

FILMKULTÚRA

A MAGYAR FILMINTÉZET
FOLYÓIRATA

91/5



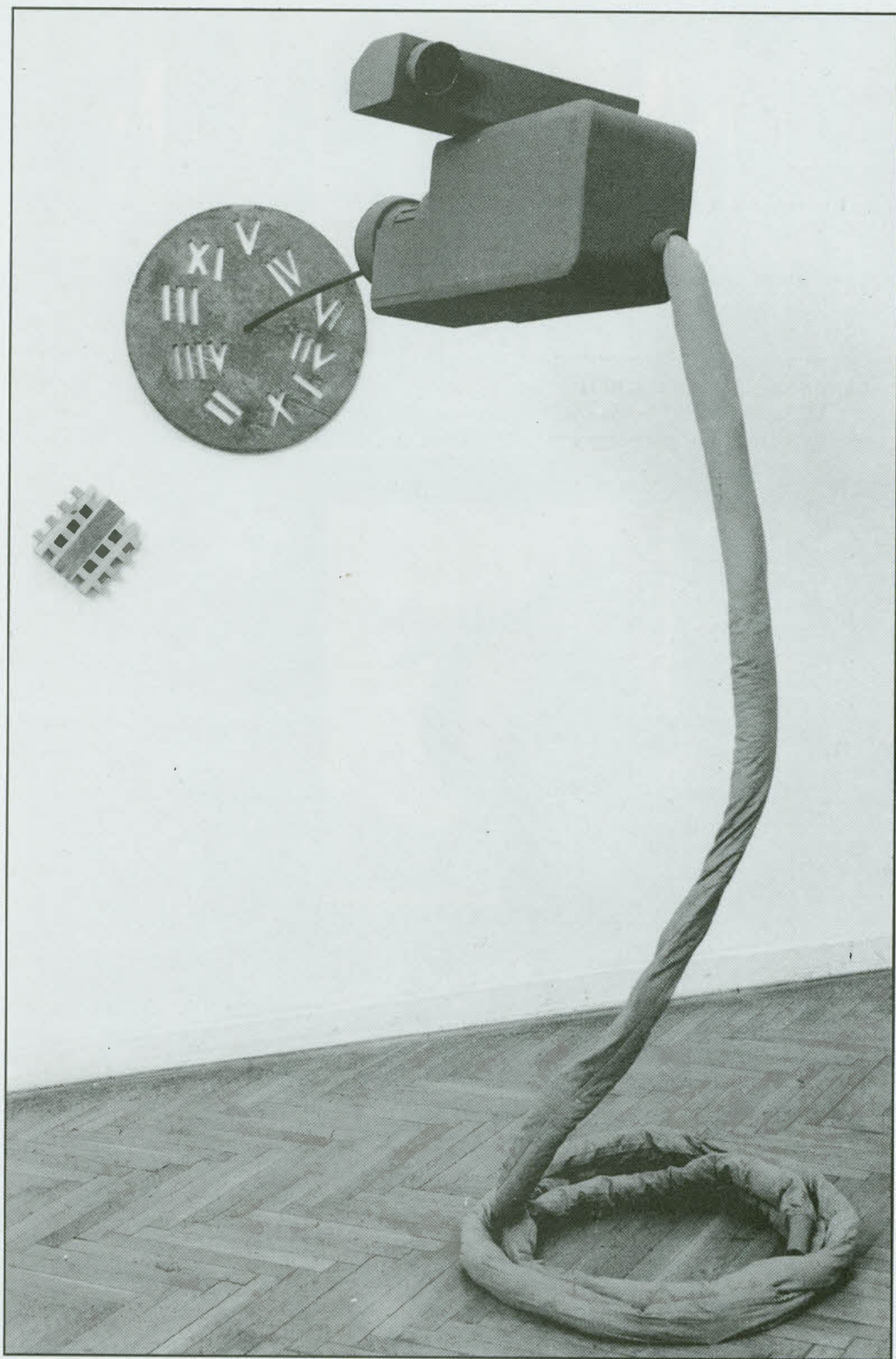
Kuroszava

Kanyevszkij

Lágerfilmek

Videóművészet

Warhol



Sugár János: Minusz pátosz, plusz mítosz (Juhász Imre felvétele)

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

Tervezőszerkesztő: Fraunhoffer Péter

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

Tartalom

- | | |
|---|--|
| 3 Karátson Gábor: Kuroszava Akira álmai | 50 Csantavéri Júlia: Az elfogadás ereje
<i>Sergio Rubini: Az állomás</i> |
| 9 György Lajos: Van-e bocsánat bűneinkre?
<i>Kuroszava - Álmodok</i> | 52 Bora Gábor: Tükörképernyő
<i>SUB VOCE & IMAGO - kiállítás a Múcsarnok-
ban</i> |
| 17 Forgács Iván: A nyomor esztétikája
<i>Vitalij Konyevszkij: Dermedj meg - halj meg -
támadj fel</i> | 57 Szócikkek a kinematográfiáról (Nagy Csa-
ba) · Golivud - <i>Benyomások Moszkváról és a
XVII. Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválról</i>
(Geréb Anna) · Csak fiataloknak! (Banyár
Magdolna) · Szemdemokrácia - <i>F.I.L.M.</i>
(Timár Katalin) |
| 22 Krausz Tamás: Snittek a Gulagról | |
| 25 Varga Balázs: Dokumentumfilm - filmdo-
kumentum | |
| 32 Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet
szolgálatában
<i>Visszaemlékezések II.</i>
(Átdolgozta: ifj. Nádasy László) | 66 Két szerep közt: Andy Warhol
(Horváth Gábor fordítása) |
| 43 Somogyi Lia: Tapasztalatok és lehetőségek
<i>Beszélgetés Gazdag Gyulával a filmoktatásról</i> | 72 Contents |
| 46 Gazdag Gyula: Javaslat a Filmfőtanfolyam tan-
rendjének megváltoztatására | |



Hokuszaj Kacusika: Szarajasiki. A kútba fulladt lány látomása. A „Száz történet” című sorozatból, 1830 körül

Kuroszava Akira álmai

filmálmok, nyilvános álmok. Álmodik a nagy rendező, de nem magánemberként álmodik. Álmai intencionális álmok. Valamely nyilvánosság álmodja őket – többféle nyilvánosság is, hol ez, hol az. Miféle értelemben nyilvánosak, merre fele nyílnak? Működnek, fluktuálnak, hol erre, hol arra. Többnyire akkor válnak extenzívbebbé, amikor intenzitásuk foka növekedni kezd; csakhogy ez sem megy simán, a külsőségesség és bensőségesség aránya az egyes időpillanatokban mindig más és más. Rázópróbának van kitéve a néző.

Kuroszava nyilvánossága a modern ember kétségbeesésének kilátástalan nyitottsága.

Mintha egy rázkódó kamra foglyai volnánk. Ablakai – két ablakosor, innen is, onnan is – föl-váltva, váltogatva fölcsapódnak hol Keletnek, hol Nyugatnak, hol mind a kétfelé, zavarba ejtő összevisszaságban, és mindig csak szemvillanásnyira; és néha valamennyi ablak becsukódik.

De amikor tárva-nyitva állnak is, olyankor is mindig csak díszletekre látunk. Mintha azt akarná mondani a rendező, hogy igazából táj már nincsen is.

Álmok, gyerekkorától mostanáig, nyolcvan éves koráig. Álmok, így többes számban, nem pedig Kuroszava álmélete, amiből szintén lehetett volna mondjuk egy film. Csak akkor bele kellett volna menni ebbe, egy mai távol-keleti ember titkos benső életébe. Bele kellett volna mennie a rendezőnek, és vele együtt aztán nekünk, nézőknek is. Ha ugyan van ilyesmi, így, hogy benső élet, meg hogy külső, meg hogy: külön egyes álmok?

Éppen ez lett volna a kérdés, *akkor*.

És az is, hogy: amikor álmodunk, ki álmodik?

Mert hiszen az is képtelenség, hogy a magánember látna álmainkat.

Így azonban ezek a kérdések föl sem vetődnek. Senki nem kérdez semmit, az ember csak ül és nézi a filmet. Nyolc darab álom, rendszeren katalogizálva, egy ilyen eléggé ütőképes széria, külön címekkel, minden, takarosan, még ha félelmetesek is azért *különb*en eléggé. Közöttük mindig obligát sötéttel.

Amely függönyként hullik az egyes felvonások közé. Jelenthetné, ennyiben, a mélyálmot, az álomtalan alvást; nem jelentheti azonban a nappalok tarka mintás függönyét. Hová lettek akkor a nappalok? Bele vannak komponálva az álomjelenetekbe, álom és ébrenlét közt szinte semmi különbség. Ez hol poétikusan jön ki, hol rémületesen, hol meg olyan sehogysem. Nem annyira a valóság válik álomszerűvé, inkább az álmok lesznek valóságszerűek.

Ezentúl, ha nézőt mondok, mindig önmagamra gondolok. *A hóviharban* (3. álom) például a néző sokáig azt hitte, az egész, úgy, ahogy van, álom. De végül is rá kellett jönnie: önéletrajzi valóság; és csak a Hóasszony megjelenése az álom benne. A *rendező* önéletrajzáé, nem *akárkié*; s a néző megértette ebből, nincsen joga összetéveszteni magát Kuroszavával. Nem jól van ez így, motyogta magában, és hogy, hogy nem, megsértődött.

Álmában társalkodik a lélek, mondja Csuangce. A mozinéző helyzete, fénylő-szines képsorokra meredni vak sötétben, nagyon is emlékeztet az álomlátóóra, s moziba járni akkor annyira volna, mint álmodni egymás szívében; úgy tesz azonban, alig van nehezebb föladat ennél: szabadjára engedni az álmokat a moziban.

Azt hallottam valahol néhány éve egyszer, félfüllel, hogy a Jung-társaság jelentése szerint az emberiség álmélete egyre sivárabb. Ébrenlétünkben kinyílnak előttünk a testi formák, vizuálkodó érzések rángatnak erre-arra, mondja

Csuang-ce. És valóban, a néző már nem is emlékszik, mikor álmodott utójára moziban. Valahogy olyan testiesek maradnak a filmek, mindig tudom, íme, itt ez a színész, íme, ez most ez és ez a trükk, ez és ez a színhatás.

Hogy-hogy éppen ezzel a szép filmmel kapcsolatban hozakodsz elő általános kifogásaidal, kérdezheti tőlem az olvasó.

Nemrégiben jelent meg Tillmann J. A. fordításában Martin Heidegger *Útban a nyelvhez* című szövege; eredeti címe *Aus einem Gespräch von der Sprache zwischen einem Japaner und einem Fragenenden*; egy japán (J.) és egy kérdező (K. – Heidegger) beszélgetése a nyelvről; a japán – Tezuka professzor, zen-buddhista tudós. Dialógusuk, amely a művészet és a nyelv problémái körül kering, elég hamar, a 17. oldalon Kuroszavára terelődik.

J. Az európai ész érinthetetlen uralmát a racionalitás azon sikerei alapján vélik igazoltnak, amelyeket a technikai fejlődés napról napra tár a szemünk elé.

K. A káprázat olyannyira növekvő, hogy már az sem látható, hogy az ember és a Föld európaizálása a forrásoknál sorvaszt el minden lényegit. Úgy tűnik, mintha elapadásra volnának ítélve.

J. Találó példa erre *A vihar kapujában* (*Rashomon*) című világszerte ismert film.¹ Talán Ön is látta.

K. Szerencsére igen, de sajnos csak egyetlenegyszer. Közben úgy véltem, hogy a japán világnak a titokzatosba térítő varázslatát tapasztaltam meg. Éppen ezért nem értem, hogy miért pont ezt a filmet említi a mindent felemészítő európaizálás példajaként.

J. Mi, japánok túlon túl realiztikusnak találjuk az ábrázolást például a párviadal-jelenetekben. (...)

K. De tekintettel a mienktől különböző mozdulatokra, végképp nem értem, hogy miért nevezi ezt a filmet az európaizáltság példájának.

J. Ez nem is érthető még, mivel elégtelenül fejtem ki magam, és hogy érthetővé tehessem, ahhoz éppen az Ön által használt nyelvre van szükségem. (...)

K. Amíg a realiztikusról beszél, addig a metafizika nyelvét használja, és a reálisnak mint érzékinek az ideálistól mint nem-érzékítői való megkülönböztetésében mozog.

J. Igaza van. A realiztikusra való utalással

nem annyira az ábrázolás itt-ott megjelenő nehézkességére gondoltam, ami a *nem*-japán nézőkre való tekintettel elengedhetetlen. A film realiztikuságára vonatkozó utalásomat egészen másra, nevezetesen arra értettem, hogy magát a japán világot egyáltalán a fotográfia tárgyszerűségébe ragadták, és ezáltal kisajátítottan állították be.

K. Ön – ha jól értem – azt kívánja mondani, hogy a kelet-ázsiai világ és a filmipar technikai-esztétikai terméke nem összeegyeztethető.

J. Erre gondoltam. Bármilyen legyen is egy japán film esztétikai minősége, pusztán az a tény, hogy világunkat filmben állítják ki, e világot az Ön által tárgyiasnak nevezettnek a körébe űzi. A filmes eltárgyasítás éppen az egyre tovább terjedő európaizálódás egyik következménye.

K. Egy európai csak nehezen értheti meg azt, amit Ön mond.

J. Bizonyára, méghozzá mindenekelőtt azért, mert Japán világának előtere teljességgel európai, vagy ha tetszik, amerikai. A háttérben álló japán világ, jobban mondva az, ami e világ maga, a Nő-játékban tapasztalható meg.”

A néző, utólag, mímelte öniróniával, sértődésnek nevezte *A hóviharral szembeni ontológiai kifogását*. Csinálhatta volna fordítva is, ontológiai kifogásnak nevezve sértődését; a kettő többnyire egyre megy. Kínos pillanat, vendégségben: neki magának kellett rájőnnie, hogy kívül tágasabb. És akkor egyszerre csak, *valamiből* kint is volt. Igen ám, fogja kérdezni azonban majd magától, de honnan értesülök akkor én az ő álmairól? Ha *nem* én álmodom őket? Mintha valami *voyeur*ködést akarna rám sütni ez a Kuroszava.

Dehát én nem akartam kikémlelni az ő titkait, duzzog a néző. Ő hívott meg magához.

A szokásos fogás: azzal, hogy nem igazán őszinte hozzám, engem szégyenít meg.

Szokták mondani, Istent csak *megszólítani* lehet, harmadik személyben beszélni róla nem (*el-vileg* nem vethető föl pl. a kérdés, *létezik-e* stb.); hasonlóképpen lehetne mondani, Kuroszava az álmok világáig tulajdonképpen nem jut el. Inkább csak *róluk* szól, megintcsak, nem engedi *kibontakozni* őket. Ha azt a kérdést próbálta volna vizsgálni, *kicsoda* az álmok szubjektuma, létezik-e ilyen egyáltalán stb., s ha igen vagy nem, akkor *hogyan* igen vagy nem, létrejöhett volna akkor, esetleg, egy igazi buddhista film. Kuroszava azonban közölni akar valamit álmai által, roppant erővel. Hatalmas auditóriumban álmodik, sok ezer főnyi publikum előtt.

¹ Rashomon (magyar címe: *A vihar kapujában*) – Kuroszava Akirának Akutagava Rjúnoszuke elbeszélései alapján készült filmje.

A jelenetek személyének és álom- vagy valóságfokának ebből a meghatározatlanságából következik hosszúságuknak a tisztázatlansága is; az a kérdés, amely, ha előbb nem, *Az alagútban* (4. álom) óhatatlanul fölvetődik: nem „túl hosszú” ez? Lett volna csak a hóviharral folytatott küzdelem háromszor, ötször, tízszer ilyen hosszadalmas, fogta volna föl az egészszet, a sziklák, jégtömbök közti ziháló, süppeteg masírozást végképp öncélúan, *helybenjárásként*, az „álom vagy valóság” kissé ostoba kérdése föl sem vetődött volna akkor a nézőben, máshonnan néztük volna *ezt az egészszet*, másféle kontextusba kerültek volna a dolgok, ki sem bontakozhatott volna *Az alagút* katonai katasztrófájának teatralitása.

De hiszen réges-rég benne ülünk már a kelepcebén.

1. álom, *Napsütés esőn keresztül*. Ördög veri a feleségét, mondanánk mi. Csakhogy itt nem az ördögről van szó, hanem a rókáról; az első álom a rókaálom.

Ez az első darab, ez a leginkább álomszerű a filmben; ott vagyunk még a rendező gyerekkorában, a régi Japánban.

A gyermek Kuroszava megleste a rókák esküvői menetét a fenyevesen keresztül, könnyű esőben, amit bizony nem lett volna szabad megtennie. Furcsa lények ezek a régi kínai és japán rókák. Beszélhetünk róluk bizvást jelen időben, maguk a rókák lényegük szerint meghatározhatatlanok: élnek is, réges-rég meg is haltak, hol emberek, hol állatok – mágikus lények, szellem-lények. Bármelyikünkkel megeshet, nem kell ahhoz se japánnak, se kínainak lenni, hogy egy szép napon rókává változik; aminthogy aztán a róka maga is át tud változni mindenféle mássá. A távol-keleti mesevilág és novellisztika központi alakja a róka, és nem hiába indul az ő processziójukkal a film; a filmből is bizonyos értelemben rókafilm lett.

Hirtelen zivatar zúdul egy régi japán házra. Az ötéves Kuroszava a kapuban áll, nézi az esőt át a napsütést. Anyja, esernyővel, kiszalad a házból, fölkap valamit, visszaszalad a házba. Kiszalad megint, odalép a gyerekekhez.

– Itthon maradsz.

– Ilyen napokon tartják a rókák esküvői felvonulásait.

– És ellenükre van, hogy bárki meglesse őket.

– A nyomodban lesznek, ha meglesed őket.

Vonulnak a régi japán rókák a régi japán erdőn keresztül, csudás menetben. Feledhetetlen jelenet, gondolja már közben is a néző, s valóban meglehet, hogy annak fog bizonyulni majd,

feledhetetlennek, hogy nem fogjuk már soha többé elfelejteni. Ugyanilyen szép, amikor a kisfiú újra elindul majd a rókák után, bocsánatot kérni, noha sejtelve sincs, hol keresse őket. A szivárvány alatt szoktak ilyenkor tanyázni, mondta az anyja, ott, ahol a szivárvány a földet éri. Nagy hegyek közt meg is találja a szivárványt, ott kell tehát lenniük, gondolja a kisfiú, áll vadvirágos réten, bár róka egyelőre egy se látszik. *Sötétség*.

Ebben az első jelenetben álombeli és éber valóság (s az álombeli az első, a fontosabb, ahhoz tartozik például a roppant szürke faajtó, amely bezárul a kisfiú orra előtt, rácsukja az anyja, „eridj csak el megkeresni a rókákat”, mondja, „bár nem bizonyos, hogy élve visszatérsz”) valóban áthatja egymást, erre bizonyíték van, mint megtudjuk, az álombeli rókák közül egy dühöngve behatolt a család otthonába, a kisfiú akkor még csak hazafelé szaladt ijedten, és átnyújtott az anyának egy tört, fa tokban, az anya most tovább adja a kisfiúnak, a gyermek, ha az erdőből hazaér, majd ezzel ölje meg magát.

– Szaladj és kérj tőlük bocsánatot. Add vissza nekik a kést és mondd meg, mennyire sajnálok, ami történt. Nem lesz könnyű. Sokáig kell majd könyörögnöd. Indulj azonnal. Ha nem bocsátanak meg, nem engedhetlek vissza a házba.

Tekinthetjük úgy is a dolgot, mintha az összes többi álom *lényegileg* ennek a kisgyermekkorinak a folytatása volna. Keressük most már a rókákat mi is, a nézők, megkövetni őket. *Nyilvánvalóan látszik ugyanis, hogy filmben bemutatnia őket még kevésbé lett volna szabad Kuroszavának; és nekünk sem lett volna szabad beülnünk a moziba. De most már itt ülünk.*

Hogy félig-meddig rájuk leljünk csakugyan az utolsó (8.) álom, a *Vízimalmok falva* víg temetési menetében. Akkor távolodtak, most meg közelednek. Ez volna tehát a film íve, rókák jövet-menet: kezdődik az egész a furcsa, fojtott erdei sétával, és végződik a boldog elmúlással, csobogogással. Hát ez így elég álomszerű volna, nem? Most megpróbálhatnánk kiengesztelni őket.

De ez talán nem fog sikerülni.

Föltűnő lehetne már az is, hogy a film nyelve közben sokkal, de sokkal naturalisabbá vált. A rókák a nó stílusában vonultak („álomszerű stilizációban”, mondaná az európai), ezek a falusiak meg egyszerűen már csak úgy jönnek, táncolva, dalolva, mintha mondjuk tényleg volna valahol a modern Japánban egy ilyen boldog falu, ahol nem használnak gépeket, és ahol vidám dolog az elmúlás.

Az első jelenet értelmezése még a nézőkre volt bízva, nagyon is, az utolsóban már minden el van magyarázva. A néző maga is „zöld”, nagyon is, a modern civilizációval kapcsolatos szorongásai elmondhatatlanok, de ezt a filozófiát, így előadva, ahogy a bölcs öreg, a falu legvénebb lakója mondja-mondja, banálisnak találja.

Ez az utolsó „álmom” (?) egyébként mintha a híres csuang-cei *Gémeskút* kései variánsa volna. Abban egy konfuciánus tudós, vándorlásain, egy öreg kertésszel találkozik. Ez a kertész egy kis agyagedénnyel le-leszáll a kútba, nyilván valami lépcső van benne, olyan kút, feljön, így locsolgatja veteményesét. A tudós nézi-nézi, és végül leír neki egy érdekes szerkezetet. Van egy ilyen ágasfa stb., mindegy, ne részletezzük, a gémeskútról van szó. Te most nagy erőráfordítással csekély eredményt érsz el, úgy meg csekély erőráfordítással nagy eredményt lehet elérni. Hallottál-e már erről a találmányról? Nem akarnád-e kipróbálni?

Az öreg kertész haragjában elvörösödik. Nem mintha ne ismerném, mondja. De mesteremtől azt tanultam, hogy aki gépeket használ, az minden dolgában gépies lesz; aki dolgaiban gépies, annak gépszíve lesz; akinek gépszíve van, elveszíti a tisztá egyszerűséget; aki elveszítette a tisztá egyszerűséget, elveszti az Utat; aki elveszti az Utat, maga is elveszett.

A történet végén a tudós, mélységesen megzavarodva, visszatér Konfuciuszhoz. Az öreg kertész szavai meggyőzték, de most már valahogy az egész világot nem érti. Konfuciusz elmagyarázza neki, hogy az az öregember az Ős Homály iskolájának követője, „amelyhez mi ketten soha föl nem érünk”; egy másik értelmezési lehetőség szerint „amelyet nekünk kettőnknek el kell utasítanunk”. Ez az Ős Homály, a *hun-tun* egyszerre jelenti világ és ember osztatlan egységét, mielőtt még a megismerő-megkülönböztető értelem belevájna karmait, és az ősi emberi testvériséget, a faluközösségeket stb., az alá-főlérendeltségi viszonyok kialakulása előtt.

Gyönyörű táj, sok ágra szakadó, tisztán siető folyócska, de ez persze már telis-teli van vízimalmokkal, azért; vízimalom-kerekek forognak, ki tudja mennyi, méghozzá jó nagyok, abból a magas, keskeny keletázsiai típusból. Csodálatos lelemény, és rendkívül megnyugtatóan hat a nézőre, az átélt borzalmak után, amelyekre mindjárt visszatérünk. A nézőnek igazából elég volna ennyi: ahogy forognak-forognak a vízikerekek, és zúg, csobog a folyócska. Méginkább elég volna a nézőnek, ha ezt a valóban

álomszerű tájat fekete-fehér filmen látná (a fekete-fehér filmszalag nagyszerűen elmélyítené a malomkerekek „karcsú, magas” hatását). És akkor előjöhetne csakugyan az a boldog temetési menet; táncolnának, dalolnának, akárcsak most, de nem kellene azt sem elmagyarázni. Akkor nem volna szükség a bölcs öreg tudomány- és technikakritikájára sem, amely a 2500 éves csuang-cei szövegben maró gúny és mennyei poézis, de Kuroszavánál már szinte parodisztikusan hat; mert még csak nem is érinti tudomány- és technikatörténeti helyzetünk tragikumát, amelyben, mint az öreg Heidegger mondta, „rajtunk már csak egy isten segíthet”.

Dehát ez egy annyira színes film, hogy még méghozzá lényegi okokból.

Ha megkockáztatjuk is magunkban a feltevést, hogy ez talán ugyanaz a menet, *tulajdonképpen*, mint volt a rókáké az elején, menet megnyező, jövet temetés, az bizony eszünkbe sem jut, hogy *egyáltalán a mozizásért* most megkövesük őket.

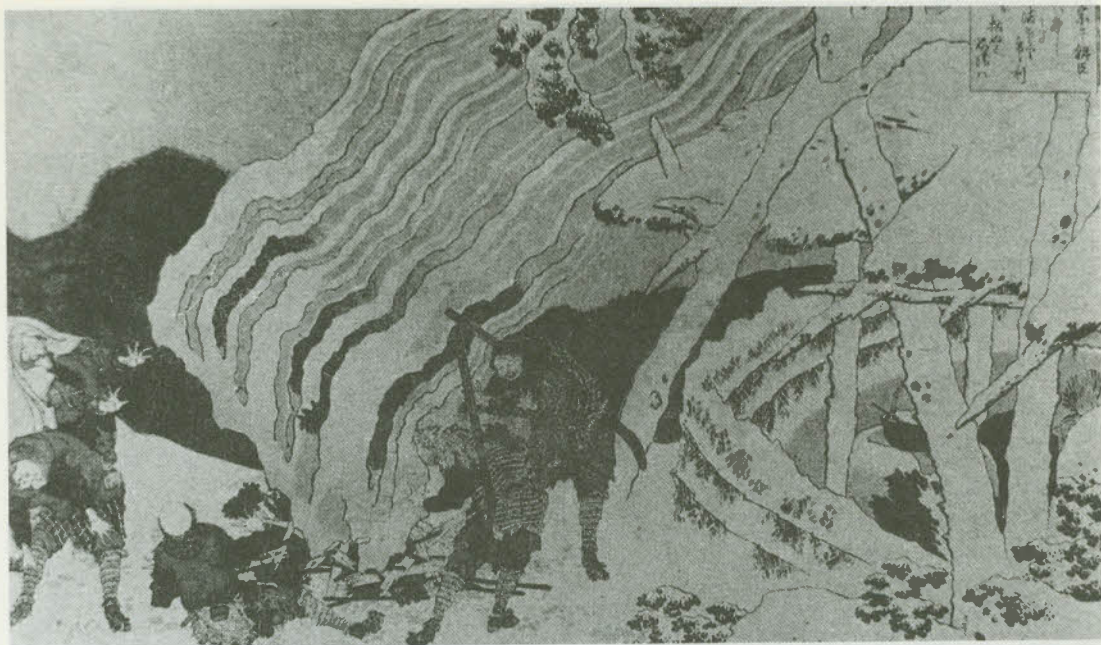
Mert történt közben mindenféle baj.

Mindenféle hasadások húzódnak végig a filmen.

Egyáltalán nem biztos, hogy akik itt jönnek, tényleg még az eredeti rókák.

Mert mondhattuk ugyan, hogy azok a természet szellemei voltak, akiknek nem lett volna szabad ellesni titkaikat; és hogy ennek a misztérium-árulásnak lett a vége a 6. álmom – *A Fudzsi vörösbő* – nukleáris katasztrófája: ez az elborzasztó, nagyszerű, zseniális képsor, a film központja, semmi kétség.

Csakhogy: amennyiben az első álmom fenyőerdején áthaladó rókák a nő mozdulataival haladnak, a Kuroszavát megjelenítő kisfiú-főszereplő pedig úgy színészkedik, ahogy a kisfiú-főszereplők mindig is szoktak, végül is igazán jól, de: természetesen, se kétféle, merőben különböző játékot együtt veszi filmszalagra az öreg Kuroszava, a legfejlettebb amerikai filmtechnikával; annyiban a fentiekhez hozzá kell fűznünk azt a nem lényegtelen korrekciót, hogy elsősorban a régi Japán színházi misztériumait leste ki az a *ma már szintén csak régi* kisfiú – a természetszemléletet (akár hisz bennük a mai Kuroszava, akár nem) csak a régi Japán színházi művészetén keresztül. Amely, mint Tezuka professzor mondja, a filmiparral eleve összeegyeztethetetlen. S így aztán az önmagában véve persze hogy nagyon szép első álmat is már az idegenforgalmi látványosságok hangulata lengi be. – *A rókák büntetése, mondanom se kell.*



Hokuszaj Kacusika: Vadászok tábortűznél. A „Száz költő egy-egy verse képekben, ahogy a dajka elmesélte” című sorozatból, 1839 körül

És ha az utolsó álomban arról értesülünk, hogy ebben az Utópiában villany sincsen („éjszaka sötét van, olyankor a csillagokat nézzük”), akkor előbb-utóbb azért eszünkbe juthat, hogy akkor bizony mozi sem lesz abban a faluban. A csillagokat fogjuk nézni mi is, nézők, nem járunk majd moziba. S ha Kuroszava eddig a következtetésig nem jut el (pedig hát a film problematikája, mint minden más művészeti ágé, végül mindig csak önmaga lehet, a film esetében tehát a filmcsinálás), ha az utolsó álom vége, a benne különben testileg is megjelenő (fiatal) Kuroszavával nem „a varázsló eltöri pálcáját” lesz, mi másra gondolhatunk akkor, mi csillagatlan nézők, mint arra, hogy a mester nem igazán veszi komolyan a dolgot. Dehát *miért* nem? És *tényleg* nem, vajon? S ha *tényleg* nem, hogyan jutunk el akkor mégis *A Fudzsi vörösben* apokaliptisziséhez?

