot nyújthasson át neki. Táskjában a kazalnyi ölszerszám mellett fényesre kopott jelképként ott hordozza a békés polgári otthon, vízben szállongó hópihefelhőben, üvegbuborékba zárva. Mint ahová nincs többé visszatérés a napperzselt vadonból. Gyerekére vonatkozó láthatási joga már megszűnt, az asszony a rendőrséghez fordul, hogy védje meg otthonát a betolakodótól. Rá kell döbbernünk, hogy lehetetlenül tönkrement magánéletét, vala-

mint ősbölcényeszerű szociológiai jegyeit – WASP állását vesztett rakétatervező(!) mémök – éppen férfi mivolta tetőzi be: a feleslegesség és korszerűtlenség díszpéldánya egy állítólag lefegyverező, szupertoleráns, supernormális, másságközpontú, feminin, stb. században, a XXI-ben. Azok után, amiket az első órákban elkövetett, már valóban üldözött vad, akit a végső kilövés fenyeget. Minden helyzetet átszínez kissé az, hogy a főhős mintegy egész valójával egy valaha uralkodó többség erodálódó jogaiért áll ki. A néző megnyugtatóra kiderül, hogy mégsem fasiszta: egy vele szimpatizáló neonáci üzlettulajdonossal ugyanúgy elbánik, mint a másképp idegen koreaiakkal, négekkel. Az igazi ordas eszmék az ő világában ugyanolyan egzotikumok, mint példának okáért a wood-

A film alkotói megpróbálják elejét venni annak az értelmezésnek, hogy hősünk valóban – mint ő maga hiszi – csak védekezik az országot előzőnlő bitangok, senkiháziak, színesek söpredeke ellen, akik kiforgatják egzisztenciájából a teremtés koronáját, a katonai csúcstechnológiát; de jóformán csak egyetlen – igaz, mindent átható – mozzanatot vetnek be ennek érdekében: a hős, úgy mond, örült, illetőleg pszichopata. A körültekintő előrangatása azonban, hisszük, nem komoly válasz egyetlen komoly (például erkölcsi, művészi) kérdésre sem, ahogyan Amerika sokat emlegetett belső válsága sem lélektanai probléma...De ez már majdnem politika, és egyébként sem a mi dolgunk megítélni azokat a tiltakozásokat, vitákat, amelyeket a film odaát kiváltott. Sokkal érdekesebb számunkra az a mód, ahogy a film a kommersz központi kellékével, zsinórpadlás-istenével, a fegyverrel bánik.

Nagy igazság, hogy a film, ha nem is kizárólag Amerikáé, de mindenestre a legamerikaibb művészeti ág, amelynek tömegfogyasztásra szánt produkciói egy a miénktől merőben különböző világot ábrázolnak. A film világa Amerikán belül is épp Kalifornia (gondoljunk csak *Az utolsó akcióhős* ironikus öntükrözésére). Nekünk, európai (kelet-európai) kommerszfilmezőknek pedig még élesebb határt kell vonnunk a saját környezetünkben és a vásznon látottak között. Éppen csak tudjuk, hogy valahol messze létezik egy ország (egy Amerika, ha úgy tetszik), ahol mindez maga a valóság, ahol a fegyverek nem a színpad hátterében, szögön lógva várakoznak a drámai pillanatra, hanem úgyszólván önállóan cselekszenek, mint valami kísérleti animációs filmben; ahol a kalandfilmet és az ijesztően reális társa-

## „A semmi ágán”

Kevésbé szórakoztató alkotás, de művészi, nemcsak az alkotó szellemében, hanem értékesítője is az: egyelőre győzelmesen lép ki a „A semmi ágán” című film a magyarországi mozikba. A film a legújabb amerikai alkotás, amely a kalandfilm és a thriller közötti határterületen mozog. A film a legújabb amerikai alkotás, amely a kalandfilm és a thriller közötti határterületen mozog.

dalombábrázolást esetleg csak egy lépés választja el. Ez a lépés a groteszké. Hiszen a fent említett lövő- és vágószerzők valójában nem is illenek a magát kóbor lovagnak képzelő, jól szituált ámokfutó kezébe (nem is ott jelennek meg először), és Michael Douglas színészi képességei többek között épp erre keltek: a rambós kinézetű géppisztolyt egyszer csak pontosan a maga valójában mutatni föl, egy olyan ember belső sutaságával, aki egész neveltetésével és múltjával szakítva mondja ki (bár nem ilyen direkt módon): „Most rajtam a sor!” Ez a motívum vonul végig legkövetkezetesebben a filmben, egészen Bill haláláig. Látványos klisé: az utána nyomozó felügyelővel folytatott végső párviadalban Bill a hagyományos westerneket idéző automatikus mozdullal nyúl a zsebébe, hogy elsőként löhessen, de a világ minden fegyvere helyett egy kék vízipisztoly akad a kezébe. Az – úgy tűnik – Amerikában is mindennél könnyörtelenebb valóság ezt a léha és olcsó kézműdolgot már nem engedte meg neki.

## Haláli fegyver

Bár ezt a filmet semmilyen szempontból nem lehet az imént tárgyalt *Összeomlás*-hoz mérni, mégis megkockáztatható vele a párhuzam, hogy másképp, de szintén lazítani látszik a megmerevedett képi és dramaturgiai rendszeren. Thrillerparódia, ennyiben tehát egy eleve korcs, nehezen meghatározható műfaj bomlásterméke. Az a fajta

film, amelyet visszafogott lelkesedéssel „örültnek” szoktak nevezni. Óvatos megfogalmazása ez a cselekményben, a képekben megmutatkozó nevetető célzatú értelmetlenségnek. A *Haláli fegyvert* készítői vigjátéknak szánták. Érdekes kísérlet arra, hogy a thriller emlékezetesebb paneleit parodisztikusan használják föl, hogy valamilyen új – vagy nem új – minőséget próbáljanak kihozni a műfaj jellegzetes metilalkohol-ízéből azzal, hogy ad absurdum viszik. Az utóbbi évtized hollywoodi termésére vonatkozó valóságos filmtörténeti utalásrendszer nyilván a rendszeres fogyasztókat célozza meg, nekik is kiosztva a művészfilm-kedvelőknek már régóta járó bennfentesség-adagot. Nagy eredmény, hogy megmutatja, mennyi köze van a sznobságnak a művészethez, miután az előbbi vegytiszta állapotban elkülöníti. Jót nevezhetünk a szuperintelligens emberevőn, Hannibal Lecteren (aki újra felbukkan, hogy szórakoztasson minket), vagy az olasz maffiózó-stílus paródiáján, valamint megtudhatjuk például, hogy minden filmben szerepelnie kell egy dramaturgiai funkció nélküli férfiségnek. Ami a dramaturgiai funkciót illeti, az más motívumoknak se nagyon van, a filmet a merő ötletszerűség jellemzi. Hangsúlyozottan öncélú autós szlalomozással indul. A vezető kiszáll egy áruház előtt, bemegy vásárolni, és természetesen rablási kísérletnek lesz szemtanúja. Majd nagy lövöldözés. A berendezés és az árukészlet kártyavárszerű látványossággal fröccsen szilánkokra. Hősünk egyébként hozzátartozóját nemrég elvesztett, magába roskadt zsuru, akinél az állandó éberséget, készenlétet nem lehet megkülönböztetni a patológikus szintű foglalkozási ártalomtól. Elvesztett hozzátartozója: egy kutya, amely nemrég faképnél hagyta valamiért. Az úgy, amelyben nyomoz: vanília linzernek álcázott kokain felbukkanása a városban (természetesen Los Angelesben) kis zöldruhás sütiárus lánykák révén, akik valójában szakállas gengszterek. Pénzmosás kerekablakos automata géppen. És így tovább, és így tovább... Nem szabadulhatunk a gondolatától, hogy a film a szórakoztatás mellett főként a társasági csevegés szolgálatában áll, és poénjai inkább elmesélésre vannak szánva, kissé hasonlóan a Monty Python filmekhez, semmint azonnali élvezetre. Csakhogy a Monty Python hatásvadászattal, sőt, egyáltalán látvánnyal is alig törődő ötletáradatához képest itt kiábrándító profizmussal találkozunk, annak legszegényesebb formájában: olyan panelek felhasználásával, amelyeket Ameri-

kában, úgy mondják, mindenki el tud készíteni, aki számít, akár futószalagon is. A *Haláli fegyver*nek folytatása ígérkezik, készülni rá kapcsolódó témájú alkotások rendszeres megtekintésével és jóízű megbeszélésével lehet.

## Hátulgombolós hekus

Fölfigyelhetünk többek között arra a jelenségre is, hogy az úgynevezett bűnügyi filmek egy része mindinkább földúsítja eredeti témáját, a nyomozást, a zsarúélet viszontagságainak bemutatásával, vagy valamely giccsbe hajló szerelmi szállal, egyszóval, olyan motívumokkal, amelyek jó pár éve még – paródia ide vagy oda – nevelésnek

kriminézó. A felnőtt hősöket jellemző hivatásszerű szenvedély Devonban, a kicsi négerben parodisztikus színezetet nyer. Devonnak az iskolában is meg kell küzdenie a nála sokkal nagyobb garázda elemekkel, meggyűlik a baja a főzсарus vonásokat mutató iskolaigazgatóval is (lásd a sorozatkrimik legfontosabb töltelékelemét, a letolási jelenetet). Csak az igazi, közvetlen rendőri munkában van szerencsése: véletlenül kihallgatja egy kábítószerkereskedőbanda megbeszélését, és a szerzett információkat felajánlja a rendőrségnek, ha cserébe néhány napig járőrtársa lehet nagy példaképének. A rendőrség ebbe bele is egyezik, kivéve a kiválasztottat. De később – személyes és szakmai okból – ő is megváltoztatja hozzáállását. Nagyjából ennyi a cselekmény főszála.

jön a kancsó víz, a csúzli, a rajzfilmszerű burleszk. Hogy egy ilyen film szelíden elrugaszkodik a valóságtól, az érthető; de valami azt súgja, hogy a történet alakításakor még félni is kellett valamitől. A gyerek kezébe ugyanis nem kerülhet fegyver, ennek még a lehetősége sem vetődhet föl. Elképzelni is rossz azokat az asszociációkat, amelyeket egy valódi pisztollyal hadonászó színesbőrű gyerek kelthetne az átlagamerikai nézőben, nem is beszélve a rossz példáról, amelyet a kisebbeknek mutat. A csoki utáni vágyból elkövetett bolti emberölés morbiditása talán még *A kengyelfutó gyalogkakukkét* is felülmúlja. Másrészt mégiscsak gyerekeknek szánt filmről van szó. Így aztán marad a vízipisztoly, a szép, fényes jelvény, a szolgálati bilincs; a szerencsétlen bűnözőktől és ideiglenes mun-



és nem humorosnak tünnek volna. Halványan, de ilyen jegyeket mutat a szintén mostanában bemutatott *Jó zsuru kisebb hibákkal* című produkció, ez az imént tárgyalt *Haláli fegyvertől* eltérően komolyan szánt mű. Ennek már-már paródiáig fokozódó módszere – ökölharcos – brutalitása, a pozitív hős zilált, lelkiismeret-furdalással, bosszúvággyal, szerelmi zűrökkel terhelt élete, erősen fölcukrozza és megszelidítve, de folytatást talál a *Hátulgombolós hekus* két hősének egyikében. A másik maga a hátulgombolós, akire a magyar címváltozat utal. Nem gombnyomásra működő robotzsuru, nem is bogárhátú Volkswagen vagy rendőrkutya, mégis különleges lénynek tekinthető a zsuru szerepében: egy gyerek, akinek kedvenc játéka, profizmusig vitt hobbija a rendőrsdi. Példaképét, a helyi rendőrsdi egyik gyanútlan dolgozóját minden akciója közben figyelemmel kíséri a fal mellett lapulva; talán az egyetlen igazi – tudniillik az életét is kockáztató –

Tudvalevő, hogy a gyerekek jó néhány – köztük szellemi – tevékenységben felülmúlják a felnőtteket (legalábbis, míg ki nem nőnek ezeket a képességeket), a felnőttekben ez mégsem változtathatja meg a szemléletet, amelyből következően egy gyerek bármit önállóan tesz, az produkció. Semmi nehézséget sem okoz tehát olyan jeleneteket összeállítani neki, amelyekben felülmúlhatja valódi önmagát; szóval, semmiből se áll csodát (csodagyereket) játszani vele. A gyerek a legegyszerűbb filmtrükk. Chaplinhez vagy Louis Malle-hoz képest azonban a kommersz próbálkozások (*Reszkessetek betörők!*, *Nicsak, ki beszél*, stb.) inkább csak Walt Disney animációs akciófilmjeihez hasonlíthatók. Devon, az ideiglenes hekus ugyanolyan karakán és zseniális, mint maga Jerry, az egér. A gengszterek ezzel szemben a végtelenségig buták. Ők egy szabályos, komoly krimiben tudják magukat, amelyet azonban nem játszhatnak végig, mert

katársától agyongyötört főhekusnak pedig jobbára a verekedés. A ráadás már csupa mosoly: főhősünk és szép, fiatalos nagymamája garantálja, hogy szegény felügyelő magánya oldódni fog. Devon apakeresése megható családi szállal szövi át a közösen átélt kalandokat.

## A szerelem hullámhosszán

Felesége halála után Seattle városába költözik a történet főhőse, hogy ott, a ködös, esős tengerparti városban egyedül nevelje föl kisfiukat. A hősnő a világ másik végén, a keleti parton él, s egyébként is már menyasszony. Ráadásul semmit sem tudnak egymásról. És mégis családá fognak majd összeforrni, természetesen a kisfiú közreműködésével, aki egy este föltárcsázza a rádió megfelelő műsorát. Az éjjeli autó-

zása közben rádiózó hösnőnek pedig megcsik a szíve a kisfiún és papáján.

Olyan, mint egy családi boldogságról szóló mese; és valóban az. Olyan mese (és mondjuk ki azt is, hogy giccs), amely a valóságból véte-  
tett. Ki ne hallott volna megható,

sú emberek – a film szerint elsősorban a férfiak – fanyalgásának igyekeznek elébe vágni. Főlöszegesen, hiszen a giccs szemérmetlen magabiztossága akár művészi értéké is fokozódhatna. Elég



könnyfakasztó történeteket az éteren éjnek idején? – Emlékezzünk csak Szilágyi János műsorára. De kik lehetnek ezek az emberek – történetük nem magyarázza meg –, akik a rádión keresztül keresnek boldogságot, vagy egyszerűen meghallgatást; akik mintha a rádió aranykorában élnének? Most itt állnak előttünk, szegények. A gyerek, aki – apja tudta nélkül – a telefonhoz nyúlt, természetesen vétlen.

Hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a valóságban nem is léteznek olyanok, akik szó szerint könnyekre fakadnak a rádió műsorán. Most azonban pontosan egy ilyen, riasztóan valóságos és riasztóan sekélyes helyzetet látunk. A hösnő, aki rögtön igyekszik fölvenni a kapcsolatot a férfival, újságíró, és kezdetben önmaga előtt is hivatásszerű szenzációhajhászással magyarázza érdeklődését. Az úgynevezett romantika iránti hajlamát pedig nem szégyelli. Ez a csaknem önironikus kiszólás nyilván a túl reális gondolkodá-

ennek kapcsán Almodóvar munkásságára gondolunk. Itt viszont – talán nem rosszindulatú a megjegyzés – ízig-vérig női filmmel állunk szemben. A születőben lévő család viszontagságainak az utolsó pillanatban valóra váló első találkozás vet véget az Empire State Building tetején (filmtörténeti utalás!), a szerelem infantilis ünnepén, Valentin napján. A film világképe szelidségével és érzelmességével minde-  
nesetre muzeális értéket képvisel.

## Bűnben égve

A felesége meggyilkolásával vádolt, hódító külsejű, ijesztően intelligens férfi védőügyvédjeül választja Jennifert, történetünk hösnőjét. A sikeres ügyvéd nő magabiztosan igyekszik ellenállni a feltehetően – és egyre valószínűbb – szörnyeteg férfi vonzásának, de az rámenős udvarlásával és kompromittálással érzelmileg és nyílt kény-

szerrel is mindinkább magához köti. A történet alapváza ismerős valahonnan, és ha csak egy pillanatra is sikerül eltekinteni a külsőségektől, azonnal ráismerünk. A szörny aztán szörnymivoltához méltó véget ér egy halálos zuhanásban Jennifer karjai közt, és a lidércnyomás feloldódik.

Ellentmondásnak tűnhet, hogy ez a film, amely kétségtelenül a legnagyobb szakmai tudással készült (erre a rendező, Sidney Lumet neve is garancia), nyújtja talán valamennyi közül a legkevesebb érdekességet. Az érdekesség (melybe a furcsaság, a gikszer is beletartozik) nem biztos, hogy a legnagyobb dicséret lenne egy kasszaorientált filmnek, de sokszor a legrosszabb produkciókat is emberibbé teszi. A *Bűnben égve* gördülékeny és hatásos, izgalmas törvényszéki krimi, a műfaj

tökéletes megvalósítása. Az igazságkeresés eredendően tiszta logikája azonban nehezen hihető lelki folyamatok bemutatásával párosul.

A lélektani hiteltelenség persze még nem is lenne baj! Megdöbbenő, de a cselekmény vázában halványan egy Shakespeare-dráma részlete villan föl: III. Richárd nevezetes csábítási jelenetére gondolunk az általa meggyilkolt férj koporsója mellett. „Érted tettem; hogy a tiéd lehessen!” – mondhatná a szörnyeteg csábító az ügyvédnőnek is. De Shakespeare kopár színpadához, világot jelentő deskáihoz képest, ahol a hétköznapi környezet szinte elrejtőzik, hogy megtestesülhessen a lehetetlen, itt legföljebb a fényűzően steril tárgyalótermekben, lakásokban gyönyörködhetünk. A díszlettervező legtöbbször még a rendezőt is felülmúlja. A különbség tragédia és marionett-thriller közt nagyjából ugyanaz, mint ami az úgynevezett pszichológiát és a valóságot választja el.

## „A semmi ágán”

Kevésbé sztárrendezői alkotás, de művészfilm, nemcsak az alkotói szándék értelmében, hanem értékrendje és szereplőinek gondolkodása alapján is. „A semmi ágán” című film. Matthew, a szerelmi történet főhőse nem mindennapi fiatal tehetség, de a sivatár külváros, az értetlen és indulatos apa (akivel szerencsétlenségére együtt lakik), a tévészerelői robotmunka egy gyárban, majd egy javítóműhelyben nem hagyják kibontakozni. Partnere, az előző fiújától cserbenhagyott, terhes fiatal lány, Maria szintén szörnyeteg család száműzöttje: az ő esetében ezt özvegy anyja képviseli mániákus vádjával, hogy ő az oka apja halálának. A tragikomikus, groteszk képsorokat aztán fölvaltják a két fiatal egymásra találásának líraibb jelenetei. Matthew, miután hiába próbálta apjával elfogadtatni Maria jelenlétét, a lány anyjához és nővérehez költözik. További bonyodalmat okoz, hogy a család szerint Maria még nem érett az önálló életre, a gyerekszülésre, és az anya megpróbálja Matthew-t az idősebb nővérről összehozni. A film Matthew sajátos – Maria által kudarcba fullasztott – öngyilkossági kísérletével végződik, a befejezetlenséggel tüntetően fölállalva a cselekmény állóvíz-jellegét, a jelenetek sajátosan szétartó sorjázását. A legfontosabb ezekben a jelenetekben a figurák mélyebb megismerése. Mintha egy családregény kiragadott részleteit látnánk magukban valamilyen értéket, tehetséget tudatosító fiatalokkal, akik azonban mintha komikusan le lennének kicsinyítve: Matthew-t, a zseniális számítógépszerezőt tévészonya gátolja a rendszeres munkában; Maria komolytalan csitriből szinte megváltó erejű személyiséggé érik felvállalt terhessége alatt, igazi orosz nőalakká valami igazán nagy regényből, s öltözködése olyan gyorsan alkalmazkodik ehhez, hogy a film második felében sokáig mintha jelmezben járna... A film mélyseges ironiája nem feledtetheti a fő témát: a drámai sorsvállalást, az életheletőségek lázas keresését, bizonyos gondolati feszültséget. De József Attilával összefüggésbe hozni ezt az alkotást talán mégsem kellett volna.

Kiss Péter

"nőző immár A."

Kevésbé szótlanok az alkotók, de művészi nyelven az alkotás szándékát megfogalmazzák, hanem érkező és szótlanok gondolkodás alapján is. A szótlanok gondolkodás alapján is. A szótlanok gondolkodás alapján is.

Kevés pénz, nagy amerikai sztárok – ez volt az egyik legfőbb jellemzője az idei velencei filmfesztiválnak. A szokásos intellektuális igénytelenség mellett versenyprogram mellett mintha csak a számtalan amerikai produkció lett volna hivattott jelezni a fesztivál immár ötvenedik születésnapját. Sokan persze szimbolikus jelentőségűnek látván az egyébként jórészt csak a mellékprogramokban szereplő amerikai filmek tömkelegét, máris az utolsó európai nagyfesztivál eleséséről kezdtek panaszkodni. A tizenegy napos fesztivál műsor szerkezetét áttekintve azonban megnyugodhattak az aggodalmaskodók, szép számmal akadtak európai filmek a több szekciót is magában foglaló programban. A mustra végeztével, látván az európai filmeket, már inkább lehetett okunk az aggodalomra...

A műsorfüzetben szereplő nagy nevek alapján talán még egy laikus, a nemzetközi szaksajtóban csupán egy kicsit jártas művészfilm-barát is nagy pontossággal tippelhette meg az Arany Oroszlán várományosainak nevét. A jelen filmművészetének egén fényesen csillogó nevek, Kieslowski, Altman, Blier, illetve a már kissé fáradtabb hangú, egykori nagyok, Saura, Godard, Liliana Cavani közül a papírformának megfelelően az előbbi triász futott be győztesen. Kieslowski és Altman megszövegyezve nyerte az Arany Oroszlánt, míg Mastroianni bravúros epizódszerepéért Blier filmje is különdíjban részesült.

Az európai filmet féltők vádaskodásai részben tehát alaptalannak bizonyultak. Már csak azért is, mert a versenyprogramba választott amerikai filmek legtöbbször az európai mozgóképi hagyomány – legalábbis ezen amerikai filmek alkotói szerint – legnemesebb formái (kosztümös regényadaptáció – Scorsese: *Az ártatlanság kora*; rendezői önvallomás – Abel Ferrara: *A kigyó szeme*; bűnügyi vígjáték – Woody Allen: *Titokzatos manhattani gyilkosságok*) felé fordult.

Mindezen európai és amerikai hagyományoknak egyaránt fittyet hányt szerencsére egy rendező, a ki tudja hányadik virágkorát élő Robert Altman. „Valamilyen filozófia bizonyára van a műveimben, csak épp azt nem tudom, milyen” – nyilatkozta mindenki nagy

## Rövid metszetek Velencéből

### Az ötvenedik filmfesztivál

derültségére *Rövid metszetek* című új filmjéről az idősödő világfi. A Los Angeles-i kisemberek életéről szóló „szőnyegfilm” szereplői Jack Lemmontól kezdve Lily Tomlinon át Andy McDowell mind neves hollywoodi sztárok, akik a mester instrukciói nyomán mégis szívesen bújtak ismeretlen átlagpolgárok bőrébe. Televíziós szerkesztők, rendőrök, orvosok, csavargók és még számtalan egyéb foglalkozású em-

kriméző. A felnőtt hősökkel jellemző hivatásoszerű szenvedély Devoletti a gyermekkorából emlékeztet a nagyvárosi életre. A film a szociális problémákat mutató utólagosgazdasági válság és a szociális krízis legfontosabb jellemzőit, a lakóhelyi problémákat. Csak az igaz, közvetlen rendőri munkában van szerepe az életben. A film egy kábítószerekkel kapcsolatos ügyet és a szerzetesek munkáját is tárgyalja a rendőrségnek. Ha csupán néhány napig járhatunk a nagy városban, a rendőrség munkáját is tárgyalja a rendőrség. A film a szociális problémákat mutató utólagosgazdasági válság és a szociális krízis legfontosabb jellemzőit, a lakóhelyi problémákat. Csak az igaz, közvetlen rendőri munkában van szerepe az életben. A film egy kábítószerekkel kapcsolatos ügyet és a szerzetesek munkáját is tárgyalja a rendőrségnek.

egy több évig készülő, kézzel szőtt perzsa, illetve egy textilgyárban előállított padlószőnyeg közt. Első tapintásra mindkettő bársonyos, puha készítmény. Amíg azonban az egyiket új és új motívumokat, szebbnél-szebb mintákat keresve akár napokig is elvándorolhat a szem, addig a másikon csak az automata gépsorok festette-varrta minták ezerszer ismétlődő sablonjai láttán fáradhat el néhány perc alatt.

én a kancsó víz, a csészé, a ragasztó burján. Hogy egy ilyen film szelvény elmozdított a valóditól, az érthető, de valami azt vágyja, hogy a kancsó a kancsó, a csészé, a ragasztó burján. Hogy egy ilyen film szelvény elmozdított a valóditól, az érthető, de valami azt vágyja, hogy a kancsó a kancsó, a csészé, a ragasztó burján. Hogy egy ilyen film szelvény elmozdított a valóditól, az érthető, de valami azt vágyja, hogy a kancsó a kancsó, a csészé, a ragasztó burján.

kori otthonát, kidobálja a családra emlékeztető tárgyakat, új lakást bérel. Egyetlen dologtól azonban nem tud szabadulni. Volt férje, a híres zeneszerző különös oratóriumot kezdett komponálni az európai egyesülés ünnepé-



ber életébe kukkant bele Altman néhány percre. Csak pont annyi időre, hogy felvillanthatja ezen átlagéletek éppen most zajló drámáit, komédiáit, avagy tán üres perceit. A színészek szakmai eleganciájának köszönhetően a dokumentarista ihletettségű műnek majdnem minden szereplője azonosulással, együttérzésre készíti a nézőket. Magától adódik az összehasonlítás Lawrence Kasdan tavaly Berlinben Arany Medvét nyert hasonló témájú, még dramaturgiai felépítésében is rokon *Grand Canyon*-jával. Új-Hollywood forgatókönyvíró sztárjának csillogó-villogó, technikai trükkökkel is megspékelte „társadalmi drámája” és az öreg off-hollywoodi róka „short storyjai” közt csupán annyi a különbség, mint

A díjnyertes európai filmek közül a némileg hivatkozott, már-már öntetszelgő filmnyelvi megoldások ellenére Krzysztof Kieslowski új műve, a *Három szín*. Kék aratta a legnagyobb sikert. A lengyel rendező Franciaországban készíti új trilógiáját a frank nemzeti trikolor három szimbolikus jelentőségű színének apropóján. Az első opusz került most bemutatásra Velencében. A „szabadságról” szóló, Kieslowskitól megszokott profán parabolának egy férjét és kis gyermekét autóbaleset következtében, nagy hirtelenséggel elvesztő fiatalasszony a főszereplője. Julie (Juliette Binoche) nem tud mit kezdeni a nem kívánt módon rászakadó, parttalan szabadsággal. Megpróbál persze új életet kezdeni – elhagyja egy-

re. A még csupán töredékesen elkészült mű egyes szakaszai, fortissimói, parlendói csendülnek fel Julie új életének megrázó pillanataiban. Nem hagyja nyugodni a befejezetlen mű. Végül barátai unszolására, és saját lelki háborgásának lecsillapítására ő készíti el a teljes művet. A film folyamán csupán Julie képzeletében megszólaló muzsikának a szenvedő lélekre gyakorolt drasztikus hatását hivatottak érzékelteni a nézőtérre óriási erővel zúduló, szinte berobbanó dallamrészletek. Kezdetben még csak elviselhető a sokkoló hatású zene, negyedik, ötödik alkalommal azonban már az elviselhetetlenség határáig erősödnek fel a hangsorok. Sajnos a film egyes képi megoldásai (a film elején az autó tengelyére felerősí-

tett kamera, a Julie lakásán különös fény-árnyékban fényképezett kis egerék, stb.) sem nélkülözik olykor az olcsó, érzéki hatáskeltést. Úgy tűnik, mintha a Kieslowski-filmekben megszokott, önmagukban is roppant nagy hatású auditív és vizuális eszközök túlfeszítésével próbálná a rendező még tovább fokozni a nézők figyelmét. Vajon meddig lehet, akárha gigantikus méretű gondolatok és érzelmek kifejezése érdekében is, művészi értelemben büntelenül, a pusztá, üres érzéki hatás-

részes apja (Marcello Mastroianni) zaklatja, az utcán pedig újra és újra megtámadják a környék suhancai. Kilátástalannak vélt helyzetében úgy gondolja, már csak álmaiban találhat menedéket, s így naphosszat töpreng, ábrándozik. Végül persze a valóságban is megjelenik az Igazi, akivel együtt álmódzva talán mégiscsak elviselhetőbbé válik e földi nyomorúság. Blier humoros, ironikus képeivel mesterien oldja fel a korábbi műveihez hasonlóan új filmjében is nagy számban előforduló nyers, naturalista kompozíciókat. A Mastroianni-Grinberg duó elementáris erejű jelenetei pedig a Blier-filmekben megszokott dialógus-tűzijátékok különösen színpompás variációi közé tartoznak.

A bevezetőben már említett idősebb

lányának udvaroljon. Felesége anyja helyét foglalja el a házban, míg ő maga ifjoncként csapja a szelet az üde szépségű Glóriának. A képzelet és a valóság egy időre összezavarja a látszólag kiegyensúlyozott család életét. A nagya mintegy megérezvén a különös szerepcserék tragikus fuvallatát, meghal. Helyreáll, pontosabban végre bekövetkezik az Amadeo által többször megálmodott helyzet, most már végérvényesen ő a családfő. A szerepek tisztázódtak, mindenki a saját életét éli tovább. Az álmok és a jelentések különös játéka a film. A rendező szerint vékony, szinte észrevehetetlen határ választja csak el az ábrándot a valóságtól. Ami egyik nap még fantáziálgatás, másnapra ténnyé varázsolódhat. Lehetfinom gesztusok, költői párbeszédek, fátyolos, titkokat rejtő képek világában mozognak Carpi szereplői. Legfeltettebb álmairól, vágyairól többet mond e néhány szereplős kamarajáték, mint a legtöbb ólom súlyú gondolatokkal terhelt, nagyvilági pompával kérkedő filmdráma.

Ma már jó értelemben vett világsztár, ám egykor Hollywood perifériá-



keltés legcsekélyebb vádjának elkerülésével még tovább fokozni a már szinte a nézők számára is fizikai fájdalmat okozó audiovizuális attribútumokat? Remélhetőleg a trilógia második és harmadik részében a francia szimbólumok ihlette tantörténetek mellett már e dilemma művészi feloldásával is megajándékoz bennünket a Kelet-Európáról az utóbbi időben kissé elfelejtkezű rendező.

A francia film másik intellektuális üdvöskéje, Anouk Grinberg játszott Bertrand Blier új filmjének főszerepét. A Blier-re jellemző groteszk szürrealista film középpontjában ezúttal egy fiatal külvárosi tanítónő áll, akinek nem csupán az iskolában kell megküzdenie nevelhetetlen tanítványaival. Otthon

európai rendezők szakmai körökben egyértelműen csalódást okozott művei közül talán csak az olasz Fabio Carpi legújabb filmje kivétel. Ebben a műben is meghatározó szerepe van az álmoknak, ábrándoknak, képzelgéseknek. A Jean Rochefort alakította hatvan felé járó, nagyvárosi szemiotika professzor feleségével együtt szokásos nyári vakációját tölti a férfi még élő vidéki anyjánál. A lassan nagyapa korbá lépő Amadeo képzeletben, a család legidősebb élő tagjaként, már önmagát látja a vidéki ház urának. A valóságban azonban anyja házában ő még hatvanévesen is csak a fiú. E különös „otthoni” státuszban egy pillanatra feljogosítva érzi magát arra, hogy a napokban ugyancsak a vidéki házba érkező saját

jához tartozott az a két jóbarát, akiknek önálló munkája, igaz, versenyen kívül, most egymás mellett szerepelt a főprogramban. Martin Scorsese és Robert De Niro. Scorsese *Az ártatlanság kora* című műve mintha csak a bevezetőben említett európai hagyomány, de legalábbis a 40-es, 50-es évek Hollywoodja felé kacsingatna. A múlt századi romantikus szerelmi történettel Scorsese leginkább magának kívánta megbizonyítani, hogy nem csupán a mai miliórajzok mestere. Hiába azonban Michelle Pfeiffer, Winona Ryder és Daniel Lay-Lewis meggyőző alakítása, a film még Scorsese keze nyomán sem több, mint a forгатókönyv alapjául szolgáló XIX. századi regény képeskönyvízü adaptációja.



A cimora, Robert De Niro rendezői debütálása viszont ígéretesen sikerült. *Az Egy bronxi mesében* a színész-rendező némileg Scorsese *Nagymenőkjének* stílusára emlékeztetve mond el egy 60-as években játszódó családtörténetet. A kis Calogero kilencévesen szemtanúja lesz egy gyilkosságnak, melyet a környék maffiózója, Sonny követ el. A megijedt, ám talpraesetten viselkedő gyerek nem árulja el a tettest, minek következtében Sonny a fiává fogadja. Kapcsolatuk Calogero valódi apjának (Robert De Niro) rosszállása ellenére a fiú felnőtté válásáig tart... A filmben a maffiózók magánéletének bemutatása mellett a 60-as évekbeli, faji gyűlölködéseiről ismert New York-i lakónegyedek hétköznapi élete is megelevenedik... De Nironak sikerült mind a hollywoodi filmek érzélgősségét, mind a független filmek már szinte kötelező ironikusságát elkerülnie. Igazi realista történetet alkotott. Semmiféle formanyelvi újítással, vagy tabudöntőgető tematikai pikantériával sem rendelkezik a mű, mégis pillanatokon belül utat talált a közönség legszélesebb rétegeihez.

A néhány nemesebb veretű tege-rentúli produkció mellett valóban számtalan, sztárokat is felvonultató érdektelen munka szerepelt a különféle programokon. Cseppet sem biztos, hogy a szervezők az egyedül üdvözítő utat választották a fesztivál rangjának felemeléséhez, ám az mindenesetre tény, hogy az elmúlt évek látogatóihoz képest az idén, különösen a kulturális akkreditációval résztvevő fiataloknak köszönhetően, többszörösére nőtt az érdeklődők száma. Ki tudja, lehet, hogy a világ filmgyártásának intellektuálisabb igényű alkotásaihoz most éppen Hollywoodon keresztül vezet az út?

Kiss Tibor



# A némafilm szívhangjai

## Pordenone, 1993

1. A filmmel, történetével hivatászerűen foglalkozók rendjében különös megszállottság jellemzi a néma mozgófénykép kutatóit. Föllekesülten tapsolnak meg egy hullámverést – mert íme, volt már kamera és film, hogy rögzítse; végigkacagnak egy természetellenes mozdulatokkal meglevenített, kacetokból összeeskábált történetet, hogy aztán ünnepeljék – mert íme, Lumière-ék találmánya művésztette próbálja föltornázní magát, öntudatában megerősödve. S közben „el kell felejteniök” René Clairt, Fellinit, Bergmant, Jancsót, mert olyan naív áhítattal kell meredniök a filmvászonra, mintha sosem láttak volna még fekete-fehér (olykor pedig színezett) celluloid szalad átvilágítása nyomán ugrandozó képsorokat. Itt is a majom anatómiája a kulcs az emberhez. Ezzel a kissé durva hasonlattal a néma s a hangosfilm összekapcsolódásának átmenetének, értékbeli folytonosságának nehézségeit próbáltam érzékeltetni, hangsúlyozva: korántsem minden némafilm sorolható a „majom”, s távolról sem valamennyi hangos az „ember” kategóriájába.

2. Tizenkettedik alkalommal vált 1993-ban a némafilmek Mekkájává az itáliai Pordenone. Helyi bankok támogatása, egyetemes szakmai összefogás eredményeképp. Évről évre valamely rendezővel szerint mutatják be egymásnak s a közönségnek a világ legkülönbözőbb pontjain összegyűjtött, megmentett, előbányászott mozgóképeket, az egypercestől a kétórásig. Nyolc nap alatt is gyakorta derül fény közös töprengés folytán valamilyen ismeretlennek vélt alkotás eredetére.

1993 októberében a némafilm 80 esztendő előtti terméséből válogattak a mostra egyik szintjén. Anna Ahmatova költeményének néhány sora volt a mottó: „De Pétervár utcáin sejthető, / hogy új évszázad közelít, / valóban, s nem dátum szerint.” (Az 1913-as év; sem az eredeti orosz szöveget, sem magyar műfordítását nem sikerült föllelnem, így a pordenonei programfüzet idézetének olasz és angol nyelvű átültetéséből gyúrtam össze a magam változatát.) Ösztönző volt továbbá az amerikai rendező, Cecil B. De Mille önéletírásának egy részlete: „S így érkezünk 1913 végzetes esztendejéhez. Nem tudhattuk, hogy 1913 egy korszak vége volt-e, vagy egy újnak a kezdete, a világ számára csakúgy, mint bennünket magunkat illetőleg.” Megérősítette ezt a kettős élményt a szemle helyszínén bemutatott kiállítás egy rajza: F.H. Townsend a *Punch's Almanack for 1913* című kiadványhoz meg az el-

őző esztendőben vetette papírra, amint „Béke” feliratú őrzőangyal oltalmaz egy kisfiút, akinél galamb van; balra, a távolban bomba hullik a házakra, dül a háború.

Livio Jacob úr, a szemle igazgatója szomorú időszerűséget vél kiolvasni 1913 tanulságaiból. Csöppet sem erőszakoltan. Folytatódik a boszniai háború, Pordenone egén ENSZ szolgálatot teljesítő lökhajtásos repülőgépek bukkannak föl olykor, a szemlének otthont adó Verdi mozgóképszínházzal szemközti hotelben terepszínű egyenruhás, fekete és fehér bőrű katonák. Délszláv kollégám fanyar mosolyra húzza fehér szakállal körített aszkétaarcát hogyléte fölül tudakozódó kérdésekre. Tört magyarsággal közli: „Nem jól. Háború van.” Egyik nap késő délutánján, a második s a harmadik vetítés között, kitűző táblácskával s zsebemben bóklászom az utcán. Fialok aláírásokat gyűjtenek. Érdeklődve nézek egy kifüggesztett nyomtatványt, mire egyikük füzetlapnyi méretben nyújtja oda. Átfutok rajta: béketörvényt kezdeményeznek, idézve az alkotmányból: „Olaszország visszautasítja a háborút mint a konfliktusok megoldásának eszközét.” És sorolják a békekövetelés nagyon is hűsba vágó, a mindennapokkal szorosan összefüggő mozzanatait. – Egyetértek – mondom a fiatalembernek –, de én magyar vagyok. – Mosolyogva biccent: – Az egyetértés, az bizony nagyon fontos.

Miféle mozgófényképeink voltak 1913-ban? Nyakra-főre készültek (Nick Winter francia társulatának 1912-es vendégszereplése nyomán) az úgynevezett filmszkeccsek: élő előadások, melyeken a szereplők olykor filmbejátszás segítségével is megjelennek a közönség előtt. Fontos esemény, hogy Felix Vanlyl francia rendező Kolozsvárt *A sárga csikó* című népszínmű filmváltozatát forgatja. Ekkor fulladt a Szamosba Imre Erzszi, fiatal színésznőnk: a magyar kinematográfia első hősi halottja ő. Említésre méltó, hogy Kertész Mihály mint rendező Fedák Sárival dolgozik a *Rablélekben*, Damó Oszkár Egerben Gárdonyi munkája nyomán viszi mozivászonra az *Ali rózsakertjét*. Rónay Dénes, a képalkotás jeles kísérletezője, *Drághfy Éva* című gyermekfilmjével lép a közönség elé. Filmművészetünk korán indul, nagy tehetsége, ifj. Uher Ödön, operatorként is jegyzi a *Mártírt*: Fedák itt is szerepel, Rátkai Mártonnal, Várkonyi Mihállyal s másokkal. Több rendezőnk ebben az időben gyakorló színész, színházi ember (Góth Sándor, K. Kovács Andor, Táray Ferenc). 1913 magyar filmtermé-

séből csupán *A sárga csikó* néhány kockája maradt ránk.

Korda Sándor filmlap szerkesztőjeként tölti föl magát; megszületik a kor első igazán elfogadható magyar filmszakkönyve Beck Szilárd tollából: *A mozgófénykép*.

És mi készült ekkor a világban? Például az *Atlantis* című játékfilm, Dániában, a Nordisk Films Kompagni gondozásában; rendező: August Blom. Régóta vágytam megnézni; nálunk, sajnos, hozzáférhetetlen; a dánok is nemrégiben restaurálták. Tudtam, hogy Kertész Mihály is alakít benne egy kis szerepet. A dán film volt a legelső minta a magyar kinematográfia számára, s vajon milyen? Az *Atlantis* tanúsága szerint: nem érdektelen! Tiszta és szép a fényképezés, eltanulhattuk innét (is), hogy a kép két térfelelén olykor ellentétes érzelmi-gondolati tartalmú látvány, esemény rögzíthető. A játékstílus ízléses, mértéktartón pantomimikus, pedig kiélezett helyzet akad itt bőven. De eltanulhattuk a szerkesztetlenséget is; a történet parttalan (pedig Gerhart Hauptmann az írója). Vélhetőleg a Titanic katasztrófája volt a modell. Fölbukkan itt értékes, szociális érzékenységre valló mozzanatként ki-vándorló orosz zsidók csoportja, de láthatjuk Stoss urat is, aki – karok, kezek híján – a lábával manipulál: iszik, rágyújt, csekket ír alá. Deésy Alfrédnél figyelhető majd meg a forgatás közben föllet – vélt és valós – érdekességek illetően hasznosítása. – Maga a katasztrófa gyöngén van ábrázolva. A belsőben még csak-csak, ám a tenger majd-hogynem rezzenetlen. S Kertész? Ott hajlong, kedveskedik a film egyik főhősének, az elkényeztetett táncosnőnek a fogadásakor, majd szűkebb társaságában; monoklit csipent a szemgödörébe, fehér, divatos, ellenzős sapkában keringőzik az asszonnyal.

Mulat a tudós nézőtér, amikor a film kétféle befejezését adja hírül a felirat. Szibériában azt a változatot játszották, amelyben a kiváló, ám világ-szerte visszautasított bakteriológus végtelen hanyattatások után (őrült feleség, aki később meghal, gyötrelmes szerelmi viszony a táncosnővel, hajótörés stb.) egy szobrásznőben talál társa, és kedves mostohára gyermekeinek. Másutt pedig úgy végződik ez az elegáns, lenti és fenti világból vett káprázatok egymás mellé sorjáztató darab, hogy hősünk távol az otthontól, egy számára átengedett hegyi lakban eltávozik az élők sorából; a szobrásznő s a barátok már csak haldoklásának végperceihez statisztálhatnak megrendülten.





Kár, hogy a svéd film, Victor Sjöstrom 1913-ban még nem szolgált kinematográfiánk példájával. Az *Ingeborg Holm* nem pusztán fölillant valamit a társadalom bajaiból, hanem teljes egészében erre mozgósítja kiváló színészeit, a cselekmény dramaturgiáját. A zavartalan idilltől jut a néző az elszegényedés, a kizsároltság bugyrain keresztül a föltisztuló örület, a sorssal való megbékélés élményéig. Amiként svéd cég – a Svenska Pathé – jelzi ekkoriban a dokumentumfilm-készítés egyik járható útját is, az oktatás, gyermeknevelés, a bányászat stb. viszonyainak gondos bemutatásával.

Kellenek is a világ némafilm-termésének efféle tájékozási pontjai; egy újabb olvasatú, átfogó magyar némafilm tanulmány nem nélkülözheti őket.

3. Merőben ismeretlen tapasztalatokat kínál a szemle résztvevőnek Ausztrália és Új-Zéland némafilmjeinek tárlata. Mint élő tanú és kommentátor, jelen volt Witarina Harris, egy idős maori Hölgy, aki 1928-as filmen akkori valójával is beszéltette a közönséget. Angol mondatait olykor anyanyelvén előadott dalokra váltotta.

A Lumière fivérek ugyanúgy 1896-ban ajándékozták meg ott készült élő fényképekkel Ausztráliát, mint Magyarországot. Ráadásul tán az utolsó pillanatban rögzítette ezt követően az ausztrál film (a Pathé révén) az ottani térség ősi, ám pusztulásra ítélt kultúráját, különösen 1927-28-ban. Tette ezt olykor tapintattal és hozzáértéssel, máskor meg a brit vérvonalú fehér ember rasszista indulatával.

Csaknem valamennyi látott ausztrál „műfilmben” ott van a helybeli valóság; a nagyvárosi vagy az ósvadontól elhódított területen kialakított élet lenyomata, ami a fikciót is páratlanul értékes dokumentummá avatja. Például egy nagy bősze fiatalember s egy vékony lány küzdelmeivel együtt is mulatságosan, önironikusan bemutatott szerelmén, házasságán keresztül (1919-ből); a feliratok ausztrál angolással megfogalmazott, az érték számára már emiatt is roppant szívderítő versezetek; hőseink végigámuldoznak egy Rómeó és Júlia előadást is. *The Sentimental Block*, rendező: Raymond Longford). Kevésbé lenyűgöző munkája 1920-ból az *On Our Selection*, ám a pionír életforma játékfilmes megörökítése nem is igen kíván elvárászoló leleményeket. Hiteles, élő ez a mozgófényképpé szervezett családi tabló. „Családi film”: tárgyat és nézési lehetőségeit illetően is ez lehetne ennek a műfajnak a meghatározása. De persze hagyományosan rossz, giccses mű, melodráma is akad Longford műhelyében (*The Woman Suffers*, 1918), vagy ilyen a vadon lányát olasz sztárral melltartósító Frank Hurley munkája (*Jungle Woman*, 1926).

4. Megünnepelte Pordenone a Cseh Filmarchívum főnállásának 50. – arany – jubileumát. Ez alkalomból tűzték műsorra Louis Nalpas francia rendező 1929-ben készült *Monte-Cristó*-jának Prágában helyreállított kópóját (mely, sajnos, még így is befejezetlen, mert teljes eredetét nem sikerült találni eddig). Jan Klusák vezetését a filmhez Jaroslav Opeka vezetésével a cseh

szimfonikusok adták elő a vetítés helyszínén. – Ez a film már teljes fegyverzetében mutatja a (néma)filmet; kocsizás, kamerafordítás, a jelenetek hatásos vágása, közelkép, élesre állítás, életlenítés szolgálja a népszerű regény filmváltozatának sikerét.

De bemutatották Pordenonban a cseh filmművészet (egyik) óriásának, Gustav Machatynak két kiváló mozgóképét is, a *Kreutzer szonátát* (1927) és az *Erotikont* (1929). Mindkettő az „ember” anatómiáját képviseli immár. Erős jelképiség (az óra mint az emberi élet technikai megfelelője, a robogó vonatból látott villanyhuzalok emelkedő-ereszkedő csíkjai mint az eltárgyasult emberi összeköttetés mementói), hatásos, néhol már túlzott fény-árnyék megoldások, egymással vetekedő színészi remeklések teszik elévülhetetlené ezeket a filmeket. Élnek itt a szereplők s a tárgyak; még a párás vonatokra ujjheggyel rajzolt felirat – Párizs – sem szikkad föl soha.

Döbbenetes élménysorozata volt az 1993-as szemlének „az Apokalipszis festője” munkacímén bemutatott Rex Ingram életmű-keresztmetszet. Nekem Eisenstein nagy műveit juttatta eszembe az ír eredetű amerikai rendező Pordenonban látott több filmje. A képiség vezető szerephez juttatását. Eisensteinre kellett gondolnom már csak azért is, mert a róla szóló hasznos könyv (Liam O'Leary: *Rex Ingram – Master of the Silent Cinema*) szerint Ingram is kitűnő rajzokat készített elképzeléseinek föl-vázolása céljából, sőt: filmen kívül is kitűnő grafikus, szobrász volt! A másik viszonyítási pont: Shakespeare. Az alparának, a közönségesnek s a legmegrendítőbb emelkedettségek azt a pimasz összekapcsolását, amellyel Shakespeare is élt, például a Cleopatra öngyilkossága előtti jelenetben, amidőn egy ostoba tahó tréfiával röhögött meg a közönséget, Ingramnál is fölfedezhetjük. Pofonok, hasraesések, elnyúló köpések „vezetnek be” valamely tragikus fordulatot. Mint minden nagy művész, Ingram is mániákus ismétlő. Képpen, motívumban: ha mulatóbelsőt látunk, okvetlenül ott furulyál egy arab; filmjeinek szobrai valóban apokaliptikus hatású figurák, bálványok. Tartalomban: Ingram filmjei – az olvasótévely mítoszával szemben – a nemzeti elemek minduntalan előtörését, pusztító összeférhetlenségét példázzák: Az *Apokalipszis négy lovasa* (1921) egyetlen családjában spanyol (argentin), francia, német ellentét semmisíti meg a vérségi összetartozást. Másutt az életmódot meghatározó ideológia mentén képződnek antinómia-párok (hit-hitelenség, arab mentalitás – keresztény fehér ember mentalitása, zsugori pénzhajhászás – az élet egészséges szeretete stb.). Ingram a végletekig merészkedik. A *mágus* (1926) bérctétlen fenyegető várán elmosolyinthatja magát a mai néző (főlöttebb makettnak látszó amúgy is), a balzaci *Eugénie Grandet* nyomán filmmé alakított *The Conquering Power* (1921) örült látomásában egymás mellé nyomul a szobafalak, az ajtó ablakán bekarmoló, hosszú körmű, arany kezek, az arany megtestesülése ma valószínűleg nem oly mértékben mellbevá-

gó, mint hat évtizede. Ingram kiegyenlítőtlenségei mégis – együttesen – páratlan értékű esztétikumá szerveződének. És fájó, ám tanulságos látni, hogyan kínlódik a rendező színészként is a *Baroud* (1932) kockáin a fiatal hangos film – más oldalról zsugorodni látszó – lehetőségeivel.

Kedvence volt Pordenonban Charley Chase, ez a fergeteges amerikai filmkomikus, aki a legcsekélyebb zavar nélkül nőtt át a hangosfilm korszakába, mert beszédszerveinek épp olyan ura volt, mint akrobatikus képességű testének, kellemes, a közönség kedvéért pompás fintoroktól gyakran eltekintett arcának. Csöppet sem sértő őt a legnagyobbakkal egy sorba helyezni.

5. Tudjuk: a némafilm nem volt néma. Veszettül berregett a vetítógép, s a hagyomány szerint emiatt kellett a zajt zongorával, később (egyre bővülő számú) zenekarral elföldni. Bár – meggyőződésem – a siető képeken látható világ élő és mesterséges hangjainak, zörejeinek hiányát a néző nem könnyen vette tudomásul (kezdetől voltak inkább kevésbé, mint többé sikeres kísérletek a vetítógép s a hangfelvevő, -ki-bocsátó szerkezet együttes működtetésére). Pordenonban kiváló zongoristák sora ült/a zenekari árokba a vetítést közvetítő színes képernyő s persze a hangszer elé, hogy játékaival aláfesse a látottakat. – A hajdaniak, az a kottapotyogató démon például, akit Szentkuthy Miklós oly érzékletesen rajzolt elénk, alighanem meg sem közelítették Phil Carli, Donald Sosin, Gabriel Thi-baudeau, Neil Brand, Antonio Coppola, Fernand Schirren, Robert Israel tudását és tehetségét. Zenei idézetek a tárgyól adódólag is (lásd: *Kreutzer szonáta*) bőven akadtak náluk is; a filmek által megjelenített országok, népek, kultúrák szintén kínáltak motívumokat, de amíg a régiék – így volt ez, minél inkább visszafelé megyünk az időben – tücsköt-bogarat összeklampiroztak, ugyanazon helyzetre (gyász, szerelmi vallomás, házasságkötés) általában mindig ugyanazt a dalt, operarészletet játszották, addig a pordenonei nemzetközi mezőny tagjai egységes stílusú, szuverén műalkotássá érelték az állandó és változó elemeket.

Közülük hadd emeljem ki Robert Israel, aki Los Angelesben él, Budapesten rokona van, de nem járt még hazánkban, és a tüneményes Phil Carlit, aki megérkezésem estén Louis Delluc banalitásaival együtt is megrendítő erejű, költői filmjét (*La femme de nulle part*, 1922) kontratenori magasságokban jajongó, modern zsolozsmával kísérte, ajándékképpen a zongoraszó mellé. A saját erejéből megszólalni képtelen némafilm panaszkitöréseit éreztem ki belőle.

Budapesten én csak egy öszbe fordult, szakállas urat hallottam némafilm alatt zongorázni: az Örökmozgóban. Megítélésem szerint ő nem vallana szégyent Pordenonban sem. Főként, ha magyar filmek peregnének a vásznon, miközben zongorázik! Aminek itt volna már az ideje.





# MADEHIHETETLEN IN AMERICA

ALADDIN (USA, 1993. r. John Musker, Ron Clements)  
 A BÉRGYILKOSNŐ (Assassin, USA, 1993. r. John Badham)  
 CÉLKERESZTBEN (In the Line of Fire, USA, 1993. r. Wolfgang Petersen)  
 DENNIS, A KOMISZ (Dennis the Menace, USA, 1993. r. Nick Castle)  
 A FARKAS ÁRNYÉKA (Agaguk – Shadow of the Wolf, kanadai, 1992. r. Jacques Dorfmann)  
 FELELŐSÉGÜK TELJES TUDATÁBAN (Consenting Adults, USA, 1993. r. Alan J. Pakula)  
 GYILKOS NAP (Rising Sun, USA, 1993. r. Philip Kaufman)  
 HIHETETLEN IGAZSÁG (Unbelievable Truth, USA, 1989. r. Hal Hartley)  
 JESSIE LEE BOSSZÚJA (Posse, USA, 1993. r. Mario Van Peebles)  
 KICKBOXER 2 (USA, 1990. r. Albert Pyun)  
 KÖTELEZŐ TÁNCOK (Strictly Ballroom, USA, 1992. r. Baz Luhrmann)  
 MADE IN AMERICA – MAD IN AMERICA (USA, 1992. r. Richard Benjamin)  
 NAGY DURRANÁS 2 (Hot Shots, USA, 1993. r. Jim Abrahams)  
 SLIVER (USA, 1993. r. Phillip Noyce)  
 TINA (What's Love Got to Do with It, USA, 1993. r. Brian Gibson)  
 TÖKÉLETES CÉLPONT (Hard Target, USA, 1993. r. John Woo)  
 ÚTBAN HAZAFELÉ (Homeward Bound, USA, 1993. r. Duwayne Dunham)

„Aki folyton-folyvást és mindenben nyerni akar, az nemcsak jóban nem lehet az igazsággal, de nem is törődhet vele. Számára az olyan közömbös, mint a rulettben egy golyónak, hogy hol áll meg.” (Ancsel Éva)

Az ilyen emberekkel szemben tehát aligha lehet az igazság fegyverével győzni: nem csoda, hogy az effajta győzelmek általában csak a mesékben fordulnak elő. De még ott sem elég a pusztá igazság a győzelemhez, mint a közsímsert keleti mese rajzfilmváltozata is bizonyítja: leleményesség és csodalámpás nélkül nem sokra menne gátlástalanul gonosz ellenfelével szemben a tisztalelkű Aladdin. Nem a megtestesült gonosszal, pusztán átlagemberekkel kerülnek szembe egy ugyancsak gyerekeknek készült mese, a *Útban hazafelé* példásan hű és szolidáris hősei: két kutya és egy macska, „akik” emberi hangon kommunikálnak egymással. Mégis, kalandos utazásuk során a természetnél is nagyobb csapást

jelentenek számukra az emberek, akik értetlenül és értelmetlenül akadályozzák őket céljuk elérésében, azaz hogy eljuszanak (gyerekek)gazdáikhoz a farmról, ahol a messzire költöző család ideiglenesen elhelyezte őket.

Az elmaradhatatlan happy end sajátságosan misztikus, népmesei színezetet kap *A farkas árnyékában*, ahol egy egész népcsoport, az inuit eszkimók szegülnek szembe a fehérekkel, akik mindenkire rá akarják erőszakolni életformájukat, törvényeiket és főleg uralmukat. Ennek megfelelően nagyjából minden fehér gazember a filmben. A „városi” boltos és az eszkimó falu lakóit becsapó kereskedő, akinek megölése miatt a hőmező könyörtelen magányába menekül szerelmével a főhős, a törzset vezető sámán fia; a rendőrök, akik nem akarják elismerni az eszkimók törvényét és világfelfogását. Mind csak kizsákmányolják, zsarolják és fenyegetik a bennszülötteket. Pedig külön világ az övék, a hó és a jég tiszta távlatokat nyitó világa, ahol az erő, az ügyesség és az összefogás uralkodik. Ebbe a tiszta, szép és egyszerű világba hatol be az emberi romlottság, és a fehérek alkotta jog elkerülhetetlenül beleütközik a tőle annyira eltérő eszkimó erkölcsbe. Összecsapásuk mindkét oldalon áldozatokat követel, beleértve a két világ közt valamelyest közvetíteni próbáló felügyelőt is (Donald Sutherland). A film balladisztikus hangvétele a természettel vívott harcból és azokból a konfliktusokból fakad, amelyek, megbontva a természetivel oly szoros egységben létező itteni rendet, magát az igazságérzetet teszik semmissé. Nem csoda hát, hogy ezt az igazság utáni vágyat mitikus erőben – egy sásban, a népeért önmagát feláldozó sámán (Toshiro Mifune) „reinkarnációjában” – érzékelhetik csupán az eszkimók, közvetlenül azonban ki vannak szolgáltatva egy számító és aljas világ „joggyakorlatának”.

A film területén sajátos mesének számít a western is. A *Jessie Lee bosszújában* lassítva kíséri végig a kamera annak az aranygolyónak az útját, amellyel a címszereplő megöli a seríffet, aki a vasútépítés miatt meg akarta kaparintani a négerék földjét. Ez a túlhangsúlyozott lövés – a filmi ábrázolás mára már oly megszokott egyik új fogása – egyben azt is jelzi, hogy nem annyira az igazság és a hamisság harca folyik itt, hanem inkább egyszerűen a gyerekek. Hiszen Jessie Lee bosszúja,

a győzelméről már nem is szólva, aligha azonosítható az általános (banális) értelemben vett igazsággal: éppen a filmből tudható meg, hogy a vadnyugati telepések 12 százaléka néger volt, mégis az összes földnek mindössze 1 százalékat tudták megszerezni, illetve megtartani. Ráadásul túl véres küzdelmeket vonultat fel a film ahhoz, hogy mese legyen, és túl sok szempont keveredik benne (anyagi, faji, személyes bosszú, szerelemföltés, stb.), semhogy tiszta szép tanulságot hordozzon arról, hogy győz az igazság, és a jó elnyeri jutalmát. Jessie és csoportja a spanyol-amerikai háborúból szöknek meg egy láda arannyal, hogy az Egyesült Államokba visszajutva földet szerezzenek. De a letelepedés vágya csak az egyik mozgató erő. Hiszen hősünk élénken emlékszik még a Ku-Klux-Klan gyilkos akciójára: felszögezték a tanítót a *műveltség=szabadság* feliratú kultúrházra. Nyilván ez is belejátszik abba, hogy tőle és társaitól sem idegen a gyilkolás. A rendező nagyon is érzékelteti, hogy győzelmük alkalmi, ahogy az összefogás is esetleges: nem valami szép eszme, hanem a kétségbeesés születte. Ennek megfelelően a napsütötte préri, a szelíden legelésző marhák, a tájon átlóvalógoló cowboy és szerelme helyett a szélsőséges beállításokban, torzító közelekkben, éles kontrasztokkal, felfokozott ritmussal bemutatott vadság, az elszabadult öldöklés uralja a filmet. Valahol ott lappang a – társadalmi – igazság, de az előtérben szenvedélyek kavarnak, s ez egy sajátos világ megteremtését követeli meg, amelynek emeltsége elfogadhatja a bűnök és büntetésük szélsőséges megnyilvánulását. De éppen ez a jó – szemben számos más, bűnről szóló filmmel, amelyek sajnós csak leltárszerűen sorakoztatják fel a tetteket.

Amerika a reklám hazája, és leginkább a bűnt reklámozza, mert hát Amerika – a vietnami háborút kivéve – általában győzni szokott, s a győzelemben benne foglalják a legyőzés: a győzelemhez legyőzendő bűnösök szükségeltetnek. Ez még a *Kickboxer 2*-ben is így van, mely mindössze kickbox-mérkőzéseket akar bemutatni, ezért el is lehet tekinteni a mese erőltetett – motiválatlan – fordulatától. Tulajdonképpen három nagy mérkőzésből áll a film, lassítva bemutatott ütésekkel, vérrel, nyállal, sebekkel. Az ütések nyomán egyre jobban eltorzuló arcok mellett persze lelki torzulást is

felvonultat: a főhőst, aki szíve szerint csak a tanítással foglalkozna, adóssága, iskolájának felgyújtása és az ellene elkövetett gátlástalan merénylet kényszeríti bele a mérkőzésbe. Az igazság itt sem magától győz: a hős ökle is szükségeltetik hozzá.

Bár sok szó esik arról, hogy az emberiség (jobbik fele) soha nem bosszút akar állni, hanem igazságot szolgáltatni, a *Gyilkos napban* a Sean Connery vezette bravúros, ámde unalmas nyomozás eredményeképpen valahogy a bosszúvágy nyer kielégülést – és ez feltétlenül hatásosabb, mintha egyszerűen igazságot szolgáltatott volna. Az, hogy a bűnös úgy nyeri el büntetését, hogy egy építkezéssel belesik a készülő betonba, nagyon filmszerű, és ezért meglehetősen közkedvelt fogás: lassan süllyed, eltűnik, majd meg-megmozdul még a betonréteg. Emellett még két mozzanattal figyelemre méltó ebben a lélektanai motiválással mit sem törődő krimiben, melyet pedig az ennél sokkal jobb filmekkel jeleskedő Philip Kaufman (*Jesse James balladája, Wanderers*) rendezett. Az egyik egy hátulról mutatott, teljesen meztelen nő sminkelése, mely sajátos mozgástanulmány az emberi testről, és sejtelmességénél fogva izgalmasabb, mint egy sztriptíz. A másik a három japán dobos vad produkciójával „keresztet” szerkeztés-fogtatás. Az újra meg újra bevágott dobolás és dobosó valami különleges akusztikát ad a közönsülésnek, amely mintha a dobolás hatására csapna át gyilkolásba.

Üzleti büntényt takar a kéjgyilkosság a *Gyilkos napban*, melynek eredeti címe – *Felkelő nap* – az amerikai piacokra egyre jobban behatólójapánokra utal. A *Felelőségük teljes tudatában* kezdetben imponálóan excentrikus bohém rosszemere életbiztosítási család érdekében keveri (kéj)gyilkosság gyanújába szomszédját, miután egy éjjel – kölcsönösségi alapon – behatoltak egymás feleségéhez (a szó mindkét értelmében). „Felebarátod feleségét meg ne kívánd” – figyelmeztet a film alcíme a Tízparancsolatból ismert erkölcsi tanulságra, és a bűnügyi thriller veterán mestere, Pakula (*Klute, Az elnök emberei*) úgy szemlélteti a tiltott vágyak (élet)veszélyességét, hogy ötletes fordulatokkal fokozza a nyomozás izgalmasát, melynek során logikai rendszerré állnak össze a jelentőssé váló apró tények, sőt még az emberi lélek is feltárul egy picit. Végül persze győz a gyil-

# mindig GYŐZ az IGAZSÁG

kosságban teljesen – és a hűtlenségben is úgyszólván – ártatlan hős. Ebben a mind közül legszebben megoldott utolsó összecsapásban hosszú svenk kapcsolja össze – a nézőt várakozásában igencsak próbára tevő lassúsággal – a hőst és ellenfelét, akinél hiába van géppisztoly: az igazság, pontosabban a film írójának és rendezőjének akarata győzedelmeskedik.

A modern technika, amely fokozatosan elfoglalta helyét a krimikben (a *Gyilkos napban* egy – meghamisított – videofelvétel, a *Felelőségük teljes tudatában* esetében pedig egy magnószalag szolgál perdöntő bizonyítékul), igazi főszerepet kap a *Sliverben*, ahol egy válása után új lakásba költöző vonzó fiatalasszony kerül szenvedélyes érzéki kapcsolatba ifjú szomszédjával. A szenvedély lenyűgöző hatását nemcsak egy szépen kijátszott nagyjelenet érzékelteti, hanem egy figyelemre méltóan akrobatikus bugyipóker is: a hősnő, feltétlen odaadása biznyságaként, egy étteremben leveszi és csábosan felmu-

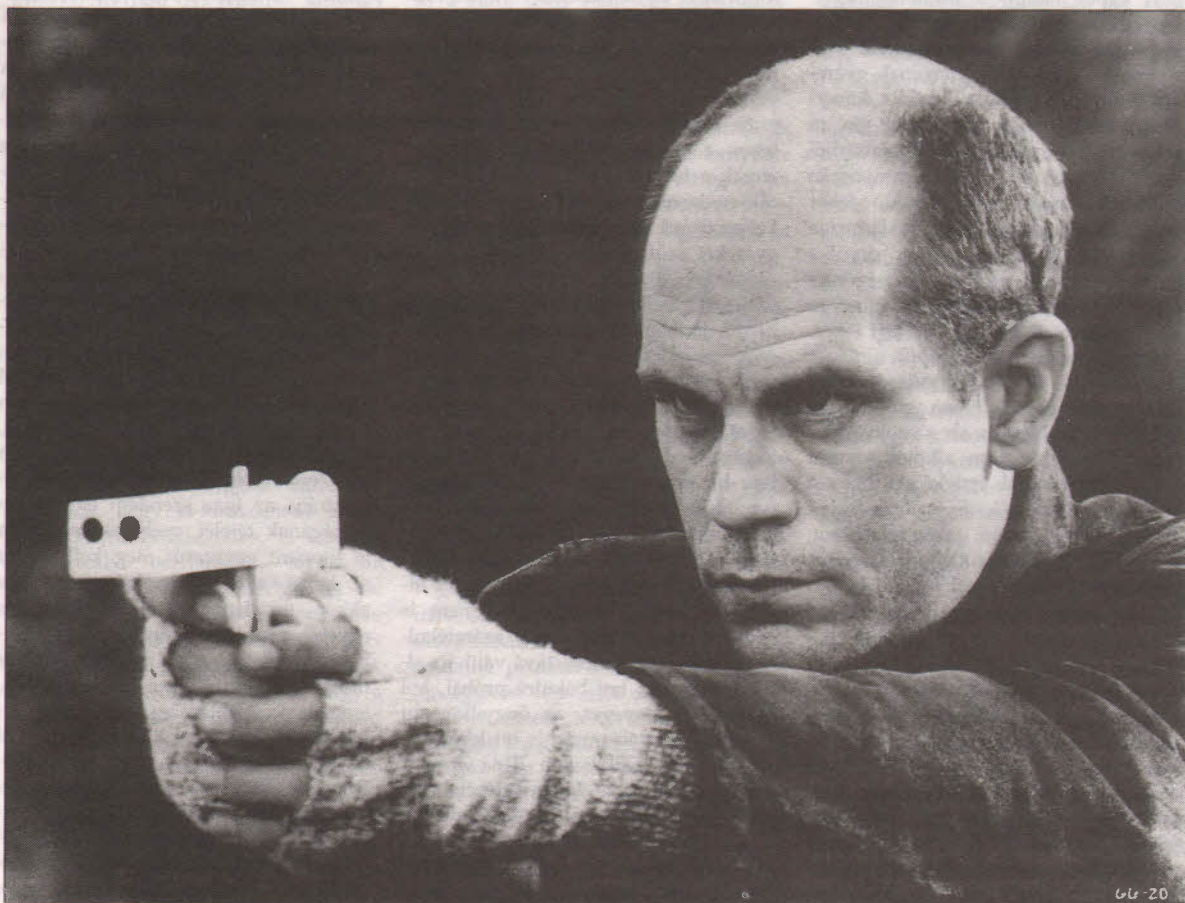
tatja a férfinak a melltartóját és a bugyiját. Sajnos, ezután a film, mely egyébként az előző lakó meggyilkolásával kezdődött, ismét sötétebb tónusra vált: a hősnő (a nézővel együtt) képtelen eldönteni, hogy szeretője-e a gyilkos, vagy pedig az a férfi, aki óva inti tőle. A szeretőről ugyanis fokozatosan kiderül, hogy tulajdonosa, sőt – a mindenütt elrejtett kameráknak hála – mindentudó ura is az óriási bérháznak. Ehhez a totális megleséshez képest, melyben mellékesen végül a gyilkos is lelepleződik, egy sztriptiz vagy peep-show ártatlan gyermeki látványosságnak tűnik. Az emberiség degenerálódását érzékeltető gátlástalan voyerködésével szinte már Istent játszik a háziúr, aki a megleséssel szerzett ismeretek birtokában befolyásolni kívánja mások életét (például névtelen telefonokkal „tereli a helyes útra” a mostohaapát, aki felesége kamaszlányát tapogatja). A thrillerekben igazán járatos Phillip Noyce (*Halálos nyugalom*) filmjében azonban végül is elsik-

kad ez a mélyebb tartalom, és marad a szexis Sharon Stone, a sejtelmes felhőkarcoló (sliver) és a legmodernebb kukkoló technika adottságait egyaránt kiaknázó Zsigmond Vilmos operatóri teljesítménye.

Persze vannak olyanok, akiknek hivatali munkájukkal jár a mindentudás. A *Célkeresztben* hőse (Clint Eastwood) a titkosszolgálat kötelékében dolgozik, így aztán mindenről tudnia kell(ene). Annak idején mégis tehetetlen, sőt tétlen elnöki testőrként nézte végig John F. Kennedy meggyilkolását. Erre emlékeztetve hívja ki őt párharcra egy rejtélyes ismeretlen (John Malkovich), aki a jelenlegi elnök meggyilkolására készül – bosszúból a titkosszolgálat ellen, ahol egykor maga is dolgozott. Hősünk, jóváteendő azóta is lelkiismeretfurdalást okozó egykori viselkedését, az elnök mellé kéri magát, és ezzel kezdetét veszi a párbaj. A nyomozás logikus és talányos szakaszai egyaránt bővelkednek látványos veredésekben és kegyetlen gyilkosságokban: az

örögi tervezéssel és lenéző provokálással szemben az öregedő nyomozó csak tapasztalatára, logikájára és erkölcsi elköltelezettségére támaszkodhat. Mivel reális emberi élményekkel rendelkező hősök feszülnek egymásnak, nemcsak a külső fordulatok érdekesekek, hanem a belső változások is. De hiába vannak a nyomozónak lelki komplexusai és hiába tartja magát magasabbrendű lénynek a bűnöző, a film mégsem lép túl a sablonokon.

A nagy drámai lehetőségeket kínáló meséből nem kerekedik ki dráma A bérgyilkosnőben sem, mely szintén a titkosszolgálat izgalmas világában játszódik. A gyilkosság miatt halálra ítélt hősnőnek (Bridget Fonda) együttműködést ajánl a szervezet, mely kiképzzi, és egyre újabb akciókkal kötelezi el őt maga mellett. A lány azonban szabadulni szeretne. A kitűnően megcsinált francia eredetűben, a *Nikitában*, amely nemcsak ezt a filmet ihlette, hanem korábban a hongkongi *Fekete macskát* is, Luc Besson nyomon követi a hősnő lázadásának megérlelődését a félelemtől a kötődésen át a szakításig. Az amerikai változat szentimentálisabb, látványosan kalandosabb és egyben külső-



segesebb. Igazán jól megkomponált és expresszív részei maguk a harcok – nemhiába rendezett annyi akciófilmet John Badham. Így aztán inkább egy karatés lány kalandjainak tanúi vagyunk, semmint az új élet íze rájövő, múltjától szabadulni akaró, önmagával meghasonló bérgyilkosnő belső drámájának, aki élete kockáztatásával próbál túllépni elkötelezettségén, feladva mindent, ami volt, egy teljesen bizonytalan jövő nevében. A *Nikita* sejtelmes befejezésével ellentétben itt biztosra vehető a happy end.

Van Damme főszereplése már önmagában is garancia az igazság győzelmére, tanúsítja újfent a *Tökéletes célpont*. Ugyancsak ismert témát dolgoz fel, mégis az újdonság varázsát adja neki a Hollywoodba meghívott tehetségű fiatal hongkongi rendező, John Woo biztos szakmai tudással párosuló fantáziája. Mint egykor a magyar *Erőd*-ben vagy nemrég az amerikai *Menekülő emberben*, itt is abban jelenik meg az emberiség romlottsága, hogy szórakozásnak tekinti az életveszélyt és az ölést. Egy városról városra vándorló szervezet negyedmillióért kínálja a tehetőseknek a lehetőséget, hogy büntetlenül megölhessenek valakit, aki szorult helyzetében tízezer dollárért vállalkozik a zsákmány szerepére abban a (hiú) reményben, hogy sikerül elérnie a megmenekülést jelentő folyót. De hiába csúszik a számításhoz: az egyik áldozatnak – a szabályoktól eltérően – mégiscsak van rokona, egy lánya, aki keresni kezdi eltűnt apját, és ebben segítségére siet a munka nélkül tengődő főhős, akivel természetesen egymásba szeretnek.

A *Tökéletes célpont* szinte mindent felsorakoztat, amit csak a néző kívánhat, sőt, nem marad meg a szokványos városi nyomozások és összecsapások keretei között, és az átlagosnál sokkal színesebb figurákat és eseményeket sorakoztat fel. A karakán kis néger rendőrnő, aki ünnepi tortáját az íróasztalában tartja; a hősnőt megtámadó külvárosi csavargók; az úriembernek álcázott bandavezér; az üldözöndöket beszerző puhány „üzletember”, aki rossz munkájáért a fülével, majd az életével fizet; a hős nagybátyja, aki titkos szeszpartit üzemeltet, és hihetetlen kedvvel veti bele magát a harcba – mind a maguk módján egyénítik a megjelenítendő sablonos típust. Ráadásul nem golyó, hanem nyílvesző repül

lassítva az üldözött felé, és az autós üldözés motorozással, sőt helikopterrel párosul, majd lóval egészül ki az erdei szeszföldnél. Végül egy romos üzemben fejeződik be a küzdelem bizarr alakzatok és kaotikusan összezsúfolt eszközök között, amelyek állandóan félrevezetik a nézőt a hősök veszélyeztettségét, sőt pusztá hollétét illetően is. A feszültséget humor oldja: a nagybácsi whiskys üvegnek köszönheti életét (az fogta fel a golyót). És persze változatosak a halálnemek is: a beszervezett boncoló orvost az ajtó kémlelő nyílásán keresztül lövik le, az „árubeszerzőt” a kocsija ablakán át, a következő áldozatot pedig a temetőben, égő gyertyák közt éri a halálos lövés.

Távolról sem ilyen erőszakos, de nem kevésbé örült világot tár elénk a *Made in America*. (Erre utal alcíme is: Örülten Amerikában.) Az örület – a valóság groteszké, abszurdá stízlálása – persze szerves része a vígjáték műfajának, mint ezt a szellemes hollywoodi műfajparódia, a *Nagy durranás* folytatása vagy a *Reszketetek, betörők!* iskoláját folytató *Denise, a komisz* is tanúsítja. A *Made in America* bizarrsága azonban még a maga műfajában is annyira erőltetett, hogy a kitűnő színészbőrű komika, Whoppy Goldberg sem képes oldani a mesterkéeltséget. Egy kamaszlány anyját alakítja, aki férje halála után a spermabankból vett spermával csináltatott magának gyereket. Lánya egy iskolai kísérlet következtében, vércsoportja alapján jön rá születése titkára, és a titkos adattárból csellet megszerzett név és cím nyomán felkeresi „apját”, egy öregedő fehér jampecet, aki vadállatokkal reklámozza autózületét. Mire persze fény derül a komputer tévedésére – mégis néger az apa –, addigra már mindenki mindenkire megszeretett, és a jó útra tért fehérember nyilvánvalóan beépül a néger családba. Ez az összeborulás nagy happy end persze olyan szép, hogy igaz se lehet. Nem is az: a szokványos fogásokon túl a film alkotói semmit sem tesznek annak érdekében, hogy a történetet elhíthessék, és valóságosként érzékeltessék azt a szeretetáradatot, amely az ifjú hősnőt a további apakeresés feladására készíti.

Az Ausztrál Nemzeti Táncbajnokság harsányra stilizált világát mutatja be a *Kötelező táncok*, melynek hőse újítani szeretne a kötelező táncformulával szemben, amit persze a szinte maffiaszervezettségű táncszövetség mindenáron meg akar akadályozni. De győz az igazság. A biztos siker érdekében tett engedmények után a fiú mégis egy jelentéktelennek tűnő spanyol lányt választ új partneréül, akivel táncos lábú családjá segítségével, a hagyományoktól elszakadva, bravúros teljesít

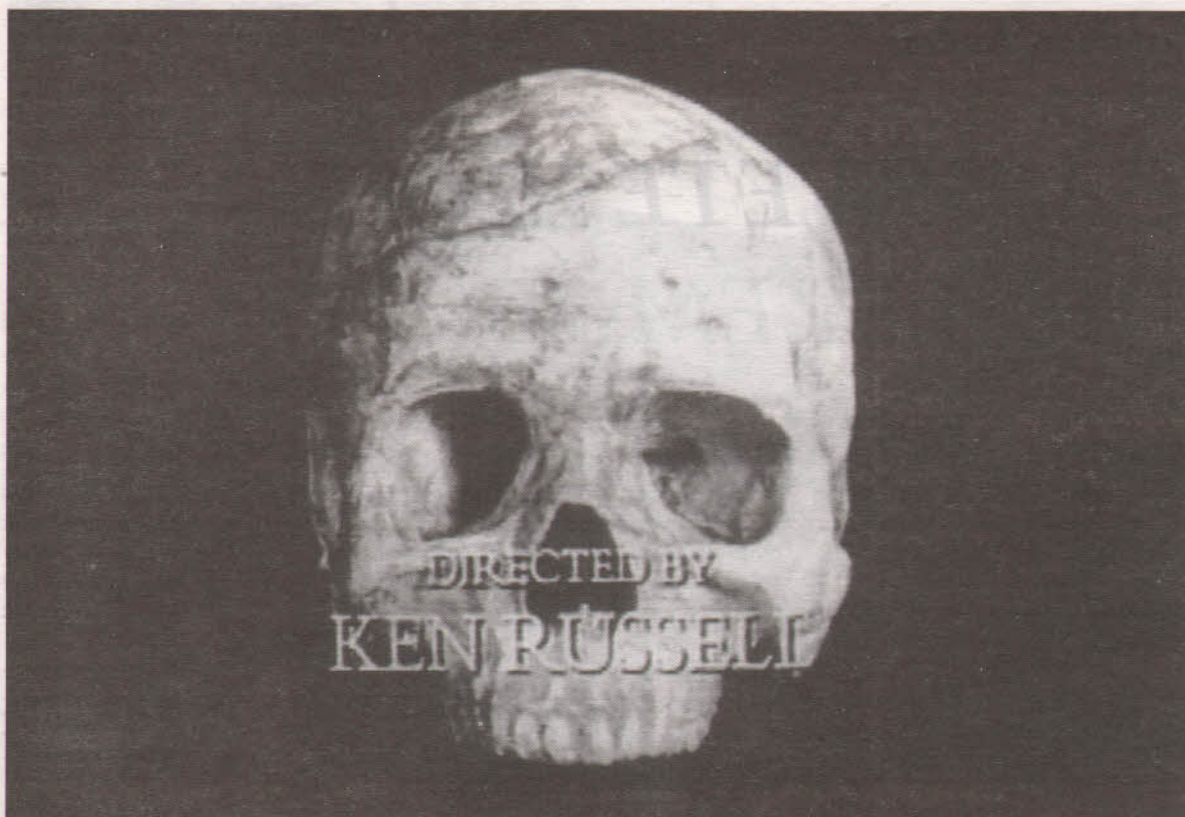
ményt produkál. A filmnek csak ez a sablonoktól ugyan nem mentes befejező része ér valamit; ami addig történt, hiába a folklór és a krimi sejtető visszapillantás, alig több expozíciónál. A kizárólag üzleti törekvésű zsürielnök, aki már más párnak ígérte az első helyet, úgy próbálja lehetetlenné tenni hősiünk újító táncát, hogy kikapcsolja a zenét, amit azonban a közönség tapsa pótol – és ha nem is hivatalos, de fergeteges a siker. A tánc, amelyet kezdetől fogva a filmmédiум sajátos tárgyának tekintettek, itt nemcsak látványosság, hanem két ember egymásra találása is a drukkoló tömeg biztatása közepette. Ebben az a kétségtelen, sőt igazán filmi érdem, hogy sikerült megmutatni a hősnő átalakulását: ahogy fokról fokra, az önbizalom hiányával, a félreállítottság fájdalomával küszködve, a szürke senkiből ragyogó táncosnő lesz. Nem alkalmi sikerre vágyó partner, hanem odaadó, hű barát/szerelmes, aki nem együtt táncol, hanem együtt „lélegzik” társával, így biztosítva számára a lázadás, a küzdelem hátterét.

A *Tina* is azért vehető komolyabban az eddig említett filmek legtöbbszörénél, mert megmutatja a hősök érzelmeinek keletkezését is, és nem egyszerűen egy fordulatot, de külsőséges történetet kínál a maga sablonosságával vagy extemitásával. Tina Turner életéből – szerencsére – éppen azt mutatja alig önéletrajzában filmváltozata, ami az életrajzi művek középpontjában szokott lenni: a sikerhez vezető utat. Hiszen annak a folyamatnak, hogy Tina kitűnik énekével, megteszi az első lépéseket az üzleti siker felé, férjhez megy és gyereket szül, lehetnek nehézségei, de nincsenek drámái. A dráma (természetesen!) belül kezdődik: Ike Turnerben, a férjben, aki féltékeny Tina sikerére, és dühös saját középserűsége miatt, amit persze nem akar beismerni. Ezért veri a feleségét, és jut el még fojtogatásig is, amit ügyes fogással, az akváriumon keresztül fényképezve tesz bizarrá a rendező. A film világot teremt Tinának: a szerelem puha világa a veszekedések sötét kontrasztos világával váltakozik a fellépések csillogó háttere előtt, amitől – az öltözők és éttermek „emelt” ábrázolásáról nem is szólva – óhatatlanul (vagy szándékolatlan) kissé expresszionistává válik az alkotás. Ike, aki hol békülni próbál, hol pisztollyal fenyeget, az öngyilkossági kísérlet és a válás után is ott kísért Tina életében, miközben Tina immár önálló sikerének kiteljesedését már nem is mutatják, csak szövegben közlik a film alkotói. Nem szokványos életrajzi film ez, de az életet mutatja be: azt, ami a csillogó ruha, a hatásvilágítás és a könnyedén előadott ének

számok mögött van. Vagyis az állandó küzdelmet, hiszen Tinában a hála és a ragaszkodás, amit a karrierjét egyengelő férfi, szerelme tárgya és gyermeke apja iránt érez, az önállósodás és a siker vágyával viaskodik, hogy megmutassa és kifejezze végre önmagát. A film megéreztet valamit abból, amit olyan nehezen fogadnak el az emberek: a boldogság nem várható mástól, csak önmagunkból fakadhat, és mindenki saját küzdelmével juthat el hozzá.

Az igazi küzdelem nélkül aratott könnyű győzelem általában hiteltelen, sőt érdektelen. Ezt példázza a *Made in America*, ahol túl simán megy a szerelem-szeretet a bohém üzletember és a feltételezeten az ő spermájával megtermékenyített anya, illetve a megtermékenyítés bájos „következménye” között. Hiszen a szerelem ábrázolásában is éppen az a vonzó, ha rendkívüli nehézségeket győz le. A *Hihetetlen igazság* rendezője igazán gondoskodott akadályokról a szerelmesek részére, de annyira steril környezetbe helyezte őket, hogy győzelmük nem kevésbé hiteltelen.

A kisvárosba hazatérő, börtönviselt ifjú hős, aki autóbalesettel egy lány halálát okozta, majd – ez a hihetetlen igazság – megölte a lány apját is, mindenkivel távol tartaná magát, de munkaadójának lánya kikezd vele. Ez senkinek sem tetszik, de sok bonyodalom után, melyek középpontjában a hősnő lázadása áll, végül mégis összekerekülnek a szerelmesek, és tisztázódik a múlt is. Gyilkos híre kétségtelenül érdessé tehet egy fiút egy amúgy is lázadó lány szemében, mégis kicsit gyorsan következik be itt a lány felajánlkozása, majd – a visszautasításon megsértődve – átcsapódása egy másik férfire, aki egyre kevesebb ruhát bemutatott modellt csinál belőle. Az ígéretes tehetségnek tűnő író-rendező Hal Hartley éppen a hősnő lázadását nem bontja ki eléggé, csak felszínesen érinti, hogy aztán ezzel a valójában nagyon egyszerűen létrejövő boldogsággal illusztrálja az igaz szerelem elfojthatatlanságának tételét, melynek tanulsága is roppant egyszerű: meg kell találni az igazit, akit igazán kell szeretni, s akkor minden – beilleszkedési és egyéb – probléma megoldódik az életben. Persze Hartley kitűnő későbbi filmje, *„A semmi ágán”* ismeretében, amelyben lélektanilag rendkívül árnyaltan mutatja be két kitaszított fiatal egymásra találásának, pontosabban bizalomra szövetkezésének keserves folyamatát egy ellenséges-közönyös világban, az (ön)ironikus hangvételű *Hihetetlen igazság* a maga leegyszerűsítésével a hollywoodi dramaturgia parodiájának is tekinthető...



## GÓTIKA – A SZELLEME ÉJSZAKÁJA

(Gothic, angol, 1987)

r: Ken Russell, f: Stephen Volk,  
o: Mike Southon, z: Thomas Dolby,  
sz: Gabriel Byrne (Byron), Julian  
Sands (Shelley), Natasha Richardson  
(Mary), Myriam Cyr (Claire), Timothy  
Spall (Dr. Polidori) – (FLAMEX)

Az angol film fenegyerekének tartott Ken Russell viszont nyilván nem paródiának szánta ezt a klasszikus rémregényt, a Frankenstein ötletének megszületését megjelenítő művét; pedig olykor már a nevetségesség határát súrolja a horrorelemek (túl)halmozása. Ráadásul Russell filmjét megtörtént esemény ihlette: 1816 nyarán a híres angol költő, Shelley és író nő élettársa, Mary Lord Byron svájci villájában vendégeskedett, ahol – a többi vendég bevonásával – versenyt hirdettek a legjobb kísértethistória megírására. Így született meg Mary Shelley legismertebb műve, a Frankenstein. A filmben Shelleyék, Byron meg a szeretője, Claire Dr. Polidori társaságában azzal szórakoznak, hogy ki-ki-ruccannak a természetfeletti birodalmába. A kísértettörténetekbe befáradva, szeánszon idézik meg testet öltött félelmeiket. De a tudatalattijukból felszínre törő „Dolog” vagy „Energia”, azaz a kollektív tudatalatti ereje, kikerül ellenőrzésük alól. Újabb szeánszot tartanak, hogy a szellemet visszakényszerítsék a palackba, de hiába: életre kelteni valakit könnyebb, mint aztán megszabadulni tőle.

A fenti történet és feldolgozásának módja alapján mintha horrorfilmet rendezett volna Russell. Valójában azonban egy pszichológiai dráma tanúi va-

gyunk, amely négy rendkívül intelligens és nagy képzelőerővel megáldott ember között bontakozik ki, akik együttlétük egész ideje alatt ópiumtól felajzott állapotban vannak. Épp azért jó a film, mert nem egy történet illusztrációja – beszélgetni összeülő művészek modoros kamaradramája is lehetett volna –, hanem igazi film, melyben a látvány, a belső világot fényképszerű hűséggel kivetítő víziók uralkodnak. Tehát a tulajdon belső szörnyűségekkel szembenező ember rettegése fejeződik ki itt, melyben természetesen a világ által belétoplát borzalom is visszatükröződik.

E komoly téma fantáziadús feldolgozásából mégsem született igazán jó film. A *Gótika* alatta marad Russell korábbi emlékezetes teljesítményeinek, mert túlságosan elment a kommersze jellemző sajátosságok felé. Ha nem is teljes mértékben, de tendenciájában öncélúan halmozódnak benne a nagy látványosságággá dagasztott szörnyűségek: véres arc, megsebzett kezek, elvágott nyak, ijesztő figurák, halott gyermek, piócák, emberi szájból előrajzó bogarak, mellbimbókon megjelenő szemek, stb. E harsány hatásvadászatban elsikkadnak az ábrázolás finomabb árnyalatai: például a lépcsőházat egyetlen egyszer sem látni azonos megvilágításban, mert fényviszonyai mindig az adott hangulathoz illeszkednek. És ami ma már igazán nehéz, a szerelmi aktus ábrázolásában is tud újat nyújtani a rendező: a Claire fejére borított lepedő mozog szája felett (behorpad, majd kismul), és az anyag egyre gyorsuló ritmusú lüktetése érzékelteti a nő

extázisát. Nemhiába nyilatkozta a film gyártásvezetője, Al Clark: „...az a tüzi-játék, amit Ken ebben a filmben produkál – beleértve azt a hatalmas technikai apparátust is, amivel dolgozik –, legalább megint izgalmakat fog kelteni.” A sziporkázó ötletek mennyiségileg halmozott sokkhatása azonban a film egészét tekintve nem csap át új minőségbe, katarzisba. Hiányzik ugyanis a drámai szerkezet és annak legfőbb kelléke, a ritmus. A szörnyűségek ennyire szubjektívizáltak és parttalanul áradó ismétlődése elkerülhetetlenül öncélú hatásvadásztá válik, mert drámai élményként csak az fogadható be, ami az „élet ritmusának” megfelelően strukturálva tárul elénk.