A 2. álom, *A barackfa-liget* nagy messziről Tao Jüan-ming híres meséjére rímel, és ugyanazt a rokonszenves természetvédő gondolatot adja elő, mint az 1. és a 8.; de benne a kuroszavai felfogás bőséges gyöngesége (irrealitása) az 1.-höz képest már fokozódik, hasonló stilisztikai hasadottságban – noha ekkor még úgy érzi a néző, hogy ezt a gyöngülést még vissza lehetne csinálni. *E filmbeli* szélső pontjára a művészi irrealitás a 4. és 7. álomban ér, a halott katonákkal (*Az alagút*) és az előre elképzelt atomcsapás után tenyé-

sző szarvas démonokkal (*A zokogó démon*). Ezekből a jelenetekből, amelyek természetesen a buddhizmus világára utalnak, éppen az a mély benső részvét hiányzik, amelytől *valóban* megszólalnának e lények – amelyet, a buddhizmus értelmében, csak valóságosan létező lények iránt érezhetünk, akármi is ez a (hétköznapi vagy filmes) valóság.

Az éhes démonok, a préták nem lehetnek nekünk idegenek – mert, mint a buddhizmus tanítja, ha egyszer idáig jutnak a dolgok, akkor már mindannyian éhes démonok vagyunk.

Ám ebben a filmben mindez merő fikció csak.

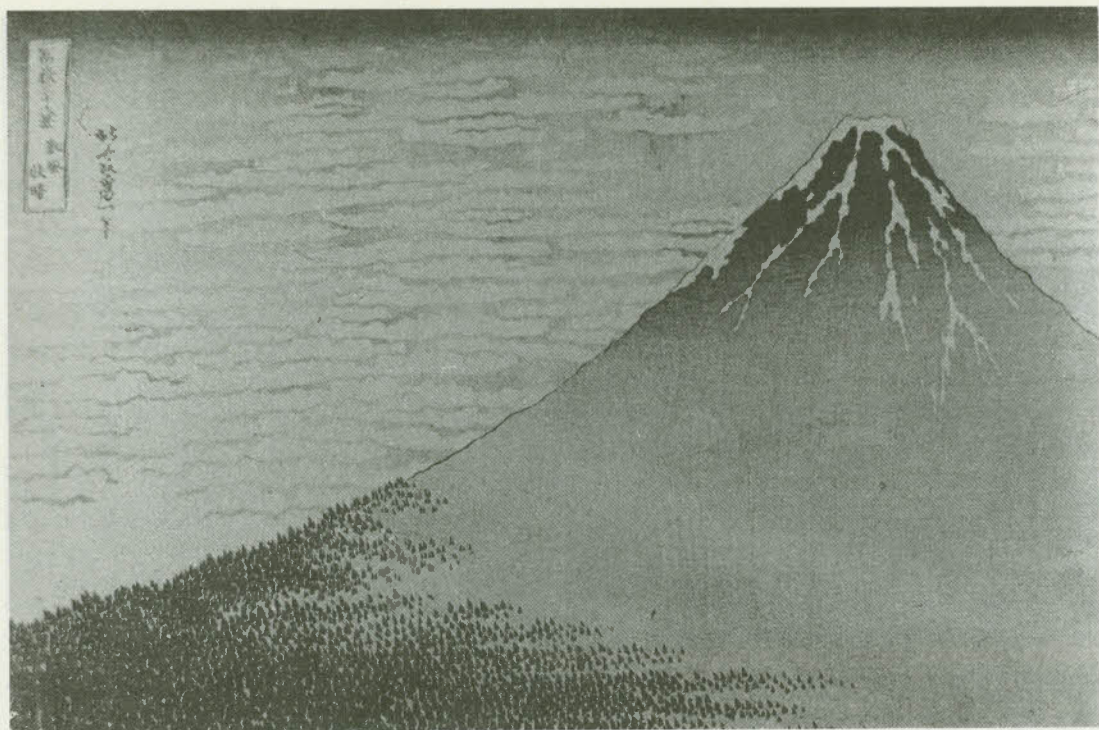
Az 5. álommal (*Varjak*) billen át azután a film a félelmetesbe.

A *Varjakkal* Kuroszava Van Gogh emléke előtt tisztelig – az öreg japán mester egy rég halott európai mester előtt.

Nemhiába, hogy az expresszivitás nagy mesterét választja ki magának – maga a film is tebo-lyultként veti bele magát itt az expresszivitásba, és még valami másba is.

Hogyan sétál be (a háború után Nyugatra látogató) Kuroszava a Van Gogh-képek világába – ezt ábrázolja a jelenet. Trükkfelvételekkel, életnagyságú makettekkel, minden. A *Varjak* nem más, mint egy világhírű Van Gogh-festmény címe: búzatábla, fekete madarakkal.

Ha valaki ismeri a képek világában eltűnő



Hokuszaj Kacusika: Szép idő déli szél idején. A „Harminchat látkép a Fudzsiról” című sorozatból, 1930-as évek eleje

festőkről szóló régi kínai legendákat, ezt a kuroszavai vándorlást merő blöddlinek fogja érezni. Mitől van a dolognak mégis valami kísérteties varázsa?

A néző megpróbálta egyszer valahol leírni (*tao the king* fordítása Utószavában, Cserépfalvi kiadó, 1990), miféle (nem külsőséges-véletlenszerű, hanem) művészettörténeti-funkcionális párhuzamok fedezhetők fel Huang Kung-wang (1269–1354) és Leonardo da Vinci (1452–1519), Wang Jüan-k'i (1642–1715) és Paul Cézanne (1839–1906) képalkotási módszere között. Mindezek a mesterek analitikus szellemben dolgoztak; az, ami tovább nem analizálható, éppen az analízis által üresen hagyott térben jelenik meg, *magától*, de csak a gondosan elvégzett analízisnek *már utána*. Nem állítani akarnak valamit, hanem kérdéseket tesznek fel, a szubjektummal és a tárggyal kapcsolatban: kicsoda az, aki néz, és micsoda az, egyáltalában, amit lát. Mondanom sem kell talán, hogy a buddhizmus szellemének ez a kérdezősködő módszer felel meg.

Ugy látszik, a japán festészet sorsához tartozik, hogy noha intencionálisan buddhista művészet volna, az analitikus-intellektuális szemlélet számára szinte teljesen idegen maradt: expresszív és dekoratív. Így azután a japán művészet

csodái közé tartozik, hogy utolsó, végül is már vásári célokra szánt hajtásában létrehozta azt a magasrendű buddhista-erotikus művészeti ágat, a japán fametszetet, amelyet *ukijo-e*, a változó világ képei néven ismerünk. Nem tudjuk itt tovább taglalni ezt a kérdést, amely a japánok életszeretével bizonyára közvetlenül összefügg. A mi szempontunkból az is elég, ha immár rátérünk a termékeny félreértés pillanatára: általában ilyesminek szokták tartani Van Gogh-nak a japán fametszet iránti rajongását, és bizonyára csakugyan erről van szó. Azt a végtelenül komplex jelenséget, ami a japán fametszet, a dekorativitásból kibomló analízisét, Van Gogh aligha értette meg, hiába próbálta felszíni vonzásait a napnyugati festészetbe transzponálni. Így aztán Kuroszava is csak egy kulisszavilágba juthat, amikor a szimbiózisra tett Van Gogh-i kísérletet megpróbálja visszavételezni, a maga részéről végigcsinálni. Az 5. álomban fölépített Van Gogh-i Disneyland valójában a japán, sőt a világtragikum ábrázolása: a festmények belvilágában kóborló Kuroszava abban az irrealitásban mozog, amivé az európai és Európán kívüli népek önmaguk és egymás kölcsönös és sorozatos félreértésében átváltoztatták a földi világot. A *Varjak* Van Gogh-i kulisszavilágából válik értelmezhetővé az egész film kulisszaszerűsége.

Régebbi japán úttévesztők nyomán keresi Kuroszava a maga útját. Elődei közé sorolhatjuk pl. azt az ismeretlen japán festőt, aki valamikor a XVII. században európai festészeti módszerekkel kísérelt meg ábrázolni két lovast, két európai herceget; a két nagyméretű, igen dekoratív papírkép feltehetőleg valami európai eredeti másolata: *japános napnyugatiak*. Elődei mindenekfelett Siba Kokan (1737–1818) és Aodo Denzen (1748–1822), akik a nyugati perspektíván át vételével európai stílusú japán tájképeket próbáltak létrehozni. Hogy a zseniális Hokuszjáról ne is beszéljünk: a *Hóvihar* végén (3. álmom) a pusztá köntössé visszabomló Hóaszszony amolyan Zichy Mihály-os, hokuszajós rövidülésben tűnik el a levegőégben, a néző őszinte mebotránkozására.

De a néző most elsősorban Denzen hatalmas olajfestményére, a *Mt. Asamára*, az Aszamahegyre gondol. Mennyire emlékeztet rá *A Fudzsi vörösben*, 6. álmom! (A Hokuszaj *Fudzsjá* nem erre példa; klasszikus mű; a Denzének épp az ellenkezője; Kuroszava – és a mai valóság – karakirozza a Hokuszaj *Fudzsját*.)

Rettenetes, halálra vált tömeg tolong egy olyan igazi japán hídon. Félelmetes robbanások rázkódtatják meg fölöttük a Fudzsit. Ha Siba Kokan és Aodo Denzen az európai perspektívával próbáltak hatást elérni, Kuroszava Aki-rának most már az amerikai filmipar minden trükkje (talán a számítógépes *trompe l'oeil* is?) rendelkezésére áll. „De rettenetes!”, mondja az álmodó Kuroszava egy gyermekeivel menekülni próbáló nőnek (ebben a pillanatban mindenki a hídon megrekedve áll), „kitört a Fudzsi?” „Rosszabb annál!”, mondja az asszony. „Hát nem tudja? A nukleáris reaktorok égnek.” „Mind a hat”, teszi hozzá egy férfi, akiről ké-

sőbb, már a tömeghalál pillanatában, kiderül, hogy maga is az atomlobbyhoz tartozott.

A kínai filozófia értelmében egyetlen fűszál, tussal tenyérynyi papírdarabra festve elég lehetett volna, hogy az emberi nemet *ettől* visszatartsa. Nem volt elég. *Ezeknek* talán így kell magyarázni, ezekkel a kuroszavai detonációkkal. „Dehát Japán olyan kicsi! Nincs hová menekülnünk.” Ugyanezt szoktuk mondani a Kárpát-medencéről is. Érdekes lesz majd, ha ezt a filmet játsszák a pesti mozikban; a néző azonban meg van győződve róla, hogy a lobbystákat ez az érv sem fogja érdekelni. Mint nem érdekli pl. a szlovák kormányt Európa legnagyobb édesvízkészletének pusztulása. A világ giccses pusztulását ábrázolja Kuroszava a plakatív giccs eszközeivel, monumentálisan. Az a lobbysta, akkor, ott, a halál pillanatában megérti. A denzeni Fudzsi most belülről fölizzik, izzik az egész hegy. Fölülmúlhatatlan, pszichedelikus borzalom, csúcs- és csomópontja a filmnek, stílárisan, mondanivalójában, minden. Ha a régi Japán eltüntetését mondjuk Siba Kokannál kezdődik el, európaizálva, ez a film a pusztulás művére jóelőre ráteszi a koronát, amerikanizálva. Dehát ez aligha a rókák műve, még csak a prétaké sem, szegény éhes szellemeké. Nem tudjuk, mi ez, mondja Heidegger is. Ezután már csak a buddhista megtérés következhet; vagy az az émelyítő, végső pusztulás, amelyről az energialobbysták mindig is álmodoztak, tudatalattijukban. Innen, az összeroskadó denzeni Fudzsitől újra lehetne alkotni most már az egész filmet, részben színesben, részben fekete-fehérben, analitikusan, de Kuroszava nem alkotja újra; úgy röpül ki a kezéből, mint az elhajtott bomba.

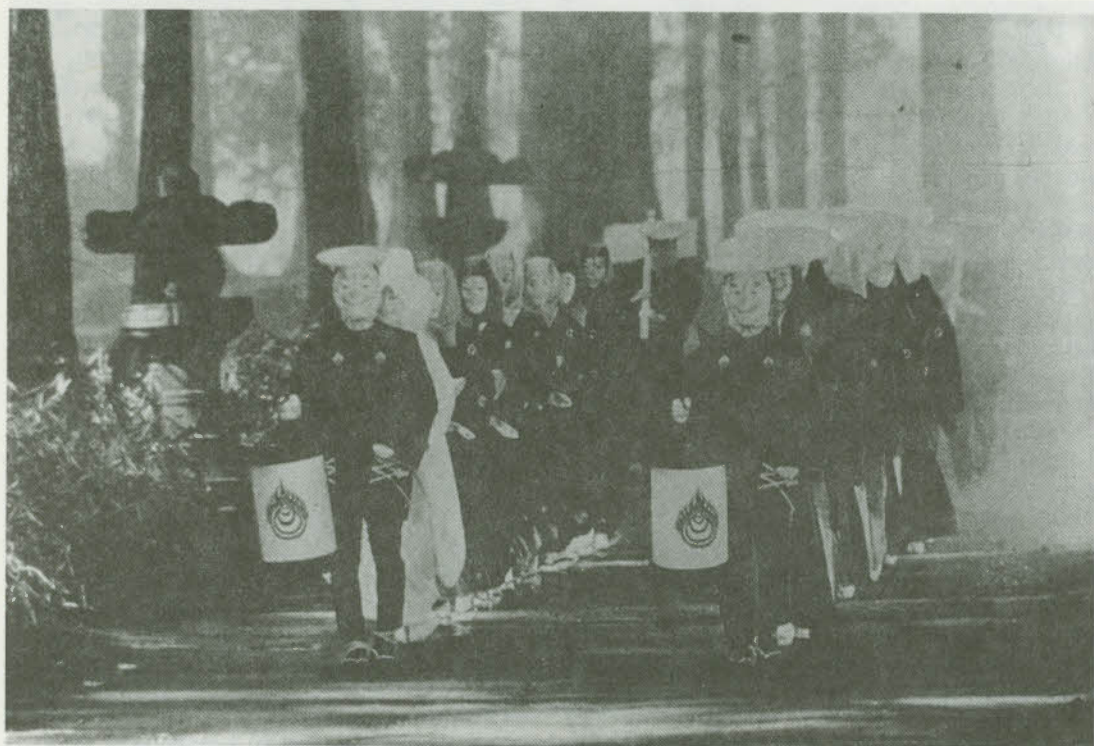
Karátson Gábor

Van-e bocsánat bűneinkre?

Kuroszava – Álmodok

Az ökológiai mozgalmak, az „alternatívok”, vagy „zöldek” már sok éve verik félre a harangokat mondván: az emberiség fordulóponthoz érkezett, játszámája vesztesre áll, önző, ostoba és habzsoló életmódunk a jövő életlehetőségeit, unokáink, dédunokáink forrásait éli föl, egyre

kevesebb teret, egyre több gondot hagyunk utódainknak. Évről-évre sok ezer oldalon olvashatunk erről tanulmányokban, értekezésekben, de úgy tűnik: hatástalanul. Ezért különösen örülök annak, ha nagy művészek saját eszközeikkel szólnak minderről. Azt remélem, hogy ők in-



1. álom: Napsütés esőn keresztül

kább tudnak hatni – s hadd bocsássam előre, ez a film hatásos és művészi alkotás. Hatásos, mert képeit hosszú időn át képtelenek vagyunk elfelejteni, s művészi azért is, mert mondanivalójának, a film síkjainak kibogozása nem kevés szellemi munkát igényel. (Govinda szerint, ha munka kell egy szellemi alkotás felfogásához, akkor válik igazán az ember énjévé – s ezen a filmen igazán van gondolkodnivaló. . .)

Kuroszava a *Derszu Uzala* rendezőjeként már húsz évvel ezelőtt arra tanított, hogy az ember csak a természettel együtt, azzal szoros kapcsolatban képes létezni, boldogulni. Az *Álmok* fantasztikus látomás-sorozata nyilvánvaló módon a *Derszu Uzalában* gyökerezik, de annál sokszorta keményebb, lehangolóbb és reménytelenebb. Oka van ennek: azóta az Ember – Kuroszava szerint – újabb és újabb tetteivel bizonyította, hogy nem méltó gazdája lakóhelyének, a Földnek. A rendező – saját szavai szerint – filmre vitte azt, „amit valaki álmodott”. A bemutatott nyolc álom egymáshoz látszólag nem szorosan kapcsolódó, de mégis egységes, egyetlen dologról szóló alkotás: az ember és az emberiség öngyilkos életmódjáról, önpusztításáról; lehetséges?, valószínű?, biztos és közeli? haláláról szóló vízió vagy jóslat. A képsorok arról beszélnek,

hogy mit csináltunk-csinálunk rosszul mi, emberek, s arról is, hogy milyen szép (volt? lehetne?) az élet ezen a bolygón, milyen gyönyörűek a virágos rétek, a folyók, az esőben gőzölgő őserdők, a rózsaszín barackfák. . .

Első álmában (*Napsütés esőn keresztül*) az öt éves Kuroszava áll házuk kapujában, s bámulja a zuhogó eső függönyén áttűnő napsütést. Anyja szól hozzá: nem mehetsz ki a házból, mert ilyenkor ülik a rókák nászukat, nem akarják, hogy bárki is meglesse őket. A gyerek elindul az esőben, a hatalmas, öreg fák között, s vele együtt gyönyörködünk az erdő méltóságában, az évszázados fák közt szálló ködfoszlányokban, az esőpázmák között átragyogó nap sugaraiban. Lassú, táncos léptekkel jön a rókák menete (róka-maszkos férfiak és nők), meg-megálnak, erre-arra tekingetnek. Feledhetetlen képsor ez! A hazatérő kisfiút anyja így fogadja: „Itt járt egy róka, kést hozott neked. Meg kell ölnöd magad. Menj, kérj bocsánatot tőlük, másképpen nem jöhetsz haza. *De nehezen nyered el a bocsánatukat.*” A gyerek elindul a virágokkal zsúfolt réten át a szivárvány felé a rókákat keresni. Az első álom utolsó, gyönyörű képein az előtérben a virág-szőnyeget látjuk, hátul, a szivárvány mögött pedig a sötét, párafelhős völgyet, a rókák otthonát.

Itt az életet, ott a halált, ahonnan nincsen visszatérés – együtt a teljességet. S lassan, nehezen, de kezdjük megérteni, hogy miért haragszanak a rókák, miért annyira nehéz vagy lehetetlen elnyerni bocsánatukat: aki megleste őket, s ezzel életükbe avatkozott, aki ki akarta fürkészni a természet titkait, s ezzel megsértette azt, annak beteljesedik a sorsa.

Ez az álom a Paradicsom szépségét tárja elénk és a bűnbeesés pillanatát mutatja. Akkor is ez jut eszünkbe, ha nincsen csábító kígyó és ha Kuroszava keleti rendező. A Róka a buddhizmusban gyakran jelenti a büntetést; a rókaként újjászületés nem tartozik a jó dolgok közé. Csodáld a természetet, de ne akarj többet *tudni*, mint szükséges, a tudás rossz dolgokhoz vezethet – erről az utolsó álomban majd részletesen szól az öregember.

A második álomban (*A barackfa-liget*) a gyerek Kuroszava egy, csak általa látott lányt követve – nővére tilalma ellenére – kimegy a házukból. A teraszos hegyoldalon díszes öltözetű baba-alakok, a megszemélyesített barackfák fogadják. Elmondják a kisfiúnak, hogy sose lépnek be többé a házukba, mert lakói kivágták a barackfákat. A gyerek keserves sírásra fakad. Bánata láttán a babák megengedik, hogy még egyszer láthassa a virágbaborult ligetet. Csak rövid ideig tart a látomás (a virágos fák az előbbi kislánnyal), majd mindez eltűnik, csak kivágott törzseket látunk, s egyetlen kicsiny, megkímélt barackfát. Ebben az álomban a valóság mellett megjelenik *egy vágyálom*, amely csak rövid ideig tart, aztán eltűnik. A barackfák halála – a természet halála. Amikor a gyerek sírvafakad, akkor nemcsak a fákat siratja, nemcsak a szemrehányások miatt esik kétségbe, hanem ráébred a visszafordíthatatlanra; arra, hogy neki, akár gyerekként is, lehetett, kellett volna valamit cselekednie, ez azonban elmulasztotta. Érzzi: talán tehetett volna valamit, a sírásoddal, sikolyoddal, jajszavaddal. De már késő, nem tettél semmit értük, csak a haldokló törzseket látod... s a kislány, a tündér is örökre eltűnt.

A következő álomban (*A hóvihár*) Kuroszava már felnőtt fiatalember: ő és három társa, küszködve, zihálva, egymáshoz láncolva, combig érő hóban vonszolják elcsigázott testüket a cél: táboruk és a pihenés felé. Sötétedik, bár még délelőtt van. Jön a vihar. Társai lankadnak, egyikük megkérdi – fontos ez a kérdés –: *Jó irányba megyünk-e?* Kuroszava igyekszik lelket önteni beléjük: ne aludjatok, aki feladja, az meghal; közel a cél. Hiába. A rövid pihenő alatt már be is temeti őket a tomboló orkán, a havazás. – Las-

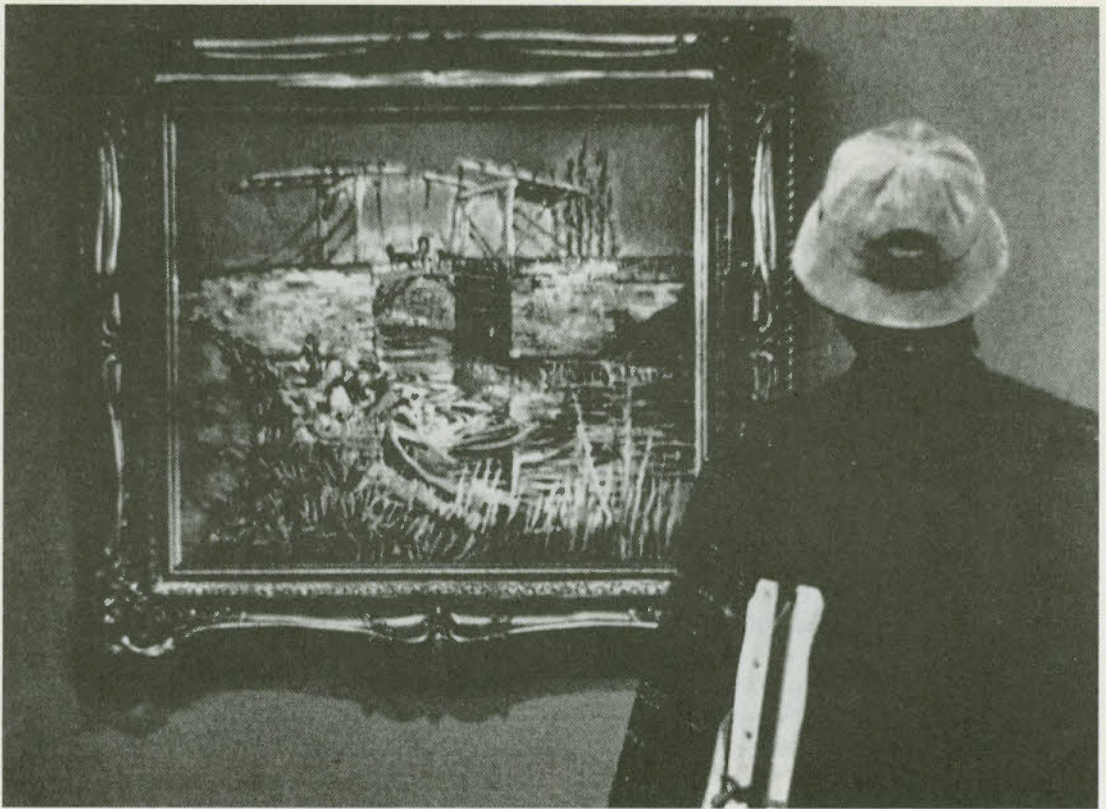


4. álom: Az alagút

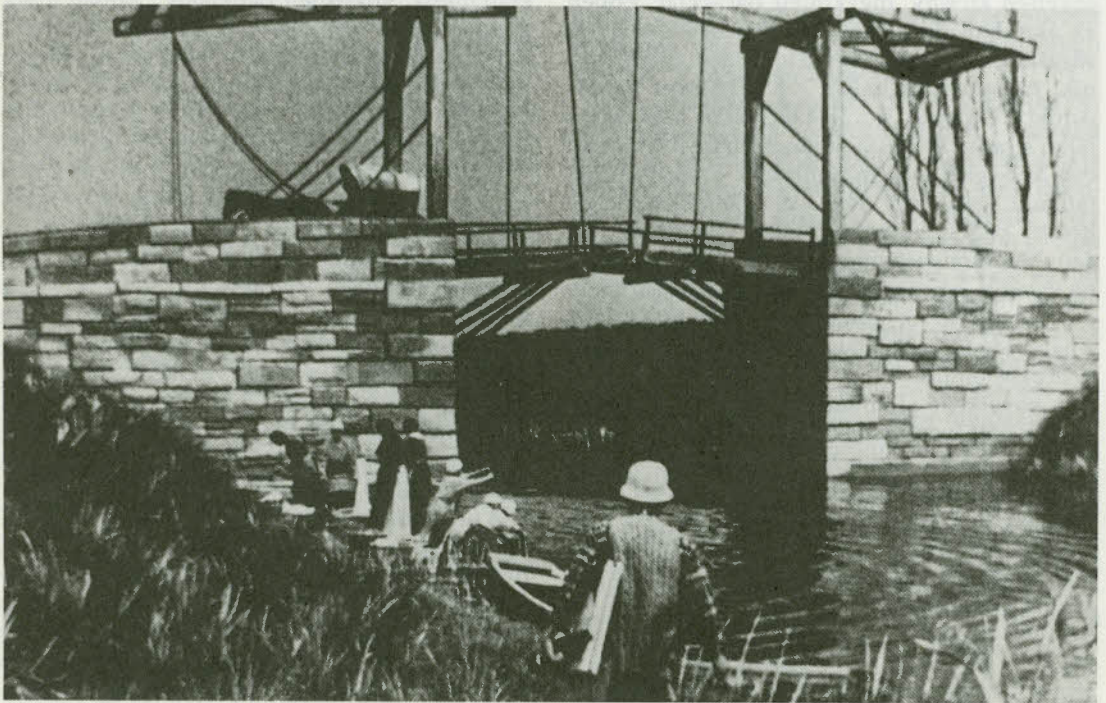
san világosodik, Kuroszavát nőalak védelmezi meleg takaróval. Az ébredező férfit vissza-visszanyomja, miközben dédelgeti. „Meleg a hó, forró a jég” – suttoja a hóasszony (haláltündér?). Arca egyre öregebb – majd mennydörgés hangja mellett elrepül. Kuroszava feláll, felkelti-feltámasztja társait. Alig 20-30 méter távolságban meglátják táborukat, s elindulnak feléje.

A jelenet mintha azt mondaná, hogy ne adjuk fel, harcoljunk utolsó lehelletünkig, hiszen közel a tábor, a menekvés, csak kicsit kell már ki-tartanunk. A képek azonban nem ezt vagy nem csak ezt mondják. Valójában itt is *vágyálmot*, a haldokló álmát látjuk az álomban, aki tudata utolsó lobbanásával elképzeli menekülését. De az már lehetetlen, a dolog visszafordíthatatlan: havasi emberként, hegymászóként sem tudod „legyőzni a természetet” – csak a fiatal-öreg hóasszony győzhet le téged. Te már csak álmodatsz életeredől, sátradról, napsütésről.

A negyedik álomban (*Az alagút*) Kuroszava vi-seltes katonaruhában alagút elé érkezik, amely-nek bejáratánál óvatosan ki kell kerülnie egy ké-zigránatokkal felfegyverzett kutyát. Az alagút másik végén megáll (néhány lépéssel végighaladt rajta, mégsem látjuk sosem a végét), s utána jön ki onnan – teljes fegyverzetben – egy katona.