A *Gótika* sajátos helyet foglal el az immár 66 esztendő Russell életművében, aki életrajzi filmek egész sorában (*Mahler*, *Lisztománia*, *Valentino*, a Csajkovszkijról szóló *Music Lovers*) próbálta feltárni a művészi alkotás ellentmondásos és gyötrelmes folyamatát. Itt ugyanezt a problémát vizsgálja egyetlen éjszakára és több alkotóra koncentráltan, mintegy mélységében. Ezért korábbi filmjeivel ellentétben, ahol az alkotók víziói többé-kevésbé beépültek mindennapi valóságukba, itt egyetlen – igaz, széteső – gigantikus víziósort látunk, mely tartalmilag és formailag is a címben jelzett jellegzetesen angol irodalmi műfajhoz kötődik. A XVIII. század óta virágzó „gótikus regény” (gothic) romantikusan sejtelmes és bombasztikus világát idézi a tóparti kastély sötét atmoszférája, az éjszakai vihar, a múltnak és a jövőnek okkult praktikákkal megidézett kísértetei, és a két

idősíkot összekapcsoló, vízbemerült gyermek, Mary koraszülött magzata, aki a film végére Frankenstein teremtményére, a szörnyre kezd hasonlítani. Mintegy jelezve, hogy teremtményeink – félelmeink formájában – várnak ránk a sötétben. A művész büntetése ez, mert Teremtőnek hitte magát, de egyben győzelme is saját félelme felett: Mary a gyermekét elvesztett anya gyászát és szorongását az emberben lakó szörnyűségek tudatosításává szublimálta Frankenstein megteremtésével.

A *Gótika* egy korszak összegző lezárásának tűnik azzal, hogy zaklatottan áradó formátlanságával mintha magának a rendezőnek az alkotási folyamatát jelenítené meg. Nálunk is bemutatott bombasztikus vámpírfilmje, *A fehér féreg búvóhelye* azonban remélhetőleg nem egy új, teljesen kommersz korszak kezdetét jelzi, hanem csak azt, hogy 1816-ban, azon a nyári éjszakán egy másik mű gondolata is megfogott, Byron és Polidori *Vámpírjáé*...

Berkes Ildikó

Salamon András

# CASSAVETESRŐL JUT ESZEMBE

Nem attól lett fontos, hogy meghalt, és nem azt akarom elmondani, mennyi mindent tudok róla. Persze, hogy olvastuk a róla szóló szöveget a boldog hetvenes években és később. Akkor, amikor hirtelen rándólt az új német film és néhány komolyabb dolog Amerikából.

Azokban az időkben – főiskolai felvételik környékén – nem volt nehéz kedvenceket megnevezni. Már épp kezdtük unni a Nagyokat, bár a *Fellini-Roma* szép volt.

Fontos volt, hogy megjelent, szinte egyidőben, egy világtársaság. Nem tudom, mi történhetett, most visszagondolva egész különös, hogy mennyire elkényeztetettnek éreztük magunkat.

Fassbinder, Scorsese, Wenders, Bertolucci, Mihalkov...

Ebben a légkörben, a vicces szocializmus kellős közepén bemutatkozott egy furcsa nevű filmkészítő, akire azóta is különös melegséggel gondolok.

Ha nekem gyerekelem lenne, azt mondanám neki: menj és nézd meg a filmjeit, akkor megtudsz valamit arról, mi az, hogy szeretet, férfi és nő. Az egyik legnagyobb probléma – gondolom –, hogy mit mond az ember a gyerekének (hogy is kell élni?).

Nem tudok eltekinteni attól, hogy huszonöt éve járok moziba, mondhatnánk, mozinézővé lettem. És az is tény, hogy hosszabb ideje filmkészítéssel foglalkozom. Tehát néző és filmcsináló. Ebből a két aspektusból állnék neki...

Hadd ne legyek hűvös, távolságtartó vele kapcsolatban. Én a filmelemzéseket egy ideje már olvasni se szeretem. Nem tudom, mi ez, hogy miért idegesít?

Igyekszik az ember nem nagyon illetéktelennek látszani. Értőnek lenni, belülről megérni, a lényegig, a titokig hatolni...Számomra egyszerű; csak néhány dolog jut eszembe.

Hogy mennyire hiányzik ebből az idiotikus világból a mester. Mi lett helyette? Mi, vagy ki vette át a szerepét? A filmjeiben megnyilvánuló érzékenység és türelem helyett mit kapunk?

...megyek, megyek a Körúton, azt figyelem, hogy kik jönnek még a Művészbe. Átvágok a vastag havon, toporgok a pénztárnál, ezen a héten harmadszor vagyok itt. Jó ismerősök köszöntenek, nézem az arcokat; kik azok, akik a *New York árnyait* választották? Egyáltalán: mi a választék?

1989-ben halt meg, hatvanéves korában. Az pedig még jó év volt erre felé. Ma meg azon kell gondolkozni, hogy van-e hely a filmjeinek? (milyen világ ez?) A Körúton mindenestre az egyetlen vigasz, hogy egy időre itt lesznek ezek a filmek...

De ki kíváncsi Cassavetesre ebben az ártalálgatásos kis országban? Itt gyomorremegés, ott gyűlölet. Én hazudok, te feljelentesz, most meg te árulsz el, és mondjuk, én örökre megutálalak...

Jövök otthonról, éppen kikapcsoltam a tévét, otthagytam a sötétben a mi kis hőseinket, összehajtottam az újságokat, most ott lapulnak benne mind. Gondolom, haragszanak ránk onnan is.

Érdekes ezt megfigyelni: milyen anakronisztikus, mennyire szép ugyanakkor, ami a Művész moziban történik.

...ha becsukom a szemem, akkor is csak jönnek-jönnek a frusztrált, megalázott, felháborodott és boldog kabátos emberek, vidáman egymásnak csapják a diplomatatáskájukat. Hulladékékvő gyerekek állnak a szélben, egy hermafrodita véletlenül megbotlik a vadászbolt ajtajában. Én se vagyok külön – tenném hozzá kötelességszerűen –, hogy jövök ahhoz, hogy kívülről nézzem népem?

Jó, akkor nézem inkább a halott ember arcképét, ott fenn, az első emelet magasságában. Hova került Cassavetes?

Kevesen tudják, hogy járt ő már itt – még életében – egy kilátástalább, de szelídebb korszakban, amikor mindannyian vágyakoztunk csak, de nem féltünk egymástól még ilyen nagyon. És azt hittük, hogy lesznek még sokkal jobb filmek. Nem tudtuk, hogy ennyire, ennyire mindegy lesz, nem tudtuk, hogy szétverik a Gyárat, hogy kikergetnek onnan mindenkit.

Én például azt hittem, hogy filmes leszek, itt maradok, vagy Amerikába megyek. Néha meg azt éreztem, ez sohasem fog sikerülni, és ilyenkor volt igazán komoly inspiráció a *New York árnyai*... (hogy tudniillik, lehet filmet csinálni bármilyen körülmények között. Bátorság!) Most pedig ő visszajött, és még itt talált.

Valóban lehet erőt meríteni a *New York árnyaiból*. Ahogy néhányan – barátok – nekiálltak, 16-os, fekete-fehérben, hordozható lámpákat csináltak... Szerették egymást, úgy filmeztek! Hol van ez? Nézem azt a képet, négyen-ötven mennek az utcán, csak úgy, forgatnak.

Mi az a természetesség, formai észrevétlenség, a báj, ami harminc év óta utolérhetetlen. Talán *A kis Valentino*...

Már az első filmben is loptam tőle. A *Szeretet-áradatból*, ahogy a törpe póni bemegy a lakásba. Ez nem valamiféle „hatás”, vagy „homage”. Nem. Eszembe jutott, gondoltam, jó lesz ide is. Persze nem lett jó, ügyetlen kis jelenet, a vágásnál úgy kellett küzdenem érte, hogy ki ne maradjon.

Egyszerűnek lenni a legnehezebb.

„Ha csak realista filmeket forgatnánk, a világ nagyon szomorú lenne. De nekem egyedül erre van tehetségem, és ha ilyen filmekre nem lenne szükség többé, abbahagynám a filmezést, mert más nem érdekel” – mondta ő.

Az egyszerűséghez bátorság is kell.

Sokat gondolok a nálam is fiatalabb filmesekre. Vajon fontos-e nekik, amit Cassavetestől tanulhatnak? Mert látom, hogy felnőttek és ügyesebbek is nálam, tudatosak, profik. Helyére tették a dolgokat, fontos nekik az idő, vége a hetvenes éveknek. A kérdés, hogy össze tudják-e gyűjteni, ami valóban kell ahhoz, hogy filmessé váljanak? (mondjuk, lehet ez akár ajánlás is...)

Filmjeiben a legfeltűnőbb számomra a tempó. Mennyire másfajta vágás ez, mint amireh mostanában próbálják hozzászoktatni a szemünket.

Türelem, szeretet, figyelem.

Nézhetem a színészek arcát. Túl a befejező mondaton, az utolsó mozdulaton. A ritmuson is túl.

Attól kifekszem, hogy az eredeti-hangos, egyben felvett improvizációk közepette hogyan tud mégis a jelenetbe illeszthető közeli felvenni! Hogy az istenbe tudja olyan észrevétlenül felplánozni?

Színházi ember lehet csak ennyire jó a színészvezetésben. Valami normális, használható dolgot mondani a színészeknek...ez a legnehezebb. Vagy szeretetben tartani a stábot...Ilyeneket tanulok én a filmjeiből.

Magatartást.

Ott, a kamera mögött, mikor mondani kell valamit. Végül is az a húsz, negyven, hatvan év vizsgálódik le egy perc alatt, hogy ki vagyok én?

Ahogy toporog, forgolódik az ember, hogy hozzáférjen, valahogy hozzányúljon a jelenethez. És addig-addig keresed, míg észre nem veszed, hogy ott van az a hely, ahová le kell tenned a kamerát, és egyszerűen megtalálsz azt az egy jó mondatot, amivel hatni tudsz a többiekre, és így egy félóráig megint van valami hiteled. Aztán megszűnik minden, és újra csak lépegetsz, forgatod a fejed...hol vagyok?



Cassavetesnél is, azt hiszem, a magatartás a titok. A viszonya a különböző anyagokhoz. Mondjuk, az elegáns szükszavúság, ahogy a rasszizmust fogalmazza meg a *New York árnyaiban*. Azt az „egészséges kis” rasszizmust, amiből még ki lehet keveredni, nem úgy, mint... Szikár jelenetek, visszafogott gesztusok. Ma is érvényes, üde, ahogyan „visszavesz” a játékból, csak amennyi ott kell, annyi látszik.

Látom, ahogy ismerősként járkál a helyszínein, a szereplői között: színpadok mögött, esti utcán, öltözőkben, garzonlakásokban, bárokban. Olyan, mint egy dokumentumfilm: nem civil, látom, hogy abból a világból jön, amelyet ábrázol, és a hitelét ez adja meg.

Mindig is hiányzott nekem egy mester. Ez ilyen filmes apakomplexus. Vannak szerencsések, és vannak, akik mindig csak várnak...

Kiválasztani valakit száz év kínálatából, megszeretni, ragaszkodni hozzá...

Dokumentumfilmezés közben, szeméttelenen, kórházban, börtönben, tanyákon is eszembe jut olykor. Valahonnan hátulról mozgat.

Nála szinte észrevehetetlenek a képek, mint Eric Rohmernél.

Pedig az ember mindig valami erőset akar. Hogy úgy meg legyen fogva, oda legyen téve. De a végén kiderül, hogy semmi más nem fontos, csak a jelenet, csak a mondat, csak az arc.

Mi lehet vajon azzal a fantasztikus operatőrrel, akit úgy hívnak: Erich Kollmar? Egy rejtőzködő ember. Ki merné ma megcsinálni azt, amit ő a *New York árnyaiban*, 1960-ban! Egyszerűen azt érzi a néző, hogy csak „le vannak filmezve” a színészek, illetve nem is így, még észrevétlenebb, ártatlanabb az egész. Eszköztelen, és formailag teljesen precíz. Telibe van találva a stílus, nem is kívánna többet. Persze szép azért. Tónusos, meleg ahol kell, és hűvös, feszes, ha arra van szükség. De főszereplővé vannak téve a főszereplők (nem úgy, mint másutt), elmondatik a történet, mesélnek a képek, de máshogy: sallangmentesen, szerényen, pontosan. Erich Kollmar abban óriási, hogy engedi átélni az érzést: mennyire bájos Lelia Goldoni! Őrület arra gondolni, hogy ötvenhárom éves legálább...

Most, dömpingszerűen újranézve a Cassavetes filmeket, óhatatlan, hogy össze ne hasonlítsam a mai moziélményt az akkorival, mikor a hetvenes évek végén először láttuk őket ájultan, többször egymás után. Tanulni akartam, megérteni, ellesni.

Nézem a többieket. A **tolongást** a pénztárnál, a mozisokat, akik kipirult arccal maguk is átéltek ezt az ünnepet, hogy újabb vendég költözik ide, itt lesz karácsonykor is velük.

Érdekes volt, mikor az erkélyen egyedül ülve, a film előtt épp egész rosszul éreztem magam, magányosnak, mert a nő nem jött velem, és hirtelen egész kis csapat fiatal tört be, táncoltak a stu-stu-studioline zenére, amitől amúgy is megtébolyodok, le szoktam bukni a széksorok kö-

zé, befogom a fülem. Füttyültek a haveroknak, hogy kurva jó, egyedül vagyunk, miénk a mozi!

Úgy csináltak, mintha részek lennének, jófej, izig-vérig jófej fiatalok. Feszengtem nagy öregségemben, már készültem le a földszintre. Kedvesen, provokatíván néztek, talán szerettek volna megbotránkozgatni. Egy lány mögöttem ült le, feltette a lábát, kicsit arrébb húztam a fülem. Milyen ciki, ha felállok... vagy rászólok... Még mindig ment a reklámőrület, aztán sötét lett. Még akkor is üvöltöztek. De abban a pillanatban, mikor az első képek megjelentek, a fekete-fehér arcok, egy utca, és megszólalt valami szaxofon, akkor elnémultak. Még hátra is pillantok, rátapadtak a vászonra. Hát ez hatás, nem? Megható.

...és ahogy a moziból kifelé jövet teleszívom magam a téli este bátorító, friss levegőjével, a villamoson már erősnek, hősnek érzem magam. Mint a régmúlt időkben, mikor a *A fekete tulipán* után magamat is annak éreztem...Feketének és Tulipánnak. Kihajoltam a villamos nyitott peronjáról, hagytam, hogy az arcomba csapjon a szél, Zugló felé robogtunk a barátommal 1966-ban.

Akkor, azt hiszem, nem tudtuk, hogy már hat éve készen volt a *New York árnyai*. Néhány év múlva aztán Amerikában bemutatták a *Férjeket* is, kár, hogy annyira messze volt tőlünk Cassavetes. New York és Zugló ma már nem is olyan nagy távolság.

...és végül minden összeér, hiszen azokra az időkre gondolok vissza, és mi másra jó egy este a moziban? Hogy egy kicsit én is elhitesse magammal: bátor, daliás vagyok.

Allok a villamoson, a házak mellett imbolygó alakokat látok, leszegett fejfel hasítanak a sötétben.

Ez is egy város.

Autófényszórók és ostornyéllámpák világítják meg az embereket, szürke foltok suhannak a falakon: Budapest árnyai.

## Jonas Mekas Budapesten

■ *Filmjeit nézve egy latin mondás jutott az eszembe: hic et nunc, itt és most; a filmjei is mintha ezt az itt és most pillanatot igyekeznének megragadni...*

A megfigyelése helyes. Törekvésem a valóság önmagában való megragadására, és az általam kifejlesztett filmes technika is mind ugyanazt szolgálja: az eseményekre való spontán és azonnali reagálást. Ezért is sajnálom annyira, hogy rá kellett jönnöm, az olcsóbb video technika nem megfelelő erre a célra, mivel hét másodpercre van szükség ahhoz, hogy a videokamerát bedugjuk, majd bekapcsoljuk, és így is csak öt másodperc múlva kezd meg a felvételt, márpedig ez alatt a rövid idő alatt is értékes pillanatok vesznek el; egy mosoly, egy arcon átvillanó gondolat. E hét másodperc alatt eltűnt az a valami, ami engem érdekelt, talán örökre. Ezzel szemben a Bolex kamerával minden egyszerűbb, csak felveszem és elindítom, olyan ez, mint egy pisztolypárbaj. Olyan gyorsan célzok a Bolexemmel, mint egy cowboy a pisztolyával. Csupán egy-két másodpercet vesz igénybe a „csőre” töltés, így nem veszítek semmit a pillanattól. Hogy mi is ez a pillanat? Az emlékeimet próbálom megörökíteni, vagyis ha látok valamit, amiről úgy érzem, meg kell őriznem, szóval erős vágyat érzek arra, hogy lefilmezzem, mert valahogy az adott pillanat összekapcsolódik bennem már megtörtént, régi eseményekkel, akkor cselekednem, vagyis filmeznem kell. Tehát az igazság pillanata az, ami mindennél fontosabb számomra, még a technikai tökéletességnél is. Úgyhogy jól mondta: az itt és most.

■ *Az Ön filmezési technikája leginkább naplórásra hasonlít. Általában az ember egy bizonyos idő elteltével újra átolvassa naplóját, és van amit megőriz belőle, van amit nem. Ön mi alapján válogat?*

Nos, ugyanúgy, mintha írnám a naplót, és nem filmezném. Bárki, aki naplót ír, és később úgy dönt, hogy kiadja, akár álneven vagy névtelenül, először mindenképpen válogat a fontos, megőrzendő dolgok és a lényegtelenek közt. Csak a szerző halála után fordulhat elő, hogy valaki a kihagyott részeket is kiadja. Amikor nekilátok vágni, a leforgatott nyersanyagot más, új perspektívából nézem, mintha nem is én készítettem volna. A filmen rögzített pillanatok részletei, az ok, amiért felvettem mindent, már elfelejtődtek, így vágás közben teljesen „új” szemmel nézem őket. Ismét hatnak rám, de ez már nem az a hatás, ami a felvétel idején ért. A válogatás előlről kezdődik, tehát nem ért véget azzal, hogy mit vettem fel, hanem visszanézve újra ki kell választanom, mit hagyok bent. Létezik egy bizonyos távolságtartás, vagyis ez a napló forma ugyanolyan fikciós forma, mint a

regény, mivel ugyanúgy manipulálom a valóságot azzal, hogy mit választok ki vágáskor, és hogy milyen zenét vagy zörejt rakok alá. Ugyanúgy, mint naplóríráskor, amikor este leülsz a naplód vagy az írógéped mellé, és újra átgondolod a napodat, de már egy bizonyos távolságból tekintesz vissza rá, és hogy mit tartasz érdekesnek a megörökítésre, az attól függ, hogy milyen hangulatban vagy. A naplók nem az igazságról, és csakis a teljes igazságról szólnak (mint a bírósági eskü), és ez így természetes, mivel a szelektív és fikciós elemek eltorzítják, vagy inkább mondjuk azt, hogy megváltoztatják a valóságot.

■ *Igen, de azért van némi különbség a naplórírás és a naplófilmkészítés között, mivel a kamerával elkaptott pillanatot csak akkor és ott lehet rögzíteni. Mi az az iránytű, ami segít Önnek megtalálni a helyes irányt, a megfelelő pillanatot?*

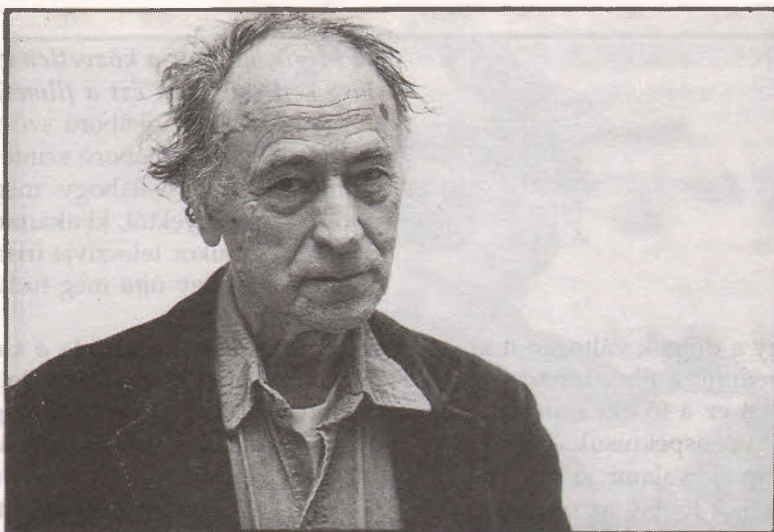
Ugyanaz, mint naplóríráskor, elvégre soha sem lehet ugyanazt leírni egy napról, mert másnap már máshogy látjuk ugyanazt a napot, egy teljesen más perspektívából. Csak egyszer lehet megörökíteni ugyanúgy, mint a filmezés esetén, csak egyszer lehet azon a személyes módon a naplóba írni az adott eseményről, ahogy éppen aznap látod a dolgokat. Tehát nem látok jelentős különbséget a naplórírás és a filmnapló között. Csak formájukban különböznek, az üzenetet vivő médiában. Míg naplóríráskor kizárólag a belső valóságra, a szellemi- és lelkiállapotra hagyatkozik az író, addig én mint filmkészítő – ugyancsak a magam belső valóságát, szellemi- és lelkiállapotát felhasználva – a külső valóság részleteiből építkezem.

■ *Említette, hogy amikor felvesz egy pillanatot a kamerájával, egyfajta belső kényszert érez. Honnan van Önben ez a kényszer?*

Nem tudom megmagyarázni, hogy miért akarok filmeket készíteni, csak elkészítem őket. Ahogy azt sem tudom megmagyarázni, miért szeretek táncolni, csak táncolok. Úgy értem, ez a belső kényszer talán a neveltetésemmel, vagy a felnőtté válással van kapcsolatban, egy része öröklött, más része pedig tudatos, vagy eltanult. A görögök azt mondták, hogy nem lehetsz költő, énekes vagy táncos, mert ezek olimposzi istenektől származó adományok, amelyeket nem lehet elsajátítani. A technikáját meg lehet tanulni, de alapjában véve a tehetség adomány, velünk született választási kényszer. Ha a tánchoz van tehetséged, akkor táncolnod kell; ha arra születted, hogy filmeket készíts, akkor filmezzél, ha arra, hogy írj, akkor írj, ha arra, hogy énekelj, akkor énekelj, különben a tehetséged összeroppant, mert *kell*, hogy azt csináld, amihez tehetséged van. Ez egyfajta mánia. Én például



amikor a kamerát használtam, hogy megragadjak egy színt, egy érzést, egy gondolatot, egy arckifejezést, vagy egy apró részletet, akkor ez a megragadni való pillanat összekapcsolódott valamivel, ami megfoghatatlan, mert mélyen a tudatalattimban van. Nem tudom, ez egy összetett folyamat. A sejtjeimben úgy érzem hirtelen, hogy ezt vagy azt a pillanatot meg kell örökítenem, így hát fogom a kamerát és felveszem, amit meg akarok őrizni és megosztani másokkal. Magát a pillanatot megragadni könnyebb, mint válaszolni a kérdésre, hogy miért pont ezt a pillanatot kell megörökíteni. Egy hollywoodi rendező könnyebb helyzetben van, mivel forgatókönyv alapján dolgozik, de még így sem tud minden egyes beállításnál választ adni, hogy miért pont úgy képzelte el, legfeljebb azt képes megmondani, miért készíti kalandfilmeket, horrorfilmeket, vagy sci-fiket. Ez valami olyan komplex dolog, amit egyszerűen nem lehet megmagyarázni. Később ugyan lehet analizálni, hogy eljussunk az egyik lehetséges megfejtéshez, de igazi válasz nem adható, és talán nem is fontos megválaszolni ezt a kérdést.



■ **Ami fontos, az maga a film, az elkészült alkotás.**  
Igen. Megajándékozni másokat.

■ **Egyik interjújában említette, hogy mindig is filmrendező akart lenni. Vajon az, hogy egy új, saját technikát fejlesztett ki, egy új filmes formanyelvet hozott létre, magyarázható azzal is, hogy nem volt elég pénze úgynevezett hollywoodi filmeket készíteni?**

Hangsúlyozni akarom ismét, hogy én nem vagyok filmrendező, csak filmkészítő. Én nem rendezem meg a filmjeimet. A rendező irányítja a szereplőket, a valóságot, én viszont a valósággal mint változtathatatlan anyaggal dolgozom, tehát nem próbálom meg manipulálni. Például soha nem használok világítást, se akkor, ha külsőben forgatok, se akkor, ha belsőben. Nem rendezem át a dolgokat, csak összegyűjtöm a képeket. Volt idő, még a kezdet kezdetén, amikor a filmművészet felkeltette az érdeklődésemet, és elhatároztam, hogy filmrendező leszek, hogy Hollywoodba megyek forgatókönyveket írni, és filmeket forgatni, azt gondoltam, hogy ez az egyetlen módja annak, hogy filmet készíthessek, mivel addig csak hollywoodi filmeket láttam. De aztán megnéztem néhány független filmes produkciót is, és ez az élmény egy teljesen új világot nyitott meg számomra. Rájöttem, hogy a kommerszfilm csak a filmművészet egyik irányzata, s van rajta kívül egy tökéletesen más világ is, amit még nem fertőzött meg a kommersz szemlélet, és ez valahogy sokkal költőibb. Elkezdett izgatni a dolog. Vonzott a filmművészetnek ez a kevésbé népszerűsített változata. Felfedeztem egy új világot benne, ami igazán érdekelt, és hamarosan megszületett a saját kifejezési formám is, melyet Ön új technikai módszernek nevezett, a napló vagy filmjegyzet forma. Teljesen magától értetődően kezdtem ezt az új kifejezési módot használni, nem volt előre semmi sem kiszámítva.

■ **Olyan operatőrök, akik már régóta vannak a pályán, azt szokták mondani, hogy egy idő után egyfajta filmes (operatőri) szemmel kezdik el figyelni a körülöttük levő világot. Beleesett Ön is ebbe a szakmai betegségbe, hiszen ha jól tudom, szinte mindennap forgat?**

En nem vagyok operatőr, bár magam készítem a filmjeimet. A kommersz filmek gyártásánál az operatőr csupán technikai segédlet, mivel a forgatókönyv alapján létrehozni kívánt látvány a rendező fejében létezik, az operatőr

csak megvalósítja azt. Tisztelet a kivételnek, azoknak, akik saját látványvilágot alakítottak ki az évek során, s ha ez találkozik egy-egy rendező kívánságával, az nagyon jó. Vannak persze olyan filmrendezők is, akik mindig ugyanazt az operatőrt foglalkoztatják, mivel megegyezik a látványviláguk. Ilyen volt például Murnau. Ez az operatőri látványvilág azonban sosem érvényesülhet tökéletesen, mivel a rendezőn kívül még ott van a jelmeztervező, a díszletes és még sorolhatnám ki mindenki, akiknek az együttműködéséből születik meg a látvány, a film. Az én esetemben ez nincs így. Mindent magam határozok meg, nincs munkamegosztás.

■ **Ön mindig a jelent akarja megragadni, mégis amikor összeállítja a felvett nyersanyagból a kész filmeket, ez a jelen már múlttá válik, tehát bizonyos tér- és időbeli távolság jön létre, ami nemcsak elválasztja, hanem össze is fűzi a két idősíkot egyfajta végtelenséggé, időtlenséggé, örökkévalósággá...**

Ez az időfolyam titka. Születésnapok és esküvők, életek és halálok. Generáció generációt követ e filmekben. Vagyis egyszerre van bennük távolság(tartás) és jelenvalóság. Amikor forgatok, azonnal, spontán reagálok az eseményekre. Majd a leforgatott nyersanyag 10-15 évet pihen, és amikor újra előveszem, hogy megvágjam, akkor már a jelenből tekintek vissza a múltra. Ugyanúgy spontán reagálok az akkori eseményekre, csak már mai szemmel válogatok a nyersanyagok között, hogy mit vágjak ki, mit hagyjak bent. Mivel időben már máshol vagyok, mindent egy kicsit másképp is látok; és úgy vágok, vagy úgy filmezek egymásra képeket, hogy a világról alkotott mai véleményem fog tükröződni a kész filmen. Tehát ez valóban egyfajta keverék - jelen és múlt kombinációja, vegyítése. 1949-ben kezdtem el filmezni. A filmjeim, melyeket a magyar közönség is láthatott - például a *Zefiro Torna*, a *Magányosan áll és számolja élete másodperceit*, a *Még nem vezett el a Paradicsom*, a *Jegyzetek a cirkuszról*, vagy az

*Elveszett, örökre elveszett* –, ugyanígy a dolgok változásait követik nyomon az időben, és jelen van bennük a filmi időnek és a készítés idejének a kettőssége. De nem ez a fő ok, amiért ezeket a filmjeimet megcsináltam, ez csak egyik aspektusuk, eredményük, igen, eredményük. Tudja nem vagyok valami jó analízálója a filmjeimnek, én csak elkészítem őket, a többit, az értékelést, másokra bízom; no, nem a kritikusokra, mert azok igazán jól csak kommerszfilmeket tudnak kielemezni, hanem más filmrajongókra, akik még érzékenyek a modern filmekre, a filmújításokra.

■ **Említette valahol, hogy mindennap filmezik...**

Néha tartok pár nap szünetet, de többé-kevésbé ez valóban egy állandó tevékenység.

■ **Tekinthető ez egyfajta halál elleni küzdelemnek?**

Ha nem filmezném le a pillanatokat, akkor eltűnnének a semmibe, a feledésbe; nem lenne senki, aki emlékezne rájuk – tehát ez egy olyasfajta tevékenység, érzékenység, amely segít megőrizni valamit az emlékekből, a múltból. Nem tudom. De semmiképpen sem harc, inkább az élet fennmaradásáért, a madarakért, az állatokért és a növényekért tett természetes lépés. Én eközben nem hirdetek harcot a halál ellen, inkább együtt ünnepelem a kettőt: az életet és a halált. *Büntetőhajó* című filmem kivételével ez érződik minden munkámból, elsősorban az élet ünneplése és dicsőítése – ezért szerepel annyi születésnap és esküvő bennük, mert ilyenkor valami megszületik a pillanatban; ezért van bennük annyi gyerek, mert nekik még nem kellett szembenézniük az élet nagy kegyetlenségeivel, szörnyűségeivel, és még képesek önfelelt, ösztönös viselkedésre. És ez az, ami egyedül érdekel: a természetesség, a természet.

■ **Akkor miért csinálta meg a *Büntetőhajót*, amely tele van brutalitással?**

Mert úgy éreztem, meg kell örökítenem ezt a darabot. Természetesen kivettem belőle minden melodramatikus elemet, és felnagyítottam a brutalitást és az erőszakot. Csak erre összpontosítottam. Az, hogy egyszer eltértem saját filmes rendszeremtől, nem jelenti, hogy máskor is el fogok térni. Így is túl sok az erőszak a filmekben, színdarabokban, nem akarom én is ezeknek a számát szaporítani. Nem hiszem, hogy valamit is nyerünk a sok vér és erőszak mutogatásával. Én arra próbálok meg koncentrálni, ami szép, ami örömet okoz. Úgy vélem, hogy ha valaki horrorfilmeket készít, az hozzájárul az erőszak terjedéséhez, és nagyban összefügg az illető hitvallásával. Én személy szerint abban hiszek, hogy a művészet olyan értékhozó, amely képes az emberiséget pozitív irányban megváltoztatni. Finoman, szinte észrevétlenül hozzásegíthet a fejlődéshez, növekedéshez. Én azt szeretném, ha az én filmjeim is ilyenek lennének – azt mondanám, hogy ez erkölcsi kötelességem.

■ **Mégis, mi volt a közvetlen kiváltó ok, amiért úgy érezte, hogy meg kell csinálnia ezt a filmet?**

A második világháború szörnyűségei. Olyan országból jöttem (Litvánia), ahol a háború szinte mindent elpusztított. Aztán jött a kommunizmus. Valahogy meg akartam szabadulni ezektől a szörnyű élményektől, ki akartam tisztítani a bensőmet, (ahogy más a tüdejét, amikor teleszívja friss hegyi levegővel), azért, hogy beszélhessek, hogy újra meg tudjak szólalni.

■ **Most is magával hozta a kameráját?**

Az utóbbi években sokat dolgoztam videóval. Ez annyiban jelentett változást számomra, hogy sokat tudtam egyszerre forgatni, volt amikor akár egy órán át, ami épp ellenkezik eddig kialakított stílusommal, technikámmal. Több ilyen darabom van, amit így egybe, vágás nélkül készítettem. De arra kellett rájönnöm, hogy amit a filmjeimmel el akarok érni, azt nem tudom videóval megvalósítani. Bár tudok vele videojegyzeteket készíteni, de technikai fogyatékoságai miatt képtelenség vele a dolgokra spontán módon, azonnal reagálni. Így hát félretettem a videokamerát, és újra elővettem a Bolexemet. Egyébként nagyon jól használható a videokamera, amikor nincs szükség azonnali, spontán reagálásra, például társasági eseményeken, összejöveteleken, amikor maga az esemény a fontos, és nem a kiváltott reakció.

■ **Mit rögzített volna Magyarországból, ha történetesen magával hozta volna a kameráját?**

Arcokat, utcai járókelőket, képekben gazdag eseményeket.

■ **Milyen jellegű „képek” voltak nagy hatással Önre?**

Nehéz erre válaszolni. Talán nem is lehet.

■ **A filmnapló írásán kívül mi a legfontosabb Ön számára az életben?**

A barátság. Úgy vélem, az életben nincs fontosabb dolog, mint a barátság, a jó barátok. Az emberek közötti kapcsolat. Minél idősebb leszek, annál inkább úgy érzem, hogy a barátságnál nincs nagyobb érték. Másrészt ez egy fogas kérdés, elég nehéz válaszolni arra, hogy mit szeretek, mivel más és más napokon más és más zeneszerzőket, muzsikát hallgatok szívesen. Életem különböző szakaszaiban különböző dolgokat kedvelek. Amikor 17 éves voltam, másért szerettem Dosztojevszkijt, mint 30 éves koromban, és ma megint másért szeretem. De volt olyan periódus is, amikor egyáltalán nem szerettem. Talán a költészet és a természet az, ami szintén nagyon fontos a számomra, bár annyi minden van, ami egyaránt fontos, hogy nem tudok válogatni közülük, nem tudom azt mondani, hogy ez vagy az fontosabb a többinél.

■ **Mivel foglalkozik, amikor éppen nem készít filmnaplót?**

Hát, nagyon elfoglalt vagyok. Talán túlságosan is leköt az avantgárd filmművészet érdekében végzett munka, most például egy filmantológiát szerkeszték önerőből, és erre kell pénzt előteremteni. A másik ilyen, ugyancsak fontos tennivalóm azoknak a filmnyersanyagoknak a megmentése, amelyek az 50-es, 60-as, 70-es, 80-as évek amerikai avantgárd munkáit őrzik, mivel egyre több fakul ki, tűnik el közülük. Ehhez is meg kell szerezni a megfelelő összeget, márpedig negatívot készíteni ezekről a filmekről bizony elég drága mulatság... A mindennapi betevő megkeresésén kívül nagy probléma számomra, hogy másokhoz,

más városokban, más országokban élő barátaimhoz is szeretném eljuttatni a filmjeimet. Ez azért is okoz olyan nagy gondot, mivel a filmantológia készítéséért nem kapok fizetést. Hát, ez bizony nehéz, és sok energiát kívánó életmód, de nem cserélnék senkivel. Amit pedig meg kell csinálni, azt meg is csinálom, amíg csak élek.

■ **Egyik filmjében azt mondja, hogy miután elhagyta Litvániát, egy új hazát indult keresni. Filmjeit nézve az volt az érzésem, hogy az Ön hazája a pillanatban van...**

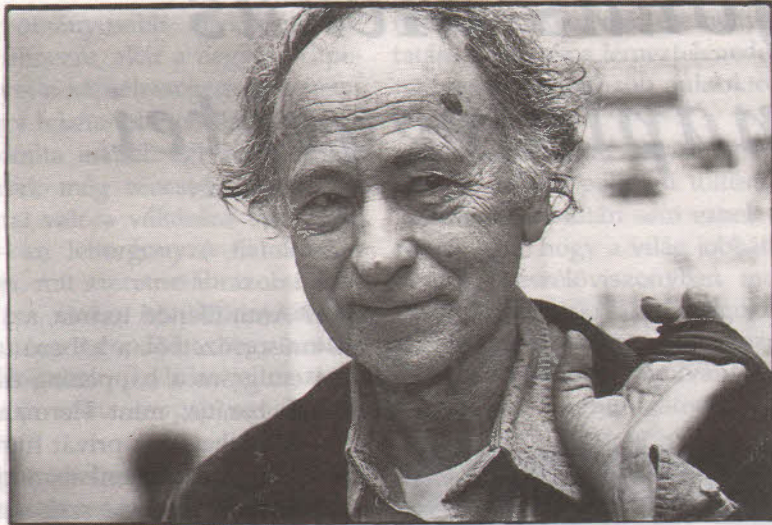
Az én hazám a filmművészet. Nincs igazi otthonom, hazám; csak emlékeim vannak. Könnyen barátkozó típus vagyok, mégis legszabadabbnak és legboldogabbnak a filmművészetben érzem magam.

■ **Minden filmje egy-egy üzenet. Magyarországról milyen üzenetet hagyva az utókornak?**

Nem hinném, hogy a filmjeim ilyen üzenetet hordoznának. Én magam vagyok az üzenet, a filmjeim csak részei ennek. Mit is mondhatnék erre? Talán azt, hogy számomra legfontosabb az élet, a második legfontosabb pedig a filmművészet. Hogy milyen filmeket alkotunk, az attól függ, milyen életet élünk, hogy milyenek vagyunk. Mert az alkotásaink nem választhatók, nem különíthetők el tőlünk, még akkor sem, ha úgy véljük, hogy a műzsáink segítettek megalkotni őket, mivel csak magunkból vagyunk képesek újat létrehozni. Így a legfontosabb tennivaló: önmagunk megformálása, főleg egy olyan rohanó, elgépiesedett világban, mint a miénk. Azt hiszem, ma elsősorban az a feladatunk, hogy újjászülessünk, hogy közelebb kerüljünk az anyai fájdalomkhoz. A többi aztán már magától adódik. Én nem az embereknek készítem a filmjeimet, mivel ők úgyse sokat értenek belőlük, hanem a filmművészetnek, ami gyönyörű. Azért csinálom őket, hogy általuk véleményt cserélhessek másokkal a világról, hogy mások is láthassák, mit gondolok arról, ami körülvesz.

Lényünknek egy olyan irracionális részével foglalkozunk, ahol semmilyen kívülről jövő tanács nem segíthet. Nem tudhatjuk, mikor érkezünk el egy olyan eseményhez, amely egész életünkre meghatározó lesz. Az amerikai avantgárd legizgalmasabb filmjei a 60-as években készültek, majd hirtelen kihunytak, mint egy üstökös, hogy miért, senki sem tudja megmagyarázni. Valahogy minden egybevágtott ahhoz, hogy valami különleges szülessék, aztán unalmas periódusok következtek. Az unalom és a különlegesség periodikusan váltják egymást. A 70-es évek például a német avantgardistáknak hozták meg a sikert, ma pedig a japán filmek törnek az éltre. Amerikában manapság eléggé pang ez a fajta filmművészet, és talán éppen Magyarország lesz a következő nagy kiugrása az avantgárd filmnek. Ki tudja?

■ **Azt mondja, hogy a kinti világ maga a káosz, a filmjeiből pedig egy kivétellel csupa harmónia árad. Hogy tudja felvenni a harcot a káosz ellen?**



Nem harcolok a káosz ellen.

■ **Mi fog Ön szerint győzni: a káosz vagy a harmónia?**

Biztos vagyok benne, hogy a harmónia, de a káosz végül is egy pozitív, megtermékenyítő valami...Ez egy összetett dolog. Ugyanúgy, ahogy a természetben léteznek tigrisek és oroszlánok, bárányok és kecskék, lovak és tehenek. Az erősebb megeszi a gyengébbet, de ha felbomlana az egyensúly, az katasztrófához vezetne. Gondolom, itt azokra a filmekre céloz, amelyek fő-

leg negatív értékeket közvetítenek a nézők számára. Nos, szerintem adjuk meg a hollywoodi filmeseknek azt, ami az övék, és az avantgárd filmek is hadd csinálják, amit akarnak. Az egyensúly így is fennmarad. Mindkét műfaj a filmművészet és az élet más-más területeire világít rá. Mindenesetre hagyni kell, hogy a látványra épülő film is képviselve legyen az avantgárd és független filmesek – én úgy mondanám filmköltők – által.

■ **Talán úgy gondolja, hogy a független filmek Don Quijoteként felvehetik a harcot a hollywoodi filmipar szélmalmaival?**

Mi nem harcolunk ellenük, mi megteremtettük a magunk filmművészetét. Talán egy példa segíthet ezt jobban megvilágítani. A hollywoodi filmrendezők a tehenek, mi pedig a bárányok. Egy tehén arra való, hogy tejet adjon, a bárányok meg arra, hogy gyapjút, tehát a tehén nem lehet a bárány ellen, nem lehet köztük harcról beszélni. Két különböző világ, melyek megférnek egymással, ahogy a természetben sincs minden élőlény a másik ellen. Vagy lehet azt mondani, hogy a rózsa a tulipán ellen van? Ugye nem. Szembeállítani a dolgokat, ez egyfajta negatív gondolkodásra vall, ami csak negatív következtetésekhez vezethet.

■ **Nemrég Alain Tanner járt itt Budapesten, és ő keményen szembeállította a francia filmgyártást az amerikaiával...**

A filmipar más, mint a filmművészet. A francia filmipar háborúzik az amerikai filmiparral – ez már politika, küzdelem a piacért, a pénzért és a hatalomért. Nem hiszem, hogy a francia filmművészek harcolnának, inkább csak jó filmeket akarnak készíteni. És ez a lényeg. Tehát nincs szó szembenállásról. Esztelenség is lenne harcolni. A filmgyártó cégek azok, amelyek ölik egymást. Undorítóak és esztelenek.

Póór Tünde

Sneé Péter

# Jonas Mekas naplójegyzetei



akkor? Amit illendő tudnia, azt már ügyis megismerhette az elegáns műsorfüzetből: a háború után New York-ban megtelepedett litván emigráns a happening és fluxus egyik apostola, olyan hírességek barátja, mint Hermann Nitsch, vagy Allen Ginsberg. Benne tisztelhetjük a privát filmzés egyik úttörőjét, aki az elsők közt szakított az Amerikában kiteljesedett mozgóképipari termeléssel és show-business-szel, s elegendő a mersze ahhoz, hogy e kedvezőtlen korban is ragaszkodjék tiszteletreméltó elveihez. „Ne akarjon senki sem a filmkészítésből megélni – mondja – mert korrumpálódni fog.” Minő életidegenség!

Körbecsodáljuk, akár egy szentet: lemondott a népszerűségről, és a technikával sem tart lépést, Bolex kamerával dolgozik, amikor az üzletek zsúfolva a rögzítés miniatűr csodáival. Füttyül az alapszabályokra, s mintha nem érdekelné az exponálás sem. A lehetőségekhez képest kamerával vág, s eljárásának hátrányos következményeit nézőivel szenvedtetni meg: az élesség, a kontúrok, a gyorsaság szemet gyötrően váltakoznak kézművesek konok szorgalmával forgatott, apró snittekből összeszerkesztett filmjeiben. Nemcsak piacképtelen tehát, amit művel, hanem filozófiájában is ellentétes a népszórakoztatásra törekvők produktumaival. Kikapcsolódás helyett bekapcsolódásra buzdítja az élet áramköréből minduntalan kiiktatottakat, meglehetősen divatjamúlt nézeteket képvisel tehát.

Órákig pereg az *Elveszett, örökre elveszett*, a *Walden*, az *Emlékek egy litvániai utazásról*, a *Még nem veszett el a Paradicsom*, a *Magányosan áll és számolja élete másodperceit*, s mintha egy dzsungelben bolyonganánk, lépten-nyomon új és más nézőpontú, stílusú alkotásba botlunk, a világ képe percről-percre változik. Ahogyan tapasztalataink is mutatják, kiszámíthatatlan és megjósolhatatlan, mi következik. Mekas nem a témák bőségével kápráztat el, viszonylag szűk kört érdemesít bemutatásra: apró intimitásokat láthatunk az életéből, barátok, ismerősök portréi tűnnek föl, valamint kisebb-nagyobb kulturális és közéleti események, hangulatos tájképek – ennyivel beéri. A különlegességek hajszolásával sem lehetne megvádolni: noha amerikai polgárként irigylésre méltóan sokat utazott szerte a világban, nem kapcsolódott be az egzotikumok iránti hajszába. Ragaszkodott ahhoz, amihez személyes köze lehet. Mégis többet végzett annál, semmint hogy egy irányzat képviselőjeként legyen besorolható. Filmjeinek mustráján hamar ráeszmélhetünk arra, nemcsak a világrengeteg képét alkotta újra, leképezésének történetét is bemutatja: alkotásaiban nyomon követhető a műfaj háború utáni története.