5. álom: Varjak



Egy katona, aki elesett a második világháborúban, s élni akar: „A szüleim nem hiszik el, hogy meghaltam, most is várnak rám. Nézd, ott a háznak fénye. . .” Kuroszava, a parancsnok igyekszik meggyőzni közlegényét: „a karjaimban haltál meg”, majd az utána érkező 3. szakaszt, hogy meghaltak, nincsen mit keresniök az életben. A katonák csak vezényszóra fordulnak vissza. A halottak álmodnak most életet maguknak, de hiába: szereteteik várározása nem hozhatja vissza őket. A túlélő, a valóság vezényel hátraarcot, a holtak visszamasíroznak az alagútba, s lassan elhalnak lépteik. . . Újra a kutya jön, talán Cerberusz ő, s az alagút, a rövid és mégis se-vége-sossza alagút, amely valójában egyfelé vezet. A parancsnok megvallja s bánja bűnét, ő küldte katonáit a halálba – („Alig tudok az arcotokba nézni. . .”). A túlélő felelősségéről, a bűnös bánatáról, a halál megmásíthatatlanságáról, s arról szól ez az álom, hogy nincsen Föltámadás.

Az ötödik álomban (*Varjak*) Kuroszava Van Gogh képeit nézegeti a képtárban. Önarckép, tájak, a *Hálószo*, a *Sárga szék*, az *Arlés-i híd*. A Rendező hirtelen a *képen belül van*, a folyó mellett, az élővé vált festményekben. A folyóban mosó asszonyokat kérdi Van Gogh felől. Azok útbaigazítják, de figyelmeztetik: legyen óvatos, a festő elmegyógyintézetben volt. Kuroszava megleli Van Goghót, aki arról beszél, hogy a természetben mindennek megvan a maga szépsége, s ő, a festő, miként fogyasztja, pusztítja azt. „Dolgozom, mint egy rabszolga, s hajtom magam, mint egy mozdony. Sietek. Kevés az idő”. S látjuk a gyorsuló mozdonyt, később is halljuk a hangját. „Nem vesztegetem az időmet önnel”. Kuroszava hatalmas, felnagyított Van Gogh kép előtt, azokon át siet, keresi a festőt. Észreveszi, varjak röppenek fel, s ott áll a varjas kép előtt, a képtárban. Van Gogh képein nem a természeti tájat látjuk, hanem azt, ahogyan az őrlt ember (nemcsak Van Gogh!) tudatában tükröződik. A kibicsaklott, meghasonlott, öncsonkító, kapkodó-rohanó ember „természetátalakítása”? Furcsa, fordított, őrlt világ. Valami öszszegyeztethetlenség a képeken át-áthaladó Kuroszava és kinagyított kép-hátere közt (*Nagyítás?*). A képeken már nem a természet részei, de mintha a képeket akarná élővé varázsolni – ez azonban lehetetlen. Visszaút nincsen: a kép – kép marad. Nem lehet büntetlenül festeni (természetet átalakítani). Vagy talán mást is akar mondani a rendező? Talán azt, hogy álmában sem tud a festőn segíteni, nem tudja megérteni, felfogni, utolérni; belebújni a másik emberbe – nem érthetjük meg egymást!

A hatodik álomban (*A Fudzsi vörösben*) menekülők áradatától kérdezi Kuroszava, mi történt? A Fudzsiját látjuk, mögötte robbanások fénye. Kitört a Fudzsi? „Rosszabb! Egy atomerőmű lángol – mondja egy nyakkendős férfi – a hat atomreaktor, egyik a másik után, fölrobbant.” Majd kihalt tengerpart, elhagyott holmik tömege. Az emberek a tenger fenekén, még a delfinek is elmentek. A nyakkendős, szemüveges férfi magyaráz: Plutonium 239, belőle a gramm tízmilliomod része is rákot okoz. Stroncium 90: leukémiát okoz. Cs-137: torzképződést okoz. Az ember ostobasága hihetetlen. Mind meghalunk. Az asszony kérde: „Ki mondta, hogy az atomerőművek biztonságosak? Azt mondták, hogy nincsen baleset, nincsen veszély. A gyermekeim még nem is éltek!” A férfi: „A halált várni – az nem élet már. Sajnálom. Egyike vagyok azoknak, akik megérdemlik a halált.” S fújja a szél a vörös sugárzó port. Kuroszava a kabátjával hessegeti, igyekszik távoltartani az asszonytól és gyerekeitől.

Ez a valóság álma. Ebben nincs menekvés se-hová, „Japán túlságosan kicsiny.” A delfinek sem menekülhetnek meg, hiába tudnak úszni. Itt a halál a következő percek-órák valósága. De ez rossz halál, mert a gyerekek is meghalnak. Az izzó, vörös Fudzsi a végpusztulás, a kozmikus katasztrófa félelmetes jelképe. Az ember mindent tönkretett, s ha rajta múlna, galaxisokat robbantana föl, hogy eszeveszett Néróként gyönyörködjék benne. A szemüveges atommérnök nem gyönyörködik, csak sajnálkozik. Ez a valóság álma, itt nem álmodik senki menekülést. A néző, ha nem tudja, hány részes a film, azt hiszi: az utolsó képeket látja! Hiszen ennél rettenetesebb nem lehet. Tévedés, mert lehet!

Még látnod kell, Ember, mi a túlélő sorsa! A kevés túlélőé. A hetedik álom címe: *A zokogó démon*. Kuroszava kis oldaltáskájával, üveg vízzel a nukleáris bombákkal, rakétákkal sivataggá változtatott földön vándorol, amikor beleütközik az egyszarvú démonba, akinek elődjei valaha emberek voltak. Olyan földön járnak, amelynek kiégett talajából néhol embernagyságú pityangok emelkednek ki, ahol különös rózsák nőnek, szőrös halak és egyszemű madarak élnek, s ha leszáll az éj, akkor az egyszarvú demónok üvöltve fetrengenek szarvaik elviselhetetlen fájdalomtól. E lények halhatatlanok. Hiába vágyják a halált, nem adatik meg nekik. Reális álom, mint az előző. Hiszen, mondja Kuroszava, ilyen vagy ehhez hasonló sorsunk könnyen lehet. Nincs itt megváltó álom, az sem adatik már meg. Ha régi emlékeit idézi a teremtmény,

akkor jut eszébe, hogy ember korában farmer volt, s kiöntötte a folyóba a tejet, hogy az drágább legyen, elásta a káposztát meg a burgonyát. A Vándor, a rendező megkérdi: „Hová menjek?” A válasz csak annyit: „Te is démonná lehetsz”, s már rohan lefelé, ugrál, szinte repül, a pokolba, a semmibe, a megsemmisülésbe.

De nem oda érkezik, mert a nyolcadik álom világa (*Vízimalmok falva*) idillikus világ. Rohanó folyó ágai, sok-sok kis házzal, vízimalmok kerekével, virágot szedő gyerekekkel, 103 éves mesélő öregemberrel. E faluban egyszerű, természetes életet élnek, ahol nincsen szükség elektromosságra. Minek világitának, hisz kell a sötét este, ha látni akarják a csillagok fényét. Itt vannak rizsföldek, de nincsenek traktorok. Itt sokáig és boldogan élnek az emberek, nincsenek se templomok, se papok. (Így tanít az öreg: „Az emberek elfeledték, hogy a természet részei, életük a természettől függ. Azt hiszik, valami jobbat csinálhatnak. Főleg a tudósok. Nem fogják föl a természet értelmét. Olyan dolgokat csinálnak, amelyek végül boldogtalanná teszik az embereket. Elvész a természet, és elpusztulnak. Legfontosabb a tiszta levegő és a tiszta víz... De az ember tönkreteszi ezeket.”)

A faluban éppen temetésre készülnek. Fűvös hangszerekkel, dobokkal, táncolva-énekelve jön a menet a koporsóval. Kit temetnek? Egy 99 éves asszonyt, a 103 éves férfi első szerelmét...? Nagyon szép ez a temetés. Talán mást temetnek?

Miről is van itt szó? Ez a „befejezés a kölcsönkönyvtárak olvasói számára?” – mint Dürrenmatt írta *Görög férfi görög nőt keres* című regényében. Valóban megtalálta, megtalálhatta az álmot az előző álmok után ezt a világot? Ennek nem volt meg a lehetősége. Akkor? *Múltidejű feltételek módja*: ez lehetett volna? Vagy ez a 6. és 7. realitás-álom vágyálma? Erről álmodnak a haldokló emberek és a halhatatlan, szenvedő démonok; így kellett volna élni az embereknek? Miért a gyönyörű temetés? Tényleg az öregasszonyt temetik – vagy az emberiséget? S vajon megérdemli-e az emberiség ezt a szép búcsúztatást?

Az álmok során érdekes a Természet, s azon belül a virágok képe. A legszebb az elsőben. A virágerdő valóban paradicsomi kép, a büntetlenség állapota, amikor még csak kezdjük kilesni a természet titkait. Azután egyre kevesebb az idill, egyre több a pusztulás, végül eljutunk a Démonok lakta Földhöz, ahol már csak „mutáns” pitypangok élnek. Az utolsó álom csak emlék?, vágy?, elmulasztott lehetőség?, s a virágok már a sírok, a temetés virágai...?

Ez az utolsó, nyolcadik álom furcsa módon „szájbarágós”. Annyira nyilvánvalóan az, hogy csak szándékos lehet. Az öreg mondatai talán azt jelentik, hogy az emberiség nagyon ostoba, s ha valami talán még egyáltalán segíthet, az csak az ilyen közvetlen ráhatás lehet? Igenis, szájba kell rágni?

Kurosza végigköveti a bűn történetét a bűnbeeséstől a megbánáson át a büntetésig, s végigvisz a halál, a gyilkosság, az öngyilkosság útjain. A természet gyilkolásán, halálán, a természettel szembeni vereségünk állomásain. Gyakori az álmok során a változtathatlanság, visszafordíthatatlanság („a rókák nem szoktak megbocsátani”, valamint lefűrészelt barackfák, fagyhalál, katonák halála stb). Ez a halál visszafordíthatatlansága. S a halál útjai-módjai? Ha egymást öljük (alagút), ha a természettel versengve az pusztít el bennünket (hóvihar), ha mi pusztítjuk a természetet (barackliget), ha a Földdel együtt leszünk öngyilkosok (Fudzsi), ha már vágyjuk a halált (démonok). A vége, a „természetes” halál, tudjuk, csak vágyalom. Igazából az ott látott gyönyörű temetés az emberiség temetése. S ha e temetés megvolt, akkor nincsen feltámadás, miként az alagút után sem volt.

A film azt állítja, amit a már említett sok ezer oldalnyi tanulmány: közel az emberiség temetése. Nem teszi azonban hozzá, amit az ökológiai-filozófiai dolgozatok rendszerint hozzátesznek: „ha nem változtatunk ezen a magatartásunkon, ha nem élünk más életet, akkor eljön a vég”. A művész keményebben, sarkosabban fogalmazva a már bekövetkező vég szükségszerűségét állítja. Nem a részeket, az olykor esetleg reménykeltő részeket, hanem a visszafordíthatatlan egészet látja és látatja. Nem *indokol* holmi adatokkal, ahogyan a tanulmányok: emelkedik a légkör széndioxid-szintje, vékonyodik az ózonpajzs, megmérgezzük magunkat vegyszerekkel, helytelen módszerekkel tönkretesszük talajainkat, kiirtjuk a trópusi esőerdőket; és nem hívja fel a figyelmünket arra, hogy miért veszélyesek az atomerőművek (miként fenyegeti hanyagság, terrorista támadás, háború, valamint a hulladék elhelyezésének szinte megoldhatatlan gondja.) Nem adatokkal akar hatni, nem intellektusunkhoz szól, hanem tudatunk egészéhez, amelynek a keleti felfogás szerint az értelem mellett a szív is része. A film szerint bűnösök vagyunk, mert csak tudni akarunk, érezni nem; pusztulásunkat az okozza, hogy *kizárólag okosak akarunk lenni, nem bölcssek*. Mint T. S. Eliot írta: „Hol az Élet, mely életünkben elveszett? Hol a bölcsesség, mely tudásunkban elveszett? Hol a

tudás, mely ismeretünkben elveszett?" (*Kórusok „A szikla”-ból*, Ferencz Győző fordítása.)

A művészek, így a nagy filmrendezők is érzékenyek és féltik világunkat. Félelmük és aggodalmuk olyan alkotások keletkezéséhez vezetett, mint Tarkovszkij *Áldozathozatala*, Gilliam *Brazilja*, Reggio *Kizökkent világa* vagy Ferreri sok

műve. Ennek a sorozatnak kiemelkedő alkotása az *Álmok*. Zsigereinkre, egész valónkra igyekszik hatni, s olykor az ostoba emberiség szájába próbálja rágni az igen egyszerű, 2x2 igazságokat is, mert ha már kevés is a remény, a semminél több talán...

György Lajos

KUROSZAVA – ÁLMOK (Akira Kurosawa's Dreams), színes, amerikai, 1990

1. *Napsütés esőn keresztül* (Sunshine Through the Rain), 2. *A barackfa-liget* (The Peach Orchard), 3. *A hóvihár* (The Blizzard), 4. *Az alagút* (The Tunnel), 5. *Varjak* (Crows), 6. *A Fudzsi vörösből* (Mount Fuji In Red), 7. *A zokogó démon* (The Weeping Demon), 8. *Vizimalmok falva* (Village At the Watermills)

r és í: Kurosawa Akira, o: Szaitó Takao, Ueda Maszaharu, speciális vizuális effektusok: Industrial Light and Magic, d: Muraki Josiro, Szakuragi Akira, j: Vada Emi, z: Ikebe Sinicsiró, sz: Terao Akira, Martin Scorsese, Rjú Csiú, Harada Mieko, Ikarija Csósuke, Dzusi Jositaka, Igava Hiszasi

Warner Brothers

Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet. Jegtulajdonos az INTERCOM.

A Magyar Filmintézet FILMKULTÚRA-KÖNYVEK címen filmes szakkönyvsorozatot indított, melynek első köteteként

Berkes Ildikó

KUROSZAVA AKIRA

pályáját bemutató kismonográfiája jelent meg a *Kurosava – Álmok* című film bemutatójával egyidőben.

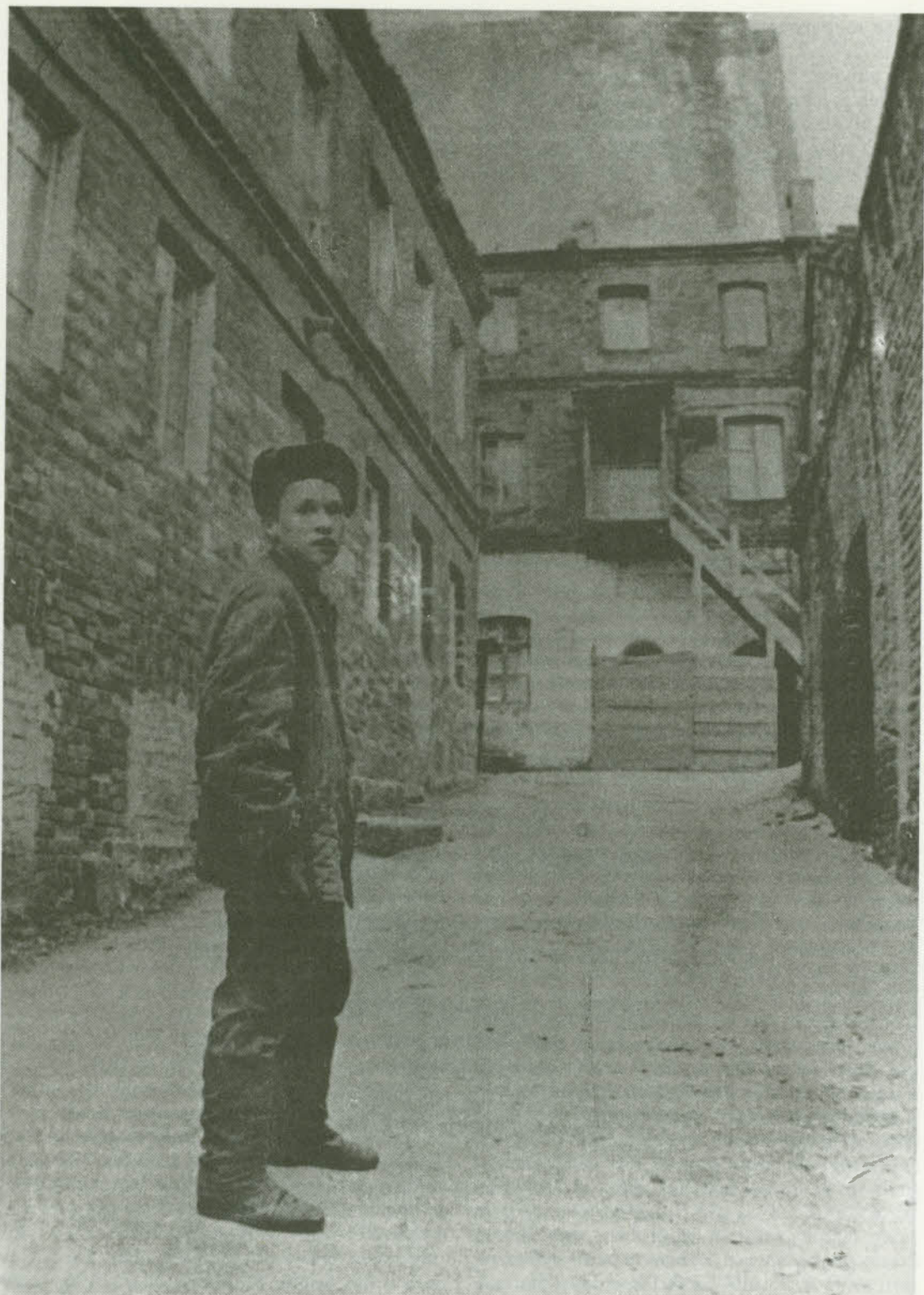
A FILMKULTÚRA-KÖNYVEK kaphatók

az Örökmozgóban,

az Írók Boltjában,

a Pont Könyvesboltban

és a Magyar Filmintézetben.



Pavel Nazarov

A nyomor esztétikája

Vitalij Kanyevszkij: Dermedj meg – halj meg – támadj fel

A szovjet film egy rövid, de annál erőteljesebb, szinte minden tabut elsöprő szociografikus hullámverés után visszatért a művészet jelenleg teljesen szabadon alakíthatónak vélt medrébe. A megújulást erőtető, áttekinthetetlenül sokféle irányba mutató próbálkozások ellenére azonban a legjelentősebb alkotások továbbra is a realista ábrázolás hagyományából születnek meg. Ebből a szempontból külön figyelmet érdemel Vitalij Kanyevszkij *Dermedj meg – halj meg – támadj fel* című munkája, az utóbbi két év talán legmeggrázóbb, ugyanakkor egyik legradicionalisabb szovjet filmje.

Az orosz-szovjet realizmus gazdag irodalmi és filmes örökségéből meríteni persze nem valamiféle kidolgozott séma követését jelenti. Az egységesnek tűnő ábrázolásmód egymástól alapvetően eltérő, sajátos módon fejlődő művészi szerkezeteket és létértelmezéseket takar. Egyszerűen arról van szó, hogy az orosz kultúra mind a mai napig a valóság közvetlenül érzékelhető formáin keresztül tudja igazán mélyen és plasztikusan megragadni az élet társadalmi, lélektani folyamatait, ontológiainak vélt problémáit.

Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen az orosz-szovjet szellemisség alapkérdése mindig az volt, és ma is az, mivel magyarázható, hogyan értékelendő az ország nyomasztó elmaradottsága, tespedt társadalmisága, a nép iszonyatos nyomora. A válasz egyértelmű lenne, ha nem egy végtelennek látszó birodalomban merülne fel mindez, amely számára a külvilágban zajló történések nem képviselnek semmiféle egyetemességet. Így azonban a radikális gazdasági-politikai modernizáció ígézetében felszakadó nyugatos sóhajok mellett ki kell alakulnia egy markáns szla-

„Életrajzom hűen tükrözi a Szovjetunió történetét: árvaház, nélkülözés, börtön, éhezés.” Vitalij Kanyevszkij 1935-ben született a Vlagyivosztk melletti Szucsanban. 1960-tól tanul a moszkvai filmfőiskolán, közben nyolc évre börtönbe kerül, diplomáját csak 1977-ben kapja meg. *A negyedik titok* című vizsgafilmje után, 1981-ben készíti el rossz, rákényszerített forgatókönyvből első játékfilmjét, a *Vidéki történetet*. A tavaly Cannes-ban Arany Kamerát nyert *Dermedj meg – halj meg – támadj fel* saját gyermekkori élményein alapul. „Az életemért csináltam meg ezt a filmet.”

vofil álláspontnak is, mely szerint az ország fejlődése öntörvényű, az orosz faluközösségeknek történelmi küldetése van: az orthodox keresztény szellem megőrzése és kiteljesítése. Nem kevesebről folyik tehát Csaadajev óta a nyilvános vita, mint hogy mi képes megbízhatóbban szabályozni az emberi együttélést: a jog vagy az erkölcs? Nem tudták megkerülni a problémát a különböző forradalmi mozgalmak sem. A politikai színtéren megjelentek a narodnyikok, szakadás történt a szociáldemokrata pártban. A harmincas évektől a szovjet rendszer működésében is elég egyértelműen kimutatható a szlavofil hagyomány. Nem alaptalanul jegyezte meg Nyikolaj Bergyajev, hogy „az orosz kommunizmus ennnyiben nem más, mint a régi orosz messianisztikus eszme transzformációja és deformációja.” (*Az orosz kommunizmus értelme és eredete*. Századvég Füzetek 5, Bp., 1989, 200. old.) A napjainkban hatalomközelbe került, jogállamiságot hirdető liberális és reformkommunista csoportok tevékenysége ugyanakkor a nyugatos eszmék továbbéléséről árulkodik.

Számunkra azonban most nem a harcos politikai irányzatok az igazán érdekesek, már csak azért sem, mert az orosz szellemi élet legkiemelkedőbb egyéniségeinek életművében erősen keverednek a nyugatos és a szlavofil értékek. Mindkét nézetnek folyamatosan megvolt a maga szkeptikus variánsa is. Igen, Oroszország megváltoztatandó. De vajon megváltoztatható-e? Le tudja-e rázni magáról a határtalan sztyeppek álmosító ölelését? A klasszikus orosz irodalom az ezzel kapcsolatos kételyekből születik meg. Gyengének látja az orosz embert, olyanak, aki sok mindenbe belevág ugyan, de rendre alulmarad a szembenálló társadalmi, mindekenélőtt pedig a természeti erőkkel szemben. Jól jelzi a szemléleti bizonytalanságot, hogy a legtöbb szerző emelkedetten jeleníti meg ezt a kudarcot. A hősök dacos büszkeséggel vállalják az értelmetlen életet, amely egyszer csak véget ér anélkül, hogy történt volna benne valami.

A nyugatos pesszimizmusnál, mely szinte kizárólag csak egy új potenciális társadalmi elit tisztító erejű cselekvésképtelenségét ábrázolja, jóval demokratikusabb a szlavofil szkepszis. Hiába tárja fel azonban a nép már-már elviselhetetlennek tűnő nyomorát, arra a keresztény következtetésre jut, hogy mindez a szenvedés csupán *próbatétel*, s az erkölcsi helytállás maga után vonja az üdvözülést.

Ez a képlet elevenedik meg Vitalij Kanyevszkij filmjében is, innen ered szemléleti tradicionáliszmusa. Egy isten háta mögötti, távol-keleti bányászvároskát látunk, szomszédságában egy büntetőtáborral, valamikor a második világháború után. A környéken elképesztő inség uralkodik, az emberek többsége nyomorúságos barakkokban él társbérletben. Ez a lét valóban csak próbatételként értelmezhető. Minden pillanatáért meg kell küzdeni, minden pillanatát végig kell szenvedni. És az emberek szenvednek és küszködnek. Pedig meg se fordul a fejükben az üdvözülés lehetősége. Ennyire szeretnek élni.

A realista szovjet filmben mindig fontos szerephez jutott a lepusztultság témája. Bármilyen hősiések, romantikusak voltak is többségükben a polgárháború vagy a második világháború idején játszódó történetek, az ország szegénységét nem tudták megkerülni. Faházak, poros földutak, elhagyott tanyák, szűkös társbérletek húzódtak meg a cselekmény hátterében. A hősök helytállása mégis azt az illúziót kelthette a nézőben, hogy forradalmi környezetben, új emberek között jár.

Ekkor jött Andrej Tarkovszkij, és ismét klasszikus alapokra helyezte ezt a realizmust. Az

Iván gyermekkorában fölfedezte a film számára a mocsaras, saras, esőtócsás, vad orosz táj művészi képét, melynek kibontása az *Andrej Rubljov*-ban a pártbürokrácia mellett az egész szlavofil értelmiséget felháborította. Tarkovszkij csökkeneti a történet szerepét a filmek szerkezetében, s megkezdte egy olyan képi motívumrendszer kialakítását, amely fokozatosan Oroszország metaforájává válik.

Arról egyelőre természetesen szó sem lehet, hogy ezek a motívumok a jelenre vonatkoztatva bukkanhassanak fel egy kompozícióban. Tarkovszkij azonban ebbe az irányba is nagyon fontos lépést tesz a *Tükörrel*. Ez a film nemzedékek számára lett jelképes értékű alkotás. Majd következik a *Stalker* a semmibe vezető vasúti sínek és a Zóna motívumával. A fantasztikus történet ellenére mindenki érti, hogy megszületett az a művészi kép, amely Oroszországot egy szögesdróttal körülvett táborhoz hasonlítja.

A nyolcvanas évek elején sokan szeretnék tehetségükhöz mérten megtámogatni, egyértelműbbé tenni ezt a képet. Vagyim Abdrasitov három kísérletet is tesz (*Rókadadászat, Megállt a vonat, A bolygók együttállása*), melyek közül az első a legsikeresebb, a második a legszókimondóbb, de minden zavarossága ellenére az utolsó a legizgalmasabb. Néhány „halottnak” nyilvánított tartalékos katona bolyong Oroszország szellemvilágában, ahol semmiről sem lehet tudni semmi bizonyosat.

A nagy mű végül is Leningrádban áll össze. Néhány évig még dobozban érlelik, de aztán engedélyt kap, hogy meghódítsa a világot. Rendezője Alekszej German, a címe pedig egyszerűen csak annyi, hogy *Barátom, Ivan Lapsin*. Az életképekből felépülő film a harmincas éveket eleveníti meg a szovjet rendszer tántoríthatatlan híveinek szemüvegén keresztül. Ők még tele vannak reménnyel. Nem is sejtik, amit mi már tudunk, hogy a társadalomépítés nem egészen a várt eredményeket hozza majd.

A Lapsin-film képi világa iskolát teremt a szovjet filmben. Germannak mindekenélőtt Leningrádban akadnak követői. Lényegében a szovjet retró születésével azonos ez a folyamat, amely azonban nem hangulatos kávéházakat, előkelő szalonokat vagy laza ruhakölteményeket kínál a nézőnek. Ellenkezőleg, itt mindent a nyomor esztétikája itat át. A kamera szívesen bolyong a lepattozott falú társbérleti folyosók labirintusában, mindig örömmel botlik kolduló nyomorékokba, daloló félnótásokba. Divatot teremt a kopaszszágból, a nemezcizmából, a vattakabátból, azaz a tábori és börtönviseletből.



Ezzel párhuzamosan egyre nagyobb teret kap a filmekben a tolvajvilág ábrázolása. A bandáknak az ellenpontozás nehéz feladata jut. A minden oldalról zárt és szabályozott polgári környezetben ők képviselik a szabadságot, a romantikát. Ez egy ponton túl aztán a művek társadalomkritikáját fokozza, hiszen fura rendszer az, amelyben a vezető bürokraták mellett elállatiast, vérszomjas bűnözők érzik magukat igazán jól.

A German nyomában kibontakozó új leningrádi realista iskola célja teljesen világos: finom célzásokkal felvázolni, majd egyetlen jól áttekinthető képpé formálni Gulag-Oroszországot. Erre azonban már csak a Gorbacsov-érában kerülhet sor.

Tarkovszkij és German hatása egy ideig még erősebbnek bizonyul a kulturpolitika öszinteségére csábító mosolyánál. Szergej Szolovjov a klasszikus retró irányába csiszolja a *Lapsin* kelleit a *Galambokban*, míg Konsztantij Lopuszanszkij a *Stalker* játékát követi, amikor a táborélet lepusztulását a jövőbe vetíti. Ám a forma egyre tökéletesedik, a motívumok pedig egyre több jelentést szívnak magukba.

Talán semmi sem jelenik meg olyan mély filozófiai töltéssel, annyi titokzatossággal filmen, mint a szegénység és a pusztulás. A szenvedés, a

nyomor képei akaratlanul is az ismeretlen felé nyitnak. Egy jómódú környezet kellemessége ezzel szemben megmarad a világról alkotott emberi kategóriák keretei között. Az időnek is csupán technikai funkciója van. Nem így az orosz-szovjet realista filmben, ahol az idő múlása olyan természeti erők aktivitását jelzi, melyeket az ember még sehogy sem volt képes kiismerni és maga alá gyűrni. Az orosz vidéknek titka van, ami állandó meditációra készítet. Nem az ember uralkodik benne. Próbálkozásai rendre elakadnak valamin, és őt magát is felemészti az idő.