Ahogy végignézzük az 1949 és 1985 között készült snittekből kikerekedő naplót, felrémlenek az évtizedes múlt tendenciái, egy-egy korszak jellegzetes alkotói beállítódásai. Mintha a hiányzó nagy summázathoz készült, erősen személyes hangütésű előtanulmány lapjait forgatnánk, majd' mindent megtalálunk, ami az utóbbi fél évszázad bélyege volt. A profizmus elvetése, az üzlettől való irtózás a legkevésbé sem gátolta Mekast abban, hogy ismerje és gyakorolja mindazon erényt, mellyel utólag oly bőszsen dicsekszenek a befutottak. Sőt, mintha kívülmaradása a hi-

Lassanként elszivárognak a nézők. Mire a filmnapló utolsó tekerése is lefut a 16 mm-es vetítón, talán két tucatnyian nézünk szembe az éjszakával. A többség inkább Mekas személyére volt kíváncsi, s a felvonásközi szünetekben diszkrétan távozott. Láta, amit látni kívánt, szembesült az élő legendával, minek maradjon

vatalos művészetén többre érdemesíteni az elismert szaktekintélyeknél is, akik odabent gyakorolnak nem látják, amit kívülről könnyű észrevenni: mely tendenciák erősek, milyen irányú a változás.

Mekas indulása a lehető leghagyományosabb. Első próbálkozásai tradicionálisak, úgy szeretne filmezni, akár a nagyok. Cipepli magával állványát, gondosan ügyel a kép élességére és a fényviszonyokra. Korántsem biztos, hogy fekete-fehér szalagjai dokumentációs igénnyel készülnek, sokkalta inkább egy reménybeni játékfilmrendező szárnypróbálgatásai, még nincsen, nem lehet elegendő rutinja és eshetősége álmai valóra váltására. Az annyi hányattatást követően New York-ban lehorgonyzó fiatalember szabályszerűen dolgozik: átgondolja, mit szeretne ábrázolni; kérdéseket keres, melyekre válaszolhatna, s nagy körültekintéssel felel rájuk. Úgy tűnik, előbb születik meg a gondolat, hogy azután tervvé érjen és megvalósíttassék. Irodalmias indulás jellemzi tehát, a kész film mintha illusztrációja volna csupán annak, ami odabent a lélekben már lezajlott.

Mélyen patetikus, retorizált hangon szólal meg, költői attitűdjét nem is tagadhatná. Szavaiban visszacsendülnek a korabeli értékek, beállításai a klasszikusokra emlékeztetnek, olykor szépelgők, máskor komoran tragikusak. Nem áthatja fikciós betétekkel megtűzdelni őket, bár az „életből ellesett” pillanatok sem kevésbé tudatosan komponáltak, hiszen érzékelhető, hogy a felvétel előtt mennyit bíbelődött az előkészületekkel.

A megtelepedő emigráns fájlalja az otthon elvesztését, és alkalmazkodni próbál. Kettős kötődésben él, ám valódi támaszok híján. Sorsát drámainak, sőt, végzetesnek látja. Esélytelen, így hát arra fordul, ahonnan még reménnyel kecsegtetheti az újság: a szenvedés érzékenyíti az avantgárdra. A nyitott világszemlélet hívéül szegődik, másé nem is lehetne. Addigi hitét alapjaiban rendítették meg tapasztalatai, s úgy véli, nincsen mit vesztenie már. *Tabula rasat* csinál, mindent tiszta lappal akar kezdeni. Megszabadul a mintaképek, a követendő modellek rabságából, és érzéseire hagyatkozik, no meg barátai támogatására.

Az ötvenes évek végén kialakul egy viszonylag szoros baráti kör, melynek tagjai mára világhíresek lettek. Őket látjuk viszont a képeken, mint kulturális és közéleti ágenseket, valamint piknikező cimborákat. Megörökítésük önmagában is gesztusértékű, hiszen ama nézetek igazolására szolgál, hogy a művészetet (és az úgynevezett művészeket) nem választja el szükségképpen semmi a banalitástól, az agyonmitizált különbségnek nyoma sincsen. E demokratizmus jegyében azután joggal válhatnak főszereplőkké...Mekas lelkesen dokumentál, ott van majd' mindenütt, ahol történik valami, és rögzíti a látottakat. A jókora adag spontaneitással felszerelkezett történések azonban nem viselik a hosszú rákészülést, az eseményhez méltóvá akkor emelkedhetünk, ha mi is rögtönzünk a kamerával. Ekként fonódik egybe a személyes, az irányzatos és a társadalmi história az avantgárd égisze alatt.

A dokumentumok önmagukban sem érdektelenek, elvégre mindannyiunkban motoz a kíváncsiság, találkozni a múlt hallo-másból ismert nagyjaival, kamaszkorunk szentjeivel. Mekas felettébb bőkezű, felvonul az ellenkultúra teljes élgárdája, szinte senki sem marad ki, aki számít. Záporoznak a nevek, és bizony kapkodhatunk a fejünkhöz: ki is ez, ki is az, mivel az elmúlt korszak szerencsésen megóvott bennünket az ismeretszerzéstől. Sznobériánk hizlalása mellett persze néhány érdekes megfigyelésre is szert tehetünk, kivált a társadalmi mozgolódásokat illetően.

A néhai Fekete Doboz tudósításaira emlékeztető tüntetési beszámolók például határozottan frissek, és jócskán átformálják Amerika forradalmairól kialakult képünket. Nem kevésbé tanulságos a két antagonisták összefonódása, egymásrautaltsága sem. Miközben a hivatalos és az ellenkultúra ádázul gyűlölködik, egé-

szen jól megférnek, sőt, kölcsönösen számítanak a másik támogatására. Nincs rendezvény a bulvársajtó jelenléte nélkül. A hivatalosság iránti megvetés és a tiltakozás milliós példányszámú lapokban jelenik meg. Mindenütt fényképészek, firkászok hada nyüzsög. Olykor már esemény sincs, csupán a tudósítók tájékoztatása zajlik, és a lemeztelenedett hazugsággépezet készséggel teret enged a jólöltözött auktoroknak. Melyikük a szégyentelen, ki tudja.

Mai szemmel nézvést még egy furcsaságra lehetünk figyelmesek: az erősen politikai töltésű mozgolódások résztvevői a hullámzás csillapultán sem esnek egymás torkának, s miután ráébredtek arra, hogy a világ jobbátételét enmaguk javításán kell kezdeniük, beszélőviszonyban maradnak, nem futnak széjjel. Az ilyesféle historikus tanulságoknál természetesen jelentősebbek a dokumentálás formái következményei: a profi és a dilettáns civil szembekerülésével nyilvánvalóvá vált a kényszerű munkamegosztás kommunikátorok és magányos operátor között. Előbbiek a maguk védettségében és információs kényelmében az események fő nézeteit közvetíthetik a nagyérdeműnek, prezentálják, hogy milyennek akar látszani, illetve ők milyennek látnák legszívesebben. A privát filmesnek természetesen nincsenek ekkora lehetőségei, számára a mellékes rögzítése marad. Nézőpontja nem is engedne mást, hiszen merőben esetleges, honnét nyílik rálátása a történetekre, s technikai felszereltsége sem vetekedhet a nagy szervezetek képviselőjével. Protokolláris semmitmondás helyett élményszerűsége törekedhet, és bizvást mellőzheti a formai tökélyt. Ami hitvány, gyenge volna amott, itt éppen hogy izgalmasnak mutatkozik. Frissességet kölcsönöz a műnek, és a jelenlét örömeivel ajándékozza meg nézőit.

A kamera tehát mindinkább félrecsúszik, a teljes ábrázolást részletek, töredékek váltják fel, futó pillantást vetünk csupán az események magvára, intuíciónkat követjük, nem a józan gyakorlatiasság szempontjait. Jellegzetes gesztus a *Magányosan áll...*-ből: II. János Pál látogatásakor Mekas is az utcán várakozik, ám a díszmenet nem érdekli igazán. Figyelme elkalandozik, a nézőket lesi, valamint a méltóságteljesen gördülő autókat. Későn kap észbe, egy bájos arc, egy furcsa mozdulat fontosabb neki a hivatalos ceremóniánál abban a pillanatban, s nem bírálja felül érzéseit. Ellenkezőleg, teljesen rájuk hagyatkozik, és kizárna mindenféle (ön)cenzurát. Párizsból néhány sudarat rögzít emlékezete és semmi egyebet, a dolgok általa nyernek jelentőséget, önmagukban nem fontosak.

Elérkezik a pragmatizmussal való szakítás korszaka. „Tisztítsunk le magunkról mindent, ami lehúzó, megbéklyózó: a szörnyűségek, a hazugságok, az egoizmus ballasztját – mondja Mekas az Antal István készítette interjúban –, semmilyen ár nem lehet túl magas, amit ezért a tisztító munkáért fizetnünk kell.” Elvet mindenféle kötelmet, tudatosan rájátszik a pillanat gyöngeségeire, a hibákra, a hiányosságokra. Életlen, alulexponált, ugráló képek tömege zúdul a nézőre, és egy felfokozott élet lázas taktusát veri. Nincs pénz az utómunkálatokra? Amit lehet, a felvevőjével végezteti el, és ekként a szituációt is átformálja: a figurák immár nem a kamerának játszanak, hanem vele. Azaz a néző is bekerül a játékba. Részese lesz az eseményeknek, nem marad kiszolgált

és kiszolgáltatót voyeur. Ez nehezen emészthető meglepetést okoz, sokunkat eltaszít, és a szokott szerephez való visszatérésre készlet, izgalma azonban tagadhatatlan, s a filmet bravúrok sorára képesíti. Bámulatos például, amit Mekas a cirkuszban produkál (a *Walden*nek ezen része önálló műalkotásként is megjelent), leiskolázza a legnagyobbakat, ám közben érezzük, a szemünk mint folyik ki a félelmetes tempójú villogástól.

Valóságos tombolás szemtanúi lehetünk, e „mindent szabad!”-korszakban, eltűnnek a gátak, semmi állandóságot nem tapasztalhatunk. Minden változik, mozog, beleértve a kép alapvető technikai jellemzőit is. Egymásra úsztatott, összefényképezett felvételek követik egymást, a fényerő csapong, olyasféle az összhátás, mint a hagyományos filmek pszichodelikus álomképeinél. Csak nyilatkozzék meg a káosz, nem félünk tőle, hiszen biztos fogódzóra leltünk: a szemléletre. Jelen vagyunk és ilyennek látjuk a világot, azaz nekünk ilyen, többet pedig amúgy sem tudhatunk meg róla a magunk eszközeivel. Bátran hagyatkozhatunk reá, egyedül arra ügyeljük, hogy a szemlélet eredeti, a sajátunk legyen, amihez viszont intenzív elmélyedés szükséges. Miközben korlátlanul érvényre juttatjuk benyomásainkat, és semmilyen készletnek sem állunk ellent, örült kavalkád részesei lehetünk, és ritka érzelmi telítettséget érünk el.

Amit a *Walden* első tekerésén produkál Mekas, csakugyan kuriózum. Hangja közvetlen, szeretetteli, meleg és bensőséges, nosztalgikus szépség lengi át képeit, a gyermekkor emlékei. Megdöbbenő e váltás, mintha nem ugyanaz az ember állna a kamera mögött, pedig a két véglet szorosán összetartozik, mondhatni: feltételezi egymást. Az alulretorizáltságot váratlanul mély, pátoszos líraiság követi. Eddig is érződött némi törekvés e kettő időnkénti cseréjére, hiszen gyakorta hangzottak el zene és zörejek helyett költeményrészletek, sőt, első korszakában a messziről jött dadogós angolsága is kihallatszott, a megtalált szerep és módszer karneváli hangulata azonban a távolító gyors effektusok kedvez. Ám nyitottsága védtelenné teszi a szívet a fájdalommal szemben is, annak felismerése pedig, hogy a megnyert szabadsággal elsorvadnak a gyökerek, némi európaias borút visz a művekbe. Különös szituáció ez: a beat-mozgalom áttört, és a magányos farkasok egyszeriben pásztori szerepben találják magukat, mögöttük a tengernyi nyáj, bensőjükben viszont ugyanolyan tétován keresők maradnak, vagy maradnának. Amennyire megnyílik a világ, annyira elidegenül. Helyzetük paradoxona győtri őket: amint meglelik helyüket és feladatukat, kevesebbet foglalkozhatnak másokkal, mégha szerepük szerint az volna is a dolguk.

A hetvenes években azután kifut a világ alóluk, új generáció nő fel, új áramlatok keletkeznek, mind kevesebben érik be a szeretettel, mind többen vágnak sikerre, elismerésre, és a fejlett technika tálcán kínálja az új eszközöket és eljárás módokat mindehhez. Megfogyatkozik a tábor, de ennél is aggasztóbb, hogy – olykor kedvük és tetszésük ellenére – sztárokat farag belőlük az annyit kárhozott show-business. Bármint szabódjanak, egyre közismertebbek. Ám szabódnak-e eléggé?

Az öndokumentálás tiszta vágya nem oly szűzies, a gonosz viogyorog elő mögüle. Aki rögzíteni szeretné érzéseit, vélekedéseit, vagy akár pillanatait, nem tagadhatja meg őket másoktól sem, márpedig akivel rendszeresen foglalkoznak, az előbb-utóbb elhíresül. A négy Beatles egyike ma top-listás a gazdagok között,

Andy Warhol állítólag milliomosként halt meg. Jonas Mekas macsabb náluk, belőle tehetős ember nem lett, csak élő legenda, ami szintúgy nem a legegészségesebb állapot. Tudtán felül és akaratán kívül maga is nagy misztifikátor: barátairól évtizedeken keresztül készített felvételei hozzájárultak a homály sűrűsödéséhez.

Sokat forgatott például John Lennonról. A piknikeken, ahová eljárt a muzsikus, mindig kéznél volt Mekas kamerája, és hogy, hogy nem, minduntalan reá tévedt. Karizmája, vagy fotogenitása miatt, mindegy, rendszerint ő állott a középpontban, noha ténferegtek arra mások is. Minden vele kapcsolatos eseménynek külön személyes értéket tulajdonít Mekas, amihez persze szíve joga, ám elkötelezettsége néha felbillenti a mérleget, és elszűríti, esetenként unalmassá teszi a „karcolatot”, ahogy a rendező nevezi darabjait. Idővel mind több az ilyen, eleven emberi kontaktussal nem, legföljebb titkolt rajongással, vagy beidegződéssel indokolható képsor, mígnem eljutunk a Yoko gyermekének hetedik születésnapját megörökítő, teljességgel érdektelen és fárasztó betétig. Olyan gyakorivá válnak az ilyen megemlékezések, hogy már-már arra gondolhatunk: egy ellenkultúras illemtankönyvbe lapoztunk bele.

Sok az üresjárat, és az akciók is kifáradnak. A barátjáról, George Maciunasról készült felvételeket csupán a kegyelet fűzte egy csokorba, az anyag felettébb tanulságos bár, de nem igazán érdekes. A híres esküvői happening, melynek során a fiatal pár ruhát cserél a nyílt színen, mintha az észre sem vett, noha meglévő háttárokra figyelmeztetne: a friss házások mindent levetnek magukról, intim fehérneműjük kivételével, mivel azt azért mégsem szabad...A zsúfoltság is megszokott, kissé gépies lesz, s a ritmus messze nem olyan zaklatott, mint korábban. Ismét találkozik az életkori sajátosság és a világ állapota: mintha nem volna igazán mondandó már, keserű érdektelenségben ténfergünk. Rutinná merevedik a közelítések hármass felosztása: az egészalakos groteszketek félközeli arcok követik a „be’ nagy Isten állatkertje!” jegyében, majd ezekre bizarr kinagyítások felelnek. Ismerősek a gesztusok, az interakciók visszatérő elemei mind, akár tájképein a hó. A keserű rezignáció sem áll távol tőle immár, s annak kísérelőjelensége gyanánt ismét föl-fölrémlik a pátosz.

Az utóbbi évtized filmtermését alighanem a látvány hajszolása tette tönkre. A Dizájn felé fordult a producerek figyelme, a rendező pedig valamelyest leértékelődött a szemükben, mivel nem a bemutatás fontos többé, hanem a kiállítás dekorativitása – talán reakciójaként azon alkotási módok, amelyik a hatvanas években uralkodott. E sietősen elfelejtett, vagy elfeledni vélt egykori nézetek szerint az alkotó legkarakterisztikusabb vonása a szemlélet, az a mód, ahogyan tárgyához közelít. Jonas Mekas kései munkái mintha ennek paródiájával szolgálnának olykor: csupán szemlélet van, újabb közlendő azonban már nincsen.

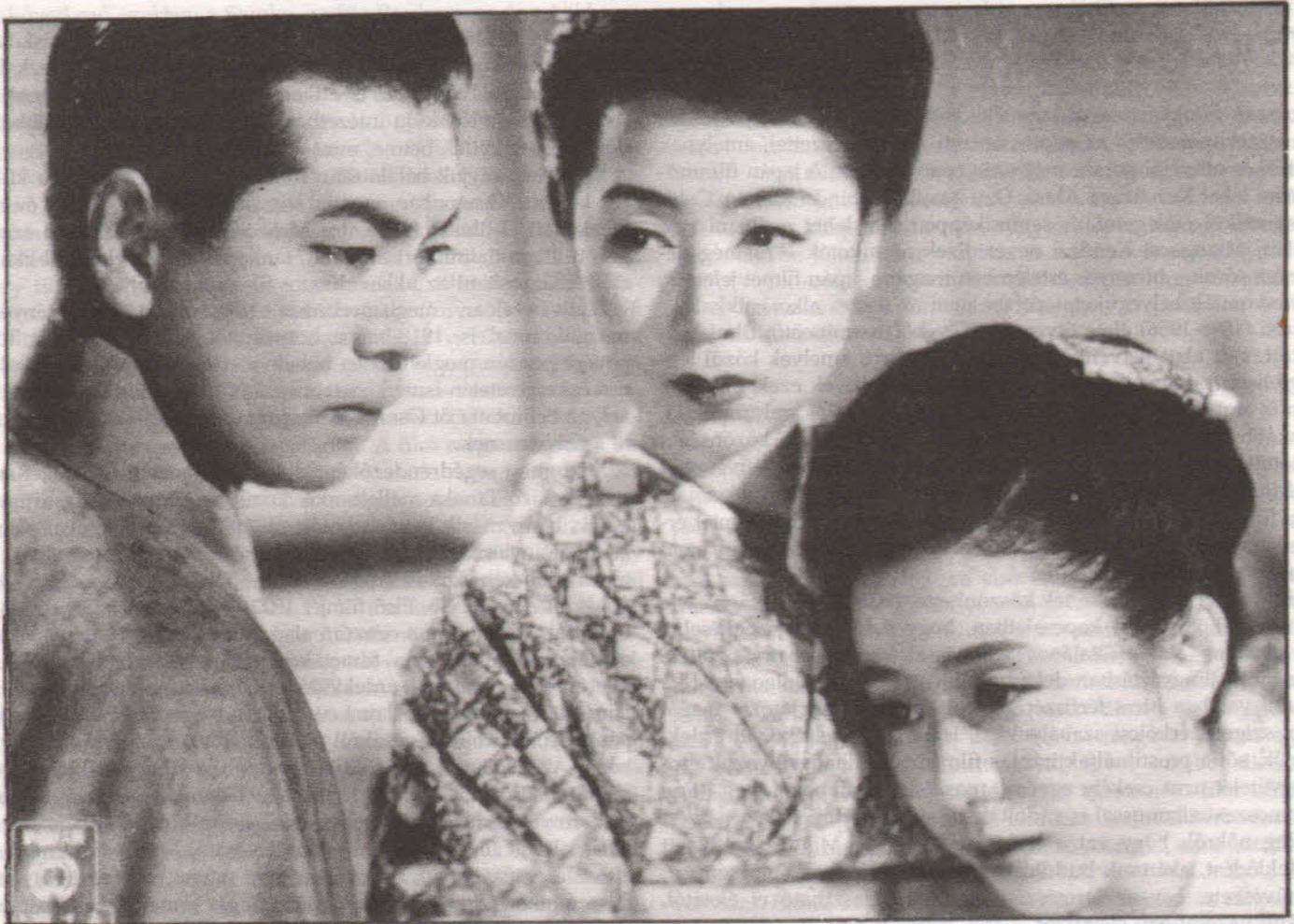
Bármennyire hullámozó is, hatalmas e teljesítmény. Elképesztő tudás áll mögötte. Mekas gyakorlatilag mindenre képes apró kamerájával, bár a vágóasztalt sem tagadja meg. Különleges zenei érzékkel bír, pompásan idomít látványt a muzsikához. Aki látta, nem felejt el többé harangszóra táncoló kakasát, vagy rock’n rolló társaságát. A helyszínen felvett zörejek és a különféle zeneszámok jószerivel az egyedüli segédeszközei, összekötnek és bravúrosan ellenpontoznak egyszersmind. Cél: a szépség – mondá. Közel jár hozzá. A szépet általában valami fenségesen nyugodtnak, harmonikusnak és mozdulatlanul képzeljük felnőtt korunkban. Kamasz fejvel viszont a báj nézzük annak, s a mozgékonytársaságot részesítjük előnyben. Mekas is azt keresi.

Személye érdeklődést keltett, mégsem könnyű megjósolni, hogy munkái milyen fogadtatásban részesülnek nálunk. Filmjei nem kecsegtetnek felhőtlen szórakozással, megtekintésük kimerítő munka, ám megéri a fáradságot.

Nemes Károly



# MIZOGUCSI



## MIZOGUCSI

### 11 FILM

Örökmozgó – Toldi BBS STÚDIÓ MOZI

1994. január 14–30.



## MIZOGUCSI KENDZSI

## A hírnév

Minden ország filmgyártásából kiemelkednek olyan alkotók, akik neve szorosan összekapcsolódik az adott nemzeti filmművészettel, amelynek megteremtői és művelői persze még számosan vannak. A japán filmművészetet nem lehet Kurosava Akira, Ozu Yasujiro, Shindo Kaneto, Oshima Nagisa nélkül emlegetni, és semmiképpen sem lehet mellőzni vele kapcsolatban Mizogucsi Kendzsi nevét. Ezek az alkotók – és még néhány fel nem sorolt – bizonyos értelemben magát a japán filmet jelentik, amelyre rányomták bélyegüket – persze nem az összes alkotásukkal.

Mizogucsi (1898-1956) élete ötvennyolc évéből harmincötöt filmkészítéssel töltött, s ez alatt hetvenkilenc művet készített, amelyek közül legalább (legfeljebb?) négy – remekmű. Olyan remekművek ezek, amelyek talán nem is annyira a valóság – közvetett – befolyásolásával tűntek ki, hanem inkább magára a filmművészetre hatottak, illetve a közönséget arra indították, hogy a filmet mint japán filmet, mint önálló művészetet fogadja el túllépve a *Not*, a *Kabukit* vagy más népszerűsítő funkcióján. Mizogucsi filmművészetét és – feltételesen mondva – filmművészetét értő közönséget teremtett. Persze nem azonnal és nem közvetlenül, nem leegyszerűsítve tárgyalható módon.

Kezdeti hírnevét nem is filmnek köszönhetette. 1925-ben az újságok tele voltak a nevével, de azzal kapcsolatban, hogy a szeretője megkéselte. Mindezt azzal az akkor általános felfogással kapcsolatban közölték, amely szerint a filmgyártásban dekadens, züllött elemek dolgoznak.

Mizogucsi valóban híres férfiszépség volt, aki nem korlátozta magát túlságosan szigorú erkölcsi szabályokkal. Ismert volt felfokozott érdeklődése a nők, sőt a prostituáltak iránt, s filmjeinek túlhangsúlyozott erotikus hangvételét nem csekély egyéni tapasztalattal alapozta meg. (Egy időben homoszexualizmussal is vádolták, mondván, filmjeit éppen azért készíti főleg nőkről, hogy ezt a hajlamát leplezze.) Mindez kelthetett iránta érdeklődést, akár csak buddhista hite, de a lényeges mégsem ez, hanem művészete, bár az természetesen nem választható el életétől. Ezért fel kell vázolni egy életrajzot.

## A z életút

Mizogucsi életének kezdeti meghatározója a szegénység volt. Bár apja valamelyest előkelő családból származott, csak asztalos volt, de nem a szakmájában dolgozott, hanem gumikereskedéssel foglalkozott. Anyja szegény kereskedő-családból került a házasságba. Kendzsinek két fiú és egy lánytestvére volt. Művészetére a későbbiekben éppen ennek a lánynak a sorsa hatott meghatározó módon. Az orosz-japán háború befejeződésével a kereskedés csődbe ment, és a tizennégy éves lányt nevelőszülőkhöz adták, akik pár évvel később eladták egy gésaháznak. A lány megtetszett a ház egyik gazdag arisztokrata látogatójának, az kiváltotta és kitartotta, majd felesége halála után nőül vette. Így vált lehetővé, hogy az apa keresésképtelensége idején segíteni tudjon a családon. Mizogucsi némcsak spontán testvéri módon kötődött nővérehez, hanem valami dacos szeretettel is, amelyet az táplált, hogy apja – a japán szokásokkal egyezően – nagyon lekezelően, parancsolóan, sőt durván bánt a család nőtagjaival.

Andy Warhol mindig millióként hall meg. Jonas Mekas másként néz. De a legcsodálatosabb ember nem lett, csak 65 legenda, ami szintén nem a legcsodálatosabb állapot. Tudón felül és áskárító kívül maga is nagy művész: barátaitól évtizedekig

... az a művészt, mindig kémi volt. A kameraja, és hogy hogy nem, mindentalan rest érvolt. Készenpár, vagy fotogramma miatt, mindegy, ezalatt az állott a képegyesületben, néha kétféle az a művészt, is. Minden vele kapcsolatos események külön személyes történet tulajdonképpen Mekas, amikor persze szive jó. Az a művészt, néha hibázni a mérleget, és elvárta.

Mizogucsi előbb egy buddhista papok vezette magániskolába, majd 1906-tól középiskolába járt. Pénz hiányában azonban inasnak állt egy ki-monóüzletben. Végül ezt is otthagyta, és egy évig festészetet tanult az Aoibashi Yoga Kenkujú intézetben. (Itt a diáklányok legalább akkora érdeklődést keltettek benne, mint a képzőművészet.)

1915-ben, anyjuk halála után Kendzsit nővére Nagoyába küldte munkát keresni. Ő azonban azonnal visszafordult, és csak két év múlva helyezkedett el illusztrátorként a *Mata Shinpo* napilap kobei szerkesztőségében. Itt irodalmi kört alapított, tanka költeményeket publikált, és megakarta honosítani az akkor divatos Shingeki színházat.

Nyilvánvalóan megismerkedett Kobéban a keresztény-szocialista mozgalommal is. 1918-ban a honvágytól hajtva visszatért Tokióba, és nővére pénzén meglehetősen bohém életet élt. Egyik volt iskolatársa zenés összejövetelén ismerkedett meg a Nikkatsu filmgyár egyik színészeivel, az bemutatta őt Osamu Wakayama rendezőnek, aki maga mellé vette asszisztensnek.

Mizogucsi segédrendezőként dolgozott Tadashi Oguchi, Kensaku Suzuki és Eizo Tanaka mellett, akik közül az elsőt tartja igazi tanítómesterének, bár a másik kettő is hatott rá. 1922-ben a Nikkatsu elbocsátott tizennyolc oyamát (női szerepeket játszó férfiszínészt), aminek következtében több rendező is távozott, így – Tanaka javaslatára – Mizogucsi rendezővé lépett elő. Első filmjét 1922 végén kezdte forgatni, s 1923-ban mutatták be (miután a cenzúra alaposan megvágta). Ezután lankadatlan odaadással mindenfajta filmet készített a Nikkatsunak, főleg irodalmi ihletésűeket. Irodalmi érdeklődése meglehetősen széleskörű volt. Bernard Shaw, Balzac, Sinclair Lewis, Kafu Nagai (a Meiji korszak nagy japán írója, aki főleg a gésákról írt) művei tartoztak kedvenc olvasmányai közé. Az 1923-as nagy földrengés után a filmgyár kiotói stúdiójában folytatott sorozatban a filmkészítést. 1925-ben az élettársául választott gésa borotvával megsebesítette, s ez a gésától idegen magatartás állítólag hatással volt filmjei későbbi nőábrázolására. Nem valószínű, hogy e miatt az esemény miatt, de ettől kezdve művei érdekesebbé váltak. 1926-tól – amikor feleségül vette Chieko Sagát – már kevesebb filmet készített.

Mizogucsi 1929-ben egy újságíró barátja kérésére befogadta házába Yoshio Hayashit, akinek proletariátussal kapcsolatos nézetei nagy hatással voltak a rendezőre. Mizogucsi ekkor készítette tendenciózus filmjeit. 1928-29-ben erőteljes támadás indult a munkásmozgalom ellen Japánban a „társadalmi nyugalmat biztosító törvény” módosítása segítségével. Válaszul erősödött a sztrájkmozgalom, és szaporodtak a tüntetések. A sztrájkmozgalom még a feudálisztikus vonásokkal kitűnő filmgyártásra is kiterjedt. Vörös zászlók lengtek a stúdiók felett, és munkásdalokat lehetett hallani. 1928-ban létrejött a Proletárművészet Összjapán Egyesülete. Nagy hatást gyakorolt a japán filmművészetre ebben az időben a szovjet film. Szergej Eisenstein, Vszevolod Pudovkin és mások műveivel ekkor ismerkedhettek meg a japánok. Hamarosan létrehozták a Japán Proletárfilművészet Szövetségét, és egymás után jelentek meg a tendenciózus filmek. A tendenciózusság azt jelentette, hogy az alkotások valamilyen társadalmi problémát igyekeztek realizisztikus módon kibontani. A politika ilyen nyílt jelentkezése a művekben új volt a japán film területén. S bár nem sokáig tartott a lendület, de nem maradt hatástalan, a tendenciózus film a Japánban szokásos rövid megjelöléssel – *gendai-geki* – a továbbiakban már soha nem tűnt el. A Japán Proletárfilművészet Szövetségét 1929-ben Motozu Sasa filmrendező hozta létre. Körülbelül kétszáz tagot számlált, és saját laboratóriuma is volt. Első filmjei egy merénylet áldozatává lett munkáspárti képviselő teme-



téséről, május elsejei felvonulásról szóltak. 1934-ben, amikor a japán politika éles fordulatát a Népszövetségből való kilépés is jelezte, a többi művészeti szövetséggel ez is megszűnt.

1932-ben Mizogucsi megvált a Nikkatsutól, ahol negyvenhét filmet készített (ezekből egy töredékesen, kettő teljesen fennmaradt), és átment a Shinko Kinemához. Itt ő is, mint mások, kormányrendeletre propagandafilmeket készített. Sokak szerint (akiknek véleményével a japán filmet kutató Berkes Ildikóé is egyezik) Mizogucsi balra és jobbra tett kilengései nem ideológiai meggyőződése változásainak, hanem – a körülmények filmkészítést korlátozó hatásán túl – nyughatatlan természetének voltak köszönhetőek. Ezt bizonyítja az is, hogy ugyanebben az évben – szüneteltetve a filmezést – a rendező kéthónapos ázsiai körútra indult. A következő években a Shinko, az Irie Productions és a Nikkatsu számára dolgozott, majd 1934-ben részt vett Kiotóban a Daiichi Eiga cég alapításában. 1935-ben ismerkedett meg Yoshikata Yoda forgatókönyvíróval, aki ettől fogva állandó alkotótársa lett. Ebben az időben készültek legjelentősebb művei, így az *Oszakai elégia* és *A gioni nővérek*. A trilógiának tervezett alkotás harmadik része a Daiichi csődje miatt nem készülhetett el. 1937-ben Mizogucsi visszatért a Shinkohoz, 1939-ben átment a Shochikuhoz. Itt vitte filmre – hogy elkerülje a propaganda filmkészítést – a *Negyvenhét hűséges ronin* Japán-szerzte ismert, mások által is már megfilmesített történetét. Sikereinek elismerését mutatja, hogy 1939-ben a kormány filmbizottságának tagjává nevezték ki, 1940-ben pedig a Japán Filmművész Szövetség elnökéül választotta. Mivel öccse elesett a fronton, Mizogucsi magához vette két árváját és özvegyét, aki vállalta a rendező megőrült feleségének ápolását. Maga Mizogucsi másképpen sem maradt ki a háborúból. 1942-ben az információs részleg polgári tanácsadójaként Kínába vezényelték, ahol egy film készítésének ürügyével vonta ki magát minden más tevékenységből. A film maga soha nem készült el.

A háború után, amikor a megszálló hatóságok szigorú előzetes cenzúrát érvényesítettek Japán demokratikus átalakítása nevében, Mizogucsi egy női emancipációról szóló film készítésének ígéretével elérte, hogy engedélyt kapjon történelmi témájú alkotás létrehozására. Társadalmi tisztségei egyre szaporodtak. 1946-ban a Kulturális Minisztérium társadalomtudományi bizottságának tagja, a filmellenőrző bizottság és a Shochiku szakszervezeti bizottságának elnöke lett (ez utóbbi tisztségében ellezte a nagyon jelentős méretű sztrájkokat), 1949-ben pedig a Japán Filmrendezők Szövetségének elnökéül is megválasztották. 1950-ben átment a Shintohhoz, majd 1951-ben a Daieihez, amelynek 1955-ben igazgatója is lett. Itt már teljes művészeti szabadságot élvezett, s ennek birtokában készítette el az *Oharu életét*. Tulajdonképpen ez a műve kelte fel igazán Európában iránta az érdeklődést. A későbbiekben ő maga is ellátogatott Európába. 1955-ben megkapta a japán becsületrendet. 1956-ban, *Oszakai történet* című filmjének előkészületei közben fehérvérűségben megbetegedett (a filmet Kimisaburo Yoshimura fejezte be). Masaichi Nagata, a Daiei elnöke, Mizogucsi sírjára ezt íratta: „A világ legnagyobb filmrendezője.”

## Méltatások

Mizogucsit rövid élete megakadályozta abban, hogy a japán film igazán nagy korszakának részese legyen. Annak a korszaknak, amely Kurosza-va Akira, Shindo Kaneto, Oshima Nagisa és más rendezők nevével fémjelvezve a japán filmnek az egyetemes filmművészetben való erőteljes helyfoglalásával tűnt ki. Bár művészetét visszamenőleg megismerték Európában és Amerikában, Mizogucsi érdeme nem lehetett a modern japán film megteremtése és kiteljesítése, hanem „csupán” a japán filmművészet megteremtésében való részvétel, az előkészítése – másokkal együtt – annak a nagy fordulatnak, amelyet azután főleg Kurosza-va Akira neve jelölt. Noha Mizogucsi csapongásai az alkotás terén is nehézzé tették átfogó értékelését, ez azonban a Nyugat részéről nem maradt el.

Magában Japánban különösen négy művét emelték ki. Az *Oszakai elégiát*, *A gioni nővéreket*, az *Oharu életét* és a *Csikamacu történetét*. Ezekkel kapcsolatban különösen hangsúlyozták, hogy bár a rendező ábrázolásmódja alapján realiztikus volt, de ez a realizmus magán viselte a naturalizmus jegyeit, s éppen ennek következtében kaptak olyan nagy te-

ret Mizogucsi művészetében a sokszor vak szenvedélyek. Formai oldalról (s ennek értékelésében inkább a nyugatiak tűnnek ki) egyöntetűen kiemelik a látványosságot, pontosabban az erőteljes atmoszférát biztosító festőiséget. A környezet – a díszletvilág – a történéssel kétségtelenül egyenrangú szerepet játszik filmjeiben. Ahhoz, hogy a környezet érvényesüljön, Mizogucsi igen sok totál plánt használt, és a kameramozgásokat is alárendelte a festőiség hangsúlyozásának. A néző a moziból több képi kompozíció szinte állókép hatású emlékével távozhata.

Ilyen gondos képi kidolgozás filmjeiben csak az előzetesen aprólékosan megírt forgatókönyv révén volt lehetséges. A forgatókönyvben megrajzolt szenvedélyeknek kellett kisugározni a képekre, illetve a képek által kifejezővé válni. A fő téma Mizogucsinál a nő volt. A nő sorsa, a nő szerelme, amely megmenthet akár egy férfit is. E tekintetben nem lehetett nem szembeszállnia a hagyományos – feudalisztikus – értékrenddel, bár semmiképpen nem vetette el egészében a hagyományokat. Az ötvenes években ő maga ezt mondta: „Pályámra visszatekintve, kompromisszumok és a kapitalistákkal, vagy ahogy ma hívják őket, a producerekkel folytatott viták hosszú sorát látom. Egyetlen vágyam az volt, hogy a saját ízlésem szerint filmezhessenek...Az igazat megvallva, eddig egy olyan filmet sem készítettem, amely tetszik nekem...Továbbra is az újat akarom kifejezni, de nem vagyok képes teljesen elhagyni a régit sem. Nagyon kötődöm a múlthoz és csak kevés reményt fűzök a jövőhöz”. A nők sorsában – lázadásukban – Japán nagy társadalmi változását is kifejezte. Nagy történelmi hűséggel, és pontosan érzékeltetve a változás elkerülhetetlenségét.

## A japán film

Mizogucsi bizonyos azonosítási lehetősége a japán filmmel, szerepe a japán film megteremtésében indokolna egy részletesebb ismertetést a japán filmről, erre azonban nincs mód. Csupán néhány mozzanatra lehetséges rámutatni.

A japán film – az 1897-es első hazai filmfelvételektől kezdődően – minden más nemzeti filmművészethez hasonló utat járt. Egyrészt riportszerű jeleneteket készítettek, másrészt szinte ráépültek a színházra, ez esetben kevésbé a *Nora*, sokkal inkább a *Kabukira*, és persze felhasználták azokat az irodalmi forrásokat (de ismert történeteket, legendákat, regéket is), amelyeket a közönség szívesen látott a maga „valóságosságában”, fényképszerűen. Ez a téma persze magával hozott egy színházi jelzésrendszert, amely stilizáltságával egyre inkább ellentmondott a mozgófénykép realiztikusságának. Az egész némafilm idején a moziban filmeket magyarázó benshik előadása került előtérbe (ezért is voltak közöttük a közönséget különösen vonzó sztárok), a mögöttük megjelenő képi anyag így merőben irodalmat idéző, színházat másoló illusztrációnak tűnt. Ehhez képest már a húszas években jelentős változások történtek. A női szerepeket színésznőkre bízták, szabadban is fényképeztek – ami lehetetlenné tette a szélsőséges stilizálást –, s módosult a témaválasztás is. A színházi Shingeki hatására kialakult a filmben a mindennapi élettel, az aktuális problémákkal foglalkozó realiztikusabb (a stilizáció ellenpólusaként funkcionáló) ábrázolási mód. Ez az irányzat persze igazi lendületet csak a harmincas években, a hang megjelenésével kaphatott, hiszen éppen a realiztikusság követelte meg a hangot is. A hang, a belső ábrázolás nagyobb lehetősége módot nyújtott a krónika-szerű külsőséges beszámolókon való túllépésre. Különösen kitűnt ezeknek a közvetlenül a lét síkjára helyezett drámáknak a feldolgozásával Yasujiro Ozu, majd persze Mizogucsi Kendzsi. Ennek a Japánban Shomingekinek nevezett ábrázolási módnak, különösen Ozu-féle változatá-



nak, Nyugaton nemigen volt megfelelője, bár némileg az olasz neorealizmus néhány alkotására emlékeztethet. Ozu *Megszülettem, de...*című filmjében például két kisiskolás tapasztalja, hogy kishivatalnok apjuk milyen alázas az igazgatójával szemben, milyen szolgálai – nemegyszer bohócként – viselkedik előtte. Ez felháborodással tölti el őket, hiszen ők magukat az igazgató fiánál jogosan messze különbnek tartják. Csak a szegénység érzékelése és az apa feltárulkozása nyomán érzik át a helyzet kényszerét és mérhetetlen igazságtalanságát. Nincs ebben semmi nagy dráma. Az apának van munkája, melyet meg kíván őrizni, s ennek érdekében úgy viselkedik, mint a kiszolgáltatott beosztottak általában. A kontrasztot a magatartás abszurdításának leleplezéséhez a két gyerek romlatlan látásmódja adja. Kis mindennapi tények sorakoznak egymás mellé, ezért nevezhető az ilyen megjelenítés a lét szintjén való ábrázolásnak. A dráma a lelkekben zajlik, nem végletesen és látványosan. Olyan az egész, mint amikor az emberek állatok – hangyák – életét figyelik meg.

A háborús helyzet persze háttérbe szorította azt a törekvést, hogy kismeberek mindennapi problémáival foglalkozzon a filmművészet. Hiszen ez ellentétben volt a követelményekkel: a császár istenítéssel, a nacionalista hangulatkeltéssel, a szamuráj kódex (bushido) érvényesítésével, a hagyományok erejének hangsúlyozásával, s főleg az egyén alárendeltségének hirdetésével a csoporttal szemben. A militarizálódás később még messzebb vitt a propaganda-követelményeket illetően. A háború után pedig az amerikai törekvések, hogy Japánt amerikanizálják (demokratizálják), nem kedvezett semmiféle filmművészeti lendületnek. Az olasz neorealizmus módszere volt legfeljebb adaptálható a nyomor kifejezésére. Így az ötvenes években az Ozu-féle irányzat – Mizogucsi törekvéseivel együtt – megint csak olyan filmművészeti értékteremtést jelentett, amelyik japán sajátosságokat érvényesített.

Mit jelentett ebben a nagyon sommásan vázolt helyzetben Mizogucsi (minimum két menetben kibontakozó) művészete?

## Filmek és filmművészet

1923 még nagyon korai dátum a művészeti értelemben önálló japán film történetében, de éppen ez az időszak az, amikor elindul a Shomingeki, amelynek filmjeiben – nemcsak Mizogucsinál, de nála különös erővel – megjelenik a lélekrajz, a küzdelem a sorssal. Vagy éppen a meghátrálás előtte. A megadás, amely összhangban volt a társadalom bizonyos tehetlenségével is. A *Ködös kikötő* Eugene O'Neil drámája nyomán készült.

Egy ködös estén egy fiatal matróz segítségével siet egy öreg tengerésznek: kifizeti a vacsoráját, szállást ad neki. Amikor azonban az öreg megpróbálja kirabolni a fogadó tulajdonosát, akinek lányába a matróz szerelmes, felindulásában megöli a rablót, majd másnap jelentkezik a rendőrségen. Kedvese szomorúan néz utána. – Sok minden összegeződik ebben a filmben. Mindenekelőtt a csalódottság az emberekben a szolidaritás hiánya miatt, de benne van a boldogság ellen ható kivédhetetlen sors problémája is. Mindez szomorkás, kopott parton, a kikötő piszkosan ködös vidékén, a lelki sérülés kihangsúlyozásával.

Már beszéltünk Mizogucsi realiztikusságáról, festőiségéről, politikai megnyilatkozásairól, történelmi vonzalmáról, de alkotómódszere legfontosabb tényezőjéről még nem esett szó. Mizogucsi rendkívüli jelentőséget tulajdonított a színészi játéknak, annak hitelességen alapuló hatásosságának. S éppen ezért szembeszállt a némafilm külsőséges – leegyszerűsített demonstráló, vagy éppen a *Kabuki* jelzésrendszerét felhasználó – ábrázolásmódjával. A színészi játék rendkívüli kidolgozásával – ha tesszik, a filiszínészet alapjainak lerakásával – tette a japán hangosfilmet művészetté, túlléptetve az illusztráláson. Yamazi Fumiko elmondta, hogy amikor *A szerelem és a gyűlölet szakadékában* kapott szerepét tanulta be Mizogucsival, a rendező az egyik jelenetet három estén hétszázszor próbáltatta el vele. Mizogucsi nem játszott elő a színészeinek, nekik maguknak kellett rátalálni a szerep megoldására. A búcsú jelenetét a *Ködös kikötő*ben a lánynak szinte eszköztelenül kellett előadnia (1923-as némafilmben!), azok nélkül a pózok, szélsőséges zokogások, örjögések nélkül, amelyekkel oly sok japán film végződött akkoriban. Ehhez persze tudni kell azt is, hogy itt nem közönséges rablásról van szó, mert Japánban a bushido kódex például előírja, hogy ha valaki menedéket kap, akkor a házigazda mellett oly mértékben elköteleződik, hogy akár a saját rokonait is meg kell ölnie, ha azok befogadjára támadnak. Az öreg tengerész bűnös tette tehát ősi törvényt is sértett. A szeretett lány magatartásában ezért érthető tetten a sorsba – a törvénybe – való fájdalmas beletnyugvás: ezt a bűnt mindenképpen meg kellett torolni.