Kanyevszkijnél is létrejön ez a bölcséleti aura, pedig ő láthatóan nem törekszik a nagy értelmi-ségi vándor szerepére. Nem rándul görcsbe a fura helyzettől, hogy 54 éves korában készítheti el első játékfilmjét. (Igaz, a filmográfiai adatok arról vallanak, hogy 1981-ben már kapott egy lehetőséget.) Egyszerűen csak arra vágyik, hogy felidézhesse gyermekkorát, az első szerelem fájdalmasan szép emlékét.

Kérdés, mennyit ér ma a civilizált Európában vagy az ismét civilizálódni készülő Oroszországban egy igaz történet? Mert a *Dermedj meg – halj meg – támadj fel* kompozíciója kevés eredeti mozzanatot kínál. Szinte minden ismerősnek tűnik benne: a figurák (a gyerekektől a nincste-



Dinara Drukarova és Pavel Nazarov

len tömegeken át az előjogokat élvező bürokráciáig), a barakkok, az iskola, a kultúrház, a tócsák, a sár, a drótkerítés, a köd, az ócskapiac, a rablóbanda, a tenger. Nem is beszélve magáról a történetről, amely a germani dramaturgiai szerkezet alapján csak arra kell a rendezőnek, hogy minél több lírai életképet tudjon összefűzni vele. Valera és a tatár Galija civakodós diákszerelme a film nagy részében valóban a műegységét biztosítja, befogadhatóvá téve egy rendkívül telített közegábrázolást. Aztán amikor Valera egyik csínytevése nagyon rosszul sült el – kisiklat egy mozdonyt –, feszesebbé válik a cselekményvezetés. A kisfiú a halálbüntetéstől félve elmenekül a városból, banditák közé keveredik. Ám mentőangyala itt sem hagyja magára. Váratlanul megjelenik, megnyugtatta és visszahívja Szucsanba. A szerelemről énekelve lépkednek egymás mellett a síneken, amikor valakik rajtuk ütnek és végeznek Galijával.

A látvány boncolgatásánál is rendre más művekbe ütközünk. A képi világot két elem határozza meg: a vasút és a vattakabát. Ez a két elem egy Tarkovszkij-film: a *Stalker*. A szinte észrevétlenül finoman imbolyogtató kézikamerázás pedig a nyolcvanas évek szovjet filmjének egyik állandó mutatója.

Kanyevszkij kétségtelenül megpróbálkozik azzal is, hogy néhány eredeti mozzanattal sokkolja a nézőt, de érdekes módon ez az a néhány pillanat, amelyet sikerületlennek lehet minősíteni alkotásában. Ilyen amikor a táborból szabadult fogoly a földdel keverve eszi tülekedés árán megszerzett liszt-fejadagját, vagy a film zárójelenetében a kórházból seprűnyélen kirohanó meztelen asszony „Baba Jaga-tánca”, hisztériás vonaglása. Fölöslegesek ezek a művészieskedő hangsúlyok. A bemutatott létállapot minősítése enélkül is egyértelmű, a cím értelmezése, a benne rejlő evangéliumi utalás megfejtése a krisztusi sorsról – szenvedés, halál, feltámadás – sem okozhat nehézséget. (A cím egyébként egy orosz gyerekjáték nevének parafrázisa, de ezzel az információval a külföldi néző aligha tud mit kezdeni: a játékosok megadott témára valamilyen figurát kezdenek alakítani, „dermedj meg” vezényszóra meg kell merevedniük, kiválasztják közülük a legjobb alakot, és „támadj fel”-re folytatódik a játék.)

Akárhogy is, a film hazai és nemzetközi sikere (cannes-i Arany Kamera, Félix-díj) arra utal, hogy ma nagyon komoly értéke van egy igazi történetnek. Bár Vitalij Kanyevszkij alkotása nemcsak ezért jelentős. Hiába nem találunk



Dinara Drukarova

benne látványosan új mozzanatok, hiába hatja át minden kockáját a realista szovjet-orosz filmes hagyomány, mégis teljesen egyedi élményt nyújt. Mert először jelenít meg valamit közvetlen módon, a maga teljességében. Amit látunk, az nem Tarkovszkij átintellektualizált Zónája, nem Mihalkov vagy German beszédes múltidézése, nem Lopusanszkij rendszermodelláló jövőképe és nem is Szokurov létfilozófikus „senki földje”, hanem feltehetően a háború utáni szovjet valóság hiteles képe. Erről a valóságról régóta sejtjük, hogy emberpróbáló és kiszámíthatatlan. Annyit olvastunk már kegyetlenségéről és humanizmusáról, annyi művészi kép él róla bennünk, annyiszor döbrentett meg szokatlan hétköznapiságával, hogy elhisszük, felkészült szovjetológusok vagyunk, és bátran nyilatkozunk az Unióról, szünet nélkül gyártjuk a teóriákat működési zavarairól és jövőjéről. Pedig Kanyevszkij filmje számunkra is az első olyan élményszerű szembesülés a szovjet-orosz valósággal, ahol kirajzolódnak, érthetővé válnak az összefüggések, megszűnik a dolgok rejtélyessége, s a jelenségek működő rendszerre állnak össze. Fontos előzményei ellenére a *Dermedj meg*... az első szovjet film, amelyben egyértelműen és egy remekmű színvonalán bomlik ki az

oroszországi életet a Gulag-zónához, a munkatáborok világához hasonlító művészi kép.

Világossá válik, hogyan létezik egymás mellett, miként folyik át egymásba a szabad munka, a kényszermunka és az alvilág zónája, a hivatalos és a népi kultúra. Nagy érdeme a rendezőnek, ahogy bámulatos könnyedséggel beemeli a szovjet folklórt a kompozícióba. Rajongtunk Viszockijért, ma is varázslatos atmoszférát tud teremteni Okudzsava, de azért egész más, amikor eredeti közegükben hallunk megszólalni eredeti szovjet népdalokat.

Vitalij Kanyevszkij filmje a legelvakultabb nyugatos számára is meggyőzően bizonyítja, hogy a népi(es) kultúrának felbecsülhetetlen értékei lehetnek. Olyan fontos igazságokat képes feltárni a nép életéről, a társadalmi tudatról, melyek nélkül nem lehet elindulni a szociális igazságosság felé vezető reformok útján. Különösen elgondolkoztató az élethez való aláztos viszonya, a természetes emberi életosztón feltétlen tisztelete. A rendező, híuen Dosztojevszkij és Salamov szelleméhez, még különösen kegyetlen létábrázolása közben is talál olyan pontokat, amelyek életörömet sugároznak felénk. Kanyevszkij földi poklának legnagyobb tanulsága az az egyszerű fölismerés, hogy *élni jó*.

Ebből a felismerésből ritkán sikerül katartikus erejű műalkotást teremteni. Ritkán sikerül olyan nagyszerű gyermekszereplőket választani, mint a *Dermedj meg...* esetében. A Valerkát alakító Pavel Nazarov mindent túlélni vágyó tekintete már önmagában is nehezen felejthető filmélmény. De fantasztikus érzékenységre vall, ahogyan Dinara Drukarovával kibontja hőse és Galija kapcsolatát, amely részben valódi érzelmek kifejeződése, részben játék, felnőtt sorsok, viselkedésminták utánzása. Számomra a film csúcspontja az, amikor Galija egészen váratlanul, dramaturgiailag teljesen előkészítetlenül megjelenik a tengerparton, a banda búvóhelyén, hogy visszahívja Valerkát. Akit ennek a jelenetnek a szépsége, a kislány természetes odaadása nem döbönt rá élete összes hazugságára,

kicsinyes árulására, és nem nyújtja ki a kezét a gyermekkor tisztasága után, annál már aligha állítható meg az emberi léttől való elidegenedés folyamata.

A *Dermedj meg – halj meg – támadj fel* rendkívül egyszerű szerkezetű, de felkavaró hatású, minden tradicionalizmusa ellenére is sajátos hangulatú, realista szovjet-orsz film. Megtekintése után a forradalom hívei bizonyára hosszasan töprengenek majd az általuk teremtett és támogatott történelem valóságáról, a társadalmi egyenlőség, a közösségiség eszméjének további távlatairól. A nézők többsége persze nyilván nem érez majd készletet semmiféle meditációra. A nézők többsége könnyezni fog.

Forgács Iván

DERMEDJ MEG – HALJ MEG – TÁMADJ FEL (Zamri – umri – voszkresznyi!) fekete-fehér, szovjet, 1989 í és r: Vitalij Kanyevszkij, o: Vlagyimir Briljakov, d: Jurij Pasigorev, z: Szergej Banyevics, sz: Pavel Nazarov, Dinara Drukarova, Jelena Popova, Valerij Ivcsenko Lenfilm, Troickij moszt alkotócsoport Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet

Snittek a Gulagról

Az a gondolat, mely szerint az októberi forradalomtól napjainkig egyetlen, lényegét tekintve homogén fejlődési szakaszt képez a történelem, nélkülöz minden tudományos alapot. Egyfelől magától Sztálintól ered ez az értelmezés, mivel a sztálini történetírás mindig abban volt érdekelt, hogy önmagát Októberrel, Leninnel és általában mindazzal legitimálja, ami az eredeti forradalmi örökséggel való rokonságot bizonyítja, s így segít elleplezni a sztálinista vezető réteg hatalomkonzerváló jellegét. Ezért aztán sokáig homályban maradtak a valóságos szakaszhatárok: 1917, 1918–1920, 1921, 1927–1929, 1934, 1953–1956 stb.

A sztálinista történetírás végkövetkeztetéseivel mutatott és mutat rokonságot az a történeti koncepció, amely Nyugaton, a hidegháború időszakában keletkezett, s legkifejlettebb formában a totalitáriánizmus-elméletben öltött testet. Ez a teória egy egyszer s mindenkorra adott „totális” koncepció, amely tulajdonképpen a sztálinista történetírás „visszajára fordítása”. A lényegi különbség csupán annyi, hogy ami a sztálini történetfelfogásban fejlődésként, a nagyszerűség és az emberi civilizáció csúcspontja-

ként jelent meg, a hidegháborús, konzervatív szemléletben totális elnyomássá és visszafejlődéssé változott.

Azonban mind a nyugati, mind a szovjet történetírásban a 60-as évektől kezdve, sőt, nyugaton már jóval korábban is jelen volt egy olyan „revizionista” szemlélet (így minősítették mindenhol), amely elvetve az ideológiai prekonceptiókat a tények konkrét analízisébe fogott. Ez az irányzat jelentős ösztönzést kapott az SZKP XX. kongresszusától, míg Hruscsov bukása és a brezsnyevi restaurációs időszak a régi sztálinista-hidegháborús dogmatikát erősítette.

Ami a politikai rendszerváltást követően a szovjet történeti fejlődés értelmezése terén Magyarországon történt, az nem más, mint tételes visszatérés a hidegháborús, konzervatív amerikai történetírás végkövetkeztetéseire. Ez a tudomány számára nem okozott nagyobb károkat, mert tisztán politikai indíttatású érvelésként jelent meg a szellemi életben, anélkül, hogy bármilyen tudományos teljesítményt maga mögött tudhatott volna. Ugyanakkor a mindennapi gondolkodásban, a sajtóban erős hatása volt, hiszen egyszerűsége, felületes abszurditásai, mint

például a „70 év hanyatlása”, a szovjet fejlődésnek a táborok történetére való szűkítése, a táborlakók számának tízmilliós nagyságrendekben történő áltudományos tálalása valósággal hipnotizálják az embert. A történeti problémákat hovatovább a bulvársajtó színvonalán kezdték bemutatni, ami természetesen nem kedvezett a tények „száraz” és elfogulatlan elemzésének.

Azonos jelentéstartalmat kaptak a „bolsevizmus”, „sztálinizmus”, „szocializmus” fogalmak. Eltűnt a kontinuitás és diszkontinuitás problémája. Márpedig még a táborok között is jelentős különbség volt. Jól illusztrálja ezt a Szolovki-szigetéről és a Fehér-tengeri csatornáról készült két korabeli dokumentumfilm, melyeket több hónappal ezelőtt láthattunk a Múcsarnok vetéssorozatán.

Olyan jelentősek ezek a dokumentumfilmek, hogy a szovjet történelem oktatásában – leg-

alábbis az egyetemen – fontos történeti forrásokként jöhetnek számba. Ezért is érdemes elidőzni kicsit magánál a történeti folyamatnál, illetve annak lehetséges korszakolásánál. Ha nincs világos képünk a fejlődés szakaszairól, nem tudunk mit kezdeni azokkal a filmrészletekkel sem, amelyek az egykori Gulag-táborok lakóiról, azok életfeltételeiről és munkájáról tudósítanak.

S bár e sorok írója a Gulagot sohasem hasonlított a náci megsemmisítő haláltáborokhoz, s mindig szkeptikusan figyelte a táborlakók és kivégzettek számáról közölt nyugati adatokat, sohasem gondolta, hogy itt pusztán mennyiségi kérdéssről lenne szó. Most, amikor az új adatok fényében a táborok jelentőségét bizonyos feltételes értelemben csökkentenünk kellene, a figyelmet érdemes keletkezésük, belső értékrendjük megértésére fordítani. A *Szovjet Füzetek* 4. száma közreadja azokat a Szovjetunióban

A GULAG-TÁBOROK FOGLYAINAK SZÁMA. JANUÁR 1-JEI NYILVÁNTARTÁSOK.

(Viktor Zemszkov közlése, a *Szovjet Füzetek* 4. száma alapján)

Év	Javító munkatáborokban	Ebből ellenforradalmi tevékenységért elítélve	Ugyanez %-ban	Javító munkakolóniákon	Összesen
1934	510 307	135 190	26,5	–	510 307
1935	725 483	118 256	16,3	240 259	965 742
1936	839 406	105 849	12,6	457 088	1 296 494
1937	820 881	104 826	12,8	375 488	1 196 369
1938	996 367	185 324	18,6	885 203	1 881 570
1939	1 317 195	454 432	34,5	355 243	1 672 438
1940	1 344 408	444 999	33,1	315 584	1 659 992
1941	1 500 524	420 293	28,7	429 205	1 929 729
1942	1 415 596	407 988	29,6	361 447	1 777 043
1943	983 974	345 397	35,6	500 208	1 484 182
1944	663 594	268 861	40,7	516 225	1 179 819
1945	715 505	289 351	41,2	745 171	1 460 677
1946	746 871	333 883	59,2	956 224	1 703 095
1947	808 839	427 653	54,3	912 704	1 721 543
1948	1 108 057	416 156	38,0	1 091 478	2 199 535
1949	1 216 361	420 696	34,9	1 140 324	2 356 685
1950	1 416 300	578 912 (kolóniákon is)	22,7	1 145 051	2 561 351
1951	1 533 767	475 976	31,0	994 379	2 528 146
1952	1 711 202	480 766	28,1	793 312	2 504 514
1953	1 727 970	465 256	26,9	740 554	2 468 524

nemrég napvilágot látott statisztikai adatokat, amelyeket eredetileg a *Szociologicseszkiye isszledovanyija* című liberális szellemű tudományos folyóirat tett közzé a Gulagról. Azok, akik eddig a 10 milliós nagyságrendű számokhoz szoktak, nyilván meglepetéssel veszik majd tudomásul, hogy többszörös túlzásról van szó. Nem mintha a maga korában nem tekintették volna óriási számnak azt a két-három millió embert (nem is beszélve a 700 ezer kivégzetről a személyi diktatúra éveiben), aki a táborokban megfordult. Évtizedekig konspirálták ezeket a számokat, mert a sztálini rendszer népboldogító logikájába nem fért bele még egy ilyen mértékű „bűnözés” megléte sem. Ugyanakkor ez a „konspiráció” alapozta meg a politikai megfontolásból vagy nemes érzelmi ellenállásból eredő legendagyártást, amelynek egy darabig még nagyobb hatása lesz, mint a valóságos tényeknek.

A filmrészletekből is kitűnik, hogy ezek a táborok egyáltalán nem spontán módon megépített elkülönítő telepek voltak, hanem az emberi „fejlődés” kísérleti produktumai. Maga a „modell” az I. világháború hadifogolytáborai és a régi cári táborok alapján állt össze. Mindenekelőtt a német hadifogolytáborok lehettek irányadók, hiszen a német civilizáció tisztelete már akkor egyfajta hagyomány volt Oroszországban. A háború, illetve a polgárháború után ezek a táborok határozott funkcióváltáson mentek át. Már a polgárháború időszakában megjelentek a nem-katonai jellegű fogolytáborok, melyeket politizátoroknak (politikai izoláció) neveztek. Ide zárták aktív politikai ellenfeleiket a szovjet hatóságok, mindenekelőtt a Cseka. Ezeket a táborokat akkor „ideiglenes elkülönítőként” fogták fel, s valóban, a polgárháború után foglyok sokaságát engedték szabadon. Teljes elhalásukra mégsem került sor, a NEP-korszakban „átnevelő” táborokká alakultak, s mint ilyenek a szovjethatalom aktív vagy lehetséges politikai ellenfeleinek lakhelyévé változtak. (Igaz, a Szolovki-szigeteken a köztörvényesek voltak többségben.) Nem meglepő tehát, ha a Szolovki-film-ben olvasó foglyokat, könyvtárat, kultúrhelyiségeket látunk. Mindezt egyáltalán nem a félrevezetés kedvéért filmezték le, hanem azért, hogy didaktikai és pedagógiai hatást érjenek el. A közvetlen cél a szovjet szokások és ideológiai elvárások sujkolása volt. A képeket nézve szinte többet tudunk meg a kulturális modernizáció korabeli tényeiről, mint a valóságos táboréletéről. A fehér-tengeri Szolovki-szigetekre érkező köztörvényesek, spekulánsok, az új rendszerrel szembenállók, illetve a szociálisan „idegenek”

együtt teremtik meg az új életet. Építkeznek, földet művelnek, miközben szakmát tanulnak, ismerkednek a betűvetéssel. A szabad időben olvasás, koncert, sport. A higiénia, a tisztálkodás sok fogoly számára itt válik a mindennapi élet részévé. A kultúra tisztelete különösen azokban a táborokban volt fontos, ahol a régi értelmiség és uralkodó osztály tagjait tartották fogva. Ezek többségükben nyilván kulturáltabbak lehettek, mint őrök, de az új szovjet kultúra „elsajátítása” számukra is megkerülhetetlen feladat volt. Sokan közülük foglyoltársaik tanítóivá váltak. Jacques Rossi hasonló ismertetőt ad híres Gulag-kézikönyvében (*Szpravocsnyik po Gulagu*. Overseas Publications Interchange Ltd., London, 1987.): „A huszas évek közepéig a politikai foglyoknak egy sor privilégiumuk volt. Nem fogták munkára őket, és elkülönítve éltek. Néhányan a családjukkal együtt. Korlátlan mennyiségben volt engedélyezve számukra a nappali séta, a sport, az egymás közti eszmecsere, az újságelőfizetés stb.”

Ezeket az első telepeket koncentrációs táboroknak hívták. A harmincas években azután funkcióváltás megy végbe. Sajátos, az iparosítási politika szükségleteinek alárendelt, javító munkatáboroknak nevezett kényszermunkatáborok jönnek létre, amelyek az emberi munkának az „eredeti tökefelhalmozás” korára emlékeztető kizsákmányolását biztosítják – állami szinten. A 20-as évek táborainak „felvilágosító” jellege eltűnt, helyét a sztálini személyi diktatúra kiépülésével párhuzamosan a kényszermunka kultusza, az állami kollektívizmus foglalta el.

Ennek megfelelően másra nevel a Fehér-tengeri csatorna építéséről készült film is. Egy álromantikus munkatisztelej jegyében heroikus teljesítményként mutatja be a rabszolgamunkát, s bizonyos értelemben valóban hőstetről van szó! A film így aztán egyoldalú. A nagy építkezésekre készít fel, s csak a természetet meghódító, leigázó munkáról szól, mintha az nem is kényszer volna: „kényszer volt egykor a munka, ma hősi tett. . .”

A csatorna építése 1931-től 1933-ig tartott. Mintegy 280 ezer fogoly – férfiak, asszonyok, munkások, technikusok, mérnökök – vett részt benne. Sokukat a Szolovkiról hozták át. Egyes becslések szerint a munkálatok során kb. száz ezer rab pusztult el. A csatorna terveit táborlakó tudósok és szakemberek készítették. Legtöbbjüket szabotázsért ítélték el. Az építésvezetők is a foglyok közül kerültek ki.

Bár a Fehér-tengeri csatorna (Belomorkanal) csak egy a rabszolgamunkával épített nagy ob-

jektumok sorában, abban egyedülálló, hogy nem titkolják el a nyilvánosság előtt. Ellenkezőleg, hangzatos propagandanyagok tudósítanak létezéséről. A szovjet állam komolyan be akarta bizonyítani, hogy a bűnözők, politikai ellenfelek egyaránt „újjákovácsolhatók” a közösségi munka feltételei között. A legjobban dolgozó foglyokat érdeméremmel tüntették ki. Az OGPU több jeles művészt is meghívott – köztük Gorkijt –, hogy tekintsék meg az építkezést és a nevelőmunkát. Mindannyian el voltak ragadtatva. Tucatjával születnek az OGPU-t éltető művek. Ezek közül hazánkban is sikerrel játszották Pogogyin *Arisztokraták* című darabját. (Nem véletlenül láttunk éppen ebből a színműből részletet a *Barátom, Ivan Lapsin* című German-filmben.)

1934-ben az összes tábor a szövetségi Belügyi Népbiztosság (NKVD) felügyelete alá kerül. Ekkor alakul ki a Gulag-rendszer. Folytatódnak a gigantikus építkezések, nyersanyagfeltárások (Dnyeprogesz, Magnyitogorszk, Vorkuta, Dalsztrój stb.) A legkegyetlenebb körülmények a Távol-Keleten voltak. A kolimai táborokban a hideg időnként a mínusz 60 fokot is elérte, a bányák napi normája 1,5 tonna ásvány volt. Koli-mát számtalan dal örökítette meg, világát feltehetően pontosan érzékeltetik Varlam Salamov, Jevgenyija Ginzburg, Elinor Lipper, Vlagyimir Petrov és mások írásai.

A táborok történetében is külön szakaszt képvisel a második világháború. A hitleri Németország támadását követő első hetekben a politikai

foglyok helyzete gyökeresen megromlik, tömeges kivégzésekre is sor kerül. Ám később, ahogy a németek előrenyomulnak, a bánásmód feltűnően emberségesebbé válik (Kolima kivételével, amely több tízezer kilométerre húzódott a fronttól). Ez azonban csak addig tart, amíg a szovjet csapatok nem veszik át a kezdeményezést. Néhány kemény újításra is sor kerül. 1943-ban visszaállítják a kényszermunkatáborokat. Ide kerülnek azok a hazaárulók, akik valamilyen enyhítő körülmény miatt elkerülték az akasztófát. A kényszermunkatáborokban a foglyok csak rendkívüli esetekben jutnak orvosi ellátáshoz (csonttörés), a terhes nőkön abortuszt hajtanak végre. Ezekben a táborokban volt a legmagasabb a halálozás. 1948-ban különleges táborokká alakították őket, ahol a politikai foglyok már nem végezhetek szakképesítésüknek megfelelő munkát. A különleges táborok a javító munkatáborok területén voltak elhelyezve, szigorúan elkülönítve.

Az ötvenes években a szovjet ipar egyre kevésbé szorult rá a kényszermunkára, lehetővé válnak az első amnesztiák.

A Szolovki „felvilágosító modernizmusa” a sztálini diktatúra feltételei között Makarenko „átnevelő” táborában, intézményeiben élt tovább mint a társadalom periferiájára szorult fiatalok „szocializálásának” egy történelmileg meghatározott formája. A filmművészet Nyikolaj Ekk *Út az életbe* című 1931-es munkáján keresztül közvetíti ezt a modellt.

Krausz Tamás

Dokumentumfilm – filmdokumentum

Tanulságos lenne megírni a történelem és a film kapcsolatának történetét. Érdekes lenne elkészíteni a filmtudomány és a történettudomány kapcsolatának filmjét.

A történettudomány a történelmet vizsgálja, a filmtudomány pedig a filmet. Film és történelem, filmtudomány és történettudomány kapcsolatának mégis van néhány jól megkülönböztethető típusa:

- A történelem mint filmtéma
- A történeti módszer alkalmazása a filmtudományban
- A film mint a történeti munka illusztrációja
- A film mint történeti forrás

e) A film mint történetírói műfaj¹

(A c) és a d) pont között a fő különbség a film és a történettudomány közti alárendelő, illetve mellérendelő viszonyban van.)

Dolgozatomban azt próbálom megvizsgálni, hogy milyen feltételek mellett és mennyiben tartható a film történeti forrásnak. Mindehhez a film-forráskritika módszereinek kidolgozására lenne szükség. E néhány oldal csak egy kísérlet lehetőségét adja meg: nem valamilyen kidolgozott módszerrel közelíti meg témáját, mert maga a módszer a téma, annak lehetőségeiről elmélkedik, illetve megalkotásához próbál felvetni néhány ötletet.

I.

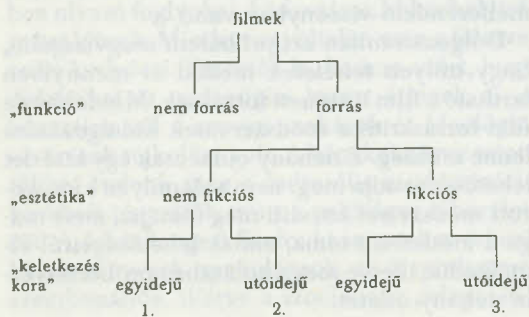
A történettudományban használatos definíció szerint mindazt az emléket, tárgyat, iratanyagot stb. forrásnak kell tekinteni, amely valamit tükröz az elmúlt korszakok történetéből. A rugalmas meghatározás meglehetősen kitágítja a fogalmat: természetes, hogy ennek alapján a film is történeti forrásnak tekinthető. A klasszikus osztályozás viszont három fő csoportot különít el a források közvetítő közege szerint: a tárgyi emlékeket, az íratlan (szellemi) hagyományokat és az írott forrásokat. Ebben a felosztásban már nem helyezhető el a film, de például egy másik fontos forrástípus, az oral history sem. Glatz Ferenc a szóbeli forrásokról szóló tanulmányában² a keletkezés kora alapján osztályoz. Az esemény és a rögzítés időpontjának összevetése alapján (az eseménnyel) egyidejű, illetve (ahhoz képest) utóidejű forrásokat különböztet meg. Ez a felosztás szerintem a filmi forrásokra is alkalmazható.

A filmfajták, műfajok közül a történettudomány számára a játékfilmek, a dokumentumfilmek és a híradófilmek a legfontosabbak. A filmek így kapott csoportján belül fikciós és nem-fikciós filmeket lehet megkülönböztetni. A fikciós, azaz játékfilmet nem feltétlenül kell kizárni a források közül, viszont alaposan mérlegelni kell felhasználhatóságának mértékét és feltételeit. Ezeket a filmeket elsősorban nem a történeti tényre való forrásként, hanem csak annak hatására vonatkoztatva használhatjuk fel.

A rögzítés időpontja szerinti megkülönböztetés a nem-fikciós filmek felosztására alkalmazva a dokumentumfilmek (az esemény időpontjához képest utóidejű a rögzítés) és a filmdokumentumok (a rögzítés egyidejű az eseménnyel) csoportját kapjuk meg.

Ugyanígy oszthatjuk fel a fikciós filmeket is, ezzel újabb két csoportot kapva.

A filmalkotások forrásfelhasználói szempontok alapján történt felosztása az alábbi táblázat mutatható be:



- (1. filmdokumentum
2. dokumentumfilm
3. történelmi tematikájú film)

Ez a felosztás természetesen csak elnagyolt, ráadásul terminológiai problémákat okozhat az is, hogy a dokumentumfilm itt más értelmet, jelentést kap, mint a filmesztétikában.

A történettudomány ezek közül a filmdokumentumokat tudja a legjobban felhasználni, ekkor aránylag kevésbé bonyolult forráskritikai feladat a „kútfő” értékének, hitelességének eldöntése. Ezzel foglalkozott Nemeskürty István egy 1983-as tanulmányában³. Filmdokumentumokat, filmhíradókat (a kettő nem ugyanaz, a híradó a filmdokumentumoknak csak egyik fajtája!) elemezve számtalan példát hoz filmfelvételek, tudósítások manipulálására, értelmük, jelentésük meghamisítására. Bokor Péter pedig, aki a film (történelmi dokumentumfilm) oldaláról vizsgálta meg ezt a kérdést, a második világháborús híradók forráskritikájának szükségességére figyelmeztetett⁴.

A következő csoport jellemzője az, hogy a dokumentumfilmek felhasználásánál már az esztétikai elrendezésből, a tények csoportosításának mikéntjéből fakadó veszélyekre is figyelni kell. Ezek a problémák viszont csak az éppen adott film elemzése során vetődnek fel – így legalábbis kikerülhető az a régi vitatéma, hogy a dokumentumfilmeket (vagy azok egy részét) a filmművészet körébe tartozónak valljuk-e. Mind-ez persze szükségessé teszi a film-forráskritikai elemzés elhatárolását, megkülönböztetését az esztétikaitól. A forráskritika a dokumentumfilmet nem művészetként, hanem a történelemtől, a történeti tényről (tényekről), azok hatásáról, körülményeiről szóló információk halmazaként kezeli, a művészi elrendezést, a sajátosan filmi jellemzőket, alakzatokat, a film struktúráját ezekhez, valamint a külső (kontroll) forrásokhoz, a mű keletkezési körülményeihez, az alkotó pályájához viszonyítva, azokkal ütköztetve értékeli, értelmezi. Néhány megközelítésében hasonló a filmesztétikáihoz, szempontjaiban viszont különbözik attól.

A játékfilmek esetében még nyilvánvalóbban számolni kell ezekkel a problémákkal. E filmeket témájuk alapján már nem lehet forrásként kezelni (például Andrzej Wajda *Dantonját* a jakobinus terror elemzéséhez), csak egy adott esemény (történeti tény) utóhatását, a közvéleményre gyakorolt befolyását vizsgáló tanulmány használhatja fel őket.

Épp ez indokolja a történeti munka illusztrációjaként, illetve forrásaként felhasználható fil-

mek elhatárolását. Azaz, például *A másik ember* című Kósa Ferenc-film érdekes illusztrációja lehet egy, az 1956-os forradalomról szóló történeti munkának (amelyhez forrásként esetleg 56-os filmdokumentumokat is felhasznált a szerző), de csak illusztrációja, nem forrása. A felhasználhatóság sokféleségét jelzi, hogy a mostanában népszerű mentalitástörténet-írás viszont mindkettőt, azaz a játékfilmet és a filmdokumentumot is forrásként vizsgálhatja.

Alapvető probléma viszont az, hogy milyen módon lehet idézni egy filmdokumentumból. (Magyar Filmhíradó, 1956/44, 255-290. méter?) A kérdés meglehetősen sarkított, a filmek történetírói műfajként való alkalmazása minden bizonnyal meg is oldja majd, bár az tény, hogy a nyomtatásban (írott formában) való megjelenés óhatatlanul több forrástípus közvetítő közegének megváltoztatását jelenti. Egy Árpád-kori oklevél forrásgyűjteményben való közlése is megtöri az alaki hűséget, az oral historynál, legfőként pedig a filmnél, a leírás az alapvető jelleg megváltoztatását eredményezi. (Ebből a szempontból egyszerű a fényképek közlése történeti munkák mellékleteként.)

A filmben elhangzó szöveggel egyfelől ugyanúgy kell eljárni, mint amikor szóbeli forrást közlünk, másfelől viszont le kell mondani az eredendően filmi jellemzők (kép és szöveg viszonya, kontextusa, vágás, beállítás) autentikus visszaadásáról. Ezért a forrás értelmezésekor az eredeti, teljes jelentést csak megközelíteni lehet – a közvetítő közeg, a kontextus megváltozása miatt. A beavatkozás hatását tompíthatjuk a filmből vett fotók közlésével, a specifikusan filmi jellemzők elemzésével, ennek ismertetésével, kérdés viszont, hogy ez mennyit von le a forrás hitelességéből, értékéből. (A hitelességet nem az adott kor, téma egyéb forrásanyagával összevetve, hanem a forrás eredetiségéhez, autentikusságához viszonyítva értem.) Tulajdonképpen nem is hitelességről, hanem a film, a filmalkotás autonómiájáról van itt szó. Ebben az értelemben a forrásközlés legfontosabb feladata az, hogy a forrás hitelességét kiderítve, annak autonómiáját a lehető legtökéletesebben megtartva adja közre azt.

Nyilvánvaló tehát, hogy a film-forráskritika saját módszer kidolgozását követeli meg. Ebben segítségül lehet hívni például a szóbeli források (oral history) és a fényképek forráskritikájának metodikáját. *A fénykép mint történeti forrás* címmel megtartott miskolci szakmai konferencián szóba is került a két módszer kapcsolata⁵.

A hagyományos (főleg az írott forrásokra ki-

dolgozott) forráskritikai módszerek alkalmazásától (alkalmazásuk kísérletétől) sem kell eltekinteni, bár néhány szempont természetesen kevésbé fontos szerepet fog játszani. Ilyen például az ún. formális hitelesség megállapítása (valóban az-e a szerző, akinek tulajdonítják a művet, eredeti-e vagy pedig másolat a forrás stb.), hiszen a filmnél, a mechanikus, technikai reprodukálásra való tekintettel a „másolat” kifejezés tulajdonképpen értelmezhetetlen. A szerző kiléte a játékfilmek, dokumentumfilmek esetében kevésbé kérdéses, itt a problémát az esetleg közbeékelte filmdokumentumok okozhatják, hiszen ebben az esetben aligha jelzik (miért jeleznek?), hogy ki volt a szerző.

A film-forráskritika módszerében is megkülönböztethetjük az ún. külső, illetve belső kritikát. A külső kritika a film keletkezésének körülményeit, előzményeit, a rendező pályájának ismertetését, mindezeknek az elemzését jelenti. Ellenőrizni kell, hogy felhasznált-e más anyagot a szerkesztésnél (hogyha igen, akkor a forrást össze kell vetni azzal), ezenkívül tisztázni kell a forrás materiális jellemzőit is.

A belső kritika célja a tartalmi hitelesség megállapítása kell legyen. Szükséges az összevetés külső forrásokkal, ezenkívül pedig a belső szerkezet, felépítés meghatározása, a filmi jellemzők vizsgálata is.

A filmdokumentumok, dokumentumfilmek, játékfilmek történeti forrásként való felhasználásának lehetőségét a módszertani ötletek, elképzelések felvetése után egy konkrét filmen kíváncsian bemutatni.

II.

A forrásként felhasználható filmek csoportjai közül egy dokumentumfilmet, Gulyás Gyula és Gulyás János *Törvénytértés nélkül* című filmjét választottam ki a fentiek illusztrálására. Elemzésem alaphelyzete a történeti munka fordítottja: nem egy meghatározott témához gyűjtöm a forrásokat, hanem egy adott mű forrásként való felhasználhatóságának lehetőségeit szeretném felmérni.

Az 1950-es évek történetével foglalkozó dokumentumfilmek iránti érdeklődés a rendszer-váltás előtti években erősödött fel. Ezek a filmek egy történészek által kellően fel nem tárt korszakkal foglalkoztak, hatásuk elsősorban az erkölcsi igazságszolgáltatásból, illetve rendszerkritikus voltukból fakad. Megítélésükben így elsősorban erkölcsi, politikai, esztétikai szempontok érvényesültek – a történettudo-

mány nem vizsgálta meg őket. Mindez azt eredményezte, hogy a nézők jelentős része ezeket a filmeket történelmi, tudományos értelemben is teljesen hitelesnek fogadta el. A visszafogottság, szikárság, a szövegcentrikusság is ezt a hatást szolgálta. A középpontban a tabuk elhagyása állt: arról beszélni, amiről korábban hallgatni kellett. A kamera ritkán kalandozott el, inkább az arcokat pásztázta. Ebből a szempontból érdekes a filmekben felhasznált ötvenes évekbeli filmhíradók szerepe: az ellenpontosítás, a drasztikus kontraszt itt is a szöveg hitelét támasztotta alá. Ez a hitelesség pedig elsősorban erkölcsi, politikai, esztétikai hitelesség volt. A forráskritikai elemzés ezzel szemben a történelmi kutatás szempontjait kell, hogy alkalmazza e filmek valóságértékének megállapítására.

A dokumentumfilm fogalmát lejáratosítottak, túl gyakran használnak érezve, a Gulyás-testvérek filmjüket filmszociográfiának nevezik. (A dokumentumfilm kifejezést én sem esztétikai, hanem forráskritikai típusként, műfajként használom.) Módszerük alapja a forgatásnak mint beavatkozásnak a vállalása (a stáb feltűnése a felvételeken, a film a filmben betétek stb.).

A *Törvénytörés nélkül* a hazai sztálinizmus áldozataival foglalkozik. A korszakban az államhatalmi terror, a politikai hatalomgyakorlás eszközei közé tartoztak a bírói ítélet (törvénytörés) nélkül végrehajtott kitiltások, kitelepítések, internálások. Gulyásék filmje ezek közül a kitelepítésekkel, azokkal is egy pontosan meghatározható típusnak, a jugoszláv-osztrák határ környéki településekről a hortobágyi munkatáborokba hurcolt családok sorsával foglalkozik. (A nyilatkozók általában deportálásról beszélnek, többen is hangsúlyozzák: ez nem kitelepítés, ez deportálás volt.)⁶ A táborok kiépítése már 1948 után megkezdődött, a film azonban csak az 1950–52 között kitelepítettekkel foglalkozik. A 19 tábor közül a 13-as, a tiszafüred-kócspusztai kerül a középpontba.

A kitelepítések egyik legfontosabb oka a háborús készülődés, a Jugoszlávia-ellenesség volt: a déli határ 30–40 km-es körzetét akarták „megtisztítani a gyanús elemektől”. A kitelepítettek egy része jugoszláv származású, mások viszont talán csak nevük miatt kerültek fel a listára. Az éberség, a védekezés motiválta a kulákellenes politikát, pontosabban a kuláksághoz sorolt parasztként, családok létfeltételeinek szándékolt tönkretételét is. Gazdasági-politikai okokkal alátámasztották a mezőgazdaság totális átszervezését is. 1951 végén hozták létre az Állami Gazdaságok és Erdők minisztériumát, Hegedűs

András vezetésével. Állami gazdaságok gyakran a ritkán lakott, elhagyott területeken, így a Hortobágyon is alakultak. Ezekben az években (1950–54) a mezőgazdaság beruházási részese-dése 14% volt az ipar 44%-ához képest, ráadásul 1949 és 1954 között 227 ezer fővel csökkent a mezőgazdaságban foglalkoztatottak száma.⁷ A munkatáborok így a hortobágyi állami gazdaságok munkaerő-szükségletének pótlásául is szolgálhattak – főleg mivel ebben az időben próbálkoztak a tanyavilág felszámolásával is.

Gulyásék filmje nem részletezi a táborok létrehozásának körülményeit, a pártvezetők döntéseinek, a „nagypolitikának” az indokait. Ezt a nézőpontot csak Hegedűs András visszaemlékezése, elemzése képviseli. A *Törvénytörés nélkül* a hétköznapi mikrohistóriájáról, a sorsokról, sorstragédiákról szól. A film cselekményét alkotó témák a kitelepítés stációit veszik sorra. A szereplők először az elhurcolás éjszakájának eseményeit, az odautat, az ottani berendezkedést ismertetik. Mindannyian csak találgatni tudják, kit miért hurcoltak el. A kitelepítendőket listáját a községi tanácsokon állították össze – az, hogy ki szerepeljen ezen, kit minősítenek osztályellenségnek vagy kuláknak, gyakran csak a lista összeállítóin múlott. Épp ezért igen nehéz a hortobágyi táborok társadalmi összetételének megállapítása. Ha fennmaradtak is, a listák, fizetési papírok pontossága meglehetősen bizonytalan. Az egyik szereplő meg is említi, hogy ő a feleségével szám nélküli fogoly volt majdnem 40 hónapon keresztül, s csak a szabadságkor, 1953 októberében derült ki, hogy nem is szerepeltek a rabok listáján. Ugyanígy tisztázatlan a táborok politikai összetétele: görög partizánok, jugoszláv kommunisták, magyar katonatisztek, parasztként, tisztviselők volt fasisztákkal (egyikük szerint az ő számuk 5–6%-ra tehető) raboskodtak együtt.

Még bizonytalanabbak a visszaemlékezések abból a szempontból, hogy hány embert is tartottak fogságban a Hortobágyon. Van, aki azt állítja (és ez az egyetlen ilyen adat a filmben!), hogy 43 táborban közel százezren raboskodtak. E számnak talán az ötöde lehetett reális. Ebben a tekintetben (összetétel, létszám) tehát nem is igen lehet forrásként elfogadni a visszaemlékezéseket, hiszen információik ellenőrizhetetlenek. Igaz, a film – jellegénél fogva – talán nem is képes effajta információk hiteles közlésére: ha a filmen látunk egy pontosnak kikiáltott listát, az nem egyenértékű magával a „kézzelfogható” papírlappal, irattal.

A *Törvénytörés nélkül* interjúja a táboréletről, az

állami gazdaságokban végzett munkáról meglehetősen pontos információként használhatók fel, már csak azért is, mert ezekről a tényekről más jellegű forrásokat alig ismerünk. Mindez természetesen a fokozott kritika szükségességét is jelzi, azzal együtt, hogy ezzel a témával, de magával a kitelepítéssel, a táboron belüli berendezéssel kapcsolatban az interjúkat egy-két reggennyel is érdemes összevetni.⁸

1953 őszén országsszerte százezres nagyságrendben szabadultak internáltak, kitelepítettek. Elhelyezkedésük, régi szakmájukba való visszakérülésük lehetősége igen kétséges volt, korábbi lakóhelyükre 1956-ig vissza se térhettek, lakásukat (bár kitelepítésükkor általában még leltárt is felvettek róla) nem kapták vissza. (Az ötvenes évek elejének lakás-ínsége a kitelepítések, főleg pedig a kitiltások elkezdésének egyik indoka lehetett: az 1949 és 1954 közti években az átlagos lakásszaporulat – felépített, illetve lebontott, átalakított lakások – csak 14 000 lakást jelentett!⁹)

A film második része a táborlakók 1953 utáni sorsával, a későbbi diszkriminációkkal, tényleges rehabilitációjuk elmaradásával foglalkozik. Több vallomás témája az 1956-os forradalom. Jellemző, hogy a forgatás idején (a nyolcvanas évek közepe táján) a szereplők néha egymás mellett használták a forradalom és az ellenforradalom minősítést. Ezek az emlékek inkább 1956 vidéki, az adott községen, városon belüli történetének megírásához használhatók fel, hiszen elsődleges funkciójuk mégiscsak a sorsok jellemzése.

A visszaemlékezések felhasználhatóságának ez a behatároltsága természetesen semmiféle negatív értékkel nem rendelkezik: mindez a film jellegéből fakad. A hortobágyi táborokban raboskodók számát 10–15 ezerre becsülve is elenyésző a filmben megszólaltatott körülbelül 40 szereplő, ráadásul összetételük nem reprezentálja a táborok teljes lakosságát. Mindezek automatikus általánosítása és a lehető legtöbb témához forrásként való felhasználása már csak azért sem lehetséges, mert a film szerkezete a vallomásokat, interjúkat megszerkesztve, egy tematikus vonalba, fősodorba helyezve adja közre. A *Törvénytértés nélkül* tehát életutakat, sorokat mutat be – egy tematikus koncepció alapján elrendezve.

A film szerkezetének legfontosabb elemét az interjúk alkotják, ezek sorát film a filmben betétek tagolják (a táborlakók megnézik az elkészült filmet). E jelenetek közé egyrészt Takács János visszaemlékezése sorolható (ő korábban nem

beszélt sorsáról, a filmet megnézni jött el, és ennek hatására szakadtak fel vallomásai), másrészt pedig a volt táborlakók rabtartói (az ávós katoná, a bridágvezető, a táborparancsnok) interjúit kommentáló megjegyzései, reakciói. E részek azért igen hangsúlyosak, mert a vallomásoknak csak itt van ellenpontoszó, kontrolláló szerepük – a kitelepítettek szövegei ugyanis egymás mellett vannak rendezve, ők tulajdonképpen ugyanazt a történetet mesélik.

A film dramaturgiájának alapja a dichotómia, a rabok-rabtartók véleményének ütköztetése. A stáblista is két oszlopban, egymástól elkülönítve sorolja fel a szereplők nevét.

A visszaemlékezéseket két funkció köré csoportosíthatjuk: 1. leíró-deszkriptív, 2. elemző-kommentáló. A film interjúinak nagy része az első csoportba, Hegedűs András szövege, illetve néhány táborlakó beszédének egy-egy részlete (a tábor szervezetéről, a kitelepítések okairól, típusairól) pedig a másodikba sorolható. (Az itt leírtak a film egészére vonatkoznak – az egyes interjúkon, főleg a volt miniszterelnökén belül lehetségesek kisebb funkcióbeli átfedések.)

A táborlakók közül Bertók Gy. Balázs szövege a legfontosabb. Az ő szerepeltetésével kezdődik és zárul is a film (csak vele forgattak a Hortobágyon) – tulajdonképpen az ő felfogásával, életszemléletével azonosultak leginkább a rendezők. Bertók önmagáról is beszél, képes a szenvedéseken kívül a Hortobágyhoz, a táborhoz fűződő személyes emlékeiről, élményeiről is vallani. A rabok közül övé a filmbeli kulcsszerep, a korábban említett tematikus koncepció is nagyrészt az ő visszaemlékezésének cselekményszervező hatására épül. Szerepe a filmben szimbólum-szerű (ami a film szerkesztettségét jelzi).

A filmben érintett témák közül 56 mellett a holocausttal való (lehetséges) párhuzam az, amihez nem kapcsolódik Bertók Gy. Balázs visszaemlékezése. Ez a téma (bár korábban többen megemlítik) az I. rész végén, Szegő József és felesége szerepeltetésével lesz hangsúlyos. Talán a legmegrázóbb sors az övék: Dachau után (ahol két gyermekük pusztult el) a Hortobágyra is kitelepítették őket. A párhuzam dramaturgiai szerepét erősíti, hogy vallomásuk legelején a feleség a bevonózárról beszél, és csak mondatokkal később derül ki, hogy nem a Hortobágyra, hanem a Dachauban történt deportálásról van szó! Ezzel a szerkesztéssel dupla kálváriájuk összecsúszik, egymást értelmezi a filmben – e két tragédia esetleges kapcsolatát a

konkrét történeti kutatásoknak kell majd kideríteniük.

A kitelepítettek közül tehát Bertók Gy. Balázs, Szegő József és felesége, illetve Takács János szerepeltetése kap dramaturgiai fontosságot. A többiek közül 6–7 volt táborlakó interjút többször, nagyobbik részük szövegét viszont csak egy-egy témához használták fel a rendezők.

A másik oldalon állók közül a már említett Hegedüs-interjú a legfontosabb. Azáltal, hogy ő életútján kívül a pártvezetés (akkori) elképzeléseit is ismerteti, illetve kommentálja az egyes témákat, szerepe az (ál)narrátoré lesz. Mindez nem azt jelenti, hogy a Gulyás testvérek az ő véleményével azonosultak, csak annyit, hogy a szereplők közül ő az egyetlen, aki a „nagypolitikát” képviseli, épp ezért nem kontrollálja elemzéseit a film. Hegedüs visszaemlékezése forrása lehet a korszak politikatörténetének is, igaz, ezekről a témákról sokkal részletesebben beszélt a vele készült filmben, egy interjúkötetben, illetve saját életrajzi elemzéseiben.¹⁰

A rabtartók közül még a volt táborparancsnok, Balla Mihály vallomása lényeges. Szövege a film második részének hosszabb szakasza. A történetek pszichikai feldolgozásmódja nála a vallásos fanatizmusba menekülés volt – inkább az életéről, sorsáról, hitéről beszél, a film dramaturgiai csúcspontja mégis az, amikor a kegyetlenkedéseket, erőszakot letagadó interjújával a táborlakók szembesülnek a vetítőteremben. Itt a legerősebb az ütköztetés, ekkor a legtragikusabbak a vallomások – ennek ellenére egyfajta katarzis a megbocsátás lehetőségét sugározza.

Az ötvenes évek, a hazai sztálinizmus történetének megírásakor a *Törvénysértés nélkül* visszaemlékezései lesznek az elsődleges információhordozók, a látvány és a filmben szerepeltetett iratok, fotók pedig a szöveg egy-egy lehetséges kontroll-forrásául szolgálhatnak majd. Az iratok szerepeltetése inkább illusztratív (a kitelepítésről beszélve látjuk az akciót indokló határozatot), a fotóké pedig néha magyarázó (az egyik nő a – filmben szintén szereplő – volt férjéről nevének elhagyásával beszél: ez alatt a férfi fényképét látjuk), néha szintén illusztratív (családi fotók bemutatásakor). Ezeket a dokumentumokat készítésük időpontja alapján is csoportosíthatjuk. Így a tábor ideje alatt készült fotók, a korabeli levelek, iratok a témával egyidejű emlékek, a szereplőkről a forgatás során vagy a forgatás és a szabadulás ideje között készült fényképek, a szabadulás utáni iratok a témához képest utóidejű emlékek csoportjába ke-

rülnek. (E felosztás nehézkességét jelzi, hogy például a táborba kerülés előtt készült és a filmben szereplő fotókat egyik csoportba sem tudjuk besorolni – igaz, ezeknek szinte semmilyen témánkba vágó forrásértéke nincs.)

A forrásfelhasználás, -értékelés szempontjából kiemelendők a film a filmben betétek is. Ezek ugyanis az életút-interjúk készítése után születtek, akkor, amikor a filmet már egyfajta szerkesztettség jellemezte. Elemzésüknél figyelembe kell tehát venni, hogy ezek (például Takács János szövege) a többiekhez képest utóidejű (végsősoron pedig duplán utóidejű!) felvételek.

Bár írásomban csak a *Törvénysértés nélkül* elemzem, mégis kiemelendő az, hogy a film segítségével kutandó témákhoz a leforgatott teljes (kb. 60 órányi) anyag jóval több információval szolgál, így a későbbi esetleges forrásfelhasználásnak ezen kell alapulnia.

A felhasználhatóságot elemmezve figyelembe kell venni még egy alapvető – minden forráskritikai értelemben vett dokumentumfilmre vonatkozó – szempontot. E filmek nyilvánvaló jellegzetessége az, hogy a rögzítés/forgatás és az esemény között olykor igen hosszú idő telik el, felhasználhatóságukat tehát alapvetően meghatározza, hogy mennyiben fogadjuk el (például a *Törvénysértés nélkül* esetében) az ötvenes évekbeli tényekre vonatkozóan a 30 évvel későbbi visszaemlékezést! Kérdéses, hogy az események korábbi kisebb (családi vagy baráti) körben történt elmesélése mennyiben (de)formálta az élmények, emlékek szerkezetét. A Gulyás-testvérek filmjénél ez a probléma kettőzötten van jelen, hiszen a film forgatásának kezdete és elkészülte között bő öt év, mégpedig pont a rendszerváltást megelőző öt év telt el. Ez az idő pedig valószínűleg befolyásolta mind a szereplőket (mit mernek elmondani), mind pedig a rendezőket (hogyan kérdeznek, mit és milyen hangsúllyal tesznek be készülő filmjükbe).

A korábbi elemzésekhez, értékelésekhez képest talán kevésnek tűnik a film forráskritikai „hordaléka”. Dolgozatomban korábban összeszort szempontokat, egyértelműnek tűnő állításokat kívántam a kritika kételyével körbeburkolni, illetve olyan kérdéseket feltenni, melyekre érvényes válaszok adhatók. Remélem azonban, hogy eközben nem fojtottam meg a filmet. Mert Gulyásék munkája fontos erkölcsi-politikai igazságtétel, tanúbizonyság. Forrásértékének megállapítása azonban nem az etika, a politika vagy az esztétika, hanem a történettudomány feladata.

Varga Balázs

JEGYZETEK

1 Glatz Ferenc: *Az új történetírás. A forráskiadványok és a modern segédtudományok*. In.: Glatz F.: *Történetírás – korszakváltásban*. Gondolat, Bp., 1990.

2 Glatz Ferenc: *Szöbeli források és kritikájuk*. I.m.: 142–143. p. (Glatz kitér az utóidejű forrásoknak arra a sajátosságára is, hogy erősen érvényesül bennük az emlékezet, a gondolkodás befolyásoló, változtatható hatása – vö. „hatástörténeti tudat”.)

3 Nemeskürty István: *A mozgókép mint történeti kútfő*. In.: Nemeskürty I.: *A filmművészet új útjai*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1986.

4 Bokor Péter: *Gondolatok a történelmi dokumentumfilm műfaji kérdéseiről*. In.: *Történelem és tömegkommunikáció* (szerk. Vass Henrik). Akadémiai Kiadó, Bp., 1976.

5 *A fénykép mint történeti forrás* (szerk. Tarcai Béla). Miskolc, 1988.

6 A deportálás kifejezés óhatatlanul is a holocaustra utal. Bár a filmben elég jelentékenyek ezek a párhuzamok (elemzésükre később ki is térek), dolgozatomban mégis inkább a kitelepítés szót használom.

7 Pető Iván–Szakács Sándor: *A hazai gazdaság négy évtizedének története 1945–1985. I. k.* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1985.

8 Galgóczi Erzsébet: *Vidravas*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1984.

Sz. Lukács Imre: *Tábor a pusztán*. Csongrád megyei TESZÖV, 1985.

9 Pető I.–Szakács S.: I.m.: 226. p.

10 Jávor István: *Találós kérdések*. BBS, 1983.

Zsille Zoltán–Hegedűs András: *Élet egy eszme árnyékában*. Zsille, Bécs, 1985.

Hegedűs András: *A történelem és a hatalom igézetében*. Életrajzi elemzések. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1988.

A Magyar Filmintézet gondozásában megjelent
a Magyar Filmográfia sorozat újabb három kötete:

Animációs filmek 1971–1980

Játékfilmek 1985–1989

Dokumentumfilmek 1971–1980

A Magyar Filmográfia többi kötetéhez hasonlóan e kiadványok is évenkénti bontásban, cikkbibliográfiával és az esetleges díjakkal kiegészítve tartalmazzák a filmeket, felsorolják az alkotókat, rövid tartalmat közölnek magyar és angol nyelven. A kötetet cím- és névmutató, valamint általános bibliográfia zárja.

A könyvek (330 Ft, 270 Ft, illetve 550 Ft-os áron) utánvétel megrendelhetők vagy megvásárolhatók a Magyar Filmintézetben (1143. Budapest, Stefánia út 97.).

Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet szolgálatában

Visszaemlékezések II.

1932

Január közepe táján egy alkalmi pénzes csoport három rövidfilmre kibérelte a műtermet. A három film később *Csokolj meg édes* közös címen került a mozikba. Női főszereplője a fiatal és gyönyörű Röck Marika, a férfi főszereplő Mály Gerő volt, akinek a bemutató után frenetikus sikere lett. Nem sokkal később *Piri mindent tud* címmel egy nagyjátékfilm felvételei kezdődtek meg a fiatal és szép Dayka Margittal a főszerepben. A filmet Székely István rendezte, a férfi szereplők között volt Páger Antal, Kabos Gyula és Rátkay Márton.

Eközben megérkezett Pestre az Osso nevű híres francia vállalat gyártásvezetője, Mr. Orienter, azzal a szándékkal, hogy kibérelje a Hunniát, ahol öt filmet forgatnának. Részben francia-magyar verziós filmeket, részben kizárólag francia produkciókat. Valamennyiünk nagy öröme a tárgyalások eredményesen fejeződtek be. Mit jelentett számunkra és az egész filmszakma számára ez a szerződés? Osso-ék felvögépet, lámpákat és egyéb felszereléseket hoztak magukkal, melyeket a forgatások után itt hagytak nekünk. Világhírű francia művészek, rendezők és operatőrök érkeztek a Hunniába. Az *Un Fils D'Amérique* című filmhez Carmine Gallone rendező, Curt Courant operatőr, Annabella, Prejcán Albert és Simone Simon színészek; a *Roulettabille Aviateur*hoz Jules Weber, Rolland Toutain és Heinrich Balasch; a *Le Roi des Palaces*hoz ismét Carmine Gallone rendező, Gérard Perrier operatőr, Simone Simon, Jules Berry és Betty Stockfield színészek. A *Tavaszi záport* és az *Itél a Balatont* a nemzetközi hírű Dr. Fejős Pál rendezte és hollywoodi jóbarátja, Pe-

verell Marley fotografálta. Ezeknek a hírességeknek pesti szereplése nemcsak azt jelentette, hogy Európa vezető filmköreinek figyelme a Hunnia műtermére összpontosult, hanem az itt megjelenő művészek tehetsége, tudása, nemzetközi tekintélye is óriási hatással volt a magyar filmművészekre, segítette fejlődésüket és utat mutatott a modern filmkészítés felé.

A franciák által forgatott első film az *Un fils D'Amérique* (Amerikai fiú) volt. Az operatőrt, a német-francia származású Curt Courant-t, kora egyik legképzettebb szakemberének tartották. Bátran állíthatom, hogy a később ismertté vált magyar operatőri iskola alapjait ő rakta le. Courant már nem csupán azért világított, hogy „fénye” legyen, hanem hogy árnyékfelületeket tudjon teremteni. Világítását megkonstruálta, forgatókönyve volt, így már abban az időben is a film mondanivalójának megfelelő hangulatot tudott teremteni. Európában előtte senki nem tudott ilyen magas művészi színvonalon világítani, és az elsők között volt, akik az operatőri mesterséget művészi fokon művelték. Emberileg is kiváló tulajdonságokkal rendelkezett, és én még ma is büszke vagyok arra, hogy dolgozhattam vele.

A film forgatása közben, márciusban kezdték el építeni a Gyarmat utcában az új, második műtermet, ami ma kettes műterem néven ismert. Felépülése meggyorsította és megkönnyítette a Hunniában dolgozók munkáját. Aki a mai építkezések tempóját ismeri, annak talán hihetetlennek tűnik, de ez az impozáns komplexum március közepétől, az első kapavágástól, november közepéig elkészült, sőt, akkor már díszlet is állt benne. Felépült az összes hozzá tartozó ún. szolgáltató helyiség is: a produkciós irodák,

színész- és munkásöltözők stb. Az építkezési bravúrt fokozta, hogy közben a mellette lévő műteremben a nagyon igényes rendező, Carmine Gallone filmet forgatott. Emiatt a felvételek ideje alatt a környéken halálos csendnek kellett lennie, természetesen az építkezésen is.