A Mizogucsi ellen elkövetett szerelemféléti merénylet után két filmet emlegettek, amelyek már új minőséget mutattak, bár kapcsolatuk a *Ködös kikötő*vel kétségtelen. Mindkettő – az *Egy papírlabda tavasi sóhaja* és az *Egy tanárnő örült szenvedélye* – 1926-ban készült.

Az első film – amelyről alkotója azt állította, hogy vele kezdte megtalálni saját hangját – egy család szétzúllását mutatja be. Egy kereskedő lánya végignézi anyja halála után apja és fivére zúllását. A lány házassága révén menekül ki a széteső családból. A szomszéd kereskedő papírlabdákat készítő fia kéri meg. A férj tífuszt kap és meghal, mindkét apa

tönkre megy, a boldog életre vágyó feleség pedig mikor beteg gyereket orvoshoz viszi, megcsúszik, és az eséstől eszméletét veszti. Mindez a modern Tokió régi kereskedőnegyedében játszódik, elégikus hangvételű, nosztalgiaiával idézve egy réteg pusztulását, amelyik nem képes változásra. Bár nyilvánvalóan kísért a naturalizmus a maga szélsőségeivel, a film inkább életképek sorozata, semmint nagy drámává hegyezett mű. Kevés a boldogságot így keresni, így várni. Ebből a zárt világból – amit a film az architektúrával nagyon hangsúlyoz – így nem lehet kitörni.

Ami az *Egy papírlabda tavaszi sóhajában* a lakásbelső és az utca, az az *Egy tanárnő örült szenvedélyében* a függönyök, a szúnyoghálók, a legyek sejtelmesen mozgó és bekerítő szövevénye. Itt tettenérhető a japán filmnek – a japán felfogásnak – az a sajátossága is, hogy az élők és a holtak világát nem választja el mereven. Egy énektanárnő elcsábít egy fiatalembert, aki később beleszeret a tanárnő fogadott lányába. A tanárnő megbetegszik (az arca eltorzul), majd meghal. Amikor a fiú megszöktetné a lányt, a tanárnő szelleme megakadályozza ebben. A fiú megőrül, megöli szerelmét, majd ő maga is meghal. Nem szabad megfellebbezni arról, hogy ebben az időben Európában virágzik az expresszionizmus, amely hasonló témákkal tűnik ki, s azzal, amivel Mizogucsi filmje is: a belső (szélsőséges, örült) világ rávetül a külsőre, úgy fejeződik ki, hogy a külső a maga sejtelmességével, torzultságával szinte tükrözi. A filmkép-másolatnak a szó képzőművészeti értelmében való látványvá alakítása révén a kép túlmutat saját magán, s egy-egy érzelem, hangulat hordozójává válik. A festőiség tehát sajátos teret kapott, hiszen nem történelmi témáról – szamurájok száguldásairól és vívásairól – volt szó, hanem érzelmkifejezésről, szenvedélyek megnyilvánulásáról, a nők hiábavaló vágyakozásáról.

*A nagyváros szimfóniája* (1929) magán viseli az alkotó baloldali érdeklődésének jegyeit. A film baloldali írók kollektív művéből, a stúdió tudta nélkül, sokszor rejtett kamerával forgatva készült. A mese önmagáért beszél: egy társaság elnökének a fia tengerbe ejt, majd gazdag menyasszonya miatt elhagy egy pincérnőt. A bajba került nő egy a társaság által tönkretett halász segítségével bosszút áll. Nem is a hűtlen fiún, hanem a gazdagokon. A film teljes mértékben az oroszok ismert kontrasztos vágással van felépítve, azaz a gazdagok és szegények világának folytonos szembeállítását dominál benne. A leegyszerűsítő ábrázolás nem mentes a sematikus vonásoktól, de *A nagyváros szimfóniája* Mizogucsinak kétségtelenül legtrendenciózusabb filmje.

Mindezeket előjátéknak tekintve Mizogucsi életművében, el lehet jutni az 1936-ban készült két háború előtti főműhöz: az *Oszakai elégiához* és *A gioni nővérekhez*.

*Az Oszakai elégia* Saburo Okada regényéből készült. 1940 után állítólagos dekadens tendenciája miatt betiltották, bár kritikusai inkább dühös realista műként jellemezték. Az alkotó rendkívüli mértékben törekedett a hétköznapi közvetlen visszaadására, olyan atmoszféra megteremtésére, melynek segítségével a néző közvetlenül bekapcsolódhatott a filmbe, átélhette a hősnő gondjait. Itt alkalmazta Mizogucsi kiterjedten először az *egy jelenet – egy beállítás* módszerét, totállokkal érvényesítve a hősnő közötti viszonyokat. A telefonoslány Ayako lusta és részeges apja segítése érdekében, kistisztviselő vőlegénye hallgatólagos beleegyezésével (hiszen az adósságot fizetni kell), főnöke szeretője lesz. Amikor annak felesége rájön a viszonyra, és Ayako egész családját üldözni kezdi, a lány már házasságot kötne. A családnak azonban megint pénz kell. A gésaházi találkán a lány megalázkodik, de letartóztatásuk arra indítja a főnököt, hogy szembeforduljon vele. Otthon öccse tisztességtelennek tartja (az ő tanulására kellett volna a pénz), s mindenki elfordul tőle. Az orvos sem tud tanácsot adni, inkább gyorsan otthagyja a lányt. Ayako teljesen magára marad. Ezt Mizogucsi hosszan kijátszotta a kamerába nézve a színésznőt.

Nyugati szemmel meglehetősen melodramatikusnak tűnik a történet, s talán a film is. Japánban azonban már maga ez a nőábrázolás is bizonyos fokig lázadás, hiszen a japán nő egyáltalán nem foglalt el uralkodó helyet a közösségekben. Nagisa Oshima *Az érzelmei birodalma* című filmjéhez a valóságálatot éppen egy 1936-ban (tehát Mizogucsi filmjének készületi évében) megtörtént esemény adta. A lány, akit szenvedélye odáig hajtott, hogy levágja a szeretett férfi nemi szervét, hogy az ne lehessen másé, lobogóvá vált akkor: a háttérbeszoritott, korlátozott nők lázadásának, a felfokozott érzelmnyilvánítás szabadságának lobogójává. Bár Ayako cselekvése formailag megegyezik egy prostituáltéval mégis ő a

film legtisztább hőse szemben az adósságot csináló apával, a gyáva vőlegényével, a lányt kihasználó főnökkel, azzal a szennyes férfivilággal, amely körülveszi. 1936 a fiatal tisztok lázadásának éve, a militarizálódás kezdete, a hagyományos eszmények erőteljes előtérbe hozásának ideje. A férfiak által képviselt japán dicsőség, pontosabban a dicsőségesként feltüntetett férfiak olyan ábrázolást nyertek ebben a filmben, amely nem vált dicsőségükre. Mizogucsi az érzelmi ábrázolás minden képességét érvényesítette, hogy átértesse Ayako szenvedését a kiszolgáltatottságtól, a megaláztatástól, a szolidaritás hiányától. Isuzu Yamada vállalta a hősnő szerepét, akinek mimikája és gesztusai (de térbehelyezése és viszonyításai is) egész tanulmányt jelentenek, különösen a legutolsó jelenetben, a híd alatti magányban. Szó sincs itt már hagyományos színpadi jelzésrendszerrel. A rendező tanulmányozta Oszaka lakóit, hogy ellesse gesztusaikat, szóbeli megnyilatkozásaik fordulatait. Ebben a világban Ayakonak csak meghalnia lehet.

*Az Oszakai elégia* olyat és úgy mutatott, amit és ahogyan csak a film tud. A lét síkján megragadni a mikrodrámát – éppen ez az, amire Mizogucsi képessé tette a japán filmet.

*A gioni nővérek* nem kevésbé lázadó alkotás. Ha a japán nők életének igen szűk a mozgásteret, úgy a gésáknak – ez esetben az egész női nem képviselőiként – még korlátozottabb lehetőségeik vannak. Többek között szabály, hogy egy gésának csak egy kitartója lehet. Omocha nem hajlandó betartani ezt a szabályt, és nővérét Umekichit is szeretné meggyőzni felrúgása hasznosságáról. Mivel a nővér erre nem hajlandó, maga veszi kezébe az ügyet, és eltávolítja közeléből a tönkrement kereskedőt, hogy egy gazdag műkereskedővel hozhassa össze Umekichit. A siker érdekében ecsebtet egy kimonóüzlet segédjét, és ráveszi, lopjon egy szép kimonót nővére táncszámához, hogy az ezzel is lenyűgözhesse a kiszemelt férfit. Amikor a kimonóüzlet tulajdonosa rájön a lopásra, akkor Omocha cserbenhagyja a segédjét, és az ő szeretője lesz. De a segéd bosszúból elmondja a dolgot a tulajdonos feleségének, a lányt pedig kilöki a robogó autóból. Umekichi mindezzel igazolva látja magát, és összeköltözik tönkrement pártfogójával, aki azonban hamarosan visszamegy a feleségéhez. Omocha ezután tör ki hozzá látogató nővérenek: „Mit tegyünk? Miért vannak a világon gésák?...Bárcsak a világon se lennének!”

Mizogucsi némileg Umekichivel szimpatizál, de nem azért, mert a hagyományos korlátozó felfogást képviseli, hanem mert tisztaságot és becsületességet kíván a maga kapcsolataiban. A tanulság levonását azonban főleg a nézőre hagyja.

Míg a valóságban *Az érzelmei birodalma* hősnője lázadt, a filmben Omocha (a név játékszerű jelent) kísérlete meg a világ megváltoztatását, s ebbe a küzdelemben elkerülhetetlenül belebukott. A barátait választja az ember, de azért ellenségei is minősítik, ha nem is a jellemét, de a helyzetét. Azok taszítják ki a lányt (a filmben az autóból a szó szoros értelemben is), akik mindent megtesznek, hogy prostituálódjon, és semmiféle más utat nem biztosítanak számára. Omocha naivitásában (tisztaságában?) azt hiszi, hogy a férfiakra majd nővére szépsége (kimonója, tánca) fog hatni. Ám a férfiak kizárólag csak a közösülés aktusa iránt mutatnak érdeklődést, s a legkisebb bonyodalom esetén azonnal elmenekülnek, vagy éppen bosszút állnak. Ilyen ellenfelek esetén harcolni sem lehet, nemhogy győzni.

Egy könyvet töltenének meg Mizogucsi filmjeinek leírásai és elemzései. Bár műveiben kritikai nőábrázolások is akadnak, alapjában a nők kegyetlen sorsa és lázadása a domináns téma, amelyet különböző színvonalon és sok ismétlődő megoldással dolgozott fel. Természetesen az ábrázolás nyíltsága idővel módosult. Az 1950-ben készült *Yuki asszony arcképében* például több ágyjelenet van talán, mint az előző filmekben

együttvéve. A művek sorából – amelyek közül nem egyet maga az alkotó is kifejezetten rossznak minősített – kiemelkedik az 1952-ben készített *Oharu élete*, mely mindannak, amit a fenti filmek kritika tárgyává tettek, a gyökereit mutatja meg. A múltól szól, de a jelenhez fordulva. A film valóságról adott képét csak valamelyes részletes elmesélésével lehet visszaadni.

Oharu ötvenéves prostituáltként emlékezik vissza múltjára. Előkelő hölgyként élt az udvarban, amikor az alacsonyabbrendű Katsunosuke könyörgését meghallgatva az övé lett (a rangkülönség miatt nem házasodhattak össze). A viszony kiderült, a férfit kivégezték, a lányt egész családjával száműzték, amit a család soha nem bocsátott meg neki. Hamarosan Matsudaira ágyasa lett, mert annak meddő volt a felesége. A szülés után gyereket elvették, őt magát hazaküldték, félve, hogy az úr túlságosan legyengül a hozzá való ragaszkodás (?) következtében. Apja, aki számított arra, hogy lánya ágyasként pénzt hoz a házhoz, adósságot csinált, és ennek kifizetése érdekében kurtizánnak adta Oharut azzal a ködös ígérettel, hogy majd kiváltja.

Később Oharu Jihei kereskedő házába került annak felesége mellé, aki azonban olyan féltékeny lett rá, hogy innen is el kellett mennie. Végre sikerült megházasodnia, de férjét, aki annyira szerette, hogy múltja ismeretében is elvette, megölte egy tolvaj. Mivel semmije sem maradt, Oharu apácának kívánt vonulni. Jihei alkalmazottja, Bunhici hitelben adott neki anyagot az apácaruhához. Jihei elment hozzá követelni a pénzt, és megerőszkolta, amikor Oharu nem tudott fizetni. Kidobták az apácák közül, Bunhicit viszont a gazdája dobta ki, és lopás miatt feljelentette. A magára maradt, kolduló Oharut a prostituáltak szedték össze, de nemigen kellett már a férfiaknak. Annyi megadatott neki, hogy messziről láthatta fiát, majd újra koldulni kényszerült.

Mizogucsi azért becsülte az alapanyagul választott Saikaku Ibara regényt, mert ennek az írónak a művei szerinte „lehetővé teszik a férfiaknak és nőknek a korabeli társadalmi rendszer részeként való ábrázolását”. A háború utáni helyzet viszont azt tette lehetővé, hogy a társadalomkritika nyíltabbá váljon, hogy ne csak egyes emberekre koncentrálódjon az elutasítás, hanem az egész társadalmi struktúrát illesse, hiszen a feudálisztikus vonások – minden modernizálás ellenére – tovább éltek Japánban, beépültek a megváltozott ország rendszerébe. Persze az ábrázolás előterében változatlanul az emberi ocsmányság maradt, de az egyéni magatartás motivációja jelentősen kibővült a társadalmi viszonylatokkal és törvényekkel. A szépség a kéjvágy felkeltésének és kielégítésének van alárendelve, ami ebben a filmben is különösen hangsúlyozódik. Matsudairának csak addig kellene ágyast tartani, amíg az megszüli a fiát, ő azonban ragaszkodik Oharu testéhez, így környezete joggal félti a már nem fiatal férfit a szerelmi élet kimerítő hatásától. Nem győzhet a szépség. Jihei kereskedő öreg és kopasz feleségének féltékenykedése miatt Oharu szeretne bosszút állni, ezért a macskával (amelyik a kölni szaga után megy) ellopítja parókáját, s így leleplezi kopaszságát, de megint ő veszi el a helyét, sőt később Jihei erőszakot követ el rajta. Végül ő maga is úgy megcsúnyul, hogy egy zarándok elrettentő példaként mutatja társainak – ezt a boszorkányt kapták volna, ha engednek vágyaiknak. A szépség, a tiszta érzelmek és a hozzájuk kapcsolódó vágyak ellen támadó világ képét rajzolta meg Mizogucsi, és ehhez hozzátartozott a környezet korrhú megteremtése is. A legfontosabb mégis az emberi magatartások részletezése, mert éppen ezek kötik össze a múltat a jelenel. Azal a jelenel, amelyben alig változott a nő testét prédaként tekintő férfiúi magatartás, amelyben a lélek, a szépség nem számít. A lázadás az érzelmi vonzalmak érvényesítéséért pedig csak elutasítást vált ki.

Az *Oharu életével* mutat rokonságot Mizogucsi utolsó jelentős alkotása, az 1954-ben készült *Csikamacu története*. A történet ismert Japánban, mert eredetileg Monzaemon Csikamacu bábjátékában fogalmazódott meg. A kapcsolat a két alkotás között nemcsak tartalmi. Ezt a művet – az *Oharu életéhez* hasonlóan – relisztikus kosztümös filmnek lehet tekinteni, amely méltán tartható az alkotó figuratív művészete csúcának. A grafikai kidolgozás olyan egységben van itt a filmképpel és a mozgás-

sal, ami rendkívüli erővel szolgálja a jelenetek erotikus tartalmát, jöllehet semmiféle direkt erotikus jelenet nincs a filmben. A XVIII. századi Kiotóban a szerelem adott értelmet két ember életének csakúgy, mint a jelenben. S az akadályok sem mások. A hagyományos környezet – erre kellett a festői kidolgozottság – szinte visszhangozza a belső világot Mizogucsi legjobb expresszionista megnyilatkozásaira utalva. De persze ez mit sem érne rossz színészi játék esetén, hiszen direkt szexuális cselekvések nélkül mindent a szemeknek, az árnyalt mozdulásoknak kell kifejezniük (Kazuo Hasegawa és Kyoko Kagawa). Talán a legerotikusabb jelenet, amikor a férfi átviszi a patakon a nőt. Ebben fejeződik ki legjobban összetartozásuk.

Osan azért ment hozzá a vagyonos naptárkészítő műhelytulajdonoshoz, hogy családját segítse. Most azonban, amikor öccsének újra szüksége van pénzre az adósságai miatt, már végképp nem mer férjéhez fordulni. Mohei, a legjobb segéd ad neki pénzt egy vásárlásra kapott összegből. Munkatársa beárulja főnökének, aki nem hajlandó elállni a feljelentéstől, különösen mert a neki tetsző szobalány, Otama a segéd menyasszonyának vallja magát, hogy molesztálását elhárítsa. Mohei azonban megszökik Osannal, akinek férje saját embereit küldi utánuk. Az üldözöttek halálra készülnek, amikor a férfi félve megvallja szerelmét az asszonynak, aki erre eláll az öngyilkosságtól, hiszen ő is vonzódik Moheihez. Egy ideig öngyilkosoknak hiszik őket, miközben ők csak nagy nehezen kapnak szállást Mohei apjánál, aki a törvény megsértésének tartja, hogy a férj földjén élve ne legyen hű hozzá, és ne árulja el a szökött asszonyt. Időt ad a szerelmeseknek, de feljeleníti őket. Osant családjába – különös tekintettel a pénzre – rábeszelné a visszatérésre, de ő már nem tud elszakadni Moheitől. Együtt fogják el őket, és együtt vállalják a keresztrefeszítést, a házasságtörés büntetését. Fogságba esésük az öcs árulásának köszönhető, aki csak a pénzre gondolt. A film végén együtt haladnak végzetük felé egy lóra kötözve. „Soha nem voltak ilyen derűsek és szépek” – mondja rájuk tekintve könnyei között a szobalány. Igaz, a férjet is száműzi, mert maga nyomoztatott, és nem jelentette a büntetést, de ez már csak halvány gesztus a bűnhődésére vágyakozóknak.

Maga az emberiség, különösen a művészetek terén, a történelem folyamán sokat tett az érzelmek szabadságáért, a szerelmesek egymásra találásának, együttélésének érvényesüléséért. Ennyiben minden olyan intézményt (köztük a házasságot) támadás ért, amelyek már eleve nem feltétlen az egymás iránti vonzalomra épültek, és így nagyon gyakran akadályozták az érzelmek, szenvedélyek szabad kifejezését. Mindebben benne van a nő tulajdonnak tekintése, a férfiak tulajdonosi mentalitása, sőt hiúsága is, hogy tekintet nélkül a szerelem hiányára nem mondanak le a nő birtoklásáról. Ez a birtokosi szemlélet, a nő élvezeti tárgyként való felfogása megjelent a korábbi művekben is, *A Csikamacu története* azonban mintegy összegezte mindazt, amit Mizogucsi erről mondani kívánt. A férfiak viszonya a nőkhöz kétségtelenül nagyon sokat mond el a társadalom szabályozottságáról, az emberi torzultságról. Rádöbenteni milderre, mindennek ocsmányságára – ez a világosan kirajzolódó törekvése Mizogucsi műveinek.

## Ö s s z e g e z é s ?

Egy sajátosan bonyolult, nagy filmművészet egyik legjelentősebb alkotójának vázlatos élet- és filmtörténete igen keveset mond. Egy cikk keretében éppen csak azokat a mozzanatokot lehet megragadni, amelyek a japán filmet és Mizogucsit összekötik az egyetemes filmművészettel. Az ő műveiben is általános érvényű, az egész emberiségnek szóló drámák tárulnak a nézők elé. Drámák, amelyeknek többnyire nők a szenvedő hősei, de amelyek nem egyszerűen a szenvedés bemutatásával (melodramatikusan) kívánnak hatni, hanem annak a belső és külső küzdelemnek az élményszerű visszaadásával, amely ma is mindenütt zajlik, és nem csak a női lelkekben. Persze élénk táru közben Japán, a japán ember, megragadhatóvá válik a japán film sajátossága is, és ez nem mellékes mozzanat. Mizogucsi műveiben a japán film művészeti alakulása érhető tetten, s talán azért ilyen figyelemreméltó erővel, mert általános érvényű emberi konfliktusokat, problémákat fogalmazott meg. Így hát fenti – vagy más – alkotásainak megtekintése sokfajta információ forrása lehet, de a leglényegesebb az emberi magatartás felülvizsgálatára való késztetés a nők viszonylatában...és egyáltalán.

МИНИСТЕРСТВО



СВЯЗИ СССР

076 \*  
XXXX

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА ГОСКИНО СССР

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ЕРМАШУ Ф Т=

ПЕРЕДАЧА: 2

№ связи: \_\_\_\_\_

Передател: \_\_\_\_\_

Получил: \_\_\_\_\_

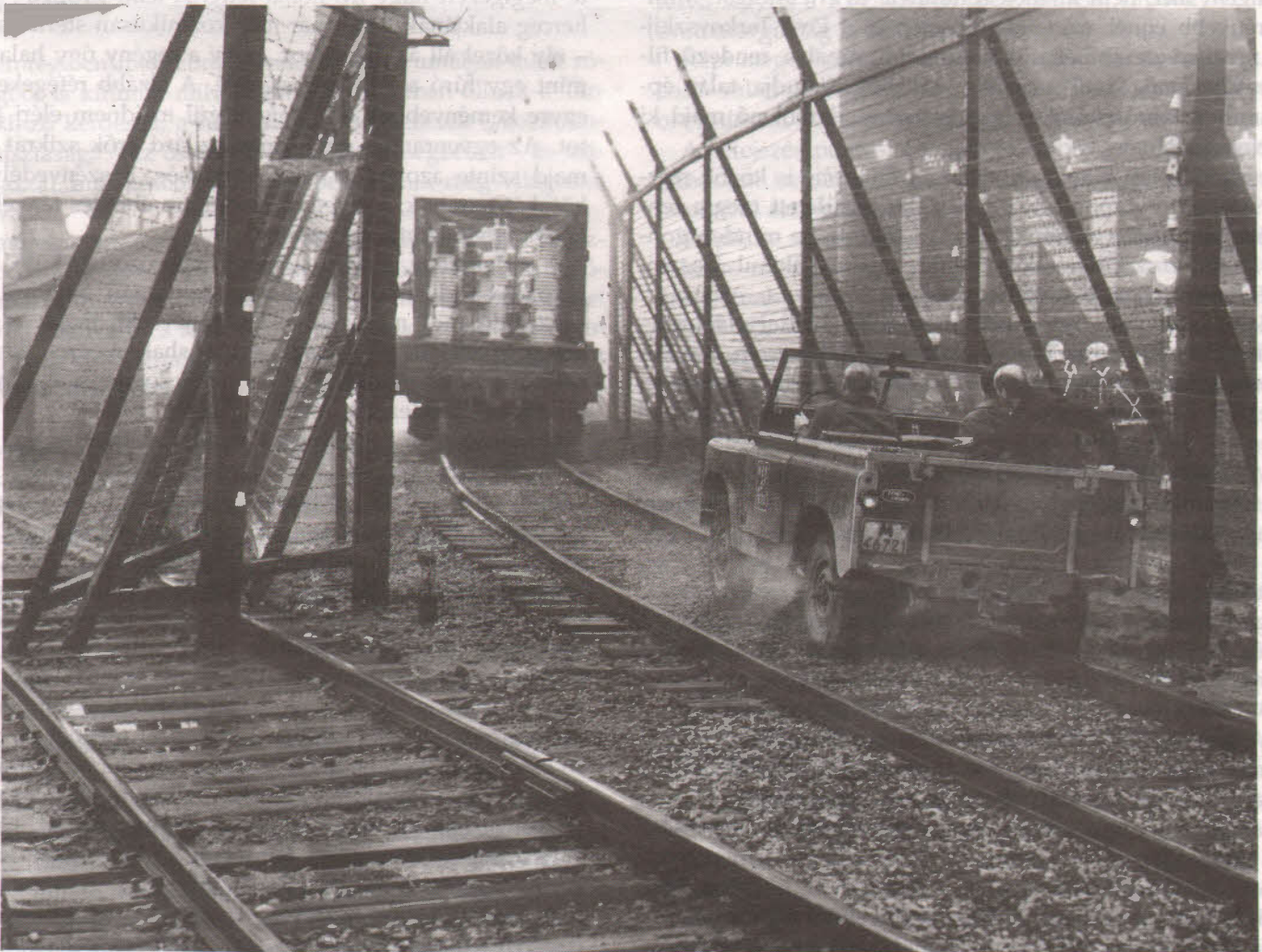
ТАЛЛИН 3/21 04 4 1135=

Служебный: 15/11/6

После наименования пункта, откуда послана телеграмма, указывается время отправления телеграммы (первые две цифры — часы, следующие две цифры — минуты).

УВАЖАЕМЫЙ ФИЛИПП ТИМОФЕЕВИЧ ВЫНУЖДЕН ПРЕКРАТИТЬ СЪЕМКИ ПО ПРИЧИНЕ ТЕХНИЧЕСКОГО БРАКА В РЕЗУЛЬТАТЕ КОТОРОГО ПОСЛЕ 2,5 МЕСЯЦЕВ ЭКСПЕДИЦИИ Я НЕ ИМЕЮ НИ ОДНОГО КАДРА КОТОРЫЙ МОГ БЫ ВОЙТИ В МОНТАЖ ФИЛЬМА НА 5 АВГУСТА С.Г. ГРУППА ИСТРАЧЕНО ОКОЛО 250 ТЫСЯЧ РУБЛЕЙ И 6 ТЫСЯЧ МЕТРОВ НЕГАТИВНОС. ПЛЕНКИ КОДАМ ИЗ 10000 ТЫСЯЧ МЕТРОВ

*здесь Ваши указания = Тарковски ч*



*Архив Гелинко  
8-48  
4/2  
2388*

*153*

# A Sztalker hosszú alagútja

## Egy film dokumentumai

Andrej Tarkovszkij *Sztalker*éről nem keveset írtak már a rendező hazájában és külföldön egyaránt. Magyarországon jelent meg az egyik legjelesebb filozófiai-műelemző munka az orosz rendezőről (Szilágyi Ákos és Kovács András Bálint *Andrej Tarkovszkij, az orosz filmművészet Stalkere* című könyvére gondolok). S mégis, ez a film alighanem örök rejtély marad, akárhányan próbálkoznak is a megfejtésével.

Ami engem illet, nem kínálok semmiféle új értelmezést. Munkám szerényebb ennél: szeretném a jelen és a jövő Tarkovszkij-kutatóit megismertetni néhány dokumentummal a rendező filmes pályafutásának *Sztalker* című fejezetéből. Ki tudja, talán éppen valamilyen apró életrajzi vagy gyártási adatból nő majd ki egy új értelmezés!

Tarkovszkij *Naplója* alapján (melyből a *Filmvilág* is közölt részleteket 1989-ben) nyomon követhető, mikor született meg a rendező fejében a *Sztalker* ötlete, s mikorra töltötte be minden gondolatát, háttérbe szorítva összes többi tervét (például Dosztojevszkij *Félkegyelműjének* megfilmesítését).

Egyébként számomra úgy tűnik, hogy azért *A félkegyelmű* ötlete nem hagyta nyugodni Tarkovszkijt még akkor sem, amikor már teljes gőzzel a *Sztalker* forgatókönyvén dolgozott a Sztrugackij fivérekkel. Elég sokatmondó ezzel kapcsolatban *A félkegyelmű* című Dosztojevszkij-regény kétrészes filmváltozatának forgatókönyv-tervezete, amelyet Tarkovszkij a *Tükör* társszerzőjével, Alekszandr Misarin forgatókönyvíróval nyújtott be 1974-ben Filipp Jermasznak, filmgyártásunk akkori irányítójának. Íme:

„Korunk művészet nemcsak a felelősségtudat készíti arra, hogy Dosztojevszkij felé forduljon, hanem egyfajta szükség-szerűség is. Elkerülhetetlen szükség-szerűség, hiszen Dosztojevszkij foglalkozni ugyanaz, mint amikor az agyag megjárja a forró kemence tüzeit, hogy vagy végleges, tűz- és vízálló formát nyerjen, vagy szétolvadjon benne, s formátlan közetté váljon. Ezért az a vágyunk, hogy Dosztojevszkij foglalkozzunk, nemcsak művészi, hanem életbe vágó szükség-szerűség.

Közel húsz éve I. A. Pirjev filmre vitte *A félkegyelmű* első részét, „felcsigázva” a közönség érdeklődését. Ismeretlen okokból nem fejezte be munkáját. A filmet nem kívánjuk értékelni, csupán szeretnénk felhívni a figyelmet arra a hatalmas közönségsikerre, mely a regénynek ezt a jószerével első filmváltozatát kísérte. Jelenleg a helyzet az, hogy Dosztojevszkij három legjobb regénye egyikének még mindig nincs befejezett filmes feldolgozása.

A cselekmény, a szereplők viszonyrendszere, a regény filozófiai mélységei mindenki előtt ismeretesek, s ha égetőké-mencéről beszéltünk Dosztojevszkij életműve kapcsán, ez

nem annyira szimbólum számunkra, mint inkább az előttünk álló nehézségek tudatos felismerése.

Megkíséreljük vázolni, milyen úton kívánunk eljutni a feladat megoldásához. A regény – még Dosztojevszkij munkatempójához viszonyítva is – aránylag gyorsan elkészült. Egy érett, minden szaváért felelő, szárnyaló elméjű, egy napot, egy percet sem elvesztegető, önnön elgondolásától szinte megigézett nagy író hozta létre. A lelki gyógyír – Miskin herceg alakjának néha már-már kozmikusan steril tisztasága – oly közel áll az alkotóhoz, hogy a regény úgy halad előre, mint egy fúró a Föld belseje felé. A lazább rétegeken át az egyre keményebbek felé, míg végül majdnem eléri a palástot. Az egyenrangú, egyformán szilárd erők szikrát vetnek, majd szinte azonnal a lelki feszültség, a szenvedély olyan hófokát teremtik, melyen az öntudatra ébredés fényében égő hősök egymás után pusztulnak el.

A cselekmény, mely kezdetben határozottan külső jellegű, fokozatosan lelassul, majd hogynem megáll. Kívülről...finálé – az „időlánc” megszakad. Dosztojevszkij maga vágja szét ezt a köteléket, az időnek ezt a shakespeare-i láncolatát, mert mint mindig, elégedetlen annak logikájával, következettségével, rendezettségével.

Dosztojevszkij regényeiben majdnem mindig egy közép-pont felé törekszik, és *A félkegyelmű* – legvilágosabb regénye – nem más, mint a mélységek kutatása, belső vizsgálódás. Az emberi lélek mélységeinek, fénylő szakadékainak feltárása. Ez az, amit azonnal meg kell jegyeznünk.

Miskin herceg lelki életének harmóniája mintegy bűvkörébe – mint később kiderül, akkoriban halálosan veszélyes bűvkörébe – vonja Nasztaszja Filippovna, Rogozsin, Aglaja lelkét...Kezdetben maga Miskin herceg mintha nem is lenne kapcsolatban a többiekkel. A mindennapi, kicsinyes önzés hiánya mintegy az ösztönös tudás által megbékélt döntőbíró-tanácsadó szerepére kárhoztatja. Mintha véletlenül csöppent volna a regény forgatagába, s akarata ellenére vált volna annak epicentrumává. Környezete marokszám kapja tőle a tisztaságot, az emberi természet elidegenedett ismeretét. Benne látják a kiutat és a perspektívát.

Az eredeti irányt megtörve az író – egyedül csak számára ismeretes törvények szerint – fokozatosan behatol hőse lelkébe, hármas tagoltságot adva a figurának. Kutatni kezdi lelke fényének, azaz saját írói elképzelése vetületének logikáját, szerkezetét és anyagát.

A hoffmanni patkányfogó sípja kiteljesedik, és a zenekari hangzás mélységeibe csap át.

A herceg-téma mintegy széthullik, Rogozsin-, Nasztaszja

Filippovna-, Ganya Ivolgin-téma lesz belőle, hogy azután a tragikusan tiszta fináléban újra egyesüljön.

A lelki kárhozatra ítéltetett társadalom témáját Dosztojevszkij nem párhuzamosan futtatja, hanem teljes mélységében metszetekre vágja, először az ötlet síkján, majd a regény filozófiai-képi rendszerének teljes súlyával és kiélezettségével.

Az Ember harmóniája és annak a társadalomnak a diszharmóniája, melyben Dosztojevszkij hősei léteznek, s mely ilyen vagy olyan mértékben megmérgezi az emberi lelkeket – ez a regény alap gondolata és végkövetkeztetése.

A regény fénylő komorsága nem pesszimiztikus, hanem távlatokat kínál.

Az emberi harmónia nem absztrakció, hanem feladat. Reális cél mind a társadalom, mind pedig a művészet számára. A hozzá vezető út konkrét és meghatározott. Irányadó méréföldkövek, eredmények jelzik ezt az utat, s közülük az egyik Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye, annak élő szövege, letisztultsága, fénye, és nehezen megfogható kinematografikus jellege.

Már említettük, hogy teljes mélységében tisztában vagyunk a feladat bonyolultságával, de ez sem tántoríthat el törekvésünktől, hogy filmes formát találjunk a véleményünk szerint napjainkban oly aktuális Dosztojevszkij-regény, *A félkegyelmű* számára."

Ebből a nemrégiben megszűnt Goszokino archívumában talált rövid szövegből is kitűnik, mily közeli kapcsolatban állnak a Tar-kovszkijt kínzó kérdések, a hőst jellemző kifejezések („kozmoszban steril tisztaság”, „az ösztönös tudás által megbékélt”, és mások) mindazzal, ami később a *Sztalker*-ben jelenik meg világosan kirajzolódva.

...1976 májusa. Arkagyij és Borisz Sztrugackij beadták a Mosz-filmhez irodalmi forgatókönyvüket, s a filmstúdió Kettes alkotóközösségének művészeti vezetője, az egyik legidősebb szovjet filmrendező, a művelt, és finom ízléssel megáldott Lev Arnstam megírja a hivatalos véleményt, megfelelő ideológiai fordulatokat is használva az ügy érdekében.

„A forgatókönyv alapjául szolgáló fantasztikus történet (földönkívüliek látogatnak a Földre, s marad utánuk egy titokzatos Zóna, a Kívánságok teljesülésének „bűvös szférája”) egy aktuális nevelési probléma megoldását szolgálja, nevezetesen, hogyan lehet megszabadítani az embert a múlt anyajegyzeitől: az irigységtől, gonoszságtól, erőszaktól, a lelki élet elvesztésétől.

Az alkotók a személyiség szétesését közvetlen összefüggésbe hozzák a kapitalizmus világával, melyet a „hadiipar” érdekszféráinak védelmezői és ideológusai jelenítenek meg, akik helyeslik a kozmikus orvvadászat individualista útját, melynek célja nem a közjó, hanem a személyes meggazdagodás.

A forgatókönyv hősei – a Kísérő-Sztalker, a Professzor és az Író – a hön óhajtott emberi boldogság felé vezető három lehetséges utat személyesítik meg, de a „Bűvös szférához” igyekezve mindhárman elbuknak, mivel minden egyes út a személyiség meghasonulásán alapszik, a belső célok nem felelnek meg a deklarált magasztos feladatoknak. A forgatókönyv befejezése azonban – a három ember beszélgetése, akik közben barátokká lettek – azt sugallja, hogy a hősök számára sem reménytelen felismerni az emberiség valódi feladatait, az olyan egyetemes célokat, mint a testvériség, a kölcsönös segítségnyújtás, az állampolgári önismeret és az erkölcsi kötelességtudat.

Ugyanakkor a technikai forgatókönyvben az alkotóknak és a rendezőnek pontosítaniuk kell a három főhős egymáshoz való viszonyát, részletezniük kell egymás iránti kölcsönös érdeklődésük és szimpátiájuk kialakulását. Pontosításra szorul az atomaknás szituáció is. Tompítást kíván néhány helyen a nyelvi durvaság, ami elsősorban a főszereplő Sztalkerre jellemző, valamint néhány figura vezeték- és keresztnévét meg kell változtatni (Milovanovics)..."

Ebből és az alábbiakban következő dokumentumokból kitűnik, hogy az alapötleten és a forgatókönyvön gyakran történtek apró változtatások, pontosítások, hol az írók és a rendező kezdeményezésére, hol pedig hivatalos nyomásra, amely Arnstamnál enyhe és visszafogott, a Goszokino részéről viszont szigorú és megfélelbezhető. Ugyanerre az irodalmi forgatókönyvre például az következő vélemény érkezett „felülről”, a Goszokino filmgyártásunkban kétes hírnevet szerzett fődramaturgjától, Dal Orlovtól:

„A Központi Dramaturgiai Bizottság (Glavnaja scenarnaja redakcionnaja kolegija) áttanulmányozta a *Sztalker* című irodalmi forgatókönyvet, és elfogadásra alkalmasnak találja. Ugyanakkor a Bizottság a technikai forgatókönyv elkészítése során javasolja komolyan figyelembe venni a következő ajánlásokat:

A haladó erők és a „hadiipari” körök harca ne csak deklarálva legyen a forgatókönyvben, hanem valamilyen módon dramaturgiailag is tükröződjön benne.

Képi megerősítést követel az a mozzanat is, hogy a „zónában” valamilyen „felsőbb civilizáció” van jelen, melynek az orvvadászat valóban pótolhatatlan károkat okoz.

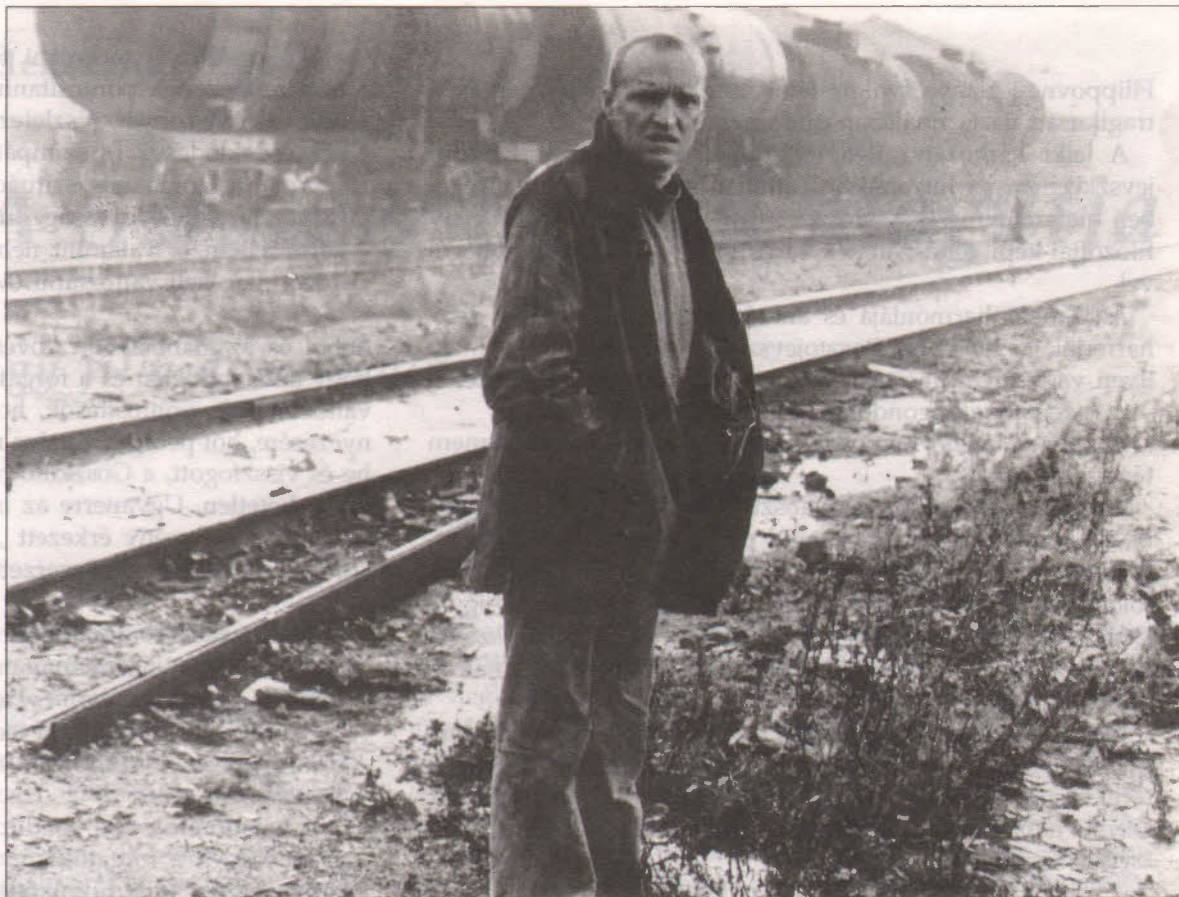
A befejezés pontosítást igényel, mivel jelenlegi formájában gondolati tartalma eléggé szétesik, s a filmi kifejezés szempontjából sem eléggé érdekes.

Végül, a szereplők egyes kijelentései mind szóhasználatukban, mind pedig tartalmi szempontból szándékosan vulgarizálnak tűnnek. Ilyen az író monológja, a professzor és a kísérő „filozofikus” párbeszéde.

A technikai forgatókönyv elkészítésénél az alkotóknak figyelembe kell venniük a Kettes alkotóközösség bírálatában megfogalmazott észrevételeket is."

Körülbelül fél év múlva, 1976 októberében, Orlov kegyesen elfogadja a technikai forgatókönyvet, megdicsérve a szófogadó alkotókat, akik „figyelembe vették a főbb észrevételeket”, de rögtön hozzáteszi, ahogy egy szorgalmas diák mentorához illik: „A további munka során, ahol lehet, el kell kerülni a ’nyelvi sallangokat’ a szereplők szóhasználatában (ilyen például a *Sztalker* célzatosan durva beszédmodora)."

Végül is elkezdődött a forgatás. Nagyon nehezen ment, rengeteg akadály merült fel menet közben. Az egész munka majdnem egy olyan kínokkal teli hosszú alagút volt, mint amilyen a hősök vágják át magukat a *Sztalker* egyik epizódjában. 1977 júniusában például a Moszfilm stúdió igazgatója, Nyikolaj Szipov kénytelen volt külön levelet írni Jermasznak.



„Természeti katasztrófa (földrengés) miatt a forgatócsoport kénytelen volt lemondani arról, hogy Közép-Ázsiában, vakító fényerejű helyszínen forgasson, s a munkát egy újonnan választott baltikumai helyszínen kellett megkezdeni, ahol alacsony a fényerősség. A fentiekkel összefüggésben a Moszfilm stúdió engedélyt kér Öntől a *Sztalker* normál méretben való leforgatásához (szélesvásznú filmként indult – A. T.), és az ennek megfelelő változtatások elvégzéséhez az 1977. évi játékfilmgyártási tervben.”

Egy-másfél hónap múltán újabb baj történik: kiderül, hogy az összes külső helyszínen leforgatott jelenet – műszakilag selejt. Tarkovszkij Tallinból táviratozik Jermasznak:

„Tisztelt Filipp Tyimofejevics. Műszaki selejt miatt le kellett állítanom a forgatást, aminek következtében két és fél hónap külsőzés után, ez év augusztus 5-én egyetlen kockám sincs, melyet fel tudnék használni a film vágásánál. A forgatócsoport körülbelül 250 ezer rubelt és a 10 ezer méterből 6 ezer méter Kodak negatívot használt el. Várom utasítását.”

Utasítás nem jött, a stáb folytatta a forgatást, és az anyag újra selejt lett. Tarkovszkij kérte a Moszfilm igazgatóságát, hozzanak létre egy különbizottságot az anyag műszaki minőségének elbírálására, mivel a forgatócsoport véleménye nem egyezett a Műszaki Ellenőrzési Osztályéval, amely nem selejtezte a nyersanyagot, és kiadta a forgatócsoportnak. A bizottság megerősítette, hogy a felvett anyag minősége nem kielégítő, bár megjegyzték, hogy részben Georgij Rerberg operatőr is hibás, mert előzőleg nem ellenőrizte alaposan a filmszalagot, nem egyeztetette a felvétel technikai sajátosságait az anyag műszaki paramétereivel. Úgy döntöttek, hogy az 5247-es Kodak filmet egy másik típusú negatívval kell kicserélni, ugyanakkor javasolták Tarkovszkijnek, hogy a felvett anyagnak legalább egy részét használja fel a vágásnál. A bizottság jelentése alapján a Moszfilm igazgatója, Szizov mindenkit megrovásban vagy figyelmeztetésben részesített

(köztük volt Lev Arnstam, a Kettes alkotóközösség művészeti vezetője, I. Nyemisszkaja, a Műszaki Ellenőrzési Osztály vezetője, Georgij Rerberg operatőr és maga Tarkovszkij is – mert akkor is folytatta a forgatást, amikor kiderült, hogy az első néhány száz méter felvett anyag minősége silány.)