Oso-ék második produkciója a *Tavaszi zápor* volt, amit Fejős Pál rendezett és Peverell Marley fényképezett. Fejős nagy tehetségű magyar rendezőként ment Amerikába, ahol rövid idő alatt karriert csinált. Magyarországra úgy kerültek, hogy barátjával, Marley-val egy kis pihenőre át-hajóztak Európába, és párizsi tartózkodásuk alatt megismerkedtek Orienter úrral, aki mindkettőjüket meghívta Budapestre. Fejős örömmel fogadta a kedves invitálást, és barátját is rábeszélte erre a kis kiruccanásra. És ha már Pesten voltak, Orienter úr felajánlotta Fejősnek, hogy rendezzen itthon filmet. Az ajánlatot elfogadta, megindult a témakeresés. Itthon már akkor közismert volt, hogy Hollywoodban a filmek két pártra szakadtak: sokan (mint Chaplin is) elvetették a hangosfilmet, de egyre többen támogatták. Fejős is az ellenzők táborába tartozott, ezért filmjéhez olyan témát keresett és talált, amit kevés beszéddel mindenki megérthet. A *Tavaszi zápor* négy verzióban készült, női főszereplője a világhírű francia Annabella, szinte valamennyi többi szereplője magyar volt.

A Fejős-Pew Marley művészkettős itthon még egy filmet forgatott, az *Ítél a Balatont*. Férfi főszereplői Páger Antal és Csontos Gyula, gyártásvezetője Nádassy Imre, volt országos főkapitány lett. A felvételek 90%-ban külsőben készültek. Augusztus 14-én utaztunk Tihanyba, majd kétheti forgatás után a magyarországi Velencébe, ahol negyvenkét napon át, csodálatos időben készültek a felvételek.

A film operatőre, Pew Marley mesztic volt, indián az apja és fehér az édesanyja. Akkoriban forgatta a korszak egyik leghíresebb némafilmjét, a grandiózus *Tízparancsolatot*. Hollywood már akkor is messze megelőzte a többi filmgyártó ország addig elért színvonalát technikában, filmes gondolkodásban. Marley ezt a számunkra új technikát és művészi szemléletet hozta magával. Megérkezése után, amikor belépett a műterembe és megmutattuk neki lámpaparkunkat, finoman elmosolyodott és azt mondta: „Ilyen típusú lámpák nálunk már a Filmmúzeumban sem láthatók.” Amikor tudomására hozták, hogy nálunk más nincs, akkor közölte, hogy a világításnál majd furnért kell használni. Lerajzolta a formáját és méreteit, hogy azonnal készítsük el. Arra, hogy ezeket az eszközöket ho-



gyan kell alkalmazni, csak később tanított meg bennünket. Így történt, hogy a magyar filmgyártásban a világításnál még ma is használatos és fontos eszközt, a furnért elkezdtük alkalmazni.

Azt mondtam, hogy az európai világítási módszereket és operatőri stílust nálunk Curt Courant vezette be, Pew Marley pedig a sokkal magasabb színvonalú hollywoodi iskolát képviselte. Ha Courant iskolát teremtett, akkor ezt Marley sokkal magasabb szinten továbbfejlesztette. Abban az időben a világ valamennyi operatőrének példaképe valamelyik híres hollywoodi operatőr volt, így ettől a két operatőrtől nemcsak mi, világosítók tanultunk, hanem a honi operatőrök is, közülük is a legtöbbet Eiben István. Eibennek régi jó barátja volt Fejős Pál, aki sokat tett annak érdekében, hogy minél többet dolgozhasson Marley mellett. Ebből a baráti együttműködésből Eiben rengeteget profitált, de az egész magyar filmgyártás számára is gyümölcsözőt.

A film rendezője, Dr. Fejős Pál kutatóorvosként végzett az egyetemen, onnan ment át filmrendezőnek. Amikor 1932-ben Pestre jött, már amerikai állampolgár volt. Anyanyelvén kívül hat nyelven beszélt magas fokon. Csodálatosan művelt és kulturált lévén, mindenhol közszere-

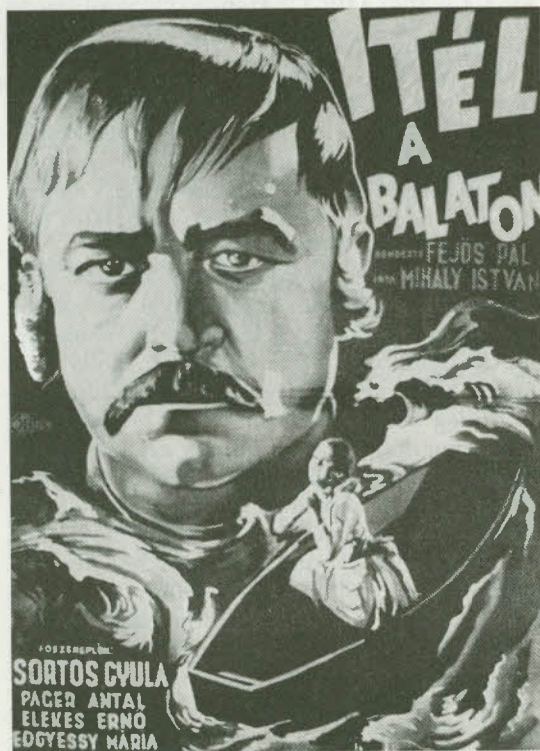
tenek örvendett. Rendezői stílusa, művészi rátermettsége és finom egyénisége hallatlanul népszerűvé tette. Stábában mindenkit egyenrangú munkatársnak tartott, így itt is mindenki tisztelte és szerette. Ahogy Courant-tól és Marley-től a magyar operatőrök, Fejóstól a rendezők próbálták ellesni a rendezés titkait. Ő azzal segítette a szakmát, hogy első asszisztensnek mindkét filmjéhez maga mellé vette Keleti Márton, akinek rendezői pályafutása során nem múlt el hét, hogy nagy tisztelettel ne emlegette volna Fejős urat. Úgy éreztem, hogy a *Tavaszi zápor* forgatása alatt Fejős engem is megkedvelt, és Pew Marley is értékelte igyekezetemet és szorgalmamat. Talán ezért is történhetett meg az, hogy amikor augusztus elején Fejős összeállította az *Íté a Balaton* stábját, Eibennel és Bingert igazgatóval külön harcot vívott, hogy a közel három hónapos forgatásra elengedjenek. Ebből a későbbiekben komoly erkölcsi sikerem és anyagi hasznom lett.

Amikor a filmgyártásban megszületik egy produkció, a stábon belül közösségek alakulnak ki, baráti kapcsolatok létesülnek. Ez a családi kapcsolat még inkább fokozódik, ha távoli helyszíneken készítik a felvételeket. Így volt ez közel tíz hétig az *Íté a Balaton* forgatócsoportjának tagjaival is. Még Tihanyban történt, hogy négyen, jóbarátok, vacsora után kis sörözésbe kezdtünk. Éjfél körül egyikünk azt javasolta, hogy jó lenne a szórakozást Veszprémben folytatni. De hogyan jutunk oda? Gyalog messze van. Fejősök vacsora után még a szálló teraszán beszélgettek, ezért valakinek az az ötlete támadt, hogy kérjük el Fejóstól a kocsiját, természetesen a sofőrjével együtt. De ki kérje el? Legyek én a bátor, született meg barátaim döntése. Mit tehettem, Fejős elé járultam és előadtam neki kérésünket, aki – mi sem természetesebb – jó szórakozást kívánt, és rendelkezésünkre bocsátotta a kocsit és a sofőrjét. Azon a hajnalon igazán jól szórakoztunk Veszprémben. Amikor reggel a felvételek színhelyén összetalálkoztunk Fejőssel, a sofőrjétől már mindent tudott, és előző esti kalandunkra utalva nem késlekedett a jelzővel: „Te liliomtipró”. Persze egy kedves hátbavágás kíséretében.

Fejős gavallériájára jellemző az a történet is, amikor még a *Tavaszi zápor* egyik forgatási napján egy nagyon nehéz jelenetet kellett a film női főszereplőjének eljátszania. Fejős egy eredeti bécsi bonboniert ígért Annabellának, ha a jelenet sikerül. Ez reggel fél tíz körül történt. Fejős abban biztos volt, hogy a jelenet kitűnően sikerül majd, ezért azonnal intézkedett. Hívatta a

felvételvezetőt és a fülébe sügta kérését. Renner felvételvezető úr azonnal kocsiba ült és kiment a mátyásföldi repülőtérre, ahol a műegyetemi sportrepülőgépei voltak. Tovább nem részletezem: délután fél háromkor a műteremben Fejős mindenki szeme láttára átadta a művésznőnek a speciális bécsi ajándékot.

Az *Íté a Balaton* főszereplőjéről, Csontos Gyuláról megszámálhatatlan anekdota él a színházi világban. Maga tervezte cipői voltak, melyekre rettenetesen kényes volt. Ő tervezte és használta először Pesten a cúgos félcipőt, ami nemcsak kényelmes volt, hanem a jelenetek közötti kosztümcsereit is meggyorsította. Ha valaki a cipőjére lépett és udvariasan bocsánatot kért, ő minden esetben azt válaszolta: „Kérem, ne kérjen tőlem bocsánatot, de ne lépjen a lábamra.” Fanyar humoráért és művészetéért mélységesen tiszteltem. Arcának alapszíne sajnos hófehér, szinte teljesen albinó volt. Ez tette szükségessé, hogy amikor őt világítottuk és a fény finomítására került sor, néha kénytelen voltam megkérni, méltóztassék a jelbe állni, hogy a sötétebb bőrű partnerek arcszínével korrigáljuk a világítást. Ilyenkor sohasem mulasztotta el megjegyezni: „Engem a Filmirodában (így nevezték az FTC



pályával szemben lévő stúdiót) a világitásnál sohasem állítanak a jelbe.” Hosszú ideig mérhetetlenül bántott, hogy az ügyetlenségem miatt fölöslegesen fárasztom a mestert. Hónapokkal később, amikor összetalálkoztam egy filmirodás barátommal, a szememre hánytta, hogy miért kényeztetjük el a Csortost, mert ha szükség szerint megkérték, hogy legyen szíves a jelbe állni, azt mondta: „Engem a Hunniában sohasem állítanak a jelbe.”

Sajátos humorára jellemző az a történet is, amelynek szereplői a mester és egy ifjú színésznő, aki egy „mozgalmasabb” pályáról került a filmhez. Történt egyszer, hogy a mester a sminkszoba mellett, a folyosón üldögélt, amikor elment előtte az aposztrófált hölgy, és odaköszönt neki: „Jó reggelt, kolléga!” Mire Csortos a fogai között mormogva csak annyit válaszolt: „Mióta vagyok én kurtizán?”

Haláláig 36 évben dolgoztam együtt vele, részben mint világosító, részben mint e filmek fénymestere. Legendás hírű volt pontossága, feyelmezettsége. Nem emlékszem, hogy egyetlen egyszer is elkésett volna. Reggel, amikor a portásfülke őrája 7-et mutatott, Csortos megjelent a küszöbön. Tudtuk róla, hogy színházi szerepeit nem tanulja, teljesen a sűgóra bízta magát. Filmszerepeiben egészen más volt, a legjelentéktelenebb dialógust is kívülről tudta, és szigorúan megkövetelte, hogy partnerei is pontos munkát végezzenek.

A *Vissza az úton* című filmben is együtt dolgoztunk. Csortos egy lezüllött bankpénztárost alakított benne. Filmszerepet úgy még nem szeretett, mint ezt. Ő, aki híres volt választékos öltözködéséről, eleganciájáról, szerepe szerint toprongyosan, szakadozott atlétatrikóban, mint reklám-ember, hátán-mellén nagy táblával sértálgatott a Fecske és Déri utca sarkán, Pest hírhedt negyedében. Őt évtizedes filmgyári működésem alatt rengeteg kiváló, sőt világhírű művésszel dolgozhattam együtt, de annyira szeretetre méltó emberrel és nagy művésszel nem találkoztam, mint Csortos Gyula.

Amikor Fejős befejezte a filmet, elutazott Magyarországról. Néhány év múlva híre jött, hogy Svédországban és Dániában dolgozik. Akkoriban egy igen tehetséges fiatalember, Tóth Bandi, a későbbi rendező, baráti kapcsolatba került Fejőssel, és meglátogatta dániai otthonában. Visszaérkezése után Bandi felkeresett és átadott egy pár elefántcsontból készült, faragott rizsevő pálcát. Elmondta, hogy Fejős közben Japánban forgatott, és onnan hozta ezeket az ajándékokat. Egy párat küldött dr. Bingert János vezérigazga-

tónak, egy párat Eibennek, egy párat pedig nekem. Bandit többször is megkérdeztem, nem téved-e? Hiszen Fejős elutazása óta több esztendő telt el. Hogyan emlékezhet rám? De ő közölte velem, hogy Fejős igenis nekem küldte az ajándékot, amit végül is nagy örömmel vettem át. Ezek után levelet írtam Fejősnek, melyben köszönetet mondtam azért, hogy ennyi idő után sem felejtett el. Nem sokkal később Fejős válaszolt, amelyben ő köszönte meg az én figyelmességemet, mintha én tettem volna neki szívességet.

Az *Íté a Balaton* forgatásának emléke ma is frissen él emlékezetemben. Így volt ez 1972 augusztusában is, amikor a *Nápolyt látni...* egyes jeleneteit forgattuk a Gellért Szálló Gobelin termében. A film egyik főszereplője Páger Antal volt, aki negyven évvel azelőtt az *Íté a Balaton*-ban is főszerepet játszott. 1972. augusztus 15-én reggel 8 órakor Páger kisminkelve bejött a szettbe. Amikor leült, eléálltam és azt mondtam: „Engedje meg művész úr, hogy üdvözljem abból az alkalomból, hogy ma 40 éve volt az *Íté a Balaton* első forgatási napja.” Páger meghatódva, könnyezve felállt és jobbról balról megcsókolt. Mert 40 év az 40 év...

1933

Mind jobban kezdtem érezni a szakma varázsát, mert munkánk napról napra biztosítottabb lett, már nem kellett annyira félnünk a létbizonytalanságtól. Az év első produkciója a *Pardon, tévedtem* volt. Az akkor már világhírű Joe Pasternaknak ez volt az első filmje, amit nálunk készített, mint producer. Joe a későbbiekben még négy filmet forgatott a Hunniában, melyek közül nem egy világsikert ért el. A filmet Székely István rendezte, Bruno Mondit volt az operatőr, főszereplői Gaál Franciska és Paul Hörbiger voltak. Már kezdettől volt némi nézeteltérés a rendező és a közismerten nehezen kezelhető Gaál Franciska között, de Joe Pasternaknak egy darabig sikerült diplomatikusan elsímítania a konfliktust. Az utolsó forgatási napokon azonban már a diplomácia sem segített. Hosszú ideig folyt a vita Joe és Franciska között, hogy vajon Székelyben megvannak-e a képességek az utolsó jelenetek megrendezésére? Franci kirtartott amellet, hogy hozzanak másik rendezőt. Végül Pasternak – engedve az erőszaknak – az akkoriban Németországban dolgozó Bolváry Gézátn ajánlotta, akit Franci el is fogadott. Így fordulhatott elő az a máig példátlan eset, hogy a film

egyik részét Bolváry, a másik részét Székely rendezte.

Joe Pasternak vezna, alacsony, de kitűnő művészi érzékű és szakmai tudású ember volt, a moziba járó közönség ízlésének és igényének ismeretében nagy nemzetközi rutinnal rendelkezett. A filmezés volt éltető eleme, és saját produkciónak sikeréért mindenre hajlandónak mutatkozott.

Az év második kétverziós filmje a *Rákóczi induló* volt. A felvételekhez megérkezett Budapestre a világhírű Camilla Horn és Gustav Fröhlich is, aki nemcsak a film férfi főszerepét játszotta, hanem a német verziót rendezte is. A magyar változat női főszerepeit Dayka Margit és Turay Ida, a férfi szerepeket Jávor Pál, Apáthy Imre, Csontos Gyula és Kiss Ferenc játszották. A magyar verzió rendezője Székely István, operatőre Willy Goldberger volt.

A film külső felvételei a Nyíregyházi Huszár Laktanyában és környékén készültek, ahol sok mulatságos epizód történt. A színészek már reggel egyenruhába öltöztek, s akire még nem volt szükség a felvételnél, bevonult a helybéli kávéházba egy feketére. Szerepe szerint ki ezredes, ki százados, ki tisztiszolga volt, így naponta többször is előfordult, hogy a tisztiszolgát alakító színész hátbaverte az alezredest, esetleg le is gorombította. A civilek megbotránkozását látva persze a színészek erre még rá is játszottak, egymást múlták felül a szellemes tréfákban.

Mindkét verzió operatőre kivételes képességekkel rendelkezett. Bruno Mondy világítási módszere és stílusa bővítette szakmai tudásunkat. Olyan új, nálunk addig még nem ismert lámpákat hozatott Németországból, amelyekkel élvezet volt dolgozni és játszani könnyedséggel lehetett különféle fény-árnyék hatásokat megteremteni. Goldberger csendesebb ember volt, mind Mondy, de művészi felfogásuk az operatőri munkában teljesen azonos volt. Bár világítási koncepciójukban észrevehetőek voltak a rokon vonások, kivitelezésükben mégis különböztek egymástól. Goldberger kevesebb lámpával dolgozott, és fénykonstrukcióiban bátrán teremtett hatalmas árnyékfelületeket. E filmekben Eiben István is részt vett, hogy gyarapítsa tudását.

Joe Pasternak, aki szerette a sportot, tudta, hogy a világosítók közül többen futballoznak. 1933 őszén elintézte, hogy a világosítók csapata az akkori vasutas pályán megmérkőzzön a díszítők csapatával. Erre a meccsre a stáb minden tagja, élén Pasternakkal, és a Hunnia dolgozói is kivonultak. Ez a csodálatos délután azután közös vacsorával fejeződött be, amit az előkelő



Schrettner étteremben fogyasztottunk el, Pasternak számlájára. Számunkra külön öröm volt, hogy a mérkőzést 2:1 arányban mi, világosítók nyertük meg.

1934

Ettől az esztendőől kezdve megszűnt a filmgyári alkalmazottak létbizonytalansága. Divatossá vált a Hunnia, és szünet nélkül folyt a forgatás. A magyar filmek mellett több német és német-magyar verziós film készült. Akkor forgattuk a *Meseautó* és a *Lila ákác* című magyar filmet, német-magyar verzióban a *Bál a Savoyban*, Alpár Gittával a főszerepben, és csak német változatban Joe Pasternak *Péter* című filmjét, amit Henry Kosterlitz, a később világhírűvé vált Henry Koster, Deana Durbin felfedezője rendezett.

A *Tavaszi parádé* is '34 tavaszán készült. Ez a film az esztendő legnagyobb, legdrágább és bemutatása után a legnagyobb sikert elért produkciója volt. Bár csak német verzióban készült, a vezető művészek nagy része magyar volt. Bolváry Géza rendezte, Eiben István fényképezte, ez volt az első önálló nagyjátékfilmje. Ezzel rögtön be is futott az európai operatőrök élvonalá-

ba. A gyártásvezető Joe Pasternak, a női főszereplők Gaál Franciska és Vaszary Piri, a férfi főszereplők Rátkay Márton, Halmay Tibor és Paul Hörbiger voltak. Utóbbiról ma már kevesen tudják, hogy Budapesten született, és 12 éves volt, amikor családjával Bécsbe költözött. A német szereplők is világszerte ismertek voltak: Hans Moser, Theo von Linggen, Wolf Albach-Retty, akinek leánya, Romy Schneider is világhírű színésznő lett. A film zenei vezetője az osztrák Robert Stolz volt, mint karmester játszott is a filmben. Fényes Szabolcs is közreműködött, egy betétszámot írt, amit Gaál Franci énekelt.

Akkoriban egy magyar film díszleteinek költsége nyolc-tízezer pengő között mozgott. A *Tavaszi parádé* díszlete 230 ezer pengőbe került. Ennyi pénzből akkor két magyar filmet készítettek, igaz, hogy ilyen csodálatos és gazdag kiállítású díszlet sem azelőtt, sem azóta nem készült a Hunniában. Tervezője az európai híru Haessler volt. Ebből is látható, hogy Bolvárynak és Pasternaknak a film érdeke mindenek előtt állt, pedig a pénzre ők is vigyáztak. Egyszer a „pékműhely” díszletben Bolváry az első beállítást mutatta Eibennek. A fahrt útját és irányát jelezve elindult hátrafelé, de közben nekiment a műterem falának. Anélkül, hogy megnézte volna mi az, csak ennyit mondott: „Ez ugrik!”. Ezután azonnal megjelentek az építészet dolgozói és 12 négyzetméteren kibontották a két éve épült II. műterem falát.

Egy másik beállításnál Eiben egy liftet építtetett az I. műterembe, hogy a jelenetben szereplő Stolz karmestert a felvevőgéppel megközelíthesse, mivel akkor még nem volt a Hunniának kránja. Az első próba után kiderült, hogy a II. műterem felső vasszerkezetének a fele képbe került. Ahhoz, hogy a beállítás elkészülhessen, a hidat le kellett bontani. Akkor ez természetes volt, és a rendezői kívánságot senki sem kérdőjelezte meg. A filmszakma régi alapigazsága, hogy néha azért kell félmilliót kifizetni, hogy három milliót megtakaríthassunk.

Csak később, a *Bál a Savoyban* című filmnél használhattunk a Hunniában először kránt, magyarul filmdarut. Székely, a rendező ugyanis Alpar nagybelépőjét úgy akarta fotografálni, hogy egy felső totálképből indulva a kamerával ráközelít a primadonnára. Akkoriban mi még nem ismertük a varió objektívet, ezért volt szükség a kránra, amellyel ezt a feladatot meg lehetett oldani. Mivel a Hunniának nem volt elég pénze, hogy külföldön megvásárolja ezt a fontos eszközt, Székely és Eiben kiutaztak Angliába és felkeresték az ott élő Korda Sándort, aki még ittho-

ni működése idejéből jól ismerte Eibent. Kérésüket meghallgatva azonnal intézkedett, így nem sokkal később Eibenék hazaérkeztek a krán műszaki terveivel, majd felkeresték az ismert Wertheimer céget, amely a filmdarut elkészítette. Ennek segítségével felvételi technikánk sokkal modernebb lett.

A *Tavaszi parádé* női főszereplőjéről, Gaál Franciskáról köztudott volt, hogy mindent megtett a szerepéért és a film sikeréért. Csípőben erős volt, ezért mindig csípőszorítót viselt, sőt, szerepeiben használt kosztümjeit is úgy varratte. Egyszer egy koraőszi hangulatú jelenetet november első napjaiban kellett felvenni, de a szerep szerint Franciskának könnyen kellett öltöznie. Keményen dacolva a fagyponthoz közeli hőmérséklettel, egy szál ruhában játszott végig a jelenetet.

Máskor viszont kiismerhetetlen volt. Franciska akkoriban ment férjhez dr. Dajkovits Ferenc pesti ügyvédhez, aki sűrűn jött látogatóba a művésznőhöz, mindig valami kedves ajándékkal a kezében. Egyszer, amikor belépett a díszletbe és meglátta feleségét, elindult felé. Közben elkerülhetetlen volt, hogy a művészek üdvözlésére ne reagáljon, így cikk-cakkban tette meg az utat feleségéig. Amikor odaérkezett, a művésznő sípítozni kezdett, hogy mindenki fontosabb volt számára, mint ő, mert mindenkit előbb köszöntött. Ilyenkor kezdődött a szabadkozás, míg Franci meg nem békült. Legközelebb Dajkovits a díszletbe lépve egyenesen hozzá sietett, aki háttal ülve éppen a szerepét tanulta. A férj kedveskedni akart, és hátulról megcsókolta a tarkóját. Erre megint elszabadult a pokol: Franci felugrott és üvöltöni kezdett Dajkovitscsal, hogy a csókkal elrontja a sminkjét. Szegény férj alig tudott szóhoz jutni.

Minket, világosítókat különösen kedvelt a művésznő. Ezt abból is éreztük, hogy a jelenetek után, amikor átöltözött, sohasem ment fel az öltözőjébe, hanem a díszlet egyik, számára elkerített részében intézte el. Ennél az aktusnál az öltöztetőjén kívül más nem lehetett jelen, mégis szó nélkül tűrte, hogy a lámpahidakon dolgozó világosítók zavartalanul láthassák őt, hiszen az ilyen ruhaváltásnál – akarva, nem akarva – akadt olyan pillanat, amikor ruha nélkül volt, így gyönyörködhattunk alakjában. Néhány ilyen pillanatot nekem is sikerült elcsípni.

Mi, világosítók úgy fejeztük ki iránta érzett tiszteletünket, hogy egyszer, amikor a Hunnia focicsapatában egy angol missziós csapat ellen játszottunk a Millenárison, őt kértük fel a kezdőrúgásra, amit Franciska örömmel el is vállalt.

Talán ennek is köszönhető, hogy a mérközés eredménye 3:3 lett.

Egy alkalommal néhány napra szabad lett a műterem, s így lehetőség nyílt egy „Hacsek-Sajó” kisfilm leforgatására. Köztudott, hogy e két szerepet hosszú évekg Komlós Vilmos és Herczeg Jenő alakította. Történt, hogy az egyik beállításban Komlós Vili állt a felvevőgép elé, és teljesen zárt ajkakkal beszélt, pedig tudtuk, hogy milyen szépek a fogai. Tudta ezt Eiben István operatőr is, aki a kamera mögül kiszólt Vili bácsinak: „Vilikém, olyan szépek a fogaid! Ha beszélsz, mutasd a fogaidat!”, és már bújt is vissza a kendő alá, a gép mögé. Ezt a pillanatot használta ki Komlós, kivette műfogsorát, és szinte betéve az objektívbe, azt mondta: „Pista, ha látni akarod, itt van! Nézd!” Egy pillanat múlva kitört a nevetőorkán, és időbe telt, amíg folytatni tudtuk a munkát.

A nagy nemzetközi produciók mellett elkészült az igen nagy sikerű *Meseautó* című magyar film is. Gaál Béla volt a rendező, operatőre az osztrák Heinrich Balasch, a főszereplő Törzs Jenő és Perczel Zita, akinek különösen nagy sikere volt a filmben, és aki ezután vált ismert színésznővé. E filmben indult a fiatal és tehetséges Tolnay Klári színésznői karrierje is, aki ezután évtizedeken keresztül számtalan magyar film női főszereplője volt.

1935

Ebben az évben elsőnek a *Szerellemmel vádolkak* című nagy német produció készült el, amit Bolváry Géza rendezett, operatőre Eiben István, a zeneszerző Eisemann Mihály, főszereplői Bulla Elma, Gustav Fröhlich, Theo von Lingén és Halmay Tibor voltak. Halmay Ludovikát végzett huszártisztból váltott át a színészi pályára, és Európa egyik leghíresebb táncos-komikusa lett. Játékában és privát életében egyaránt katonás tartású, bokáját keményen összecsapkodó, igazi úr volt.

Ezután vígjátékot forgattunk, a *Három és fél muskétást*. Az a Kardos László rendezte, aki közben Joe Pasternak sógora lett. A producer természetesen Pasternak volt, főszereplői Félix Bressart, Ottó Wallburg, Huszár Pufi, Verebes Ernő és Szőke Szakáll.

Joe Pasternak következő produciója a *Kis-mama* volt, amit csak német verzióban láthatott a közönség. Rendezője Hermann Kosterlich, operatőre Eiben István, főszereplői Gaál Franciska, Friedrich Benfer, Verebes Ernő, Huszár Pufi és

Ottó Wallburg voltak. Amikor a film készült, még nem tudhattuk, hogy közel 20 esztendő múltán valahol még nagy sikerrel fogják vetíteni. Eiben ugyanis 1952-ben egy kultúrdelegáció tagjaként kiutazott Moszkvába. Akkor ott tartózkodott a leningrádi kulturális miniszter is, aki felkereste szállodájában és megkérte, hogy utazzon el vele Leningrádba, mivel ott nagy sikerrel játszották a filmet. Miután megérkezett, Eibent elvitték a moziba, majd az előadás után a függöny elé kérték és bemutatták a közönségnek. Eiben meghatódva köszönte meg az ifjú korában forgatott filmjére kapott késői tapsokat.

Ezután az év szuperproduciója következett, a *Szerelmi álmok*, a német és magyar változatban készült Liszt-film. Rendezője Heinz Hille, a Drezdai Operaház intendánsa volt, operatőre Eiben István, főszereplői a magyar változatban Táray Ferenc, Sulyok Mária, Berky Lili, Gózon Gyula, Pethes Sándor, Halmay Tibor, Földessy Géza, Fáy Béla és Báthory Giza, a német változatban Olga Csehova, Hans Söhnker, May Aribert, Paul Henckels és Halmay Tibor.