Mialatt a filmszalag körül folytak a viták, Andrej Tarkovszkij és a Sztrugackij fivérek tovább dolgoztak a forgatókönyvön, amely egyre terebélyesedett, és már két részt követelt. A stúdió vezetősége úgy találta, hogy a film munkálatait le kell állítani, a forgatócsoportot összes berendezésével együtt vissza kell rendelni, tagjait szabadságotolni kell, vagy más, forgatás alatt levő filmekhez irányítani. Két hét múlva, talán még egy kicsit korábban is, Leonyid Nyehorosev, a Moszfilm fődramaturgja megírja a hivatalos véleményt a *Sztalker* új, kétrészes változatáról, s megjegyzi, hogy az „jelentősen eltér attól a rendezői elképzeléstől, melynek megvalósítását korábban már megkezdték”.

„A műfaj sok tekintetben megváltozott. A fantasztikus elemek java része eltűnt. A forgatókönyv erkölcsfilozófiai tanmese jelleget öltött.

Most már teljesen érthetetlen, milyen eredetű és természetű a Zóna, ahol az alaptörténet játszódik. Hogyan jött létre? Mi ez – egy földönkívüli civilizáció szüleménye? Vagy emberek alkotta dolog, esetleg valamilyen háború, társadalmi kataklizma következménye?

A bizonyosság hiánya arra kényszeríti az olvasót, s talán a nézőt, hogy találgasson, és olyan magyarázatokba bocsátkozzon, melyek elvonják a figyelmét a dolog lényegének nyomon követésétől és helyes értelmezésétől.

A kifejezetten fantasztikus események majdnem teljes hiánya szintén kiemeli a leendő film túlzottan absztrakt, allegorikus jellegét, és bizonyos mértékig monotonizálja cselekményét.

A főhős *Sztalker* alakja is gyökeres változásokon ment keresztül. Ha korábban ez egy durva és erős ember volt, akinek tragédiája abban rejlett, hogy még szeretett gyermeke boldogsága érdekében sem volt képes legyőzni a lelkében



dúló önző, ragadozó ösztönöket, akkor most egy álmódzó altruista áll előttünk, aki számára az az élet értelme, hogy boldoggá tegye az embereket a kívánságokat teljesítő „szoba” segítségével, amely a Zóna egyik körzetében található. A forgatókönyv végén a Sztalker hite, mely szerint csodával segíthet az embereken, meginog; megéri, hogy az ember boldogsága önmagától függ, s a benne magában rejlő dolgokban keresendő, a többi ember megbecsülésében, a felesége és gyermeke iránt érzett szeretetben.

Ilyen a forgatókönyv új koncepciója. Homályossá teszi azonban egyrészt a Zóna fogalmának absztrakt szimbolizmus, másrészt az, hogy az egyik szereplő, az Író gyakori és indokolatlanul terjengős kijelentéseiben, cinikus, paradox szentenciáiban mindent megkérdőjelez, és túl gyakran elmentmond önmagának.

Az utolsó változatban elmarad egy másik szereplő – a Professzor – legfontosabb cselekedetének motivációja. Most nemigen érthető, mi készítette végül is arra, hogy lemondjon a „szoba” felrobbantásáról.

Az imént felsorolt észrevételeknek megfelelően, a Sztalker forgatókönyvének végső csiszolása során a következő változtatások szükségesek:

1) A Zónát egy földönkívüli civilizáció teremtményeként kell meghatározni, a fogalom konkretizálásával. Ezzel összefüggésben meg kell magyarázni egyes attribútumait – gondolok itt a szögesdrótra, a fegyveres őrségre, a Zónát átszelő villamosvasútra, az összetört tankokra stb., vagy új külső attribútumokat kell találni a Zóna izoláltságának érzékeltetésére.

2) A forgatókönyv cselekményébe fantasztikus elemeket kellene szőni, melyek megtörnék a történet monotonitását. Esetleg érdemes lenne többször felhasználni azt az alkotói ötletet, hogy a Sztalker anyacsavarok segítségével jelöli ki az útvonalat. Így kéne demonstrálni, hogy a földi fizikai törvények a Zóna bizonyos részein nem működnek, ami tovább erősítené a hely fantasztikus jellegét.

3) A forgatókönyvnek tartalmaznia kell a tér- és időkoordinátákat: teljesen világosnak kell lennie, hogy a cselekmény jelen időben, egy képzeletbeli burzsoá országban játszódik.

4) Pontosítani kell a Sztalker figuráját, világosabbá és határozottabbá kell tenni, mi ösztönzi arra, hogy a Zónába járjon; itt esetleg felhasználható az előző forgatókönyv néhány motívuma.

5) Érthetőbben kell megmagyarázni, mi készíteti a Professzort a „szoba” felrobbantására, valamint pontosabban kell motiválni azt is, hogy eláll ettől a szándékától.

6) Határozottabban kell kifejezni az Író kételkedését a Zóna kívánságteljesítő csodájában, valamint a Sztalker hitvesztését is ebben a csodában.

7) Le kell rövidíteni az Író terjengős fejtegetéseit, melyek többek között a művészetet érintik, megszabadulva a szentenciáit kísérő elragadtatástól.

Az összes fentebb felsorolt változtatást egy hét alatt el kell végezni a könyvön a külső felvételek közben, majd ezt követően a Sztalker forgatókönyvét – elbírálás végett – át kell adni a Moszfilm stúdióknak”.

Tarkovszkij Tallinba utazott, újra elkezdték a forgatást, a film elkészítésének határidejét meghosszabbították. A forgatókönyv új változatát elolvasták a Goszkinoban, és meghozták a soron következő mentori ítéletet: ezt világosabbá tenni, azt pontosítani, ezt kihagyni, amazt átírni. „Határozott eszmei értelmezést igényel a Sztalker figurája – egészíti ki bírálatát a már említett Dal Orlov –, az a figura, amelyik a leginkább megváltozott.”

A munka nehezen halad. Miután néhány száz métert felvettek, a forgatás leáll, s a szünet majdnem fél évig tart. Eközben megváltozik az operatőr (Georgij Rerberg helyett Alekszandr Knyazinszkij), s maga Tarkovszkij lesz a díszlettervező. Készülnek a vázlatok, a külső felvételekhez új helyszíneket választanak, új kellékeket gyűjtenek, új epizódszereplők jelennek meg. Egyszerűen, gyakorlatilag a nulláról indulva egy teljesen új filmbe kezdenek.

Az aktív munka szakaszában Andrej Tarkovszkijt váratlanul ledönti egy szívinfarktus. A stáb nélküle készült a forgatásra, bár a tervet és a határidőket újból megváltoztatták. 1978 június elejére Tallinban befejezték a díszletek építését, és várták, hogy a rendező megérkezzen, de az orvosok váratlanul egy időre még megtiltották Tarkovszkijnek a munkát, és két hétre szanatóriumba küldték. Csak június végén mehetett Tallinba.

Jellemző sajátossága volt az összes külső felvételnek a beállításonkénti díszletezés. Ezt egyrészt maga a film műfaja, másrészt Tarkovszkij egyéni rendezői és díszlettervezői elképzelése követte meg. Ezt a hatást és minőséget csak mindennapos kemény, aprólékos munkával lehetett elérni, beállításról beállításra haladva. Az egész stáb ezzel foglalkozott, beleértve még az autóbuszvezetőket is, akiket magával ragadt az általános lelkesedés.

Miközben Tallinban forgattak, a Moszfilm műtermeiben épült a külső helyszíneket imitáló díszlet. Moszkvába érkezve még az igényes Tarkovszkij is elégedett volt vele, s a munka itt ugyanolyan lendülettel folytatódott, mint a külső helyszíneken. A vágással és a hangosítással viszont gondok voltak. Az irodalmi elképzelés filmvásznonra varázslása bizonyos feltételeket követelt az alkotóktól: a filmet hosszú, összetett, saját belső ritmusú plánnokkal vették fel. A film hangzásvilága – a dialógusok, a zörejek, a zene – pontosan kiszámított hangsúlyokra épült, amelyekről nem lehetett eltérni. Ez a művészi megoldás rendkívüli erőfeszítést kívánt a színésztől a munkának ebben a szakaszában. A szinkronizálás már a vége felé járt, amikor a Professzort alakító Nyikolaj Grinyko egészségügyi okokból váratlanul nem folytathatta tovább a munkát: elment a hangja.

Annak ellenére azonban, hogy a gyártás minden szakaszában felmerültek váratlan akadályok, a film 1979. április 19-én, határidőre elkészült. Abban az értékelésben, melyet a Moszfilm Kettes alkotóközösségének művészeti vezetője, Lev Arnstam írt, a Sztalkerről azt olvashatjuk, hogy „magas kultúrájú filmművészeti produkció, eseménynek számít az utóbbi évek szovjet filmgyártásában”. A Goszkinoban tartózkodtak az ilyen magasba szökő értékelésektől, még néhány változtatást is javasoltak a montázsban (nehogy a makacs művész megfélekedzen magáról), de egészében nagylelkűen elfogadták a filmet, mintegy kézlegyintéssel, vagy azért, mert megértették, hogy engedelmes végrehajtó Tarkovszkijből sohasem lesz, vagy azért, mert már az utolsó csepp erejüket is felemésztették azok a botrányok, amelyek a rendező korábbi filmjei, a Tükör és az Andrej Rubljev körül támadtak. A Sztalkert első kategóriába sorolták, és a film megkezdte újabb szenvedésekkel teli útját – a forgalmazásban.

Mézes Márta fordítása

# 1

## A LESELKEDŐ TOVÁBBI VISZONTAGSÁGAI



A leselkedő a látványban (időlegesen) kielégül ugyan, de további hasonló élményre szomjazik. Ezt kínálja neki (némi eltéréssel és kellő sajátossággal) a *hangzás*, amelyre a pszichoanalízis – Lacan és Rosolato kivételével – mindeddig csekély figyelmet fordított. A vágy és valós tárgya nemcsak a vizualitásban (a vízióban), hanem a hallucinációban (auditív élmény formájában) és az álomban is érzékletesen elkülönül. A vizualitás és az auditivitás érzékletes jegyei azonban még nem rajzolják ki kellően markáns kontúrokkal a film sajátos kifejezőjegyeit, hisz ezek közösnek látszanak a látványra, illetve a hangzásra épülő kifejezési formák esetében. Hasonló, ilyen vagy olyan „jelrendszer” alkot a többi művészet, a festésztől a színházig. Ami a filmet megkülönbözteti tőlük, az – ezúttal – másban keresendő. A vágy tárgyának hiánya (távolléte) a látványban sokkalta erősebben nyilvánul meg, válik érzékelhetővé, mint egyebütt.

A látvány és a hangzás, amit a film felkínál (távrolról, s amitől egyúttal azonnal meg is foszt, ellentétben a művészet más kifejezési formáiban látottaktól vagy hallottaktól), jóval gazdagabb és változatosabb. Látszólag csak fokozatokról van szó, de ez a fokozatbeli különbözőség már jelentéstanilag más, és tárgya szembe-tűnő. Egyebek között ezért oly hatásos az erotikus jelenet a filmen, s kevésbé az a fényképen, mert a látványban felkínált erotikum csak az előbbi esetében szublimálódik; nem finomul kulturális tartalomná, „egyébbé”, mint a fotográfián, hanem jelölésében és jelentésében is megmarad annak, ami: a leselkedő lecsupaszított élményanyagának.

Másodsorban (és most ez a fontosabb, a meghatározó): a képzeletbeli filmi jelölő sajátos affinitása döntő különbség marad, ha más művészetrel – így például a színházzal – összehasonlítjuk, amelyben a látvány ugyan éppoly gazdagon bontakozik (bontakozhat) ki, mint a vásznon, de a jelölés anyaga más. A színház a valóságban kínálja fel a látványt, míg a film ennek csak képével szolgál, és ezért elérhetetlen a vágy számára; egy más(fajta) valóságban bontakozik ki. Végtelenül ígéretesnek és csábítóknak látszik (mert csak a soha be nem teljesülő vágy lehet ily ígézetes és csábító; mert csak a soha be nem kebelezhető tárgy marad örök-ké a vágy tárgya). A filmben minden más térben játszódik le, nem úgy, mint a színházban. Ez a tér valójában csupán a tér

képzete, a soha el nem érhető valóságé, amely mégis az érzéki képzetét idézi fel részleteinek pontosságával.

A film – újabb adalékként – abban különbözik a színháztól és a látvány valós megnyilvánulásától (a valóság „látványformájától”), hogy mindig megőrzi a távolságot a vágy és tárgya között, utóbbit soha nem éri el a vágyakozó, a leselkedő, aki a látványban, a látvány révén elégül ki. Mit neki a vágy valóságos tárgya.

A „köztes formák” – például a sztriptíz – utalnak szemléletesen arra, hogy a leselkedés nélkülözhetetlen feltétele az önmuto-gatás vagy exhibicionizmus (az egyik a másik függvénye, szurrogátuma), s ebben az összefüggésben a vágy aktív és passzív része szorosan összefonódik. A vágy látvánnyá finomult tárgya megjelenik, cinkossá válik. A perverzitás (ha kell, csipetnyi rossz-indulattal vagy boldog illúzióval vegyülve, esetenként váltakozva, néha kevéssel is megelegedve, mint a perverz partnerek esetében) legalizálódik, „indokolttá válik”, megbékül magával, megszelídül, mert a két résztvevő (a részesek) osztoznak képzetében (ha már tettelegességre nem vetemedhetnek), személyiséget cse-relnek.



A színházban és a „privát” (azaz nem intézményesült) leselkedésben a passzív szereplő (aki látványul szolgál), aki felkínálko-zik (ha nem ezt tenné, távoznia kellene), aki önszántából bele-megy a játékba: együttműködik. Az exhibicionista olyan, mint a színész (az önmegtartóztató exhibicionista), aki alakításában, sze-repében szublimálja, társadalmilag elfogadhatóvá, sőt óhajtottá teszi az emberi test látványát. Bazin ebben látta az alapvető kü-lönbséget a filmszínész és a színházi színész funkciója közt: az egyik tudatosan kínálja fel magát, a másik cselekvéséből eltűnik a motiváció (látszata). Előfordulhat persze, hogy akit szemlélnék, aki a látvány tárgyává válik (a szó köznapi, és nem csupán ab-ban a sajátos értelmében, amelyet Freud tulajdonított neki), kényszerűségből vállalja ezt a szerepet. (A koncentrációs tábor-ban a vetkőzésre kényszerített fogoly a kiszolgáltatottság kény-szere révén válik az exhibicionizmus részesévé, míg a *szadizmus* – korrelátumként – a leselkedés alternatívájává.) A leselkedésben is megnyilvánul – enyhe formában ugyan – a szadizmus (olyan-fajta leselkedés nincs, amelyben csipetnyi szadista vágy ne buj-kálna), ami *fikcióvá* alakítja a valóságot (hasonlóan annak intéz-

ményesített formáihoz, amilyen a színház, „súlyosabb esetben” a sztriptíz), s ebben a fikcióban az a képzet, hogy a vágy tárgya aláveti magát a „rendezésnek”, szabad utat engedve elfojtott exhibicionizmusának. Pontosabban: ahhoz, hogy ez a fiktív helyzet kialakuljon, a vágy tárgyának egyetértésére van szükség. Annak el/felismerésére, hogy az exhibicionista, aki felkínálja magát, miután „itt van”, bizonyítsa, hogy „akarja” – amire a leselkedőnek oly nagy szüksége van mindaddig, amíg a szadista impulzus le nem gyűri (benne) a tartózkodást, a vágy tárgyának ellenállását. Így annak ellenére, hogy a tekintet látvánnyá, „élőképpé” (Lyotard) szelidíti a valóság durva megnyilvánulását és kíméletlenségét azzal, hogy átlendíti a valóságból a képzelet tartományába, az mégis jelen marad, tényleges viszony érzetét kelti, amelyet az alany (képzeletében) kiélhet.

A film épp ezt a képzetet kezdi ki ott (a tudatban), ahová az befészkelte magát, a képet kényszerítve a helyébe, félreérthetetlenül utalva a vágy tárgyának távollétére.



A színházi előadás folyamán a néző ugyanazon térben van, mint a szereplő. A film szereplője azonban már nincs jelen a moziban, amikor a néző a képével találkozik. A találkozás mindig elmarad a leselkedő és a „magamutogató” között. A filmgyárban nincs „művészbejáró”, ahol a vágyakozó – akárcsak egy pillanat erejéig – összefuthat a vágy tárgyával, és autogramot, fényképet (fétist) kérve tőle, magáévá teheti. Nem véletlen, hogy a nézőnek eszébe sem jut, hogy a mozi bejáratánál várjon a szereplő megjelenésére, miként azt egy-egy színházi bemutató után teszik a rajongók. A leselkedő kénytelen lemondani arról, hogy az együttérzés legkisebb jelét is megtapasztalja, ha a filmet tekinti vágya tárgyának. A moziban a színész nem jön ki a függöny elé, hogy köszönetet mondjon a tapsért. A színházban a színész tisztában van azzal, hogy vágyat gerjeszt, karizmatikus hatást gyakorol: az elbűvölt tekintetekben érzékeli a vágy megnyilvánulását, s aláveti magát a játéknak, maga is élvezi a látványt, mert a csillogó szemekben önmaga testének hatását szemléli. Az elsötétülő moziban az izgalmas látványt, késztetést kereső, vágyát csillapítani szándékozó leselkedő azonban vigasztalhatatlanul magára marad (avagy kénytelen megosztani helyzetét más leselkedőkkel, ami számára a legnagyobb kínnal jár). Szenved a leselkedő szerepében, mert éppen azt nem láthatja a vásznon, amire a leginkább kíváncsi: elvesztett „párját”, aki eltávozott a sötét teremből, még mielőtt ott megjelent volna. Ezért volt kötelező szabály a klasszikus filmben, hogy a színész sosem „szemezhet” a nézővel, sosem nézhet bele a felvevőgép objektívjébe.

A film megjelenése tette nyilvánvalóvá azt a fájdalmas „úrt”, ami a vágyakozó és a vágy tárgya között létezik. A látványban realizálódó tárgy (ami mindig a hiányra, a távollévre utal) a fizikai közelségből a képzeletbeli távolságba „számúzte” a vágy tárgyát: a párhuzamos jelenlétből az elvétett, időben kitolt, soha létre nem jövő „találkozásra” helyezte a hangsúlyt. A leselkedő és a „magamutogató találkozási pontja többé nem volt lehetséges – jelképes formában, ártatlanul és ártalmatlanul sem – csak a „másvalóságban”. A leselkedőnek tudomásul kellett vennie, hogy a

vágy tárgya nyíltan és végleg lemondott az együttműködésről, visszavonta beleegyezését, amelyet az önmutogatás intézményesített rendszere korábban rákényszerített. Vége szakadt a függöny előtt rituálisan elvégzett önfelkínálkozásnak. A vágy tárgya megtagadta hozzájárulását a vágy kielégítéséhez. Tisztában volt azzal, mit szenved a vágy alanya ettől a kényszerhelyzettől. De a kiszolgáltatottság feloldódott, a játék kétesélyessé vált. Szenvedni és szenvedést okozni a film(szereplő) vállalt feladata lett. A Másik együttérző és feltételezett vállalása továbbtűnt, az egyezés felborult. Az egyik fél (aki egyben a Másik is volt, mert jelképesen a szenvedés megtestesítője lett), a valóságos téréből átlépett a képzeletbeli térbe, a távolságot választva garanciaként. A film intézményrendszere tette lehetővé ezt a változást, amely az elsötétülő moziteremben újra meg tudta teremteni (más formában) a leselkedésre jellemző alaphelyzetet: a látvány és a kulcslyuk duális (összefüggő) ellentétét. A hasonlóság megdöbbentő. A vetítés (mozielőadás) azonban nem teremt valódi közösséget a résztvevők között, még időlegesen sem. A közönség a moziban egymástól elszigetelt, magukba zárkózó egyénekből áll, akik sokkal inkább a magányos olvasókhöz hasonlítanak, mint a színelőadás hevében összeforrott közösségre. Másrészt a filmvetítés, a látvány önfelkínáló kitárulkozása a néző akaratától függetlenül, tudomást sem vesz róla (hisz a látvány tárgya csak jelképes formában, kép alakjában van jelen), míg a színházban a szereplő mindvégig a közönségnek játszik. (Közönség nélkül nincs színház, de van mozielőadás.) A harmadik tényező (ami az előbbi kettővel szoros kapcsolatban áll) nem kevésbé fontos: a tér megosztott a moziban, de egységes a színházban. A színpad nem különül el a nézőtértől, míg a vászon elválaszt, utal a jelen(lét) és a múlt (távollét) összebékíthetetlen ellentétére. A színpad és a vászon (a „megjelenés helye”) nem ugyanazon teret idézi (fel), noha egyazon térben „helyezkedik el”. Nem egyazon tér két ellentétes pontja, pólusa, hanem két különböző tér ugyanazon megnyilvánulásának (szín)tere. A film tere, amelyet a vászon jel(kép)ez, alapvetően heterogén tér, de nincs „élő” kapcsolatban a nézővel: nem „kérdez” és nem „vár választ”; nem felel, de nem is kap kérdéseket. A színház valós terével szemben a filmé csupán észlelet. (Élesebb határvonal ez, mint bármiféle rivalda volna, ami a színház egységes terét – jelképesen – megosztani hivatott). A film másutt játszódik, nem a mozi nézőterén. A néző számára közelebbi és távolabbi egyszerre, mint a rivaldán túli „világ”. „Ő” sosem juthat el (be) oda, ahol – gyermekként –



szüleit látta szerelmeskedni, akik éppúgy nem vettek tudomást róla, ahogy a film szereplői. A látványt szervesült gyermekkori emlék (tudata) az „egyedül(i) valóság” (az „együttvalóság” érte- te), ahonnan Őt kizárták, amelyben Őt a szemlélő (elfogadhatatlan) szerepkörére kárhoztatták. A film a mozielőadásban („egyfe- lől” nézve) nem csupán a gyermek helyzetét reprodukálja (repre- zentálja), de félreérthetetlenül, közvetlenül az Ödipusz-komple- xusra (a benne kifejeződő viszonyrendszerre) utal.

Színház és film hosszan elemzett különbözősége ezzel még nem merült ki. Rejtve maradt még „születésükből” adódó eltéré- sük. A film a kapitalizmus fénykorának szülötte, a végtelenségig ki- éleződött ellentétek, az individualizmus tobzódását, a felbomló makrotársadalmi viszonyokat, az apa-anya-gyerek triászra korlá- tozott családot, a felesleges-Én felsőbbbőségét ünneplő, a feltörekvő szentesítő (mozgatórugóját kendőző) korszak találmánya. A szín- ház évezredes művészet, amely a demokrácia látszatát keltő tár- sadalom hiteles, ünnepi szertartásaiból nőtt ki, olyan kulturális közegben, amely közelebbi rokonságban állt a kultusszal (a pa- ganizmussal), mint kultúrává szelídült változatával, a vallással, a vágy kendőzetlen megnyilvánulására építve. A színház az évez- redék során mindig megőrzött valamit egy civilizációs örökség- ből, mindig a játékos, de szertartásos kultusz valóságos színtere maradt. Ezért a vágy kielégítésének „kulturáltabb” formáit kínál- ta és kínálja, mint a mozi, a leselkedés intézményesült, elismertté vált, tömeges méretekben gyakorolt kulturális kielégüléssé neme- sedett benne (a kultúrára helyezve a hangsúlyt és mélyen hall- gatva a kielégülésről), szemben a mozibajárás máig alacsonyabb rendűnek ítélt gyakorlatával, amelyben a hangsúly a leselkedésre helyeződik.

Az emberi viselkedés társadalmilag elfogadott vagy kétségbe vont magyarázatát azonban nemcsak az eszköz, a hely, a törté- neti valóság kialakult szokásrendszere határozza meg, hanem az alkotók *habitusa* is. Ez persze más és más formában nyilvánul meg az alkotásban. Számos film „nyiltan” állást foglal a leselke- dés mellett (a néző igényét kihasználva). Ehelyütt kell szót ejteni a film, a színház és a politika viszonyáról, illetve a színház- és filmpolitika változó, megújuló, de mindig konfliktusokkal terhelt „vadházasságáról”. A színház, illetve a film nem azonos módon állítható a politika szolgálatába. A színház – ebben az összevetés- ben – kétségtelen (kétes) előnyt élvez, amelyet közvetlen közön- ségkapcsolatából merít, ám ezt gyengíti, hogy a képzeletbeli tar- tománya jóval korlátozottabb e téren, mint a film esetében. A po- litika színpadára merészkedő film(alkotó) jó, ha számol azzal, hogy hatása (a képzelet mozgósítása révén) jóval meghaladja majd egy színelőadásét.

A film tehát – mint erről röviden szó esett – visszavezet a gyermekkorba (a gyermekkor tudatállapotába, s még inkább tu- datalattijába), újra teremti azokat a körülményeket, amelyek kö- zepette a gyermek a pillanatig tartó *tiltott látvány* szemlélője (a *hiány* szenvedő észlelője és részese) lehetett, ami meglepte, „fel- nyitotta a szemét”; ami tovatűnt, de nyomot hagyott benne, és örökkön hat. A nagyvárosok folyamatosan üzemelő filmszínhá- zai, ahová a névtelenség megnyugtató garanciája révén a sötét- ben betérhet, és onnan – hasonló körülmények között – eltávoz- hat a vetítés közepén (az elején és végén nem, mert akkor ki- gyulladnak a fények, megszűnik az az állapot, amit keresett, ami a múltat idézi tudat alatt), módot ad arra, hogy áthágja a hajdan traumatizáló tilalmat. A film fontos – ritkán idézett – társadalmi funkciója, hogy jelképes formában, képzeletben hozzásegítsen a tilalom legalizált megszegéséhez, mint ahogy a bordélyház is ar- ra szolgál, hogy bizonyos, egyébként tiltott tevékenységet „elfo- gadhatóvá” tegyen. (Mellesleg sokkal inkább a társadalmi kör- nyezet, mint a tilalmat megszegő számára. A bordélyház francia kifejezése – *maison de tolérance* – a magyar nyelvénél érzékleteseb- ben adja tudtul, hogy *megettűrt* tevékenységről van szó, ami a le- galitás és illegalitás határán van, s ezáltal – a kettősség révén – egyik is, másik is szabályozó erő: nemcsak felhatalmaz, de egy- ben elrettent is.) A közönség nagy része a filmet is úgy érzékeli, mint az álmot. *Elzárt valóság* mindkettő, egyik sem hat az életre, még ha létrejöttüket a valóság kondicionálja is. Noha a mozibajá- rás legalizált tevékenység, helye van az emberek időmérlegében (a hét egyik vagy másik napján, ebben és abban az órában), az idő, a hely mégis „ürre” utal, ami betöltésre vár; kielégítetlen igény „helye”; „ablak” valami másra, mint ami az ember életét kitölti, hétköznapjainak keretét adja.



Az elmondottakból értelemszerűen következik, hogy a színház hatása elsősorban a színésznek köszönhető. Nem a darab, hanem a színész (a jelenlévő) áll az érdeklődő figyelmének középpontjá- ban, míg a filmen az ábrázolt szereplő. (Ha a *Lear király* érdekel- ne, otthon maradnék, és a fotelben ülve, nyugodt körülmények között adnám át magam az olvasás élvezetének. De nem, Én *lát- ni* kívánok, és a *látvány* segítségével birtokba venni. A műveltség gyarapítása a legjobb ürügy a leselkedő számára, hogy vágyát legalizálja.) Ezt a különbözőséget számos klasszikus filmteória szerzője észrevételezte, de az analitikusok, így Octave Mannoni

figyelmét is felkeltette (no, nem a film, hanem a színház kapcsán – Corneille egyik rejtélyes darabja szolgált rá ürügyül). A filmrajongó viselkedésében, a tudat(alatti) „színpadán” ütközik ki, nyilvánul meg, játszódik le a konfliktus. Ez a néző a színészért (a szereplőért) ül be a moziba, de csak a szereppel találkozik: a valóság helyett meg kell elégednie (alkudnia) a képpel. (E viszony elemzésében említésre méltó tény, ami mindeddig csekély érdeklődést keltett teoretikus körökben, hogy a színházban a változó szereposztás, a darab felújítása révén egyazon szerepet több színész játszhat és játszik, ezért a színész és a szereplő) könnyebben elkülönül a tudatban, mint a film esetében, ahol állandóan összeforr színész és szerepe: a szerep „örökre” meghatározza a színész létét.) Ha mindez – mint véljük – igaz, úgy részben szintén oka annak, hogy a vágy felkeltésében és kielégítésében a két ábrázolási forma más és más szerepet játszik. A vágy tárgyának megjelenítésével és elérhetetlen „másvalóságba” száműzésével a film a tudat és a tudatalatti viszonyainak sokaságát formálta át, amire Freud és követői megmagyarázhatatlanul kevés figyelmet fordítottak.

## A fétis színre lép

A film maga teremtette és többé-kevésbé elismertett intézményrendszerének, jelölésmódjának sajátossága révén mély nyomot hagyott a tudatalattiban, valósággal belegyökerezett. A tükör-effektus, a leselkedés és az önmutogatás (viszonya, kölcsönös feltételezettsége) csak egyike, másika az erre utaló mechanizmusoknak. Közéjük tartozik a szakkifejezéssel és immár köznapi nyelven egyaránt *fetisizmus*nak nevezett jelenség is, amelynek Christian Metz néhány örökké emlékezetes gondolatot szentelt, komoly meggyőző erővel fejte ki őket 1991-ben tartott budapesti szemináriumán is. (Ennek írásos változatát lásd: *Filmspirál*, 1992/1, 5-22.o.)

Freud emlékezetes, 1927-es tanulmánya óta, amely megfogalmazta, körvonalazta a kérdést, a pszichoanalízis a *fétist* és korrelátumát, a *fetisizmust* a *kasztrációból*, a *kasztrációtól* való félelem-érzetből eredezteti. Freud – és őt követően Lacan – e *kasztrációt* az anya személyére vonatkoztatja. Ezért azok a képzetek, amelyek erről kialakul(hat)nak, mindkét nembeli gyermek tudat(alatti)ában felfedezhetők.

Amikor a gyermek megismerkedik anyja testével, és „feltérképezi” azt, kénytelen érzékelni, hogy az anyának nincs hímvesszője, *péniszse*. Rájön arra, hogy léteznek olyan emberek, akiknek hiányzik „az”. Hosszú időn át azonban – s lelke mélyén soha – nem fogja fel, hogy ez (ami a hüvely/hímvessző ellentétében nyilvánul meg és „nevesül”) az emberek közötti alapvető anatómiai különbség. Azt hiszi, hogy minden ember hímvesszővel születik, és ha valakinek nincs péniszse, az azt jelenti, hogy az illetőt megcsonkították, kasztrálták. Rettegni kezd attól, hogy ő is hasonló sorsra jut. (A kislány, amikor bizonyos kort ér el, azt hiszi, hogy ez a megcsonkítás már megtörtént, ezért nincs „fütyülője”.) Amikor az anya testével megismerkedik, rettegés keríti hatalmába az anatómiai különbség, a *hiány* láttán. A *kasztráció* „színjátéka” – nagy vonalakban – megegyezik mindenkinél, noha Lacan lényegében „csupán” jelképes értelmet tulajdonít neki. Metaforikus kifejezését látja benne mindannak, amit a gyermek már „ elvesztett” (elszenvedett mint traumát – értsd születés, elválasztás, a szoptatás megszüntetése, az ágyba vizezés és „bekakilás” tilalma, stb.) vagy – mint Freud tartja – a késztetést arra,

hogy az elmúlt „eseményeket” valóságnak tekintse, jelentőségüket eltúlozza.

A gyermek, amikor a *hiányt* felfedezi, amikor fellebben előtte a titkot leplező fátyol (lám, máris „moziban” érezhetjük magunkat), hogy ezt az erős traumát enyhítse, kénytelen kétféle hitet kialakítani magában, s – a valóságban észlelt hatására – állandóan két, egymásnak ellentmondó (fél)igazságban hinni: (1) „minden embernek van hímvesszője” (: „eredendő hit”); (2) „bizonyos embereknek nincs hímvesszőjük” (: tapasztalás). A második állítás válik meghatározóvá, ráépül az elsőre (olyannyira, hogy teljesen elfedi, mintegy elfeledteti), s így ezt az alany tagadni kényszerül (: lásd a *megtagadás* fogalmát Freudnál). Ez az „ingoványossága” miatt veszedelmes „kétarcú” hit szolgál kétféle tapasztalat nem összebékülni, de szembesülni látszik) szolgál minden további meggyőződés (meggyőzés) alapjául az ember élete során. Ezen alapszik az a furcsa játék (a hit és cáfolatának kettőssége), amely minden további – tudatos és tudatalatti – állásfoglalását motiválja; ami nagymértékben hozzásegíti ahhoz, hogy a kényes kérdésekben így vagy úgy (szembenézve velük vagy elleplezve őket) színt valljon. (Ha őszintén számot vetünk meggyőződésünkkel, kiderül, hogy a hátsó gondolatoktól mentes, fenntartás nélküli hit, amelynek voltaképpen az ellenkezője igaz, ellehetetlenítené mindennapi életünket.)

A megrettent gyermek ugyanakkor megkísérli – esetenként változó sikerrel –, hogy *eltelje* figyelmét a látványról, „örökre” (egész életére) kitorolva emlékezetéből azt, amiből később *fétis* lesz. Feledni próbálja például azt a ruhadarabot, amelyik „a félelmetes látványt” elfedte (: fehérmemű), vagy utalhat rá (harisnya, cipő). A tagadás nemcsak a hiányra irányulhat, de arra is, ami elkendőzi (ami az alany és a látvány közé „helyezkedik”, az utóbbi elfedésére szolgálva). A leselkedő („embrionális állapotban”) visszaretten a látványtól, meghátrál, ezzel (is) tanúsítva, hogy látta, észlelte, amit *nem* kívánt látni; amit legszívesebben örökre feledne (de nem tud). A *hiányra* (a feltárlukozó látványra) emlékeztető járulékos elem („tárgyforma”), a *fétis* így rögzül: a *hiányra* utaló „jelként”, felváltja azt; átveszi funkcióját (az emlékeztetést). A *fétis* felcsillantja a hiány „kiküszöbölésének” esélyét, a jelképes „őseredeti rend”, a hajdani „másvalóság” visszaállítását, amelyben férfi és nő egyként péniszt „hordott”, ami nem egy esetben csupán képzeletbeli, de valós kelléke az orgazmusnak. („Enyhébb” esetben csak hozzásegít, súlya viszonylagos a vágy-képzetben.)

A *fetisizmust* általában *perverzió*nak tartják; modellnek, melynek célja a *kasztráció* megakadályozása. A *fétis* (tárgya) mindig a hímvesszőt jelképezi, *metafora* vagy *metonímia* formájában: elkendőzi hiányát, vagy a helyébe lép. Más szóval: a *fétis* a hímvesszőre (a távollévőre) utal, annak hiányát *jelzi* (jelöl). Helyébe „lépve” betölti, de jelzi is a *hiányt*, az „ürt”. Összegezve tehát: a hit és a tagadás *strukturája* a kölcsönös feltételezettség viszonyrendszerén alapul.

+2

# Caligaritól Hitlerig

## A német film pszichológiai története

Negyvenhat évvel az első amerikai kiadás után, idén jelent meg Kracauer műve teljes terjedelmében magyarul. A fél évszázadnyi késés nem tűnik olyan hosszúnak, ha meggondoljuk, hogy a német olvasónak is harminckét évet kellett várnia arra, hogy hazája filmtörténetének alapművét kezébe vehesse. De késett a szerző is. Elemzései már a harmincas évek elején egységes művé álltak össze. Jelentős részük már a húszas években megjelent a *Frankfurter Zeitungban*, amelynek Kracauer állandó munkatársa volt. 1933-ban el kellett hagynia Németországot. Franciaországban telepedett le, akárcsak barátja, Walter Benjamin. 1940-ben a németek franciaországi bevonulása mindkettőjük számára lehetetlenné tette a további maradást. Benjamin, miután feltartóztatták a spanyol határőrök és megfenyegették, hogy kiadják a németeknek, öngyilkos lett. Kracauernek szerencséje volt, ő Portugáliába menekült, és onnan írta segélykérő leveleit a frankfurti Institut für Sozialforschung már korábban az Egyesült Államokba áttelepült tagjaihoz. Adorno, Horkheimer és Löwenthal közbenjárására 1941-ben megkapta a beutazási vízumot. A Rockefeller- és a Guggenheim Alapítvány jóvoltából hozzákezdhetett a munkájához.

Kiinduló tézise szerint a weimari korszak filmjei a németiség tudatalattijának „fasizmushoz vezető” pszichológiai beállítottságait tükrözik. Első pillantásra úgy tűnik, hogy a szerző a kollektív tudattalan, illetve a nemzet-karakterológia ingoványos talajára tévedt. Bár gyakran használja a kollektív tudattalan fogalmát, ennek semmi köze az akkoriban okkal vagy ok nélkül oly sokat bíralt C.G.Jung nézeteihez. Közvetlenül Freudhoz sem kapcsolódik, ihletője, akire a bevezetésben is hivatkozik, egy másik frankfurti barát: Erich Fromm. Ugyancsak a bevezetőben határolja el magát a nemzet-karakterológiáktól: „Ha egy nemzet sajátos mentalitásáról beszélünk, ez semmi esetre sem jelenti az állandó nemzeti jellem fogalmát. Az érdeklődés itt kizárólag olyan kollektív hajlamokra vagy tendenciákra irányul, amelyek egy nemzetet belül fejlődésének egy

bizonyos szakaszában dominálnak. Milyen félelmek és remények sepertek végig Németországon az első világháború után? Az ilyen kérdések, korlátozott hatókörük miatt jogosak; mellesleg csak ezek a kérdések válaszolhatók meg a korszak filmjeinek megfelelő elemzése révén. Szóval, ez a könyv nem foglalkozik azzal, hogy valamiféle történelem feletti nemzetkarakterológiát állítson fel, hanem egy nép pszichológiai sémájával foglalkozik egy sajátos időszakban.”

Művét ennek ellenére gyanakvással fogadták. Ennek azonban elsősorban politikai okai voltak. Az USA-ban uralkodó hidegháborús légkör nem kedvezett Kracauer művének; a szerzőt marxistaként, forradalmi kommunisztaként bélyegezték meg. Európában, ahol sokkal inkább tisztában voltak a marxizmus szó jelentésével, ez a vád elesett, de az első német visszhangok sem voltak biztatóak. A nyugatnémet fogadtatás hangneme az emigránsokkal szemben érzett *ressentiment* hatotta át. Azzal vádolták Kracauer-t, hogy az emigrációban elvesztette a német valóság iránti érzékét, hogy általánosít, egyszerűsít, rosszindulatú és nem képes objektíven megítélni egy olyan sokarcú jelenséget, mint a német film. Hosszas tárgyalás után, 1958-ban a Rowohlt kiadó vállalkozott a könyv rövidített formában való megjelentetésére. Először is megváltoztatták az alcímét: *A német film pszichológiai története helyébe Az adalékok a német film történetéhez* került. Elhagyták az előszót, a függelékét, a jegyzeteket és magát a szöveget is erősen megcsonkították. Kihagyták belőle a kritikus szociálpszichológiai és szociológiai megfigyeléseket. A szerző politikai platformját is „áramvonalasították”, ahol Kracauer náciokról ír, ott a német szövegben nemzetiszocialisták szerepeltek. Az uralkodó osztály elleni felkelés kifejezést pedig a felső világ elleni lázadásá sztilizálták a *Metropolis* esetében. Az ehhez hasonló tendenciózus változtatások eredményeképp az eredeti mű egy kevésbé sikeres filmguide-dá degradálódott. Mint később kiderült, a kiadó egy náci korszakból „átmentett” munkatársa javasolta a csonkításokat, mondván, hogy a mű eredeti

formájában olymértékben antifasiszta, hogy senki sem venné meg Németországban.

Kracauer szellemével Magyarországon nem volt probléma. A Magyar Filmintézet 1963-ban „kéziratként”, 330 példányban kiadta a csonkított művet. A fordítás alapjául egy német filmes szaklap folytatásos közlését jelölték meg. Mivel sehol sem szerepel, hogy nem a teljes szöveget tartja kezében az olvasó, a hatvanas évekbeli hazai Kracauer recepció valószínűleg nem érdemének megfelelően értékelte a művet.

Az idén megjelent magyar kiadás már az első amerikai eredeti szöveget vette alapul. Elmaradtak a csonkítások és a náciakat is a nevükön nevezik. A fordítással (Siklós Ferenc munkája) nem lehetünk teljesen elégedettek. A történelmi szakkifejezések helytelen magyarítás – például amikor a császár idejéről olvashatunk a császárság kora helyett – zavaróan hat. Ezeknél a hibáknál sokkal bosszantóbb a kötet fülszövege. Bosszantó, mert félreinformálja az olvasót. Kracauer filmkritikusnak nevezni legalább akkora balfogás, mintha Ady Endrét újságíróként aposztrofálnánk. Még akkor is, ha Ady valóban korának egyik legjelentősebb publicistájaként tarthatjuk számon. Kracauer életművének csak egy részét teszik ki filmmel foglalkozó teoretikus és kritikai írásai. A frankfurti iskolához tartozó szerző a társadalomtudományok majd minden ágában maradandót alkotott. Az *alkalmazottak* című szociológiai művét mind Ernst Bloch, mind Walter Benjamin igen nagyra tartotta. Erről az érdeklődő magyar olvasó is meggyőződhet, ha elolvassa a *Korunk öröksége* illetve az *Angelus Novus* című kötetekben szereplő kritikáikat. Két regénye (*Ginster, Georg*) mellett jelentős társadalomtörténeti művet (*Jacques Offenbach és korának Párizsa*), továbbá történetfilozófiát is alkotott. Munkásságának ugyanúgy részét képezik az irodalomtudományhoz sorolható műfaji elemzések (*A detektív-regény*), mint politológiai értekezései. Kracauer egyike volt az első olyan társadalomkutatóknak, akik a húszas-harmincas években a tömegkultúra jelenléteivel (reklám, revü, sport, film)

kezdték el foglalkozni. Elemzése megtermékenyítőleg hatottak Adorno és Horkheimer későbbi, a kultúriparral foglalkozó írásaira. Nem ártott volna legalább néhány mondatban utalni mindekre, ha már a szerzőt bemutatató elő- vagy utószó nélkül jelent meg a kötet. Ehelyett arról biztosít bennünket a hátlapon olvasható szöveg, hogy a szerző által leírt filmsztorik előadása szórakoztató.

Remélem azonban, hogy a fülszöveg ezúttal sem fogja döntően befolyásolni a vásárlókat, és Kracauer műve mindenkihez eljut, akikhez szólni kíván.

Sándor Tibor

# A némafilm egyetemes története

1895-1929

Hevesy Iván filmesztétikai munkásságát összegző művében egyszerre nyújt teoretikus igényű (néma)filmelméletet, és tekinti át a filmművészet első nagy korszakának történetét. A szöveg alapvetően két korábbi tanulmányára támaszkodik: az elméleti fejezetek olvasásakor *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című, 1925-ben megjelent könyv gondolataira ismerünk, a történeti részek előzménye pedig az 1943-ban napvilágot látott *A film életrajza*, amely az előbbi munka újraközlése mellett *A film óskora és hőskora* címmel dolgozza fel a némafilmkorszak művészetét. Hevesy élete végéig dolgozott filmtörténeten, újabb és újabb fejezetekkel bővítette, amelyek először cikk formában jelentek meg a 60-as évek elején, elsősorban a *Filmkultúra* és a *Filmvilág* hasábjain. Soha nem foglalkozott a hangosfilmmel; halála után írt méltatásban Nemeskürty István hívja fel a figyelmet arra, hogy Balázs Bélával ellentétben Hevesyt „a hangosfilm tulajdonképpen soha többé nem érdekelte, összes többi későbbi munkái, haláláig írott cikkei mind a némafilm korszakára vonatkoznak”. (Hevesy Iván és a magyar filmelmélet. *Filmkultúra*, 66/2.) Folyamatosan bővülő, s így soha be nem fejezett némafilmtörténete már posztumusz kötetként, 1967-ben jelent meg alacsony példányszámban, kézirat gyanánt. A mostani javított, jegyzetekkel és mutatóval ellátott kiadás a szerző születésének 100. évfordulójára kerül a széles olvasóközönség kezébe, remélhetőleg a Hevesy Iván filmelméleti munkásságát bemutató életműsorozat első köteteként.