A külső felvételek egy része Tata-Tóvárosban készült, ahová a stáb két hétre leköltözött. A nehéz és fárasztó napi felvételek után rendszerint beültünk az előkelő Eszterházy Szálló kerthelyiségébe. Az egyik ilyen napon – néhány üveg sör elfogyasztása után – pianóban elkezdtünk dúdolgatni. Felfigyeltek rá a német színészek és engedélyt kértek tőlünk, hogy átülhessenek hozzánk. Kissé zavarba jöttünk, de ők pillanatok alatt átrendezték az asztalokat és helyet foglaltak társaságunkban, ami nagy megtiszteltetést jelentett nekünk. Rövid idő múlva a magyar színészek is odajöttek hozzánk, ők is részt vettek a beszélgetésben, nótázásban, így asztalszomszédom a már akkor nagyon tehetséges Sulyok Mária lett. Éjfél tájban a pincérek kihoztak egy hatalmas edényt, amelyben meggy ből volt, és akkora merőkanállal meregették a poharakba, amekkorát csak a szép konyhákban lehetett látni. Ez a kis dínom-dánom kivilágos virradatig tartott, utána már haza sem mehettünk, mert a diszpozíciónak hajnali munkakezdést írt elő. Utólag bevallhatom, hogy bizony már jóval a látóhatár felett járt a nap, amikor bennem is kezdett oszladozni a hajnali pára.

1936

Ebben az esztendőben közel harminc film készült a Hunniában. Ezek többsége magyar produció volt, mert időközben a műterem bérbe-



adásában kialakult egy gyakorlat: csak bizonyos számú magyar film elkészülte után adhatták ki a stúdiót egy-egy nemzetközi produkciónak.

Az év elején több produkcióban is dolgoztam, amelyek már forgatásuk alatt is komoly érdeklődést váltottak ki. Ilyen volt az *Aranyember* Kiss Ferencsel és Uray Tivadarral a főszerepekben; az *En voltam*, Bárdos Artur rendezői bemutatkozása, a főbb szerepekben Bulla Elmával, Uray Tivadarral, Törzs Jenővel, Kiss Ferencsel, Vaszary Pirivel; a *Légy jó mindhalálig*, amelyben Csontos Gyula mellett a magyar színészek legkiválóbbjai kaptak szerepet, és a nagysikerű *Havi 200 fix* című vígjáték, amit a bemutató után még hosszú hetekig játszottak a premier mozikban.

Ez utóbbi film érdekessége, hogy híres slágert, amelynek zenéjét Rozsnyai Sándor, az akkori Arizona bár tulajdonosa szerezte, az a Rátonyi Ákos énekelte mint bárénekes, aki később Tolnay Klári férje lett. Rátonyi a film felvételeinek megkezdése előtt jött haza Amerikából, ahol öt évig Hollywoodban, a filmszakmában dolgozott. Itthon a Hunniában előbb mint ügyelő és asszisztens, később mint rendező működött. Rátonyinak volt egy gitárja, amivel szabad

idejében néger spirituálékat énekelt. Ez adta az ötletet Balogh Béla rendezőnek, hogy a filmben a bárénekes Rátonyi Ákos legyen. Így a magyar nézők előbb ismerkedhettek meg vele színészként, mint rendezőként.

Az esztendő első német verziós filmje a *Leányintézet* volt. Bolváry Géza rendezte, aki Paul Hörbigeren, Hilde Krollon és Raul Aslanon kívül az akkori idők számos világhírű német színészét szerződtette.

A *Pacsirta* is csak német verzióban készült. Rendezője a cseh származású, de Németországban dolgozó Carl Lamac, akinek ez már a második nálunk rendezett filmje volt. A filmet a németek egyik legjobb operatőre, Werner Brandes fotografálta, a forgatókönyvet a Németországból hazalátogató Cziffra Géza írta, aki később sok filmben dolgozott itthon mint rendező és művészeti tanácsadó. A *Pacsirta* zenéjét Lehár Ferenc szerezte, a női főszereplő az akkor már világhírű Eggerth Márta, partnere az akkor már divatos és tehetséges Hans Söhnker volt.

Az esztendő utolsó filmje, a *Mária nővér* legnagyobb része még az I–II. műteremben készült, de a befejező jeleneteket már az időközben felépült III–IV. új stúdióban forgattuk. Az építkezést még márciusban kezdték el, és 1937 január közepén fejezték be. Az első díszlet a *Mária nővér*hez készült, a Mátyás templom egyik mellékoltára volt. A filmet két változatban forgatták. A magyar verzió rendezője Gertler Viktor, a német változaté Von der Nass volt. Mivel utóbbiról rövid idő alatt kiderült, hogy nem áll feladata magaslatán, máris megszületett nevéről a szellemes szójáték: „Van de rossz.” Európa akkori legjobb énekes, Svéd Sándor mindkét verzióban, Szörényi Éva, János Pál, Berki Lili, Mály Gerő, Gózon Gyula, Halmay Tibor a magyar, Camilla Horn és Hilde Stolz a német változatban szerepelt. Az operatőr Eiben István, a zeneszerző Fényes Szabolcs volt. A film legnépszerűbb slágere, a „Küldök neked egy nápolyi dalt” ma is gyakran hallható. Ezek a kétverziós filmek mindig különleges élményt jelentettek számunkra, mert a rendezőknek és színészeknek ismerniük kellett saját nemzetük mozilátogató nézőinek ízlését. Szörényi Éva és Camilla Horn ezúttal is különböző felfogásban játszották azonos szerepüket.

1937

Ebben az évben 35 játékfilm készült a Hunniában, köztük az *A férfi mind örült*, melynek rende-



zője Gertler Viktor, operatőre Eiben István, a férfi főszereplője Jávor Pál volt.

Jávornak volt egy szokása: ha meglátta, hogy valaki éppen valami jóféle hazait falatozik, odament, és „csak egy falatot” felszólítással meghívta magát. Eiben, aki már akkor is lelkes fogyasztója volt a rumos feketének, az egyik felvételi napon, az ebédidő után, a felvevőgép mögött állva éppen átvette bizalmas emberétől az italt. Ekkor Jávor – Gertler rendezői utasításait hallgatva – odaszólt Eibennek: „Pista, csak egy kortyot!”. Eiben átnyújtotta poharát. Jávor pedig – továbbra is a rendezői instrukciókra fülelve – hirtelen egy igazi magyaros kortyot hörpintett belőle. Abban a pillanatban fuldokolva felüvöltött, mint egy sérült vadkan: „Bumm! Pista, mi volt ez?!” A hatás leírhatatlan volt. Mindenki olyan harsányan nevetett, hogy hosszú időbe telt, amíg a nyugalom helyreállt. Így változott a rumos fekete elnevezés „bumbis”-ra, amit később már nemcsak a szakmában, hanem az egész országban így hívtak. A történethez az tartozik még, hogy később Jávor is megszerette ezt az italfajtát.

Az év következő filmjében, a *3:1 a szerelem jávára* címűben a rendező Vaszary János, az ope-

ratőr Eiben István volt. A főbb szerepeken Bársony Rózsi, Kiss Manyi, Dénes Oszkár, Halmay Tibor, Rózsahegyi Kálmán és Bilicsi Tivadar osztozott. Két változatban készült, a német verzió főszereplője, Roky Hortense és Bársony Rózsi szépsége és tehetsége között azonban, a film címével ellentétben, döntetlen volt az eredmény. Számomra ez a film azért is kedves volt, mert szerepelt benne Toldi Géza, az FTC és Schindler, az Austria Wien játékosa is. Ennek az volt a pikantériája, hogy a film forgatása közben játszották a két játékos klubjának Középeurópai Kupa mérkőzését, melyen előbb az Austria nyert 4:1-re Bécsben, de itthon, csodálatos játékkal, az FTC megverte 6:1-re, így továbbjutott.

A film rendezője, Vaszary János – hasonlóan családjá valamennyi tagjához – igen tehetséges ember volt. Egyik nagybátyja, Vaszary Kolos az első világháború idején Magyarország hercegprímása, a másik a nagyhírű Vaszary János festőművész volt. A testvérek közül Gábor neves regényíró, Piri híres színésznő, János pedig író, valamint színpadi- és filmrendező lett. Ma is büszke vagyok rá, hogy ismertem őket és dolgozhattam velük.

Az év utolsó produkciója, a *Mámi* is Vaszary-film volt. A forgatókönyvet Gábor írta, János pedig rendezte. Az operatőr Eiben István, a zeneszerző Buday Dénes és dr. Sándor Jenő, címszereplője Fedák Sári, a csodálatos pályát befutott, akkor közel 60 éves színésznő volt.

1938

Tavasszal egy német verziós filmet forgattunk *Asszony a válaszüton* címmel, amelyben új rendezőt avattunk, Josef von Bokyt, aki már közel két évtizede Németországban élt, és addig Bolváry első asszisztense volt. Az operatőr Eiben István, a szereplők Magda Schneider, Hans Söhnker, Ewald Balsler és Karin Hard voltak.

Egyszer a balatonföldvári mólón forgattunk, ahol különféle okok miatt elhúzódtak a felvételek. Ewald Balslernek viszont este előadása volt Bécsben. Kiderült, hogy ha Pestre visszük, már nem éri el a bécsi gyorsot. Rövid számolgotás után megállapítottuk, hogy a vonatot csak Győrben érheti el. Én kaptam a megbízást, hogy a kamerakocsival Balsert Győrbe vigyük. A gépkocsivezető ügyességét dicséri, hogy Székesfehérváron, Mórón és Kisbéren keresztül az utolsó pillanatban elértük Győrben a bécsi gyorsot, így megmentettük a bécsi Burgtheater aznap esti előadását.

Ezután kezdtük forgatni a Mikszáth Kálmán regényéből készült *A Noszti fiú esete Tóth Marival* című kétverziós filmet. A magyar változat rendezője Székely István, operatőre Eiben István volt, zenéjét Fényes Szabolcs szerezte. A szereplők Jávor Pál, Szőrényi Éva, Rajnai Gábor, Gózon Gyula, Kiss Manyi, Simor Erzszi, Pethes Sándor és Pethes Ferenc voltak. A német verzió rendezője Hubert Marischka, szereplői Magda Schneider, Jávor Pál, Lucie Englisch, Paul Kemp, Oscar Luno és Halmay Tibor voltak.

A színészek is szerették a verziós filmeket, mert amíg az egyik változat szereplői a felvevőgép előtt álltak, a másik változat színészei anekdotákkal szórakoztatták kollégáikat. Ilyen anekdotázó színész volt Rajnai Gábor is. Szenvedélyesen mesélte történeteit, amelyeknek kolozsvári színészkedése idején részese volt. A magyar színházművészet híres korszaka volt az az idő, amikor Gabi bácsi Gózon Gyulával és Kabos Gyulával együtt ott volt szerződésben.

Kolozsvár gazdagabb társadalmi rétege mindent megtett, hogy bekerülhessen abba a zárt körbe, amely a színház legnemesebb művészeinek és a város legelőkelőbb polgárainak tagjaiból állt. Ennek az előkelő körnek az összejöveteleiről Gabi bácsi megszámlálhatatlan történetet tudott. Egyszer például Kolozsvár legismertebb gyógyszerésze is mindent elkövetett, hogy a bohém társaságba kerülhessen. Rajnaiéknak nem volt antipatikus a gyógyszerész, társaságuk létszámát azonban már nem akarták növelni, ezért ördögi tervet eszeltek ki meghívására. Azt mondták a gyógyszerésznek, szívesen látják, ha a társaság minden tagját meghívja pezsgős vacsorára. Am az ügynek van egy kényes része, ami miatt teljes diszkrécióját kérték. Meghívásának eddig is az volt az akadálya, hogy ez egy titkos nudista társaság, amelynek összejövetelein csak úgy vehet részt, ha teljes titoktartást vállalva, az előírásoknak megfelelően hajlandó mezítelenül megjelenni. A patikus boldogan elfogadta a meghívást. A megbeszélt napon este 11 órakor megjelent a megadott címen, ahol az előszobában a tréfába beavatott egyenruhás inas várta, és előzékenyen a hallba tessékelte, mondván: „Ott tessék levetkőzni”. Ezután a patikus meztelenre vetkőzve megindult a szalon felé, ahonnan kihallatszott a társaság beszélgetése, majd udvarias kopogtatás után nagy lendülettel a szobába lépett, ahol a hölgyek és urak estélyi ruhában ültek. Mivel a társaság tagjai nem voltak beavatva a történetbe, szinte mindenki nevetőgörcsöt kapott. A patikust annyira megdöbbenetette a váratlan helyzet, hogy ijedtében

Péntek Réxi

SZEREPLŐK
TURAY · ERDELYI · PÁGER
 IDA NICI ANTAL
 RAJNAY GÁBOR · TORY MARIA · VILVARY MARIKA · GÓZON
 GYULA · JUHÁSZ JOSEF
 TÖRÖK BEZŐ VIGJATEKA ZENÉDR. SÁNDOR JER
 RENDELTE VAJDA LÁSZLO · PLE. / FERENC PRODUKCIÓ

megszólalni sem tudott, kirohant a hallba, hogy ruháit magára kapkodja. Később aztán fájdalomdíjként teljesítették vágyát, és ezután állandó meghívást kapott a társaság estélyeire. Gabi bácsi ennek ellenére olyan művész volt, akinek soha nem voltak rosszakarói.

Ezután készült a *Péntek Rézi*. Vajda Laci rendezte, aki Németországban segédoperatőrként kezdte a szakmát a 20-as, 30-as évek legnevesebb német operatőre, Wagner mellett, majd később vágó lett. Így jutott el a rendezésig. Élete nagy részét Spanyolországban töltötte.

Ez a film munkásságom első szakaszának lezárását is jelentette, mert ebben dolgoztam utol-

jára világosítóként. Az utolsó forgatási napokon kezdtek beszélni arról, hogy fővilágosítónak neveznek ki, ami az első pillanatban meglepett, de meg is ijesztett, mert bármennyire szerettem is ezt a munkát, a szakmába kerülésem óta soha sem gondoltam arra, hogy több is lehetnék, mint világosító, hogy egy komoly fénykonstrukciót önállóan fel tudjak építeni. Persze az az igazság, egy kicsit büszke is voltam, hogy a vállalat vezetői engem találtak a legalkalmasabbnak e tisztség betöltésére.

(1981)

Átdolgozta: ifj. Nádasy László

Azon szerencsés emberek közé tartozom, akik a Színház- és Filmművészeti Főiskola operatőr szakán Béla bácsi hallgatói lehetek. 1982-ben végzett évfolyamunk volt az utolsó, akiket még ő tanított a világítástechnika rejtelmeire. Oktatási „módszere” nem volt különleges: a főiskola műtermének sarkában, egy széken ülve mesélt. Mesélt az emlékeiről, a filmtechnika fejlődéséről, a magyar filmgyártás – általa közelről megélt – történetéről, azokról az emberekről, akikről a szakmában legendák terjedtek el. Mi úgy hallgattuk ezeket a „hiteles történeteket”, hogy észre sem vettük, mennyit tanultunk belőle. Béla bácsi alapelve az volt, hogy egy valamirevaló operatőrnek elsősorban a „klasszikus világítást” kell megtanulni ahhoz, hogy később attól eltérve kialakíthassa egyéni stílusát. Ezt mindenestre megkönnyítette a Főiskola lámpa- és eszközparkja, amely máig abból az időből maradt ránk, amiről Béla bácsi mesélt. A világítási gyakorlatokon instrukciói szerint valóságos furnérrödöt építettünk egy-egy portré bevilágításához. E módszer hatékonyságát azonban többek között az is bizonyítja, hogy a magyar főiskolán végzett operatőröket a világon mindenhol elismerik. Zsigmond Vilmos például az Oscar-díj átvételekor név szerint őt is említette, mint sikerének egyik kovácsát.

Halála előtt néhány hónappal – főleg kollégái, tanítványai és Illés György operatőr ösztönzésére – precízen vezetett naplója alapján leírta sokat mesélt emlékeit a céllal, hogy könyv vagy főiskolai jegyzet formájában a későbbi nemzedéknek is hasznára váljék. A kézirat azonban eredeti formájában nem volt kiadható, mivel Béla bácsi irodalmi stílusa közel sem volt olyan magas színvonalú, mint szakmai tudása, így át kellett formálni ahhoz, hogy publikálható legyen. Halála után nem sokkal Illés Györgytől kaptam a feladatot, hogy ezt az értékes filmtechnika-történeti és anekdotagyűjteményt sajtó alá rendezzem, amiben nagy segítségemre voltak egykori évfolyamtársaim, Balog Gábor, Baranyai László, Dávid Zoltán, Novák Emil és Varjasi Tibor is. A munka első harmadának elvégzése után azonban kiderült, hogy – minden kísérletünk ellenére – senki nem vállalja kiadását. Sok év után, ez év tavaszán, a *Filmkultúra* felajánlotta, hogy két részletben közli az emlékiratot, ezért újra munkához láttam. Közben kiderült, hogy az anyag mennyisége meghaladja a folyóirat terjedelmi lehetőségeit. Így az előző és a jelen számban csak az anyag kétharmada olvasható. Őszintén remélem, hogy rövidesen a teljes visszaemlékezés közlésére is sor kerülhet vagy a folyóiratban, vagy a már régen tervezett kötetben. Úgy gondolom, ezzel nemcsak Béla bácsinak állítanánk méltó emléket, hanem értékes írásának tanulságaiból nehéz helyzetben lévő filmgyártásunk elkötelezett tagjai is erőt meríthetnének.

N. L.

Tapasztalatok és lehetőségek

Beszélgetés Gazdag Gyulával a filmoktatásról

Gazdag Gyula filmrendezőt az 1990/91-es tanév elején nevezték ki a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televízió főtanszakának vezetőjévé, de e munkáját érdemben csak ez év áprilisában kezdhetette meg, mivel addig szerződés kötötte a Los Angeles-i egyetemhez, ahol két éven át tanított.

- *Hogyan került sor amerikai meghívására?*

- 1987-ben Amerika több városában rendeztek bemutató-sorozatot filmjeimből. New Yorkban a Museum of Modern Artban kezdődött, a második állomás Berkeley, a Pacific Film Archive, illetve Los Angeles volt, az egyetem filmarchívuma, ahol rendszeresen tartanak vetítéseket. Itt találkoztam a filmfőtanszak vezetőjével, aki érdeklődött a magyarországi filmoktatás iránt. Amikor meghallotta, hogy nálunk elsősorban gyakorló filmrendezők, méghozzá a jobbak tanítanak a főiskolán, nagyon fellelkesült, tudniillik éppen akkor dolgoztak egy reform előkészítésén, aminek lényege az volt, hogy az oktatást jobban közelítsék a gyakorlathoz, olyan tanárookra támaszkodva, akik maguk is gyakorló alkotók. Azután egy évvel később meghívtak, hogy pályázzak meg egy vendégtanári pozíciót.

- *Vagyis nem meghívást kapott, hanem pályázat beadására hívták fel?*

- Igen. Megpályáztam, elfogadták és meghívtak. Először egy negyedévre, ugyanis a tanév, pontosabban az egész naptári év, negyedévekre van osztva. A három hónap letelte után a diákok petíciót juttattak el a főtanszakvezetőhöz, kérve, hogy hívjanak vissza. Így lett a három hónapból végül két év.

- *A Los Angeles-i egyetemen, a híres UCLA-n belül hol helyezkedik el a filmszakma? Milyen az oktatás rendszere?*

- A színház és film kint tartózkodásom alatt vált külön iskolává az egyetemen belül. Itt is, mint általában az amerikai egyetemeken, két fokozat van; ezekre nincs magyar kifejezés, mivel a fogalom nálunk nem létezik. Van *undergraduate* és *graduate*. A középiskola elvégzése után iratkozhatnak be az *undergraduate* szintre, ahol a képzés négy éves. Választhatja ugyan az ember a filmet egyik főtárgynak, de elsősorban általános képzést kap; a választott tárgyakból csupán valamivel többet. A komoly képzés, a szakosodás csak e négy év elvégzése után következik, ami további három év tanulmányt jelent. Így van ez a filmes képzés terén is. Én ilyen *graduate* szakon tanítottam.

- *Kik jelentkeznek erre a szakra? Kik voltak a hallgatói?*

- A legkülönbözőbb emberek. Tanítványaim között 21-től 60 évesig minden volt. Egyik kurzusomat egy hatvan év körüli úr is látogatta, aki újságírói pályafutása után iratkozott be az egyetemre elhatározván, most megpróbálja a filmrendezést. Szóval nincs korhatár.

- *És tandíj?*

- Az van. Ha jól tudom, nagysága attól függ, hogy az illető annak az államnak a lakója-e, ahol az egyetem van, másik államból jött-e, vagy külföldi. A legolcsóbb a „hazai”, a mi esetünkben a kaliforniai, s a legdrágább természetesen a külföldi diáknak. A tandíj összege az 1991/92-es tanévben jelentősen emelkedni fog; 40 vagy 80%-kal lesz még magasabb.

Egyébként nem csak az jár az egyetemre, aki meg tudja fizetni a tandíjat. Voltak diákjaim, akik nem lettek volna képesek rá, de kölcsönöket vettek fel. Léteznek diák-kölcsönök, amelyek célja, hogy abból fedezzék a tandíjat.

- *Ha valakinek van pénze - vagy kölcsöne - a tan-*

díj kifizetésére, az minden további nélkül beiratkozhat?

– Nem. Ez attól is függ, hogy sikerül-e a felvételi vizsgája, ami egyébként egyszerűbb, mint nálunk. Tekintettel arra, hogy az Egyesült Államok akkora, amekkora, nem kényszeríthetik a jelentkezőket arra, hogy eljöjjenek felvételizni, ami akár 1500-2000 dollárba is kerülhet. Ki kell tölteni egy tesztet, azt kell elküldeni, meg az előző bizonyítványokat, írásokat, korábbi filmes munkájukat – ha volt. Tekintettel arra, hogy az egyetemen erősen szűkülnek a gazdasági lehetőségek, azt hiszem, a jövő évre összesen hat új hallgatót szándékoznak felvenni.

– Az egyetem elvégzése után, gondolom, kapnak egy diplomát. Mi ennek az értéke?

– A filmeknek van értékük, amelyeket megcsinálhattak hallgató korukban, nem a diplomának. Ezekkel tudnak házalni, ügynököt keresni maguknak. Előfordul, hogy valaki az első filmjével jelentős sikert arat. Pusztán az a tény, hogy a filmet bemutatják az egyetemi archívum vetítőjében, amelyre meghívják a szakma képviselőit, ügynököket, a különböző stúdiók munkásait, már jelentős dolog. A kiválasztott filmet levetítik a Directors' Guild-ben. Ezek a bemutatók elindíthatnak egy-egy pályát. Az is előfordul persze, hogy valaki kifejezetten sikeres filmeket készít egyetemi tanulmányai során, mégsem lesz belőle soha filmrendező. Minden megtörténhet. . .

– Hány filmes egyetem van az Egyesült Államokban?

– Nem tudom pontosan, de sok, magán- és állami egyetem, főiskola is. Valahol azt olvastam, hogy évente körülbelül húszezren végeznek az Egyesült Államokban filmszakon.

– Húszezer rendező?

– Nem mindenütt van ez a megkülönböztetés, ez a szakosodás. Nálunk sem volt. Az első filmeket ötös csoportban készítették; egy negyedév alatt öt filmet forgattak le úgy, hogy változtak a funkciók, tehát mindenki mindent csinált. Volt rendező, operatőr, segédoperatőr, felvételvezető. . .

– . . . vágó. . .

– Nem. Mindenki maga vágja a filmjét. Én szerettem volna, ha egymásnak vágnak, ha a rotáció a vágásra is érvényes. De az egyetem tiltakozott ellene. Mindenki maga vágta a vizsgafilmjét, neki kellett alászinkronizálni a hangot, az összes vágási munkát teljesen egyedül kellett végeznie.

A vizsgafilmek költsége egyébként nincs benne a tandíjban. Az csak azt az alapfelszerelést

foglalja magában, amelyet az egyetem biztosít: kamerát alapobjektívekkel, illetve varióval, magnetofont mikrofonnal és alap-lámpaparkot. A nyersanyagot a hallgató veszi, ő fizeti a labor-költségeket, szállítást, bármit. Ebből adódóan nagyon nagyok a különbségek a vizsgafilmek között. Volt olyan diák, aki 4-5 ezer dollárból forgatta le a filmjét, s volt, aki 25 ezerből.

Különös rendszer ez, de vannak előnyei. Például, ha valaki elveszít egy csavart a forgatáson egy lámpából, ki kell fizetnie. Ő kezeli viszont az összes berendezést és felel is érte. Nincs olyan, hogy csak akkor vetítheti le a musztert, ha ráér a gépész. Ő írja ki, mikor akar vetíteni – és ő fog vetíteni; tudja kezelni a vetítőgépet – de anyagilag felelős érte.

– Valóban alapvetően más rendszer ez, mint a hazai. Mégis van-e valami ezekben a módszerekben, amelyeket – közvetlenül vagy áttételesen – átvethetők, követhetőnek tart a budapesti főiskolán?

– A furcsa az, hogy ott alkalmaztam nagyon sok mindent abból, amit mi csinálunk. . .

– Miket „vitt át” tőlünk Amerikába?

– Főleg a vizsgafilmekre való felkészítéssel kapcsolatos dolgokat. Az ő elvük az volt, hogy be kell dobni a hallgatókat a mélyvízbe, vagyis rögtön az első negyedévben le kellett forgatniuk egy tízperces filmet. Érdekes elképzelés, biztosan sok az előnye. De komoly hátrányai is vannak. Amikor odakerültem, először másod- és harmadéves diákokat tanítottam, és kiderült, hogy képesek ugyan filmet csinálni, hiszen már túl vannak az első vizsgafilmen, de alapvető ismereteik hiányoztak. Ráadásul az első film alapján ítéltek meg őket. Egy jugszláv vendég-tanárral együtt azt javasoltuk, legyen az első negyedév az előkészítés, a felkészülés ideje, amikor nagyjából megtanulják az alapismereteket, kis etűdöket forgathatnak – és kell is, hogy forgassanak –, amelyek felkészítik őket arra, hogy mi is a filmcsinálás; megtanulnak valamennyire világítani, vágni, tehát elsajátítják a legalapvetőbb technikai ismereteket, mielőtt elkezdnek forgatni. Azt hiszem, ez bevált, és meg is akarják tartani.

– Milyen mértékben alkalmaznak videót az egyetemen?

– Az etűdöket videóra forgattuk, ami teljesen bevett oktatási eszköz. A vizsgafilm azonban 16 mm-es. Sikerült elérni, hogy az első negyedévben a hallgatók fejenként 30 méter 16 mm-es nyersanyagot kapjanak, hogy valami tapasztalatuk legyen a filmmel való munkában is. Sikerült elintézni, hogy erre fordíthassunk egy adományt, amit a Kodaktól kapott az iskola.

– *Hány hallgatója van a filmszaknak? Hány hallgatója volt Önnek?*

– A filmszakon – ha mindkét szakot, tehát az *undergraduate*-et és a *graduate*-et is számoljuk, háromszáz körül. Meghirdetett, szabadon választható kurzusomon én határoztam meg, hány hallgatót veszek fel. Amikor egy elsőéves osztályt kaptam, hogy dolgozzak velük vizsgafilmjük befejezéséig, akkor voltak a legtöbben, tizenheten. Volt viszont olyan kurzusom, amelynek során mindenkinek le kellett forgatni egy gyakorlatot, s miután a negyedév 13 hétből állt, nem vehettem fel többet 13 hallgatónál, mivel hetente egy gyakorlatot forgattak. A többi jelentkező bejárhatott a kurzus egyik felére, a filmelemzésre, bejárhatott segíteni a gyakorlatokra is, de nem forgathattak.

– *Hány órája volt hetente?*

– Mit nevezünk órának? Változó. Amikor délelőtt filmelemzés volt, délután pedig miénk volt a műterem, akkor reggel 9-től este 6-ig tartott. Volt, amikor hetente kétszer vagy háromszor tartottam négy órát, s volt, amikor csak a vizsgafilmek forgatásával foglalkoztam. Ilyenkor órám nem volt, de bármikor elérhetőnek kellett lennem; kijártam a forgatásokra, illetve a vágószobában ültem velük, attól függően, hogy a diákoknak mikor volt szükségük rám. (Egyébként ez itthon is így van: az osztályvezető tanárnak, amikor a diákjai forgatnak vagy vágnak, nemcsak az órán kell elérhetőnek lennie.)

– *Nem kerülhető meg az a kérdés sem, hogy milyen volt a fizetése? Hogyan viszonyítható a magyarországi főiskolai-egyetemi tanári jövedelmekhez?*

– Amerikában sincs magas fizetésük a tanároknak. De nem voltak anyagi gondjaink.

– *Ez válasz arra is, hogyan viszonyul az itthonihoz...*

– Nehéz összehasonlítani, mert nálunk a filmfőtanszak arra épített, hogy a szakmában dolgozó embereknek a tanítás másodállás. Ott viszont, ha tanítok, semmilyen más munkát nem végezhetek.