Hevesy a némafilm egyetemes történetét *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című kötetében megfogalmazott esztétikai nézetek szempontjából vizsgálja; az adatokban igen gazdag, tekintélyes filmismeretről számot adó tanulmányfüzér nem egyszerűen történeti leltár, hanem egyúttal értelmezés, értékelés is. A könyv olvasásakor fontos szem előtt tartani ezt a szerzői attitűdöt, hiszen a mű címéből joggal következtethetnénk valamifajta enciklopédikus igényű, széles konszenzuson nyugvó akadémikus, elméleti munkára. Hevesy igen határozott kontúrú

koncepció segítségével elemzi az egyes nemzetek, különböző korszakok filmművészetét, s ennek következtében soha nem titkolt, a mai olvasó számára gyakran meglepő értékítéletei nem egyszerűen személyes ízlésvilágát tükrözik, hanem egy teoretikus rendszerbe illeszkednek. Így tehát nem az az alapelv, hogy miért nem ismeri el D. W. Griffith vagy Fritz Lang művészetét, hanem az emögött meghúzódó filmesztétikai alapvetést kell szemügyre vennünk.

E tekintetben pedig Hevesy döbbenetesen korszerűnek mutatkozik. *A filmjáték...*-ban kifejtett, itt vázlatosan megfogalmazott elméleti megállapításai a filmművészet „ontológiai” gyökereire, a filmbeli tér és idő mozgásban szerveződő összefüggéséig, illetve a valóságot reprodukáló mozgókép kettős természetéig, a dokumentum és fikció mentén elinduló filmkészítés vizsgálataig hatolnak (találón nevezi az előbit „természetes felvétel”-nek, az utóbbit „látványos kép”-nek). A historikus áttekintés során mindezt kiegészíti társadalomtörténeti, lélektani megfigyelésekkel, s ily módon igen sokrétű, széles spektrumú szempontrendszert vetít a vizsgált korszakokra vagy az egyes művekre. Ez a többretegű szempontrendszer teszi lehetővé, hogy olyan, ma is helytálló, sőt korszerűnek mondható megállapításokat tegyen, amelyek a mozgókép és a tömegművészet, a film és a történetmondás „ontologikusan” és társadalomtörténetileg egyaránt adott szoros kapcsolatára utalnak. (Pontosan érzékelték például az „intellektuális film” és a „ponyva” menti törés okait és máig ható következményeit.) Mindenek felett áll azonban a korai filmesztétikákra jellemző, már-már stratégiaiak mondható axióma: a filmszerűség elvárása. Egy új művészeti ág definiálásakor teljességgel érthető az esztétikának az a törekvése, hogy elhatárolja magát a többi kifejezési formától, s ezzel a tagadó gesztussal mintegy pozitívan állítsa önmagát. Hevesy is gyakran háborog „a film művészeti stílus tisztaságának” elvesztése fölött, mindenekelőtt a színpadhoz közelítő vagy feliratokkal zsúfolt alkotások láttán. S „elégedetlenkedéseiből” – né-

hány kivételtől eltekintve – nem valaminek az elutasítása következik, sokkal inkább a film saját szabadságának kikövetelése, a mozgókép határtalan valóságosságának látványá, „látványosság” formálása. Ezért is jelentheti Hevesy számára az axiomatikusan filmszerűt a maga hétköznapi fantasztikumával a burleszk.

Kovács András Bálint emelte ki *A film művészettörténete* című tanulmányának mottójában Jeles András aforizmasorából azt a mondatot, amely szerint „nincs semmi, ami jobban megzavarta volna a filmesek agyát, mint a 'filmszerűség'”. (Törödékek. In: *Kortársunk a film*. Bp. 1984.) Ez a zavarodottság azonban – egy (film)művészettörténeti korszak után – a filmszerűség

fogalmának tisztázását követte. A film szabadságának elnyerésekor, amely pillanat – mint ahogy ezt a művészetek történetéből ismerjük – egyúttal a válság pillanata. A filmművészettel közel egyidős Hevesy Iván szellemében a filmtörténet prehistorikus korának „szabadságharcosát” kell tisztel-

Gelencsér Gábor

+5



Vegyünk egy fiatal író, lehetőleg a jobbik fajtából, dobjuk bele a rotyogó irodalmi életbe anélkül, hogy előre megpuhítanánk. Adjunk hozzá bátran finom ironia-örleményt, ne sajnáljuk meg egy csipet nosztalgiát, ezzel viszont bánjunk csínján, nehogy a végeredmény édeskedő legyen. A korai lelkese-dést tegyük ki hülni, ám mielőtt kö-zönnyé vagy cinizmussá dermedne, is-mét adjunk neki lángot, persze csak mértékkel, hogy visszakapja eredeti vörös színét. Most hintünk meg a már jóelőre odakészített élettapasztalattal, adagoljunk hozzá kedélyt bőse-gesen, és vigyázzunk, hogy (le)daráló-

nak még a közelébe se kerüljön. Óva-tosan főzzük, és meglátjuk hamarosan, mindhárom (eddigi) kötetéből örö-münk lesz. Így készül az ínycsiklandó, bármely alkalomra elővehető Bächer-csemege: íze senki máséra nem hason-lít, formája szokatlan, de tetszetős, egyszeri kóstolása – hogy reklámfor-dulattal éljünk – egyenlő a rászokással.

Bächer Iván harmadik kötete készít-e rá az olvasót, hogy imitálni próbálja a szerző modorát, ami persze remény-telen kísérlet. *A város* című prózakötet darabjai közt volt még feledhető, ígére-tes, de elnagyolt darab is. *A Levélregény* című regény már érett, kész, teljes feyverzetben pompázó író jelzett, akinek sem hangvétele, sem témája, sem látásmódja nem hasonlít a vele nagyjából egy időben indultakéhoz. Szerzőnk ugyanis – kordivalt ide vagy oda – a magyar próza baloldali, plebe-jus hagyományának híve maradt, tény-tiszteletet és száraz ironiát Nagy Lajos-tól tanult, líraiságban Gelléri Andor Endre a mestere, de szemlátomást érti és szereti a Bálint György-i publicisztika ízeit, fortélyait, rafináltan tetten-érhetetlen egyszerűségét, hétköznapok-

ra figyelő, semminek látszó apróságok-ból fontosat elővarázsoló pontosságát.

Jó iskolák, jó mesterek – de Bächer Iván, miután kifosztotta, ahogy illik, el is felejtette őket, magához is hasonította mindazt, amit tőlük tanult. Most már, az *Íz-lelő* friss bizonyosságaképpen, összetéveszthetetlen a hangja, s tud valamit, amit így csakis ő tud.

Álcás kötet ez az *Íz-lelő*. Látszólag semmi egyébről nem szól, mint a fő-zésről, különböző ételekről. A *Népszabadságban* megjelent sorozat némelyik darabja valóban csak recept, fél flek-nyi, egy oldalnyi – írói terméké leg-feljebb a nyálat szánkban összefuttató, guszttust csináló stílus teszi. Amiről ol-vasunk: megkívánjuk. Látjuk. Érezzük. Nemcsak mozivá, de a még ki nem ta-lált szagos mozivá teszi a kötetet a le-írások precizitása, ihletettsége. Étvágy-gerjesztő ez a százhatvan oldal és rosszkedvű hétköznapjaink közepette már önmagában ez se volna kevés. De az *Íz-lelő*, hálisstennek, több ennél. Meg más is.

Otthonos könyv. Emberséges. A kis-péNZű, szegény ember konyháját tekin-ti alapnak, a természetes, régről ismert ízeket példának. És miközben sorra-rendre elmondja, hogy mulatságos ne-vekre keresztelt hősei (Hogyné, Búcsú Pál, Bók László, Póth Lipót, Vendég Lőrinc, alias Vendég Lő, Más Tamás), miféle ételeket találnak ki maguknak, hogyan szánják el magukat a keserves próbatételt jelentő bevásárlásra, miként próbálják ötletekkel, furfangokkal el-lensúlyozni az élet kis örömeit is lehe-tellenné tevő drágaságot, azon vesszük észre magunkat, hogy nem is ételekről és főzésről olvasunk, hanem arról, ho-gyan zajlik ma az élet, milyen az em-berek közérzete, mire emlékeznek vissza sóvárogva, pusztán mert ember-ségesebb volt, mit hiányolnak a puc-cos, csicsás, sznobokon és gazdagokon kívül másféle lényekről tudomást sem

vevő mai világból. Mi minden van egyetlen röpke mondat mögött, amikor egy figura kibotorkál a konyhába, és így lát neki az ételkészítésnek: „megfő-zöm az ebédet legalább...” Ennél szor-morúbb, társadalomkritikáibb kitétel, mint ez a „legalább”, momentán el se tud képzelni e sorok írója.

De persze van – rejtetten, mégis fo-lyamatosan – az *Íz-lelő*ben egyéb is. Például egy családregegy. Sorsok az utóbbi ötven-száz esztendő magyar történelméből – receptekben elbeszél-ve. Tragikusak, groteszkek, mulatságo-sak, lehangolók. Vagy olyanok, ame-lyekben mindez együtt van.

Emlékezni fogunk, még a könyv utolsó oldalának behajtása után is so-káig, olyan figurákra, mint az író Zsu-za néni (aki mellel a Thury névre hallgatott), vagy a vörösboros Bereczki, aki bármit akarna is főzni, abból min-dig vörösboros marhapörkölt lesz. Saf-ranek csuszája révén megismerünk egy Safranek nevű házasesbert, a másfél oldalas kis karcolatból egy házasság történetének minden részletét. Könny-potyogatóan mulatságos a *Lánckoszt*, az *Esterházy-rostélyos*, a *Rizsiskolák*, a *Magyaros*. Bächer Iván szomorkás hu-morral örökíti meg az ételek lelkét, hi-szen személyes viszonyban van velük; életének, pályája fordulatait, állomásait képes bennük, általuk megérzéketni. Talán nem túlzás azt mondani, hogy Krúdy óta nem akadt hazai tollforgató, akitől kiteltek volna ilyen (egyébként ars poeticának, önvallomásnak is fel-fogható) sorok: „...Gondosan bepácolta kis olajjal, fokhagymás fűszerkeverék-kel, sóval, borssal, mustárral a nyers-anyagokat, a kockára vágott szalonnát, a marha- és disznóhúsdarabokat, a kolbászt, a hagymát, és a gondosan le-égetett parázs fölé helyezte rostélyra sorakoztatta a szépen sorba fűzött dol-gokat, és kisvártatva betöltötte az éj-szakát a füst, a sült hagyma, és a pá-rólt hús semmihez sem fogható illatve-gyülete, s akkor az öreg már tudta, hogy csak ez a fontos, hülyeség mind a többi. Egyébként azóta tudja a dolgo-kat két flekkben megírni.”

Tényleg tudja, igazolhatom. (GreGer Kiadó, 1993.)

Nádra Valéria

## Az ételnek lelke van

### Bächer Iván: Íz-lelő



# A jel KAOSZMOS



Az Odin Színház nem először lép fel Budapesten. *Oxyrhincus* és *Talabot* című előadásaitak workshopok kíséretében láthatta a magyar közönség az IMMT fesztiválok keretében. Idei legújabb előadásuk, a *Kaosmos* ihletője és alapműve egy erdélyi rítus – az Ajtó Rítusa –, melyet tavasszal tartanak a húsvéti ünnepkörön belül. Központi figurái az Őr és a Paraszt, aki – Kafka elbeszéléseinek hőséhez hasonlóan – bebocsátást kér a Törvény elé, de nem kap. Egy életen át hiába vár a zárt ajtó előtt. Hogy legyen mivel elütnie az időt, könyvet kap az Őrtől, mely legtöbbször az *Apokalipszis* vagy az *Evangelium*. Halálakor pedig végképp bezárul előtte (de nem mögötte) az ajtó. Passzívítása a „kafkai” egzisztenciális magatartást testesíti meg. Ehhez társul egy másik történet – mely később lett a rítus alkotóeleme –, az Anya története, aki miután mérhetetlen önfeláldozások árán, kegyetlen próbatételeken keresztül túlmenve visszazerezhetné a Haláltól gyermekét, bepillantva annak leendő bűnös életébe, inkább visszaadja őt a Halálnak.

Ezt a két történetmagvat veszik alapul és bővítik további szereplők és irodalmi szövegek (például József Attila *A hetedik* című versének) bevonásával Barbáék. Megjelenik Blake verséből az Ember, aki nem akar meghalni, az életét végigkísérő menyasszony, az Őr pedig egy ikertestvért kap. Mindezek a szereplők a *Kaosmos* előadásban külön történettel, életúttal és idővel rendelkeznek, a két főtörténet köré rendeződve.

Az előadásban nem az aktív és passzív magatartásforma ütköztetésén, konfrontálásán van a hangsúly, hiszen ezek találkozásából nem születik drámai konfliktus a „színpadon”. Akárcsak a rítusban, a szereplők saját ideje, elszigetelt története csak egy közös, rituálisnak mondható cselekvés kapcsán találkozik össze (például keresztrefeszítés, zsebkendő-tánc, temetés), hogy utána továbbjárják a nekik rendelt sortot saját idejükben és térsíkjukban.

A *Kaosmos*ban a „jellemek” sem fejlődnek drámai értelemben, mert jellemről igazából nem beszélhetünk, funkciók vannak, melyeket a színészek vagy performerek betöltenek. Helyesebb őket Grotowski terminusával „performereknek” nevezni, hiszen nem színészi alakításra törekcsenek, nem egy szerepet élnek át estéről estére több vagy kevesebb érzéssel, hanem kikristályosított és pontosan rögzített cselekvéssort öltenek magukra, mint egy rítus résztvevői. Színpadi műbenlétük rekvizitumokon, tárgyakon keresztül fejeződik ki, és fordítva: egy-egy kellék meghatározóvá válik karakterük, az előadásban betöltött funkciójuk szempontjából. Sőt, az is megtörténhet, hogy egy kellék egyenrangúvá válik a figurával, vagy éppenséggel fölé nő. Mint például az Ember esetében, aki nem akar meghalni. Ő egész életét keresztül kezében tartja az órát, számon tartva minden pillanatot, rettegve azok múlásától, ám hiába, az Időt nem tudja megragadni. Élete ajtóin mindig habozva lép be, hiszen állandóan attól tart, hogy Janus másik arca a halál.

A történetek során vezérmotívum-má válik egy kellék és egy fogalom: az Ajtó és az Idő. Vajon mi van az Ajtó mögött, és az Idő-e a kulcsa?

A Paraszt választása az Időre esik: vár, vár egy életen keresztül, míg halál-

la pillanatában ki nem derül, hogy az Ajtó már soha nem nyílnak ki előtte. A rítus (színház) viszont arra hivatott, hogy átsegítse a résztvevőket (a nézőket) az Ajtón túlra. Itt kezdődik az Ajtó, a legfőbb rekvizitum és az egyetlen díszletelem metamorfózisa. Kiderül, hogy minden dolog egy ajtót rejt, és a cselekvés vagy megnyitja vagy megtorpan előtte. Így lesz az Ajtó bölcső, nászág, kereszt, vagy embereket és hagyományokat magába záró koporsó, de lehet az élet-utazás hajója, vagy éppen Charon ladikja. Hasonlóképpen többfunkciójú és állandó cselekvő az előadás minden kelléke. A búzakalász, mely az élet szimbóluma, nemcsak meghalni, elsorvadni, de ölni is képes – a keresztrefeszítésnél mint szög kiegészítővé válik. A tárgyak szimbolikája önmagukon túllépő, sőt önmagukkal ellentétes értelmezést nyerhet. Az Őr ásója egyben egyhúros hangszer, és ha kell, evező. Státuszszimbólum.

„De ki a főszereplője az előadásnak?” – kérdezi rögtön az elején az Ember, aki nem akar meghalni.

Őr: Az, aki a végén meghal.

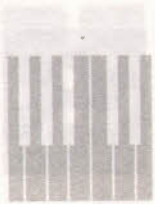
Ember, aki nem akar meghalni: Ez színház?

Őr: Igen, ez színház – egy bajból és családságból szőtt szál. A szereplő meghal, a színész visszatér az életbe.

Ez egy olyan előadás, ahol mindenki főszereplő, és a szereplők meghalnak, hogy a színészek feltámadhassanak. Színház az egész világ, és annyi a színház, amennyi a világ. Káosz és Kozmosz, élet és halál, csend és ének egymást váltják a színpadon. Ezt a ketőséget támasztja alá Eugenio Barba montázstechnikája, hogy több eseményzálat futtat szimultán módon, és mintegy „filmi” vágásokat alkalmazva egyik motívumról a másikra ugrik, hogy darabjaiban az egészet tudja elénk tárni. Ennek irányt és ritmust az egyetlen „díszletelem”, az Ajtó térbeli mozgása, és nem utolsósorban a zene ad, mely által drámai feszültséget képesek teremteni a szereplők. A különböző népi kultúrák elemeinek keveréséből azért nem támad káosz, mert mondanivalójukban a gyökerekig nyúlnak vissza, melyek közösek, csak megjelenési formájukban, kifejezőmódjukban térnek el egymástól. Ebben fogalmazódik meg egyébként Barbáék programja – *A tradícióktól a gyökerekig* –, mely a következő általuk szervezett antropológiai kongresszus (ISTA) témája lesz.

Király Anna

+7



## KÖZMŰSÉG

# Kunderának köszönve

A különböző művészeti ágak szakirodalmához különböző előfeltételek kötődnek. Mégis, mindegyiküknek van egy közös gyökere, nevezetesen az, hogy más-más szintű szakmai ismeretek keljenek ahhoz, hogy érteni lehessen őket. Irodalomtörténet, művészettörténet, filmtörténet: olyan diszciplínák, amelyekről mindenki úgy gondolja, hogy viszonylag érthetőbbek, követhetőbbek – mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy a könyvkiadás összeomlásának időszakában is az e tárgyba vágó munkák megjelennek, keresettek, olykor el is fogynak. A kiadók mindenesetre vállalják a kockázatot – szemben például a zenéről szóló munkákkal. Valamirevaló zenei szakkönyv, még a nagyobb közönségnek szóló érdemesebb munka sem jelent meg jóideje magyarul. Nincs rá kereslet, hangzik a jól ismert válasz – s persze: valóban nincs, hiszen sokan érzik úgy, megközelíthetetlen tárgyakról megközelíthetetlen nyelven szól a munka. S ezzel a kör be is zárult.

Föl lehetne tenni a kérdést: miért van az, hogy bizonyos művészetek klasszikus szakirodalmá, legalább részben, hozzátartozik az általános műveltséghez? Aligha igényel pedig kevesebb előismeretet mondjuk a klasszikus művészettörténet-írás alapműveinek, Wölfflin vagy Dvorák munkáinak megértése, mint néhány zenetörténeti monográfiáé; strukturalista nyelvészeti értekezések sem könnyebben emészthetőek, mint valamely bonyolult zenei analízis. Ha jól meggondoljuk, az iskola és egyetem általános tanmenetét kö-

vetve ezek az alapismeretek sem hozzáférhetőbbek, mint a zeneelmélet. Sőt, Magyarországon legalábbis, mintha több erőfeszítés történnék arra, hogy a zene mindenkié legyen: bár ma már csak foszlányaiban, de még mindig jelen van iskolarendszerünkben az, amit Kodály-módszernek szokás nevezni. Ami azonban a hatékonyságát illeti, úgy tűnik, inkább elriasztólag, mint segítőleg hat.

Meglehet, az éremnek másik oldala is van, hiszen alig védhető az a fajta szakmai gőg, amellyel a zene tudományainak művelői viszonyulnak a legjobb szándékú kísérletekhez is, amelyek nem a szűk szaktudományosság területéről indulva végzik vizsgálódásaikat. Az persze kétségtelen, hogy minden szakmának megvan a maga önfejlődése, az évek-évtizedek alatt lassan változó, de jól tapintható saját problematikája, amelyet „kívülről” megítélni, de akár csak követni is, igencsak nehéz. De maga a tárgy, nevezetesen a művészet, nem kisajátítható, egyetlen diszciplína számára sem – s ha eklektikus is a módszer, vagy nem is módszer, hanem sajátos nézőpont, elképzelés, fikció, lidércnyomás: jogosultsága akkor sem kérdőjelezhető meg. Hibákat, tévedéseket, valóban idejétmúlt kutatásokon alapuló adatokat javítani persze kötelessége a szakmabelinek, de ez a tudása nem menti föl a másik kötelesség alól: megérteni azt, amiről az adott munka szól...

Mindezen fejtegetéseknek mostani apropója egy frissiben olvasott írás, Milan Kundera nehezen besorolható műfajú s tárgyú esszéje, improvizációja

Stravinsky ürügyén (remélhetőleg hamarosan olvasható lesz majd a magyar *Lettre Internationale*-ban). Címével, sok-sok hivatkozással szemben nem zenéről szól, még csak nem is zenei problémák megértését célozza a külső szemlélő nézőpontjából. Sokkal inkább kultúráról, az író viszonyáról a kultúra különböző területeihez, korszakaihoz, személyiségeihez – arról, hogy miként áll össze egyetlen képpé vagy folyton változásban lévő alakzattá az az ismeretanyag, amelyhez a kultúrával, annak bizonyos eseményeivel való intenzív foglalatosság során jutott. Az persze nyilvánvaló, hogy egy ilyen esszé révén nem a legszűkebb értelemben vett művészettudományi diszciplínák gazdagodnak, hiszen a szerző csak szekunder forrásokat használhatott. De nagyonis primér az, ahogyan használta őket, mivel egy gondolkodásmód működése tetszik ki belőle; gondolkodása, a megértésre és megértetésre tett szellemi erőfeszítése, amelynek mintha egyre kevesebb keletje volna manapság.

Nem tudom, milyen a megítélése, visszhangja Kundera emez írásának. El tudom azonban képzelni az ingerült reakciót: odacitált zenei (vagy tágítsuk a kört: képzőművészeti, horribile dictu irodalmi...) hivatkozásai kevéssé megalapozottak, impresszionisztikusak – a vizsgálódásnak ez a módja „diletáns.” Csak éppen azt nem értem, elfogulat-

lan olvasóként, hogy mennyivel jobb, menthetőbb, megalapozottabb az a hasonlóképpen impresszionisztikus, felszínes, valódi ismeretre ritkán épülő eljárás, amellyel mondjuk a zenetudományos szakirodalom merészkedik irodalmi, képzőművészeti, filozófiai vagy pszichológiai példákra hivatkozni – nem is újkeletű jelenségekre, hanem a zenetudomány kezdetei óta alkalmazott módszer. A zenész szakember „általános műveltségéhez” hozzátartozhat az, hogy kedvére idézzon más tudományok néki tetsző klasszikusaiból – ha mondjuk egy irodalmár teszi ugyanezt a maga zenei hivatkozásai-  
val, mindjárt komolytalannak kell feltüntetni? Pedig Kundera írása éppen azért oly magávalragadó, mert bámulatos természetességgel vált át egyik művészetről a másikra, egyik példáról a másikra, mindezt anélkül, hogy a bennfentesség látszatát keltené, s legfőként, hogy gondolatmenete kibicsaklana. Ritkán kínálkozó, meggondolkodtató és vonzó olvasmány, bárha mind többeké is lenne hamarosan.

Wilhelm András



# A jelCINIZMUS

Az orosz nyelvben a *jelcinscina* valami olyasmit jelent, amit nem lehet egy szóval magyarra fordítani, talán a jelcinizmus és a „jelcinség” jelenthet kiindulópontot. Ugyanis Jelcin tevékenységének, személyes tulajdonságainak, történelmi teljesítményének olyan sajátos vonásairól van szó, melyek mindenki másától megkülönböztetik Borisz Nyikolajevicsét, Oroszország legújabb diktátorát.

Hogyan is lett diktátor Jelcintől, aki még 1989 elején is a leninizmus zászlóvivőjeként harcolt a társadalmi egyenlőség megvalósításáért, s Oroszország elnökeként hitet tett és megesküdött arra, hogy hű marad az Oroszországi Szovjet Föderatív Szocialista Köztársaság alkotmányához.

A „jelcinizmus” a komoly történelmi hagyományokkal rendelkező orosz bonapartizmus egy modern formája, amely már nem támaszkodik a régi államszocialista rendszer tömegszervezeteire, ugyanakkor még nem támaszkodhat az új tulajdonos osztályok éppen csak kialakulóban lévő politikai szervezeteire. Marad a hadsereg, a rendőrség, a különleges rendőri alakulat, az OMON.

**A bomlás, a diktatúra alapja**  
A szegény-gazdag ellentét, a centrum és a régiók szembenállása, a Sztálin „nagy ugrása” óta ismeretlen méretű elszegényedés, a kapitalizmus erőltetett „bevezetése”, a hagyományos értékek sokszerű lerombolása, az elhibázott gazdaságpolitika, amit egyes elemzők úgy neveznek, hogy „sokk, terápia nélkül”, mind abba az irányba mutatott, hogy eljön az „erős ember”, aki ellátja a baját a „nagy ugrás” ellenfeleinek, aki „ránca szedi a csürhét”. És Jelcin valóban bátran félredobta a demokratikus illúziókat, és magabiztosan deklarálta, hogy a történelmi haladás

névében szétkergeti a parlamentet, s létrehoz majd ő maga egy jobbat, úgy orosz módra. Kezébe vette a sajtó teljes irányítását, diszkreditálta és kriminalizálta az ellenzékét. Sokakban felmerült annak emléke, ahogy a bolsevikok 1918. január 6-án szétkergették a „locsó” parlamentet. Az őrséget álló katonák elfáradtak. Csakhogy háromnegyed évszázaddal ezelőtt a bolsevikok hivatkozhattak a szovjethatalom forradalmi legitimitációjára, amit az Alkotmányozó gyűlés nem ismert el. A parlament jelcini kiiktatása azonban inkább Louis Bonaparte – Marx által komédiának nevezett – brumaire 18-i hatalmi fordulatának a karikatúrájaként fogható fel. De létezik orosz ellenzéki értelmiségi körökben egy másik analógia is, amely Jelcint orosz Pinocetként aposztrofálja. A jelcini puccsot követő második napon, a moszkvai szovjet székházában tartott tiltakozó gyűlésen ismert művészek, színészek, tudósok, vezető értelmiségiek, köztük Nyikolaj Gubenko rendező, a Brezsnyev alatt húszévesen börtönbe zárt szociológus, Borisz Kagarlickij, a híres leningrádi (pétervári) színész, Igor Gorbacsov és mások állást foglaltak a jelcini fordulattal szemben, és az orosz parlament betiltását „az orosz demokrácia elpusztításának” nevezték. A másnapra meghirdetett tüntetés véres szerdává vált. Az OMON katonái hat dolláros óránkénti bérkiegészítésért szabályosan és módszeresen – az orosz századforduló stílusában – bottal végigverték a körbefogott néhány ezres tömeget a társadalmi béke és a demokrácia biztosítása érdekében. A pinochetizmus azért így sem működik, és nemcsak szubjektív okok miatt. Latin-Amerikával ellentétben Oroszországban a hadseregnek sohasem volt önálló történelmi szerepe, az államhatalom „csontvázá-

hoz” tartozott. A kötőanyagot nem pártok és politikai stratégiák képezték, hanem a nyers anyagi érdekek és privilégiumok. Ráadásul a tisztakar jórészenek gondolkodását a „reformerek” nagy elkeseredésére igen mélyen átjárta az államszocializmus értékrendje. Erkölcileg benuznak érzik magukat, hiszen elnökükhöz hasonlóan korábban tett esküjüket feladták, saját katonai múltjukat pedig nap mint nap megalázzák az elnök által közvetlenül irányított sajtóban.

## A harcoló felek

A tüntetéseket járva érti meg az ember, hogy az orosz politika kétpólusú ábrázolása milyen nagymértékben félrevezető, és a jövő konfliktusainak felmérése szempontjából kifejezetten pusztító. Az úgynevezett konzervatívok már csak zászlóik színe szerint is különböznek egymástól, s alkalmi szövetségüket két dolog alapozta meg. Az állam szétesésének azonnali megállítása az egyik közös törekvés, mely a „Szovjetunió visszaállításának” jelszavában ölt testet. De míg a kommunisták régi gárdája „a népek barátságának visszahozataláról” beszél, addig a *Gyeny* című napilap körül csoportosuló nemzeti populisták és monarchofasiszták valamely faji vagy etnikai koncepció hívei, amelyek mind a „cionisták” és „zsidók” aknamunkájából indulnak ki és oda is térnek vissza. De ez már a különbségek területéhez tartozik. A másik közös mozzanat a privatizáció elutasítása, ami „a jelcini maffia gazdasági hatalmának” felszámolásával azonos. Az „amerikaiak által megpatkolt Jelcin”, amint az egyik plakát tudtul adja, már nem része az orosz politikai életnek, hanem „idegen zsoldos”, „Nyugat marionettfigurája”, aki nem képes arra, hogy visszaállítsa az „oro-

szok ősi erényeinek” tiszteletét és a világhatalmi pozíciót.

A nacional-bolsevizmus különböző frakciói a nagyhatalmi státusz mellett a széthordott állami tulajdon renacionalizálását követelik, amit egy „erős személyiség” vezetésével (talán Ruckojéval??) képzeltek el, aki képes az „idegenek” (értsd: „reformerek”) és a maffia uralmának felszámolására. A parlament körül tüntetők jelszavai, emóciói, (a takarítónótól az egykori polgár tanárig terjedő) társadalmi összetétele alapján nem könnyű érzékelteni a magyar olvasóval ennek az alkalmi szövetségnek a jellegét. Mintha mondjuk Grósz Károly és Csurka István egy pártban lennének. Ne feledjük, hogy Oroszországban a hivatalos antikommunizmus még kevésbé szalonképes, mint Magyarországon. Szinte az összes volt szovjet köztársaság rendszerváltó elnöke pártfőtítkárr vagy nagyon magas pártvezető volt...

A másik tábor, vagyis a „demokraták” a parlamenttel szemben a végrehajtó hatalmat és Jelcint támogatják, de nem kevésbé heterogén gyülekezet, mint az előzőek. Ez a tábor, amely szervezetenként a Demokratikus Oroszországi mozgalommal kapcsolható össze, politikailag kevésbé artikulálódott és differenciálódott, mint a „konzervatívok” tábora. Hogy a magyarországi analógiánál maradjunk, olyan szervezet ez, mintha

### Kunderának köszönve

A Lufthansa már nem az egyik az oroszok közötti...  
 A Lufthansa már nem az egyik az oroszok közötti...

az SZDSZ, az MDF és a Kisgazdapárt egy szervezetet alkotna, Kónya, Pető és Torgyán egy párt tagjai lennének. Tömegeik is sokszínűek. Az alapító reformkommunistáktól a régi rendszerben bizonyos ellenzéki szerepet is vállaló antikommunista csoportokig terjed, akiket ma már összeköt a „nyugatosság” egyik alapvető sajátossága: együtt követelik az ellenőrizetlen privatizáció további kiterjesztését és az orosz gazdaság világgazdaság előtti még teljesebb megnyitását, másfelől viszont mindezt erős nemzeti retorikával és antikommunista pátozzsal vegyítik. Ők is Oroszország világhatalmi nagyságának feltámasztását tekintik egyik alapvető feladatuknak, de gazdaságpolitikájuk ezt egészében ellehetetleníti, mert a magántulajdon eluralkodása és a Nyugattal egyenlőtlen esélyekkel induló gazdasági verseny a dezintegrációs folyamatokat erősíti.

Jelcin bonapartista hatalmi megfontolásokból egyelőre még maga is habozik, hogy a lakosságot korlátozatlanul kitegyék a szabad (világ)piac hatásainak, bár erős a liberális nyomás a munkanélküliség megteremtése és a szociális biztonság további felszámolása irányába. A nyugati értékek Oroszországban való meghonosításában reménykedő „reformértelmiségiek” tanácsstalanul szemlélik, hogy saját soraikban is egyre erősödik a „nemzeti elkötelezettség”, hogy itt is észrevehető az antiszemitizmus, a faji jellegű orosz sovinizmus és a konzervatív pravoszlávia karakterisztikus vonásai. A régi állami és párt-, illetve komszomolapparátusokból kiemelkedő újtulajdonosok és a törvényességgel teljesen szakító maffiózók (ki tudja a határokat megállapítani?) már régebben elkezdtek nagymértékben saját zsebükre működtetni az állami cégeket, vállalatokat. Közvetlenül érde-

keltek hát a reformokban, ennek nyilvános deklarációjával azonban ritkán állnak elő. Bár már rendelkeznek egy új uralkodó osztály bizonyos allűrjeivel, attribútumaival és státuszszimbólumaival, de mind jogállásuk, mind valóságos gazdasági perspektívájuk bizonytalan és rendezetlen, politikai és erkölcsi tudatuk kialakulatlan.

A reformértelmiség egy része már ki is ábrándult ebből a táborból, mintha megbánta volna, hogy „értük” harcolt. Szinte szimbolikusan mutatja ezt, hogy a Vörös téren rendezett Rosztropovics-hangversenyt követően jórészt nem csatlakoztak a Jelcin melletti demonstrációhoz, jóllehet nyilvánvalóan a hangversenyre „szervezték rá” a tüntetést a jelcini diktatúra védelmében. A tüntetés szociális szempontból három nagyobb rétegre épült. Az egyik a régi rendszer által megsértett és megalázott emberek tömege volt, a másik kettőt az üzletelők, a „boltosok”, a bizonytalan egzisztenciájú emberek, valamint a hatalmi apparátus tisztviselői tették ki. Úgy tűnik, hogy ezek a gyors meggazdagodás lehetőségében érdekelt rétegek (hogy a maffiózó csoportok bonyolult rétegeről most ne is beszéljünk), félnek kivívott pozícióik elvesztésétől. A parlamentet feloszlató diktatórikus rezsim, illetve az általa „előkészített” választások hozhatják meg azt az új Rendet, amely a megfelelő nyugalmat biztosíthatja számukra. Ezzel szemben a nacional-populisták és a régi elítelt szovjet struktúrákban „túlélő” csoportjai határozottan gátolják azt a törvénykezést, amely a fosztogatással „nemesedő” privatizációt biztosabb alapra helyezné. Az iparági elítelt és a bürokrácia különböző csoportjai mind a központ, mind a régiók szintjén eltérő érdekeket hordozhatnak, vagyis nincs olyan szempont, ami alapján

ezek az erők egységesen a végrehajtó vagy a törvényhozó hatalom mögé állnának. Inkább a kivárási álláspontján maradnak, hogy majd az erősebb felet támogassák.

#### Jelcinizmus és a Nyugat

Jelcin igazi háttországot a Nyugat jelenti, amivel gyakran büszkélkedik a sajtóban az ország népe előtt, szembeállítva önmagával Ruckojt és Haszbulatovot, akiket a Nyugat nem támogat. Jelcin mint ha megfedkezni látszana arról, hogy a „Nyugat támogatása” nem valami stabil dolog a személyi-hatalmi harcok tekintetében. Az amerikaiak és németek szokás szerint a velük egyezkedő, baráti hangnemet megütő orosz politikusokat szokták támogatni Sztálintól Brezsnyevig, Gorbacsovotól Jelcinig. De csak addig támogatják őket, amíg odahaza el nem használódnak, mint például Gorbacsov, s azután új embert röptenek magasba. Jelcin is így sorolt előre.

Az orosz belügyekbe való leplezetlen beavatkozás azonban csak az utóbbi időkben figyelhető meg, ami nem annyira az amerikaiaknak az orosz viszonyok iránti gyengébb empátiájával függ össze, hanem magának Oroszországnak a meggyengülésével. Ezzel kapcsolatban jegyezte meg a *Nyevszimaja gazeta* című – nem kormánypárti és nem ellenzéki – újság szeptember 29-i száma, hogy a szögesdróttal és állig felfegyverzett rendőri erővel körbevett „Fehér Házba”, amelybe még a mentőket sem engedték be, 28-án délutántól mégis bejuthattak kivétel nélkül az amerikai újságírókat az USA követségével való egyeztetés alapján, ami nyilvánvalóan a Jelcin-ellenes opposzió ama érvelését erősítette egy bizonyítékkal, hogy ezt a rezsimet az amerikai adminisztráció tartja ki.”

Kérdés, hogy Jelcin miképpen tudja kihasználni diktatórikus fordulatának pillanatnyi előnyeit. Első lépései a hatalmi elit politikai kultúrájának döbbenetesen alacsony színvonalát mutatják. Egyfelől Jelcin a rádió és televízió újszólván teljes kisajátításával egyidejűleg a parlamentet megfosztotta a reális életfeltételektől, mindent alárendelt a nyers hatalmi érdekeknek, a társadalommal való korábbi dialógus helyett elővette régi, arrogáns apparatcsik stílusát, aminek következtében fokozatosan diszkreditálódó ellenfeleit hozta erkölcsileg kedvezőbb helyzetbe, másfelől nyílt fegyveres összecsapások kirobbanását kockáztatta az egykori világhatalom fővárosában, amely mára egyre inkább egy latin-amerikai főváros politikai státuszába kerül...

1993. október 3. Alig tettem ki a pontot e cikk utolsó mondata után, amikor megérkeztek az első hírek a moszkvai utcai harcok kirobbanásáról. A kétségbeesett és napok óta tüntető tömegek – akárcsak Ruckoj és Haszbulatov – beleestek abba a csapdába, amelyet Jelcin felállított nekik. Így „végre” a jelcini coup d'état kellő legitimitációhoz jut, hogy megszilárdítsa hatalmát az ország fővárosában és egyéb pontjain – egy időre legalábbis...

1993. december 13. A duma-választások tapasztalatai megmutatták a jelcini rendszer alapvető funkcióját: bármi áron beilleszteni Oroszországot a világgazdaság rendszerébe, megteremtve így azokat a gazdasági-társadalmi feltételeket, amelyekből kisarjad a nacionalista populizmus, az orosz fasizmus, Zsirinovszkij...



Sista skriket  
Chaplin, bilaga till nr. 3/93

## Bevezető

Ingmar Bergman 1949 óta nem írt színdarabot. Akkor a Göteborgi Városi Színházban rendezte meg *Mitis rettegése* című drámáját. Hosszú szünet után, 1992 nyarán született meg *Az utolsó kiáltás* című egyfelvonásosa. A szerző úgy jellemzi színdarabját, mint egy „szerelmi találkozót”, amely Georg af Klercker svéd némafilmrendező filmjeivel való találkozására és megismerkedésére utal. Az egyfelvonásost 1993 tavaszán néhány alkalommal előadták a stockholmi Svéd Filmintézet vetítőjének színpadán. A színdarabot – melyben a némafilmrendező szerepét Björn Granath játszotta – zenei kísérettel állították színpadra. A háttérül szolgáló vetítésvászon pedig Georg af Klercker egyik korai filmjének, a *Halállovaglás a cirkuszkupola alatt*nak egyik hiányosan fennmaradt kópiája pergett. Georg af Klercker rövid, de rendkívül intenzív rendezői karrierjének körülményei máig felderíthetetlenek, Bergman azonban szabad utat engedett fantáziájának...A színdarabot a nyár folyamán a svéd televízió is bemutatta.

## Bergman előszava a bemutatóhoz (részlet)

Tisztelt Publikum!

Az a „szerelmi találkozás”, amely most a szemük előtt fog lejátszódni itt, a Victor Sjöströmről elnevezett vetítő színpadán, személyes élményeimre utal, amelyek Georg af Klercker filmjeivel történt megismerkedésemkor értek. A nevét ismertem már korábban is, de műveit nem. Aztán mikor közelebb kerültem filmjeihez, az a kérdés kezdett el foglalkoztatni, hogyan volt képes ez az ember három egymást követő nyár alatt huszonöt filmet rendezni. Ezt követően eltűnt a film világából, hogy később – tökéletes kudarccal – ismét feltűnjön. Ez a rejtély nagyon izgatót engem.

Két évvel ezelőtt írtam egy színdarabot. Körülményes, és fölöttebb lelkiismeretes mű volt, pontos adatokkal és valószerű jellemeikkel, egyszóval unalmas darab. Aztán múlt nyáron félredobtam az egészet, és megírtam *Az utolsó kiáltást*, az objektív igazság és az adatok legteljesebb mellőzésével. Egészen más történet kerekedett belőle, remélhetőleg szórakoztatóbb és igazabb is, mindenesetre én így gondolom(...)

Véleményem szerint Georg af Klercker figyelemre méltóan figyelemreméltó személyiség volt. Elgondolkoztató, hogy milyen filmek maradtak volna még utána, ha nem törik meg a pályája negyvenévesen.

A nagy rendezők is alkotnak olykor hagyományos melodramákat, ezt nem szabad elfelejtenünk.

Stockholm, 1993. február

Ingmar Bergman

## AZ UTOLSÓ KIÁLTÁS

– halványan színezett moralitás –

Személyek:

CHARLES MAGNUSSON, befolyásos filmvállalat-igazgató

GEORG AF KLERCKER, egykori hadnagy, filmrendező

ELISABETH HOLM, a befolyásos igazgató titkárnője

Az időpont 1919 decembere. Színhely, az újonnan alakult nagyvállalat – a Svensk Filmindustri – igazgatói szobája. Charles Magnusson, az igazgató, sötétben csillogó íróasztalánál ül, és egy barna irattartóban rejlő számadat-táblázatot tanulmányoz. Negyvenegy éves. Sovány, jólöltözött, rendkívül sápadt, és erősen asztigmatikus drámaian vastag szemüvege mögött. A titkárnő – Holm kisasszony – magas, csinos hölgy, kifogástalan kosztümben hangtalanul tevékenykedik.

HOLM KISASSZONY Af Klercker hadnagy vár kint.

CHARLES MAGNUSSON Hogy néz ki?

HOLM KISASSZONY Egész tűrhetően, teljesen szalonképesen. Habár úgy látom, nem egészen józan. Ha igazgató úr úgy gondolja, én...

CHARLES MAGNUSSON Nem, a világért se! Engedje csak be. Mennyi ideig várt is rám? Majdnem egy órát.

HOLM KISASSZONY Van még valami fontos mára?

CHARLES MAGNUSSON Klercker után ebédelni megyek, de kettőkor már itt vagyok. Nincs semmi lényeges. Köszönöm.

HOLM KISASSZONY Elmehetnék a fogorvoshoz négy órakor?

CHARLES MAGNUSSON Természetesen, Holm kisasszony, menjen csak. Ja, igen! Kérem, készítsen másolatot erről az elszámolásról. Szükségem lesz rá holnap a moztulajdonosok értekezletén.

HOLM KISASSZONY Meglesz, igazgató úr!

Holm kisasszony fogja az iratokat, és távozik. Az ajtóban megjelenik a negyvenéves af Klercker hadnagy. Figyelemre méltó ember benyomását kelti. Haja és bajusza gondosan ápolt, enyhén festett. Feszés tartású, bár már kissé petyhüdt, és alig észrevehetően részeg. Magnusson igazgató felemelkedik, és néhány lépést tesz vendége felé. Kissé kényeszeredetten ölelik át egymást.

GEORG AF KLERCKER Szervusz, Charlie. Régen láttuk egymást, vén lóködő!

CHARLES MAGNUSSON Ül csak le, Georg, foglalj helyet! Meghívhatlak valamire? Egy kis whisky? Szivar? Esetleg igyunk egy kávét?

GEORG Mi a fene! Charlie whiskyvel kínál hajnali fél 11-kor. Úgy látszik, közeleg a vég! Hát, nem mondok nemet. A szivar pedig megemeli a hangulatot. „Ha az ember élvezetre született, akkor élvezzen” – ahogy azt Peer Gynt nagyon helyesen mondja. Ez itt a bárszekrény? Mondhatom így, ugye? Nem, maradj csak, majd én kiszolgálom magam. Tölthetek neked is? Uram, teremtőm, de jó dolgod van, öreg Charlie! Valódi perzsa szőnyegek, és egy Bonnard – legalábbis azt hiszem. Ugye ez egy Bonnard? Vagy nem – bár honnan is tudnád! De a berendezés, az pazar! Belekerülhetett egy kis dohányba, mi? Hát igen, ez így van. Minden új és nagy. Hatalmas mozik, hatalmas műtermek, nagy iroda, nagy művészek. Egy halom pénz. És ez a kis titkárnő sem rossz. Pazarul illatozik. Lefeküdtél vele mi, Charlie? Mesélj az öreg Jojénak! Te kis életművész! (nevet, iszik) Hát igen, az ördögbe is. Nagyszerű itt a hatalmad csúcspontján társalogni veled. Emlékszel még, hogy kezdtük el kint, Lidingön? Olyan vidám már soha többé nem lesz az élet, ugye Charlie? Úgy emlékszem mindenre, mintha tegnap történt volna. (nevet) Igen, a fenébe is. Emlékszel még a *Halállovaglás a cirkuszkupola alatta*? Ördög vigye, hát biztosan emlékszel az első szellemi torzszülöttedre! Ott álltál, közel a síráshoz, kezedben tartva a forgatókönyvet. De igen, könnyes volt a szemed! Victor és Moje is olvasták a szinopszist, és azt mondták, hogy ilyen szarral nem foglalkoznak, hát igen, a két fickó már akkor is nagyon magabiztos volt, bár való-

jában senki sem tudta, hogy miért. Akkor én átvettem a forgatókönyvet, és azon nyomban elolvastam, amíg te az orrodal törölted a finom batisztzsebkendőbe. Megnyugtattalak, hogy a történet jó, ne légy szomorú, és majd én megrendezem. Aztán megkérdeztem Victort, nem játszaná-e el a hadnagy apját, de nem akarta. Mérgező volt, hogy rendezni akarok, mivel csak műteremigazgató voltam. Milyen képmutató dolog – gondoltam –, és én magam játszottam el a szerepet. (nevet) A fenébe, Charlie, ezt nem tettem valami okosan. (nevet) De azért Calle Barcklind kitűnő volt! És Selma! Istenem, milyen szép volt, boldog és csábító. Annak ellenére, hogy már elmúlt negyven! Mindannyiunknak megfelelt, nem igaz, Charlie? Mindannyiunk műzsája volt természetesen. (szünet) Jó kis film lett végül, különösen Dániában kapott dicséret kritikákat – biztosan emlékszel. Habár Selma már akkoriban is katasztrofálisan szerette a nevetséges kalapokat – emlékszel arra a sírdombra, négy karóval a tetején, körben a pici kis tollakkal, amelyek ide-oda lifegtek körülötte? Könyörögve kértem, hogy ne vegye fel, de lehetetlen volt. Victortól kaptam – mondta –, és remekül áll. Nyilván így is volt. Victor ezután sikeres lett, hihetetlenül sikeres a *Terje Vigennel*. Ki gondolta volna erről a kifinomult, savanyú fickóról? Nem, az ördögbe is, én nem vagyok keserű a legkevésbé sem. Nem irigylem tőle a felfoghatatlan sikereit. De ha őszinte lehetek, nem láttam még szánalmasabb filmet ennél a *Berg Eyvindnél*. Igaz, Edit nagyszerű benne, azt el kell ismerni. Egyébként egyáltalán nem haragszom Victorra, még az intrikái ellenére sem, kígyót-békát összehordott rólam, és Selmával sutyorgott. (szünet) Uramisten, Charlie! Aztán elmúlt a filmjeink fölött az idő. Te a csúcson vagy Charlie, a győzedelmes, a legnagyobb és a leghatalmasabb. Most, amikor Ivar Kreuger is beszállt – mennyivel is? – öt millióval a pompás vállalatodba. És most itt ülök a finoman illatos bőrfotelemben, iszom a drága whiskydet és szívom a mennyei szivarodat, és az a megtiszteltetés ér, hogy rám figyelsz, bár nem vagyok benne biztos, hogy tényleg figyelsz-e, olyan átkozottul vastag a szemüveged, de ez bizonyára így van ebben a mézárszékszerű filmiparban. Itt ülök nálad, drága Charlie-boy, egy kissé esdeklően. Több mint egy éve nem csináltam filmet, az utolsó *A világítótorony-ór lánya* volt 1917 nyarán, és bizony azóta eltelt az idő. Egy kissé csodálkoztam is, miért nem kerestél korábban. Mégiscsak csináltam huszonöt filmet három év alatt, a legtöbb szépen be is hozta a pénzt. Talán nem kaptam mindig jó kritikát. (nevet) De az isten szerelmére, ez természetes! A legrosszabb kritikát *A szerelem győz* kapta, amikor az újságok Selma ruháit szidták. Borzasztóan nézett ki, ebben egyetértek. De nem volt más választásom. Értsd meg, Charlie, nem tudom bebizonyítani, de meggyőződéselem, hogy valahogy így történhetett: Selma Stockholmba utazott, hogy a Leja üzletházban ruhákat keressen. Én akkor teljesen el voltam foglalva evvel a sátáni anyós-komédiával. Selma találkozott Moje Stillerrel, aki éppen a kis kedvencével nézegetett finom női fehérneműt a Lejában. Akkor forgatta éppen azt a homokos filmjét, mi is volt a címe, megvan: *Ikarus*. Találkozott tehát Selmával, nagy viszontlátás volt, megölelték, megcsókolták egymást – hisz tudod, milyen ölelkezős az a lópfájú! Selma elmondta, hogy *A szerelem győz*höz keres ruhákat. Akkor Stiller és a kis szaros teljesen izgalomba jött, és kijelentették, hogy segítenek neki.

Így is történt, és Moje meg a kis varjú remekül elszórakoztak azzal, hogy kiválasztották a legneveltségesebb, legotrombább ruhákat a szegény, kövér, jóhiszemű és hálás Selmának. 4800 koronába került az egész, a költségvetésünknek majdnem az egyötödébe. Gondolhatod Charlie, milyen érzés volt, amikor megláttam rajta a toaletteket. Kértem és könyörögtem, de nem használt semmi, Selma sziklaszilárd maradt. Szerinte Stiller nagy művész, igazi esztéta, nagyon jól ismeri az asszonyokat, és bármilyen elfoglalt, mégis szakított időt arra, hogy megkeresse a legszebb ruhákat neki. Én meg hallgathattam, és még hálásnak is kellett lennem. Azt hiszem, ez erősen hozzájárult a szakításunkhoz. Nyilván elhanyagoltunk egy-két dolgot, de azért nagyon jó barátságban éltünk. Ragaszkodtunk egymáshoz, bizony. Az ördögbe is,

nem akarok itt keseregni! (nevet) De kicsit egyedül maradtam, mert Selma elköltözött. (iszik) Nem, a fenébe, nem akkor, akkor még jól ment minden, mert minden jól sikerül, ha az ember egy kicsit megerőlteti magát, de hiszen ezt te tudod, Cézárom. Olyan valaki, mint te! (nevetés, csend, kiadósat kortyol, majd tölt még) Aztán jött az a kínos együttlét a *Lefelé az úton* forgatásán. Én rendeztem a saját forgatókönyvemet. Késő ősszel forgattunk, olyan hideg volt, mint a pokolban – hó októberben, lent délen, mit szólsz ehhez? Hó volt a műterem tetején! Emlékszel, a morfiumról szólt a film – én is kipróbáltam kicsit az orvos nagybátyám felügyelete mellett –, de ez az 1916-os nyár nagyon álmatlan és megerőltető volt számomra. Minden filmet meg kellett vágni, és a magánélet is olyan volt, amilyen. Na tehát, ott voltunk a műteremben, Gabriel és Sybil – Smolova – a csinos kis színésznő, emlékszel rá, micsoda nő volt, Charlie! De sajnos a vőlegénye is ott volt egész nap a műteremben, ezért egyáltalán nem lehetett hozzá közeledni. Istenem, milyen szép, elragadó és szellemes volt! És akkor Gabriel azt mondja egy felvétel közepén: „zacskó”, és bámul rám a halszemeivel. „Zacskó, zacskó, zacskó.” Borzasztó viccesen hangzott, mivel Gabriel nagy komikus tehetség, ezért mindannyian elkezdtünk hahotázni – és én nem tudtam befejezni a kacagást, érted – egész egyszerűen tovább nevettem, és kint totyogtam a hólatyakban a műterem mellett, egészen addig, amíg összepisáltam magam a röhögéstől. Később – nem tudom megérteni, hogy miért – elkezdtem zokogni, és egyre jobban szédültem, annyira, hogy hányanom kellett, és lefeküdtem a hóba, hogy egy kicsit lehüljek, mert egyre jobban égett az egész testem, ugye érted, Charlie. És akkor kijött Sybil, és az ölébe vonta a fejem, és aztán a többiek is kijöttek és bevittek engem, és aznap már nem filmeztünk többet. A következő két nap Manne Göthson vette át a rendezést, de aztán jobban lettem és tovább folytattuk. Később, a vágás után szanatóriumba vonultam néhány hónapra. Egész idő alatt a következő nyári forgatókönyvön dolgoztam, az *Éjszakai dallamokon*. Nagy vigasz volt ez a magányomban – egyáltalán nem akartam, hogy meglátogassanak az ismerősök, mert sokan azt gondolták, hogy megbolondultam. Az *Éjszakai dallamok* valóban megnyugvás volt számomra, ugye megérted. Biztosan láttad a filmet, Charlie. Vagy úgy, nem! Pedig a legkedvesebb szülőtem volt, vagy ahogy mondják: olyan, mint az, aki szereti a költészetet, de nem tud verset írni, és ellopja a valódi költészetet egy igazi költőtől, és úgy tesz, mintha az övé volna. Persze aztán megkapja méltó büntetését, mert leesik a színházi csapóajtón, és agyonzúzza magát. (átmenet nélkül, kétségbeesve) Én magam csináltam a filmjeimet, Charlie, magam csináltam a világosítást, a beállításokat, és én magam beszéltem a színészekkel, hogy hova menjenek, hogy mit csináljanak, hogy mikor sírjanak, mikor legyenek mérgezőek, és egyre csak csináltuk, és nem adtuk fel. Mert egyik este ott fognak ülni a nézők a moziban, és ha szerencsénk van, akkor sírnak, amikor mi akartuk, és akkor nevetnek, amikor azt beírtuk a forgatókönyvbe. Mindennek ez a titka Charlie. Minden más dolog szarság. Annyi mindent összehordanak manapság a művészetről és az irodalomról, hogy meg kell emelni a színvonalat, mintha isteni igazságokat nyilatkoztatnának ki. Hát tessék csak, Sjöström úr, maga böggömasina, meg Ön is, főbuzi Stiller úr, és te is, Charlie cézár! Emeljétek fel a mércét, szárnyaljatok a Művészettel, istenítsétek a művésziességet, én megemelem a kalapomat és letérdelek a porba, de ti is ugyanolyan jól tudjátok, mint én, hogy nem kell több

+12

# +13

egy csipetnyi ötletnél, és attól sírás is lesz meg nevetés is, mind-az, amit izgalmasnak nevezünk. *(iszik)* Mondj már valamit, te sikerek császára! Én csak beszélek, és beszélek, te meg csak bámulsz rám a bandzsa halszemeddel – kíváncsi lennék, hány embert ijesztettél már halálra ezzel a nézéseddel, illetve inkább nem-nézéssel. Én mindenesetre nem félek tőled. Megérted ugye, hogy tréfálkozom, öreg Charlie-boy, ugye nem baj, ha kedvenc pojácád kicsit szemtelen veled. Igen, igen *(csend)* nem szólsz egy szót sem, én meg csak beszélek. Kedves tőled, hogy végighallgatsz. *(iszik)* Talán üzleti dolgokról kellene beszélni, nem pedig össze-vissza locsogni. Mi van egyébként a nagy packardoddal, Charlie? Hallottam, hogy a nyáron elgázoltál egy szerencsétlen ördögöt. Ilyen súlyos látási hibával talán mégsem kéne autót vezetni! A tavon nyilván nyugodtabban érzi magát veled az ember. A pompás vitorlásjachtodon. Ott aztán hatalmad csúcsán érezheted magad. Ott még a dühöngő természeti erőket is legyőzheted, úgy állsz a viharban, mint egy hamisítatlan göteborgi Prospero. Vajon leteszed egyszer a varázspálcádat, vagy egy átkozott Caliban tépi ki a kezedből. Micsoda? Ja, Prospero? Hát igen, ő egy erős és hatalmas, nemes és ördögi mágus, és ő játssza a főszerepet a *Viharban*, Shakespeare-től, ha ezt a nevet hallottad már. De fordítsuk komolyra a szót! Mivelhogy végre hallattál magadról – a leveled mélyen érintett, Charlie, ezt nem tagadhatom, különösen az a mondat, hogy „beszélgessünk elfogulatlanul a jövőről!” –, melegség öntötte el a szívemet, és ebédnél egy üveg pezsgőt bontottunk a feleségemmel. Egyébként azt kéri, ismeretlenül is adjam át üdvözlését neked. Egyik este feltétlenül el kell jöjjetek hozzánk a kedves Emma Wilhelminával vacsorára. Emma még mindig olyan szép, mint régen? Te aztán szerencsés vagy, Charlie! Ha az ember belegondol, hogy nézel ki, de „succes has balls”, ahogy odaát mondják. Csak vicceltem, Charlie. Jó ember vagy, és a siker minden egyes grammját kiérdemelted. Tudod, hogy az igaz szerelem a sírig tart, és a csudába is, én úgy szeretlek, mintha az öcsém lennél, tudod. Ugye nem haragszol rám? Mindig is felnéztem rád, és most is a példaképem vagy. *(nevet)* Azt hiszem, töltök még magamnak egy kicsit, szükségem van rá, ugye nem veszed zokon. Hiszed vagy sem, de kicsit izgatott vagyok. Hiszen olyan hallatlanul hatalmas letél, Charles Magnusson! Ki a fene gondolta volna ezt még, mikor együtt húztuk kint az igát a lidingői műteremben! Emlékszel arra az éjszakára, azt hiszem 1912-ben, tudod, Malmberg siralmasan szar filmjének forgatásán – mi is volt a címe? Ja igen, *A társadalom ítélete* – Velandér holtrészeg volt, és te meg én és Malmberg ragasztottuk a dekorációt a következő napi forgatásra. Valamilyen eljegyzési lakoma volt, egy csomó statisztával. Az ördögbe is, Charlie, azok voltak a szép idők! És Roos asszony, a panziósnő, kávé és szendvicset készített nekünk. Aztán jött a lánya is, aki pezsgőt hozott, és reggel hatig mulattunk, de a díszlet az elkészült! Hát igen, most pedig így állunk. *(szünet)* Nem akarom igénybe venni a drága idődet, legkedvesebb barátom, de komoly ajánlattal jöttem, amelyet át kéne gondolnod, és amelyik *(iszik)* és amelyik rendkívül vonzó ajánlat lenne a svéd filmgyártásnak és Cézár úrnak is. Figyelj csak *(kinyitja elegáns aktatáskáját, és elővesz egy kemény fedelű irattartót, benne egy vörös borítóba kötött kéziratos*

*könyvvel)*. Alaposan végiggondolt tervezet következik most Charlie, én azt gondolom – sőt, meg vagyok győződve róla –, hogy filmes szenzációt tartok a kezemben. Hisz te is tudod, hogy volt. Én lettem a lidingői műterem igazgatója, de sehogy se jöttem ki Victorral, azzal a fukar, gonosz, szemérmes, de karrierista kép-mutatóval. Ezért elmentem Párizsba, és Louis Feuillade-nál dolgoztam, emlékszel, aki a *Fantomast* csinálta. Ő adta nekem egyszer oda ezt a könyvet azzal, hogy „van itt valami a számára, monsieur Georges”. *(lapoz a könyvben)* Ez egy regény korai kiadása, a címe *Justine*, és egy Donatien Alphonse nevű úr írta. A francia forradalom alatt élt, és ördögien tudott írni. Hallottad már a nevét, Charlie? Vagy úgy, nem, természetesen nem. Ez a *Justine* című regény tehát két nővérrel szól, mindkettő szép és nemes. Juliette vidám, élénk és kicsapongó, de Justine – a fiatalabbik – az erényesség és álhatatosság példaképe. Igen, aztán a szenvedélyes nővér pompásan és fényesen él, minden tekintetben kényelmesen, mialatt el lehet képzelni, hogy hűgát nemessége, erényessége és végtelen jósága miatt a legkegyetlenebb viszontagságok sújtják, míg mélységesen meghatóan meg nem hal. *(megmutatja a könyvet)* És íme, itt láthatsz egy illusztrációt, ahol Juliette karácsony este szórakozgat – egész haladó fokon csinálja, ugye, Charlie? Fordítsd meg a könyvet, úgy kell nézni! Hát itt mi kudarcot vallanánk! Négy férfivel egyszerre! Tulajdonképpen öttel, bár szerintem az ötödik nő, nem látom jól, mert takarva van. Nehogy azt hidd, hogy pornót akarok csinálni, hiszen abszolút távol áll tőlem, azonkívül lehetetlen is lenne, ahogy a cenzúránkat ismerem. Nem, én így gondolom: úgy kezdjük a filmet, mint egy színházi előadást, és akkor felmegy a függöny, és ott áll de Sade márki, aki elmeséli a két nővér szomorú és iszonyatos történetét. A film közben pedig folyik a színházi előadás. A helyszínek – szépen festett háttérrel – pillanatok alatt cserélhetőek. Beszéltem Grabowval, és megígérte, hogy méltányos árat számol fel. Körülbelül harminc háttérre lesz szükségünk, és Grabow azt mondta, hogy ő is nagyon élvezné ezt a kísérletet. Azonkívül ez lesz a világ legjobb szereposztása, Charlie! Képzeld el Mary Johnssont mint az ártatlan nővért! Senki sem lenne jobb nála – ő hamarosan világsztár lesz, Charlie! Csak idő kérdése, hogy megvásárolják maguknak az amerikaiak. Olyan szép és törekeny a könnyes szemeivel, és annyira nőies – nyilván láttad őt *A világítótorony-őr lányában* – vagy úgy, szóval nem. Meg kéne nézned egyszer! A gonosz nővért pedig nem játszhatja más, mint Maja Cassel. Láttad már milyen szép a karja és a válla, Charlie? Megfigyelted már a csillogást a bőrén, és azt, milyen szépen mosolyog? Micsoda romlottóság, titkolt szenvedélyesség és nyers szemérmertlenség rejtőzik a hamis felszín alatt! Ugyanakkor én tűzbe tenném a kezem Maja Casselért! *(nevet)* Mert nagyon hűséges típus. Szerényen él az unalmas fiújával, de éppen az ilyen lányok a legizgalmasabbak: tűz a jég alatt! Ugye érted, hogy gondolom. *(élénkebben)* És ki lehetne a legnagyobb a márki szerepében, ha nem Calle Barckind? Nyilván tudod, hogy minden asszony bolondul érte. Úgy eszik a fotóit, mint az uzsonnát. Valami mélabús férfiaság sugárzik belőle. Úgy jár-ke, mintha valami komoly dolog lenne a lábai között. Igaz, van is neki! Egyszer együtt szaunáztunk, úgyhogy tanúsíthatom. *(nevet)* Az illet messziről megérzik a nők! Isten tudja, hogy van ez, de mindig kiszimatolják, ki az igazi férfi. De most jön a legfontosabb, Charlie. Tudom, hogy nem tudnád elviselni a rendtelenségemet a szép új műtermeidben, kint Rasundán. Apropos, tudod, hogy struccfarm volt ott azelőtt, mielőtt megvetted, igen, ez így igaz. Nem tudom, miért, de van valami megfoghatatlanul fennkölt a struccfarm és a filmműterem kombinációjában. Hát persze, megértem, hogy nem akarsz ott látni engem – úgyis csak összezördülnék Victorral és Mojéval. Meg kell hagyni nekik a vadászterületüket. De figyelj csak ide, Charlie! A göteborgi Hasselblad-műtermek Otterhållandban még mindig megvannak. Voltam ott körülnézni, természetes, hogy kicsit elhanyagoltan néz ki, miután több mint egy évig üresen állt, de érdemes lenne helyreállítani. Itt van a legjobb alkalom! Meg tudom szerezni a műszaki személyzetet, nagyon rendes emberek,



és huszonhét filmet csináltunk együtt három nyár alatt. Értünk a munkához, és Florin – tudod, az operatőrünk – éppen szabad, most reklámfilmeket csinál Tullbergnél. Képzeld el, sírva fakadt örömeben, mikor megkérdeztem, nem dolgoznánk-e megint együtt! A laboratórium sem jelent problémát. Didriksen a Hasselbladtól azt mondja, hogy a régi gépeket még nem szerelték le, és ugyanolyan jó állapotban vannak, mint régen, a Lund testvérek pedig – igaz, hogy már nyugdíjasok – de azt mondják, bármikor visszajönnének. A Hasselblad pedig igazán jutányos lenne a Svensk Filmindustrival szemben. Különben minden tovább pusztul és rohad ott, Charlie! Fantasztikus lenne ez az egész! Minden megbecsülésem a tiéd, ha támogatsz. *(átnyújt egy táblázatokkal és számokkal teli papirost)* Itt láthatod, hogy mennyibe kerülne az egész muri. Mindössze 24 ezer korona! És tiéd az egész nyereség. A Hasselblad természetesen fenntartja a jogot egy bizonyos összegre az esetleges adminisztrációra, és a műtermi ingatlanok gondozására. Ez az összeg nem szerepel itt, mert nem szeretek garaszkodni. *(hirtelen felélénkülve)* Na most már tudod, öreg Charlie-fiú, most már legalább tudod, hogy miért figyel téged Joje ilyen félnék pillantásokkal, mint egy öreg halálra ítélt kutya. Most már megérted, miért tépem itt a szájamat egyfolytában. Nem vagyok zseni, Charlie. Nem vagyok olyan, mint a két nagy gigász: Victor és Moje, akik megbolondítottak téged a sima modorukkal, és az üres fecsegésükkel a művészetről. Nem vagyok zseni, én egy kézműves vagyok, átkozottul ügyes, és tapasztalt iparos, aki közzsükségleti cikket gyárt. Olyanokat, amire minden embernek szüksége van, hogy egy kicsit jobban érezze magát, hogy egy kicsit szebbé tegye ezt a pocsék világot. Hogy kicsit sírjon és nevéssen. Huszonhét filmet csináltam, Charlie. Ügyes vagyok, és még ügyesebb leszek, ha folytathatom. Még csak negyvenéves vagyok – pontosabban negyvenkettő. Tele vagyok tervekkel, vázlatokkal, ötletekkel. Ne beszéljünk fizetésről, adjál valami kis részesedést filmenként, hogy szerényen megéljek. Sose lesz gondod a kis vállalatoddal lent Otterhällanban, mi pedig filmeket adunk neked, remek filmeket a sok hatalmas mozidba. Egyszerűen nem boldogulhatsz nélkülünk! Megint erős vagyok, Charlie, elmúlt a gyengeségem, vége a szenvedéseimnek, és kész vagyok arra, hogy nagy dolgokba fogjak. Te és a kedvenceid mindig azt mondják, hogy az irodalomra kell pályáznunk. Erre van ma szüksége az embereknek. Azt mondom: biztosan így van. De az isten szerelmére! Miért kell állandóan Lagerlöf mamán csüngenii? Hiszen annyi jó író van még rajta kívül! Olvastál Heidenstamot, Charlie? Olvastál Aleniust? Persze, hogy nem, én megérttem, mással kellett foglalkoznod, megérttem, mert látom a pompás irodádat, a pompás titkárnódet, és Victor új autóját, és Moje új fiúját. Tudod, Hans Alenius fölötte áll mindenkinek. Ismerni kéne őt egész Európában, az egész világon! Hans Alenius, Charlie! Az emberi az emberben! Kutató, felfedező, egy modern Faust. *(szavalni kezd, majd kifújja az orrát)* Hát igen, igen. Mindig könnyes lesz a szemem, ha idézem Alenius búcsúszavait a halálos ágyán – nem tudom, mi ez, talán valamiféle otthonosság-érzés, azt hiszem. Gondold el, milyen hatalmas film lehetne ez: Alenius Hellasban, a velencei karneválon, a halál birodalmában. Gabriel Alw barátjával együtt. Mit mondasz? Itt van a könyv, olvasd csak el, és hagyd, hogy hasson rád. Végül is nagyon széleslátókörű ember vagy. Nem vagy tucatember, hanem fenomén! Ne hidd, hogy hízelgek! Csak engeddd, hogy egyszer versenyezhessek a zseniddel – csak egyetlen egyszer. Ha nem sikerülne, elküldhetsz inasnak. Akkor alázatosan visszavonulok az anyósviccekhez, a bolondos foxikutyákhoz és az alsógatyákhoz. Ez itt egy szerződés. Mondj rá igent *(iszik)*, és megünnepeljük egy pompás vacsorával! Úgy, mint a régi szép időkben. És magunkkal visszük a legcsinosabb lányokat. Remek lesz, Charlie! Szükséged van már egy kis emberi társaságra a sok lélektelen nagyember meg bankigazgató, és a fagyos hulló Ivar Kreuger után. Hogy a fenébe tudtál társulni egy ilyen szarjankóval, Charlie? Bocsáss meg, hogy ennyit fecsegek. Üres a poharam, az üveg pedig az illendőnél jóval üresebb. És itt állok a va-

lódi perzsa szőnyegeden, és most látom csak, hogy van egy igazi Elias Marin is ott a falon, nem, dehogyis, hiszen ez egy Johan Fredrik Martin, kicsit nehéz megkülönböztetni ezt a két festőt – egyszerűen itt állok, Charles Magnusson, és felajánlom neked a tehetségemet, az ügyességemet, az okosságomat és a szenvedélyemet, ha a szenvedély túl drámaian hangzik, akkor inkább felajázzottságot mondok. Szorgalmas szolgád leszek, a bátor szamurájod, a hűséges kutya. Fogj engem, használj engem, próbálj ki engem – csak egy garasodba kerül, és hétszeresen kapod vissza. Kérlek, Charlie. Most térdre fogok borulni *(letérdel)*, talán kicsit mesterkéltén néz ki, de tökéletesen megfelel a kétségeimnek és a reményeimnek. Charlie-testvér, légy olyan, mint amilyen hírben állsz! Olyan nagyvonalú. Légy olyan jószívű, mint azt híresztelik rólad. Nyújtsd nekem a kezéd, és add vissza az életemet. Te vagy az egyedüli, aki segíthetsz nekem, a többiek elmentek, meghaltak, felfalták őket. Te mindenkit szétzúztál magad körül, győzedelmes vagy, egyedül te adhatod nekem vissza az életemet, igen, ezt már mondtam egyszer, de nem lehet elégszer hangsúlyozni. Térden állok előtted, Charles Magnusson, és látlak a hatalmas íróasztalod mögött, és te nézel rám a szemüvegeddel. A pillantásodat nem látom, talán nem is figyelsz rám, hiszen olyan borzalmasan bandzsa vagy, talán az órára nézel, igen, igen, tudom, túl sokáig feltartottalak. *(felemelkedik)* Most már mindent tudsz rólam, Charlie. Tudod azt is, hogy nem lehet életnek nevezni azt, ahogy *A világitótorony-ór lánya* óta tengődöm. Megalázkodtam a tisztesség minden határán túl, de elégedett vagyok ezzel a helyzettel. Nekem három bátyám van, akik mind tisztességesen és az előírások szerint élnek a svéd társadalomban. Az egyik professzor, a másik jogtanácsos, a harmadik tábormok. Ha meglátnak az utcán, átmennek a másik oldalra. *(visszaül a helyére, iszik az üvegből)* Üres, ki van nyakalva, kedves Movitzom, megkondult a vészharang. Emlékszel egyébként Emmára? Szóval nem. Ahhoz a praktikus fajtához tartozol, aki minden kínos dolgot elfelejt. Emma, Charlie! Emma Andersson! Ott, Lidington, aki itt segített, meg ott segített, és mindenhol ott volt, és olyan kedves volt, nagy, esetlen és boldog. Helyes volt a nagy krumpliorrával, és a szép formájú melleivel, és olyan lélekkel, hogy... Tényleg nem emlékszel rá? Na jó, Charlie-testvér. Mivel én voltam a műterem vezetője, nekem előnyöm volt – nem úgy, ahogy gondolod – nem volt az én esetem, voltak mások, akik...hát igen, azokban az időkben nem kellett egyedül aludnia annak, aki félt a sötétől. Hát Emma mindig a „tengeralattjárójáról” beszélt. Senki sem tudta, mit ért ezen, és mindig nevetett, amikor ezt emlegette. Aztán hozzánk került a Hasselbladhoz Göteborgba, egy kicsit már megkopott, de még mindig nagyon vidám volt. Találékony volt és segítőkész, és összejött Jontével – Jonte Ekman, tudod, aki akvarelleket festett –, és az lefestette őt ruhában és meztelenül is. Na, egyik nap megkérdeztem tőle, hogy is van ezzel a „tengeralattjárójával”. Hogy megvan-e még, és hogy használja-e itt a nyugati parton. Emma nevetett és azt mondta, hogy szombaton tesz egy kirándulást teljesen egyedül. És meg is tette. Bérelt egy evezős csónakot kint Särön, gyönyörű őszi nap volt, a tenger csendes és nyugodt. Emma kievezett egy darabon, belenezett a napba, amíg el nem vakította. Akkor szorosán odakötözte a jobb karját a padhoz, kidobta az evezőket, és kihúzta a biztonsági dugót. Így süllyedt el ő és a nap a sötétlő vízben. Ez volt Emma „tengeralattjárója”. *(iszik)* Ami a Justine és Juliette-re vonatkozó ajánlatomat illeti, nem kell azonnal válaszolnod, gon-

# +15

dold csak át jól a dolgot, Charlie. Megértem, hiszen 24 ezer korona mégiscsak 24 ezer korona, és négy bankigazgató van az igazgatóságban, meg a briliáns barátod, Ivar Kreuger. A pokolba is, így aztán nem az igazi az önrendelkezési jog, úgy mint régen. Most átvizsgálom a bárszekerényedet, hogy van-e még ott valami enyhítő egy szomjas barátunk. *(hevesen turkál a bárszekerényben, csörömpölés, talál egy üveg konyakot)* Emlékszel a Kruthusetre Lidingön? Négy részleg. Egy a munkásoknak, egy a művészeknek, egy az adminisztrációnak, és egy Victornak meg a csapatának.

Micsoda konyak! Nem gondoltam volna, hogy te...megbocsátasz? Emelem poharam a Kruthusetre Lidingön, és ebben az összefüggésben Selma rózsás fenekére, „az érzékiség fennsíkjára”, ha mondhatom így. *(iszik az üvegből)* De most már megyek. Megtarthatod a könyvet a nővérekről. Feltételezem, hogy a francia tudásod – magunk közt szólva – hiányos, de a képeket nézegetheted Emma Wilhelminával együtt. Azonkívül itt van egy vázlat a forgatókönyvhöz, gondosan összeállítva a harmincnégy jelenet szerint, tehát hallass magadról valamelyik nap, őrizni fogom a telefont. Ott van a számom alul, az utolsó oldalon. Remélem, nem kapcsolják ki a telefonom. Volt vele egy kis problémám az utóbbi hetekben. Viszontlátásra, drága bátyám, ég veled. Nyugtalan vagyok a jövőd miatt, tudd meg. Ha nem lennél ilyen elragadóan műveletlen, utalhatnék arra a görög tragédiára, ahol az istenek megharagszanak az emberekre, akik isteneknek gondolják magukat. Hybrisnek hívták, ha egyáltalán hallottad már ezt a szót. *(arcon csókolja Magnusson igazgatót)* Ég áldjon tehát, soha többet nem fogunk találkozni, jól tudom. Örökre lehúztál engem a kinematográfia vécéjében. Számodra csak egy szegény, rongyos szellem vagyok a múltból – ugye így van, drága régi testvérem? *(leveszi Charles Magnussonról a szemüvegét)* Aha, szóval így nézel ki manapság, szegény árulóm! Megérted ugye, hogy sajnállak, hiszen semmi sem maradt. Eladtad a lelkedet a Hatalomnak, és a Hatalom őrangyalainak, a bankigazgatóknak, és a falánk Jahvenak, akit Ivar Kreugernak hívnak. Gondolj majd rám, ha öt év múlva ott állsz az utcán, szegény Charlie-m. Nézz rám! Nézz rám! Bizos azt gondold, hogy megbolondultam. Azon töprengsz, az motoszkál a jól fésült kis fejedben: ez a Klercker teljesen bedilizett, a legjobb, ha nem is reagálok. *(gyengéd gesztussal visszateszi Charles Magnusson szemüvegét)* Így tartasz távolságot, távolságot, távolságot, még akkor is, amikor kefélsz. Közös barátunk bizonyította ezt, emlékszel Adelára? Elmesélte nekem, hogy kitaláltál egy olyan dugási technikát, amely szerint csak a nemi szervekkel érinthették meg egymást. Miután az aktus befejeződött, kiröhantál a fürdőszobába, és egy óráig mosakodtál, mert főbiásan rettegtél a baktériumoktól. Te szerencsétlen gebe, a virágültetvényeiddel, amiknek még a nevét sem tudod, és a száználmas zongorajátékokoddal, meg a kiolvasatlan könyvekkel teli polcaiddal. És a vitorlásod, amelyik soha sem feneklik meg. Milyen szerepet akartál tulajdonképpen játszani, te őszülő halántékú törtető? Meg tudod mondani? Azt olvastam egy veled készült interjúban, hogy az apád építész volt. Ilyet kitalálni, Charlie! Apád egyszerű kis rajzoló volt, Salamon Magnussonnak hívták, félzsídó volt, és Majornában éltetek két kicsi szobában. Kínos, ugye? Söpredék vagy, Magnusson. Nem azért, mert olyan mélyről jöttél, hanem azon egyszerű oknál fogva, hogy letagadtad a származásodat. De meg fogsz bűnhődni érte,

ha nehéz napok jönnek – és légy biztos benne, hogy el fognak jönni –, a nehéz napok el fognak fújni téged, és nem marad semmi belőled! *(az ajtóhoz megy, megfordul és rászzegezi a pisztolyát Magnusson igazgatóra)* Igen, Charles Magnusson, ez így igaz! Tökéletesen. A Halál leselkedik rád ebből a két golyóval megtöltött kis szerkezetből: az egyik neked, a másik nekem. Ez itt nem egy lenézett Hasselblad-melodráma, sem pedig a Svenska Bio egyik fényes alkotása, hanem egy jól végiggondolt jelenet a kegyetlen életből, lírai és elgondolkoztató jelenet, Charles Magnusson. Maga elvette az életemet, most megfizetek. Megígérem, hogy egyetlen folt sem marad a drága szőnyegen, vagy a nevezetes Bonnard-festményen, talán csak egy kis agyvelőmaszat mögöttem, és ugyanennek az anyagnak néhány cseppje a maga mögött levő könyvespolcon, igazgató úr. Biztosíthatom, hogy gyorsan és fájdalommentesen fog minden lezajlani. Aktív koromban, a katonaságnál aranyérmes pisztolylovó voltam. Hát ez minden, Magnusson igazgató. Nem szükséges feltennie a kezét, próbáljon meg inkább nyugodt és méltóságos maradni – mégiscsak bevégezte a nagy művét. Ezért pedig hálás lehet. Azért is hálásnak kell lennie, hogy ilyen emelkedett módon vetek véget az életének. Mert most már csak a hanyatlás és az élet katasztrófája marad. Ég áldjon, Charlie, bizonyára nem fogunk találkozni odaát, az árnyak birodalmában, vagy a kompon a Styx felett. Ön – szókas szerint – nyilván első osztályon fog utazni. Ne reszkessen olyan iszonyatosan, Magnusson igazgató, és ne, ne próbáljon elbújni az íróasztala alá. Nem tagadhatom, hogy szegény, elveszett életemnek ez a legkielégültebb pillanata, még akkor is, ha az utolsó.

*Georg af Klercker elsüti a pisztolyt. Egy cigaretta csúszik ki a csövéből, és egy kis láng csap fel. A rendező meggyújtja a cigarettát, és a pisztolyt a felöltője zsebébe süllyeszti. Nevetni kezd. A nevetés hirtelen heves zokogásba csap át. Térdre esik, és fejét a padlóba veri.*

GEORG AF KLERCKER Könyörgök neked, könyörgök. Jóságos isten, Charlie, légy egy kicsit könyörületes... hiszen barátok voltunk...egy kis könyörületet...kérek téged...kérek. *(csend)*

CHARLES MAGNUSSON *(a házi vonalon beszél)* Holm kisasszony, legyen olyan szíves, és küldje be sürgősen Lindvall portás urat.

GEORG AF KLERCKER Ne, ne *(összeszedi magát)*, ezt a megáláztatást már nem. Rendben vagyok. Ne nyugtalankodj. Magamtól is elmegeyek.

*Georg af Klercker kisimítja ruháját, megigazítja haját, megtörli az orrát. Miután néhány másodpercig vigyázzban állt, megkapóan gyermeken mosolyog Magnusson igazgatóra, aki feláll és kinyújtott kézzel megy af Klercker felé. A hadnagy megfordul és távozik, az ajtót gondosan becsukja maga után. Magnusson igazgató egy darabig leengedett kézzel áll – bizonyára megrendülve – előrenyújtva a kezét, szürke ajkaira ráfagyott az üres mosolygás. Majd mélyet lélegzik, és néhány energikus lépést tesz a feketén fénylő íróasztal felé. Ismét a házi telefon felé nyúl.*

CHARLES MAGNUSSON Halló, Holm kisasszony! Nem, nincs szükségem a portásra. Igen értem, ebédelni ment. Még egy dolog, Holm kisasszony! Ki is a szabadjegy-bizottság főnöke az idén? Nem emlékszem. Aha! Hedberg barátunk. Igen. Ez az. Legyen olyan szíves, Holm kisasszony, hívja fel Hedberget, adja át üdvözlőmet, és mondja meg neki, hogy január elsejétől szüntessék meg af Klercker hadnagy svéd mozikba érvényes szabadjegyét. Hedberg írja azt, hogy az „adott okok miatt”. Ennyi elég lesz. Köszönöm, köszönöm. Most elmegeyek ebédelni, két óra után itt vagyok. Jó napot, Holm kisasszony.

*Leteszi a kagylót. Magnusson igazgató távozik.*

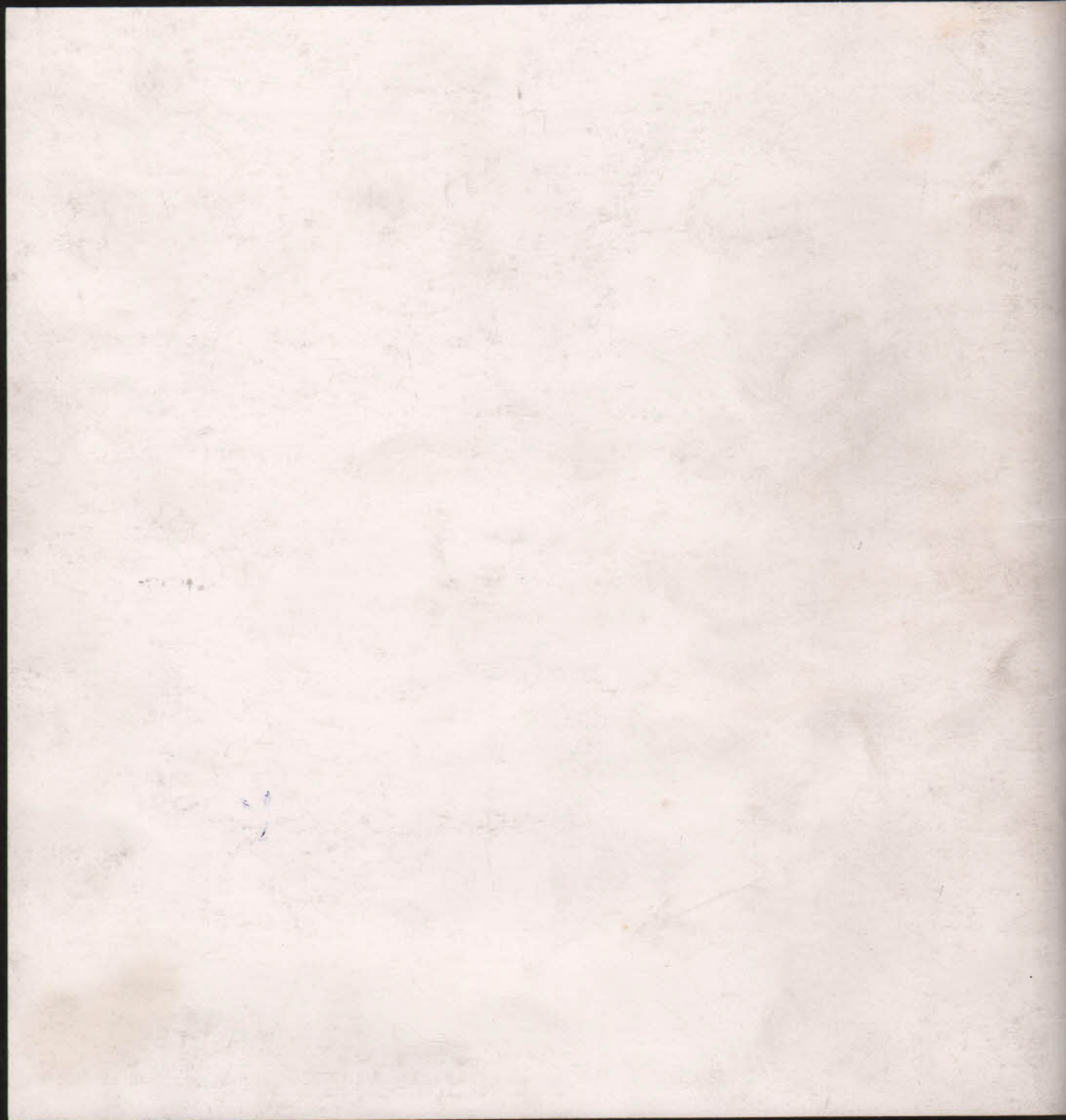
VÉGE

Ezt a színdarabot Inga Adolfssonnak és Rolf Lindforsnak, a Filmarchívum munkatársainak ajánlom.

<b>SURÁNYI VERA</b>	Kései istenhozzád	63
<b>FEJES KATALIN</b>	Trambulin. Találkozás Gaál Istvánnal Indián tél	61 51
<b>SNEÉ PÉTER</b>	Senkiföldje	57
	Jonas Mekas naplójegyzetei	15
<b>EMBER MARIANNE</b>	Vigyázók	55
<b>SZILÁGYI BLANKA</b>	A golyák mindig visszatérnek	54
<b>BÁTHORY ERZSI</b>	Kapaszkodjunk a kultúrába. Beszélgetés Fésős Andrással A 6-os számú kórterem. A tölgy	37
<b>TANNER GÁBOR</b>	Árnyékszázad	50
	A turné	43
<b>OZSDA ERIKA</b>	Producer ott, producer itt	48
<b>KÓHÁTI ZSOLT</b>	Live Show	45
	A némafilm szívhangjai. Pordenone, 1993	27
<b>BÁRSONY ÉVA</b>	Kutyabaj	44
<b>FÉJJA SÁNDOR</b>	A 3. Kecskeméti Animációs Filmfesztivál	41
<b>LALÍK SÁNDOR</b>	Őszi hold	34
<b>KISS PÉTER</b>	Haláli fegyverek. "A semmi ágán".	32
<b>KISS TIBOR</b>	Rövid metszetek Velencéből	29
<b>BERKES ILDIKÓ</b>	Madeihetetlen in America mindig győz az igazság. Gótika - A szellem éjszakája	25
<b>SALAMON ANDRÁS</b>	Cassavetesről jut eszembe...	21
<b>POÓR TÜNDE</b>	Jonas Mekas Budapesten	19
<b>NEMES KÁROLY</b>	Mizogucsi Kendzsi	11
<b>ALEKSZANDR TROSIN</b>	A Sztalker hosszú alagútja	5
<b>SZILÁGYI GÁBOR</b>	A leselkedő további viszontagságai	1
<b>SÁNDOR TIBOR</b>	Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig	+3
<b>GELENCSÉR GÁBOR</b>	Hevesy Iván: A némafilm egyetemes története	+4
<b>NÁDRA VALÉRIA</b>	Az ételnek lelke van. Bächer Iván: Íz-lelő	+5
<b>KIRÁLY ANNA</b>	Kaosmos	+6
<b>WILHEIM ANDRÁS</b>	Kunderának köszönve	+7
<b>KRAUSZ TAMÁS</b>	A jelCINIZMUS	+8
<b>INGMAR BERGMAN</b>	Az utolsó kiáltás. Egyfelvonásos.	+11
<b>MÉZES MÁRTA</b>	Alekszandr Trosin cikkének fordítása	
<b>CZAKÓ ÁGNES</b>	Ingmar Bergman darabjának fordítása	

**ARANYOSSY LÁSZLÓ**  
**ENDRÉNYI EGON**  
fotók

FILMKULTÚRA  
huszonkilencedik évfolyam  
felelős kiadó: GYÜREY VERA  
felelős szerkesztő: FORGÁCS IVÁN  
olvasószerkesztő: SZÜCS KATALIN  
design & tördelés szerkesztő: YASAR MERAL  
szedés & tördelés: XFER kft.  
- CSÁNYI TAMÁS, RAUSCHER MÁRIA, TÓTH MÁRIA  
nyomdai kivitelezés: NAGY - GÁSPÁR kft, felelős vezető: NAGY LÁSZLÓ  
szerkesztőség: 1032 Budapest, Solymár u. 8.  
tel.: 168-48-60, tel./fax: 176-71-06, 142-91-36  
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő  
postahivatalnál, a hírlapkézbesítőnél, a Posta hírlapüzleteiben és  
a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR).  
Budapest, XIII., Lehel út 10/a - 1990  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a HELIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámlára.  
Előfizetési díj egy évre 480,- Ft, fél évre 240,- Ft.  
ISSN 0015-1580, Index: 25306  
KÉZIRATOKAT MEGŐRZÜNK, VAGY VISSZAADUNK!  
KÖSZÖNJÜK A MŰVELŐDÉSI ÉS KÖZOKTATÁSI MINISZTERIUM TÁMOGATÁSÁT  
ÉS A MAGYAR MOZGÓKEP ALAPÍTVÁNY ÖTSZÁZEZER FORINTJÁT



nyolcvan forint