– *Ez kikötés?*

– Kikötés is, de időben nem is férne bele. Ennek is vannak előnyei és hátrányai. Előnye, hogy a tanár állandóan, intenzíven tud foglalkozni a hallgatókkal, hátránya viszont, hogy sok az olyan tanár, akinek nincs szakmai gyakorlata. A diákok nem is bíznak bennük, érzik, hogy fogalmuk sincs, mi történik a szakmában, és nem tudják, hogy néz ki a gyakorlatban, amit meg akarnak tanítani. Ez lemérhető a diákok osztályzásain, ugyanis a negyedévek végén név nélkül, titkosan ki kell tölteniük egy tanár-érté-

kelő kérdőívet. Ebben különböző kérdésekre pontszámokkal – 1 és 9 között – válaszolnak. Ezek az értékelések is bizonyítják, hogy a profi gyakorlattal rendelkező tanárok „vezetnek”.

– *Azt megtudtuk, a hazai módszerekből, mit honosított meg az UCLA-n, de vajon mi hasznosítható az ottani módszerekből, tapasztalataiból?*

– A legfontosabbnak a diákok önállóságát tartom. S azt, hogy rotációs alapon dolgoznak első filmjükön: mindenki mindent csinál.

– *Ez így volt a budapesti főiskolán is, legalábbis régebben, ha jól tudom.*

– Igen. Elméletileg. De gyakorlatilag nem tudott megvalósulni. Azt hiszem, szakosodás előtt a hallgatóknak minden területen kellene szerezniük valamennyi tapasztalatot. Szintén felhasználhatónak tartom, hogy ott szabadon választható tárgyak is vannak. Ez egybevág azzal, hogy itthon is több egyetemen és főiskolán így lesz. Persze nem pontosan úgy, ahogy az UCLA-n, ami nagy egyetem, s ahol a szabad tárgyválasztás azt is jelenti, hogy egy-egy negyedév első vagy első két óráján a tanár gyakran felvételiztet. Sok a jelentkező, el kell döntenie, ki veheti fel a kurzusát. Másoknak kevés hallgatójuk van, így sokszor az történik, hogy a diák nem azt tanulja, amit akar, hanem oda megy, ahová sikerül bejutnia. Ilyen kis iskolában, mint a miénk, más a helyzet. De úgy gondolom, hogy a diák és az osztályvezető tanár együtt kialakíthatja azt az órarendet, ami a hallgatónak a legjobb. Lehet, hogy ha hatan vannak az osztályban, akkor a kötelező tárgyakon, órákon túl mind a hatnak más-más választott tárgyai lesznek.

– *Mondana erre egy példát, hogy világosabbá váljék elképzelése?*

– Például a tanár és a diák úgy ítéli meg, hogy azokhoz a témához, amivel a hallgató mondjuk a másod- és harmadévben foglalkozik, hasznos lenne, ha pszichológiát hallgatna. Akkor beiratkozik a bölcsészkarra, elvégez két félévet, és egyetemi osztályzatát a főiskola elismeri.

– *Egy interjúban azt nyilatkozta, szeretne külföldi vendégtanárokat meghívni.*

– Remélem, ezt a következő tanévben sikerül megvalósítani. Talán arra is lesz mód, hogy egy tanárt fél vagy egész évre meghívjunk, esetleg valaki idejön ösztöndíjjal. Ez mind anyagi kérdés – is.

– *Nyelvi kérdés is...*

– É pillanatban változó a hallgatók nyelvtudásának színvonala; vannak, akik tudnak nyelveket, és vannak, akik nem. A jövőben az angol nyelvtudás kötelező lesz már a felvételinél, mert ennek a szakmának a nyelve ma már az angol.

Ahhoz, hogy elolvassák azt az irodalmat, ami kötelező lesz, angolul kell tudni, mint ahogy ahhoz is, hogy megértsék a vendégtanárokat. Ez persze nem azt jelenti, hogy csak angol anyanyelvű tanárok meghívására gondolunk. A hallgatóknak tanulmányaik során még egy idegen nyelvet el kell sajátítaniuk. Tehát két nyelvvizsgálattal kell befejezniük a főiskolát. Nem azért,

mert ez bárki szeszélye, hanem mert enélkül ma már nem lehet dolgozni. Nemcsak egy főiskolai diplomát akarunk a végzősök kezébe adni, hanem fel akarjuk készíteni őket arra, hogy képesek legyenek a filmszakmában munkát vállalni, s azt jól el is végezni.

Budapest, 1991. július 29.

Somogyi Lia

Javaslat a Filmfőtan szak tanrendjének megváltoztatására

Az elmúlt két évben három Egyesült Államok-beli filmiskolán volt alkalmam rövidebb-hosszabb ideig vendégtanárként tanítani. A tanítás mellett sokat gondolkodtam azon, hogyan kellene megváltoztatni filmtanítási rendszerünket. Az alábbiakban e téren szerzett tapasztalataimat igyekszem összefoglalni.

Az oktatás szerkezete

Az amerikai egyetemek tanterve a tantárgyakat két csoportra osztja: *kötelezőkre* és *szabadon választhatókra*. A kötelező tárgyak bizonyos esetekben egy adott oktatási szakaszhoz (negyed vagy szemeszter) kötöttek, máskor a kíváncsalm csak anynyi, hogy az oktatás tartama alatt, egy szabadon választható időpontban a tanuló vizsgát tegyen belőlük.

Mind a szabadon választható, mind a kötelező tárgyak a tanterv által meghatározott bizonyos pontszámot jelentenek, amelyet a tanuló megkap, ha eredményesen vizsgázik a tárgyból, az osztályzattól függetlenül. A félév érvényességének feltétele, hogy a tanuló által felvett tárgyak pontszámainak összege elérje a tanterv által az adott félévre meghatározott pontszámot. (Például: A; B; C; tantárgyak kötelezőek, A:4, B:6, C:4 pontos tárgy. A félévre kötelező pontszám 20. A kötelező tárgyak felvételével a tanulónak 14 pontja van, tehát a félév abszolváláshoz 6 pontnyi további tantárgyat kell felvennie. Szabadon választhat az iskola által kínált további tantárgyak közül adott esetben 3 x 2, 4 + 2, vagy 1 x 6 pontos tantárgyakat.)

Elképzelésem szerint ennek a rendszernek bizonyos elemei alkalmazhatók lennének a mi oktatásunkban. Ennek egyik előfeltétele lenne, hogy hasonló rendszer működjön a Főiskola egyéb tansza-

kain is, így a szabadon választható tárgyak olyan egységes pontrendszerét lehetne kialakítani, amely lehetővé teszi a különböző tanszakok közötti átjárást és a más tanszakokon hallgatott tantárgyak elismerését. Ha ez nem lehetséges, akkor nem látom értelmét a pontrendszer bevezetésének, ebben az esetben viszont egy másfajta rendszerrel kell kidolgozni, amely mérhetővé teszi a szabadon választott tantárgyakat, ugyanakkor lehetőséget teremt arra, hogy ne legyenek túlzott különbségek a tanulók közötti terhelés tekintetében.

Bizonyos esetekben az is szükségesnek látszik, hogy – akár csak belső használatra – más egyetemeket is felkérjünk egy-egy tárgy pontszámának megállapítására, hogy ilyen módon az ott hallgatott órákat is beszámíthassuk saját hallgatónk pontszámainak összegébe. Adott esetben például, ha egy hallgató pszichológiát vagy szociológiát akar hallgatni egy másik egyetemen, mert nekünk nem áll módunkban a tárgyat oktatni, a más egyetemen felvett tárgyat, illetve letett vizsgát a tanuló tanulmányi eredményébe beszámíthassuk.

Nyelvoktatás: Elkerülhetetlennek látszik, hogy a Főtan szakra való felvétel alapfeltételei közé az angol nyelvtudás is bekerüljön. A jövőben egyre több lesz a csak angol nyelven hozzáférhető szakirodalom, amelynek az oktatás részévé kell válnia, és a múlt tapasztalatainak tanulsága szerint a fordítás drága és lassú. Az eddigi nyelvtanítási gyakorlat nem mondható eredményesnek. A tanulóknak maguknak kell gondoskodniuk legalább két nyelv elsajátításáról: az angolt még a Főiskola előtt, a franciát vagy németet pedig a tanulmányi idő alatt, de nem a Főiskolán kell megtanulniuk. Fokozatosan kell bevezetni az angol nyelv kötelező jellegét a tanszakon. Valószínűleg meg kell alapítani azon nyelviskolák névsorát, amelyek bizonyítványát a Főiskola elismeri.

A pontrendszert az alábbi módon képzelem alkalmazhatónak:

Első évben nincsenek szabadon választható tárgyak. A filmrendező, operatőr és forgatókönyvíró szakokon olyan mennyiségű tantárgy tanítása elengedhetetlen, hogy irreálisnak tűnik egyéb tantárgyak felvétele.

Másodévben az oktatás a rendező és operatőr szakon mesterkurzus-jellegű képzéssé alakul, ami azt jelenti, hogy jelentősen csökken a kötelező tárgyak száma, az alapvető szakmai tárgyakból a tanulók mesterhez kerülnek, aki egyfelől szabadon alakítja ki a saját órarendjét és tanítási módszerét, másfelől felkérhet más tanárokat, hogy saját mesterkurzusán belül, a kurzus résztvevői számára kötelező jelleggel tanítsanak bizonyos tantárgyakat. (Ha például a mestertanár jónak látja, hogy tanítványai az adott félévben díszlettervezést is tanuljanak, felkérhet egy díszlettervezés-tanárt a kurzus óráinak megtartására.) A mesternek módjában áll továbbá más, a Főiskolán – esetleg egy másik tanszakon – tanított tárgy óráit – az azt tanító tanárral való megegyezés alapján – saját kurzusa növendékei számára kötelezően előírni. Ugyanez vonatkozik a Főiskolára alkalmanként meghívott, egy-egy alkalommal vagy néhány hétig előadó vendégtanárok óráira is. Ez az oktatási szerkezet maradna érvényben a negyedik év végéig.

Ilymódon a második évtől a tanterv az alábbi elemekből állna:

- *Kötelező tantárgyak*
- *Mesterkurzus*, a vezető mestertanár által meghatározott kötelező tantárgyakkal együtt
- *Szabadon választható*, a Főiskolán tanítandó tantárgyak
- *Szabadon választható*, a Főiskola által *nem tanított*, más egyetemeken felvehető, de a főiskolai eredménybe beszámítandó tantárgyak.

A mesterek feladata emellett a vizsgafilmek felügyelete, ugyanúgy, ahogy eddig az osztályvezető tanáré volt.

Az első új tanterv kialakításakor a tanári karnak kell létrehoznia a pontrendszert, amely nyilvánvalóan folytonos változáson megy majd keresztül.

A Főtanszak szerkezete

Azt gondolom, hogy az iskolát nyitottá kell tenni, azaz meg kell teremteni annak a lehetőségét, hogy hazai és külföldi szakemberek szakmai elfoglaltságuktól és szándékuktól függően akár egy-egy alkalomra, akár egy-egy félévre, akár az oktatás hagyományos kereteibe be nem illeszhető módon (az eddigi nagyelőadások mintájára vagy két-három, esetleg többhetes kollégiumok formájában) részt vállalhassanak az oktatásban, egyszeri vagy visszatérő vendégoktatóként.

Az osztályvezető tanárok helyét a mesterek ve-

szik át, ami természetesen nem zárja ki, hogy ezek alkalmanként ugyanazok a tanárok legyenek, a változás lényege a mester-tanítvány viszony kialakulása, aminek az alapja az, hogy a mestertanárnak döntő szava van az osztályába történő felvételekbe, jogában áll a kötelező tanterv mellett saját osztálya számára külön szemináriumi tantervet kialakítani, és az ebben való részvételre kollégákat felkérni, akár más tanszakokról is.

Új tantárgyak bevezetése

Szükségesnek látom a *Producer-képzés* beindítását a Főiskolán. Meggyőződésem, hogy az előttünk álló néhány évben Magyarországon létre fog jönni a producer-típusú filmgyártás gyakorlata, a Főiskola által kiképzett emberekkel vagy azok nélkül. Fontos lenne, hogy a jövő producerei megfelelő képzést kapjanak a Főiskolán. Ennek a programnak a kialakításához szükség van a jelenlegi gyártásvezető-zsak tanárainak tapasztalatára, de ezen szintű kulturális alapképzésre, megfelelő bel- és külföldi szervezői és jogi, továbbá szerzői jogi ismeretek tanítására is.

(Azt sem tartom lehetetlennek, hogy a közeljövőben ez a program esti szakként induljon be, tandíj fejében. Nyilván azoknak, akik ebben az üzletágban kívánnak majd vállalkozni, megéri a befektetést az itt kapható oktatás, amennyiben megfelelő színvonalat tudunk biztosítani.)

Az első évben az alábbi új tárgyak bevezetését tartom szükségesnek.:

Rajz

- a rajztanítás lényege a rajzkészség kifejlesztése, a tanuló egyéni tehetségének, képességeinek kibontakoztatása, a rajz, mint vizuális kifejezőeszköz és mint a látás, meglátás képességének kifejlesztésére alkalmas eszköz elsajátítása.

Történetmesélés

- a tantárgy lényege a történetmesélés történetébe való bevezetés, annak megtanulása, hogy milyen szerepet játszott az emberiség kultúrájának történetében a történetmesélés, milyen különféle formákat öltött és miért. A tantárgy átfogja a történetmesélés történetét az ókori mitológiáktól kezdve a keleti és közel-keleti mítoszok történetén keresztül az amerikai, ausztrál és polinéziai kultúrákig. (Alapvetően Joseph Campbell, Kerényi Károly, Bruce Chatwin nagyrészt angolul olvasható munkáira építve.)

Ezen tárgyak mellett elengedhetetlenül fontos a *művészettörténet*, a *zene*, a *színháztörténet* és a *drámaelemzés* tanítása. Úgy gondolom, ezeket a tárgyakat a rendező, operatőr, forgatókönyvíró és producer szakosoknak kötelezően fel kell venniük.

Alapvetőnek tartom a *forgatókönyvíró szak* megreformálását, ahol elsősorban a szerkezet-tanítás bevezetését, a dráma- és filmelemzés tanítását, a

klasszikus háromfelvonásos szerkezet és az ettől eltérő szerkezetek tanításának bevezetését tartom fontosnak. (Ennek az irodalma is elsősorban angolul létezik: Eugene Vale, Lajos Egri stb.)

Fontosnak tartom továbbá, hogy a *filmrendezés oktatása* kiegészüljön a rendezés technikai alapismereteinek oktatásával. Ehhez szintén angol nyelven kiadott szakirodalom áll rendelkezésre.

Szükséges lenne az *experimentális videó* tanításának bevezetése. Kérdés, hogy mikor és milyen pénzből lehet ennek a technikai feltételeit megteremteni, de addig is, amíg ez a gyakorlatban lehetőségessé válik, legalább az elmélet szintjén lehetővé kell tenni, hogy az érdeklődő hallgatók – esetleg az Iparművészeti Főiskolával kooperálva – szabadon választhassák ezt a tantárgyat.

Ki kell dolgozni annak a lehetőségét, hogy a Filmfőtan szak a rendelkezésére álló (és mindenképpen felújításra és fejlesztésre szoruló) felszerelés igénybevételével ne csak vizsgamunkákat és gyakorlatokat készíthessen, hanem külső megrendeléseket is vállalhasson, az ily módon keletkező bevételt egyrészt a hallgatók, másrészt a szakalkalmazottak jövedelmének növelésére, valamint a berendezés folytonos karbantartására és fejlesztésére lehetne fordítani. (Beclésem szerint egyre

étegetőbbé fog válni a hallgatók megélhetésének problémája. Amerikai tapasztalataim szerint ha az Egyetem kénytelen a követelményeket csökkenteni, mert a tanulóknak dolgozniuk kell, hogy a tandíjat és a megélhetésükre valót megkeressék, az minden esetben az iskola színvonalának romlásával jár együtt. Jó lenne, ha ezt a színvonalésést meg tudnánk előzni, és házon belül tudnánk a hallgatóknak olyan munkalehetőséget biztosítani, amely egyúttal oktatási célokat is szolgálhat.)

Azt sem tartom kizárhatónak, hogy a távolabbi jövőben alapítványi vagy egyéb külső pénzforrások segítségével a Főtan szakon egy olyan kis filmgyártó műhely jöjjön létre, amelynek elsődleges célja olyan, művészi értéket képviselő filmek készítése, amelyekre másutt sem pénz, sem igény nem lesz, elkészítésük a főiskolai körülmények között olcsóbb, mint másutt lenne. Ennek az alapjait meg kell teremteni, de úgy gondolom, csak távolabbi jövőbeli lehetőségként érdemes foglalkozni vele.

Amennyiben javaslataim iránt érdeklődés mutatkozik, kész vagyok azokat kidolgozni és az adott realitásokhoz igazítani.

Los Angeles, 1990. július 9.

Gazdag Gyula

Kiegészítés a Film- és TV főtan szak tantervének megváltoztatására tett, 1990. július 9-én kelt javaslathoz

A július eleje óta szerzett tapasztalatok, a főtan szak-értekezlet és a kollégákkal és más egyetemeken tanító tanárokkal folytatott megbeszélések alapján javaslatomat az alábbiakkal szeretném kiegészíteni:

1.) Szükséges a felvételi rendszer reformja. Meg kell vizsgálni, hogy eddigi felvételi rendszerünk milyen korrekciókra szorul, hogy megbízhatóbb legyen a tehetség és képesség felismerése tekintetében.

A felvételi követelményeket alkalmazni kell az új programban tanítandó tantárgyakhoz, hogy azok olyan hallgatók bejutását segítsék elő a főtan szakra, akik nem szorulnak alpműveltségi hézagokat kitöltő előadások hallgatására, amelyek az adott tantárgy kívánatos színvonalú oktatása elől veszik el az oktatási időt (történelem: művésztörténet, irodalomtörténet, drámatörténet; fizika: optika, hangismeretek, elektronikus képkötés).

A felvételi követelményeket nyilvánossá kell tenni, hogy a jelentkezőket ne csak vizsgának ves-

sük alá, de ezt megelőzően inspiráljuk is a szükséges ismeretek elsajátítására.

2.) A főtan szak felszerelésének kiegészítése, illetve felújítása.

Folytatni kell az alapítványi lehetőségek felkutatását és megpályázását. Pontos listát kell készíteni arról, hogy milyen alapítványoknál pályáztunk eddig, és mit kértünk. A jelenlegi felszerelés leltárja rendelkezésre áll.

Létre kell hozni egy alapítványt, amely a filmfőtan szak felszerelésének és az iskola technikai berendezésének modernizálását tűzi ki célul, ebből a célból adományokat gyűjt, ezek felhasználásáról az alapítvány kuratóriuma dönt, melynek tagjai részben a főtan szak tanárai, azok, akik leginkább érdekeltek a felszerelés oktatásban történő használatában, részben független szakemberek. Elnöke a főtan szak mindenkor vezetője.

Fel kell venni a kapcsolatot a számunkra szükséges felszereléseket gyártó külföldi cégekkel, és meg kell próbálni őket meggyőzni a főtan szak

technikai fejlesztésében történő részvétel hasznosságáról, arra építve, hogy érdekükben áll a jövőben kiképzendő filmkészítőket saját termékeikre rászoktatni.

4.) Ki kell dolgozni az új tantervet, az alábbiak figyelembevételével:

– melyek legyenek a kötelező tantárgyak?
– milyen javaslatot tegyünk a mestereknek az általuk kötelezővé tehető tantárgyakra? (a javaslatok célja választékot nyújtani, nem pedig bizonyos tárgyakat rájuk erőszakolni)

– mely tantárgyak kötelező vagy szabadon választható oktatása érdekében kell, lehet vagy érdemes a színházi főtanszakkal és más felsőoktatási intézményekkel együttműködnünk és milyen formában? (pontrendszer kialakítása)

– tanterv kialakítása az új tantárgyak oktatásához (történetmesélés, rajz) és a régi tantárgyak tanterveinek szükség szerinti felülvizsgálata, különös tekintettel a négyéves oktatás évenkénti felosztásának felülvizsgálatára (legyen az első év az elméleti tárgyakra és szakmai alapismeretekre koncentrált előkészítő év, a gyakorlatokat és a vizsgafilmet az első két évben úgy kell elkészíteni, hogy minden hallgató, rotációs alapon köteles rendezni, operálni, hangmérnökként, segédoperatőrként, rendezőasszisztensként és felvételvezetőként dolgozni, vizsgamunkáit maga vágni; specializálódás har-

madévben szakmák, negyedévben műfajok szerint.

5.) A tanterv (kurrikulum) elkészülte után annak nyilvánossá tétele a jelentkezők és a hallgatók számára. Minden tanár köteles a félév elején rövid vázlatban összefoglalni a félév anyagát és kötelező irodalmát és ezt a vázlatot a félév első óráján a diákoknak átadni.

A tanári munka megkönnyítése érdekében vissza kell állítani a demonstrátori munkakört ott, ahol ez szükséges (ezt a tanár állapítja meg), demonstrátorként megbízásos szerződés alapján harmad- és negyedéves főtanszaki hallgatók alkalmazhatók.

6.) Aktív kapcsolat felvétele külföldi főiskolákkal, tantervek megismerése, tapasztalatok cseréje, tanár- és diákcsera kifejlesztése, rendszeresítése céljából. Ebben fontos szerepet játszhat az egyszer már megrendezett Filmünnepek életbentartása.

7.) A tanári státuszrendszer felülvizsgálata.

A művésztanárok esetében a státusz és az egyetemi tanári fokozatrendszer feloldása, művésztanári megbízásos rendszerre történő átalakítása, célfeladatokra és meghatározott időre szóló szerződések formájában.

Budapest, 1990. szeptember 17.

Gazdag Gyula

Az elfogadás ereje

Sergio Rubini: Az állomás

Sergio Rubini az új olasz filmes nemzedéknek ahhoz a vonulatához tartozik, amelyet Francesca Archibugi, Ricky Tognazzi, Guiseppe Piccioni, Silvio Soldini neve fémjelez. Ezeket a fiatalokat az különbözteti meg markánsan az előttük járóktól éppúgy, mint nemzedéktársaik egy részétől is, hogy hangjuk szinte dacosan személyes, minden történetükben magukról szólnak, és nem létesítenek semmiféle távolságot az ábrázolt világ és a saját világuk között. Mintha a festő magára pingálná a képet. Nem ágálnak és nem ítélik meg, nem akarnak meghökkenteni vagy fölháborítani még akkor sem, ha kemény vagy véres dolgokat mutatnak. Nem kényszerítik ránk filozófiájukat vagy politikai meggyőződésüket. Minden más támaszt elvetve egyedül a megfigyelés pontosságára és a személyesség melegére bízzák magukat. „Ez a világ, s ezek vagyunk mi benne”, csupán ennyit állítanak, így, ezzel a szinte már anakronizmusnak számító többes szám első személlyel, amelyben természetesen a néző is belefoglaltatik. Ha nem tudjuk vállalni ezt a többes számot, akkor ezek a filmek nem nyílnak meg előttünk, unalmasnak és érdektelennek fogjuk találni őket.

Rubini nem rendezőként, színészként kezdte a pályát. 1987-ben ő játszotta például Fellini fiatalkori mását az *Intervista* (Interjú) című filmben. Fellini, akinek színészválasztásai mindig pontosak, jól látta meg benne azt a szabálytalanul csetlő-botló, de végül mégis célba érő lelkes és lázas figurát, aki a Cinecittà mesterséges bűvöletében is a valóságos világra csodálkozik reá. Első filmjében, *Az állomás*ban a rendező/színész Rubininek sikerült átmentenie ennek az ámulásnak egy foszlányát főhőse, a fiatal vidéki állomásfőnök alakjába. Bár Domenico a világért

sem indulna el a Cinecittàba vagy netán Amerikába szerencsét próbálni, mint egy néhány évvel ezelőtti film, a *Habvonat* rockzenész hőse, akit szintén Rubini alakított. És hiányzik belőle az az önpusztító szenvedély is, amely Guiseppe Piccioni *Nagy Balek*jében a csavargó Röpcsit taszítja a halálba. Domenico legnagyobb vágya mindössze annyi, hogy beváltsa halott édesapja megvalósulatlan álmát, s az ő állomásán meg sem álló expresszvonaton eljusson Frankfurtba. Két éjszakai vonat között akkurátus pontossággal németül tanul. Nem kerget ábrándokat, figyel. Igyekszik pontosan megfigyelni és megérteni maga körül a világot. Rubini apró mozzanatok finom ívét át mutatja meg, hogy a dolgok, a valóság iránt érzett tisztelet és figyelem mennyi emberséget, mennyi erőt rejt. A film végére megértjük, hogy az ingaóra ütése és a szekrényajtó lezuhanása közötti kronometrikus összefüggés nem csupán roppant költői dolog, de pontos ismerete adott esetben élet-halál kérdése lehet.

Rubini olyan hőst mutat, akinek ereje az elfogadásban van. Egyszerű, hétköznapi, picit nevetséges figura. Élete a naponta pontosan ellátott szolgálat és ágyban fekvő édesanyja ápolása között zajlik. Fényévnyi távolság választja el az éjszaka az állomásra vetődő gyönyörű milliomoslánytól, s attól a világtól, amelyben váltók, üzletek, utazások játsszák a főszerepet. De mindent tud a saját világáról. Meghitt és bensőséges viszonyban áll vele, kipróbálta és kifordította, akár a Szolgálati Szabályzatot, s régóta tisztában van kisserűségével és értelmetlenségével is. Saint-Exupery hősének rokona ő, a lámpagyújtogatóé, aki percenként gyújtja és oltja a lámpáját, amely már nem világít senkinek. Ezért je-



Margherita Buy és Sergio Rubini

lenthet támaszt és védelmet Flaviának az állomáson, ahol minden megtörténhet.

Flavia akkor érkezik az állomásra, akkor találkozik Domenicóval, mikor csipkerózsika-álmból még alig ocsúdva, egy telefonbeszélgetés véletlen kihallgatása nyomán az első, bizonytalan lépéseket teszi afelé, hogy érzékelyje saját valóságát. Margherita Buy jól érzékelteti, hogy az elkényeztetett széplány kezdeti dühös sértődöttsége miként válik egyre mélyebb bizonytalansággá, kapkodó, fejvesztett rémületté. Flavia menekülne abból a világból, melynek kegyetlen törvényei csak most kezdenek felrémlelni előtte, de sem igazi lázadásra, sem az elfogadásra nincs ereje. Az állomás, mely Domenico számára maga a változhatatlan állandóság, az ő számára téből és időből kiszakított átmenetiség, az út egy tűnő fényű pillanata. Találkozásukban ez az ellentét szikrázik. Ez vonzza őket egymás felé, s ez választja végérvényesen el.

A film valójában ennek a találkozásnak és elválásnak a története. A kamaradarab harma-

dik szereplőjének, Danilónak a háttérben kibontakozó tragédiája, a tökéletesen üressé, külsővé vált ember szenvedéséből feltörő (ön)pusztító indulat egyre irracionálisabb kitörése valójában a külvilág sötét fenyegetését jelzi. Ez a fenyegetés az, amely a hősokeket egyre erősebb összezártságba, egyre erősebb egymásra utaltságra kényszerítve lehetőséget teremt a belső találkozásra. A találkozás lehetetlenségének szépsége adja a film varázsát is. Amikor a külső fenyegetettség megszűnik – az őrjöngő Danilót leüti a lecsapódó szekrényajtó –, a varázs is szertefoszlik. A hajnali fényben már csak a búcsú van hátra.

Rubini rendkívül tiszta dramaturgiai szerkezetben, nagy mértéktartással kezeli témáját. A színész-Rubini pedig játékának önironikus bensőségessége révén sikeresen elkerüli a melodramatikus buktatókat is. Így válhat a film egy nemzedék életlehetőségeit rögzítő, üdítően tiszta pillanatfelvétellé.

Csantavéri Júlia

AZ ÁLLOMÁS (La stazione), színes, olasz, 1990

r: Sergio Rubini, f: Umberto Marino, Sergio Rubini, Filippo Ascione (Umberto Marino vígjátéka alapján), o: Alessio Gelsini, z: Antonio Di Pafi, sz: Sergio Rubini, Margherita Buy, Ennio Fantastichini, Michel Rocher

FANDANGO

Magyarországon forgalmazza a Budapest Film

Tükörképernyő

SUB VOCE & IMAGO – kiállítás a Múcsarnokban

Mi magunk váltunk képernyőkké, így Jean Baudrillard, a francia teoretikus. A televízió egész életet átfogó hálózata nem rajtunk kívüli, már bennünk van. Amit látunk, azt a monitor adta „kép” szerkezetében látjuk, amit gondolunk, azt a televíziós képi logikában gondoljuk. A képernyő és az azon kívüli közötti különbségtétellel pedig felhagyunk: mi magunk váltunk képernyőkké. A világhoz annyi közünk van, amennyi a televíziós képnek: totális függőségi viszony. Ha a képernyő és a realitás között szoros összefüggés van, akkor van közünk a reálishoz; ha nincs összefüggés, akkor nincs közünk.

(Robocop II.: ez az antropokomputerizált harci gép már az arcról készített maszk helyett képernyővel van ellátva, amely komputeranimáció-arcot mutat. Lehet, hogy a film realista?)

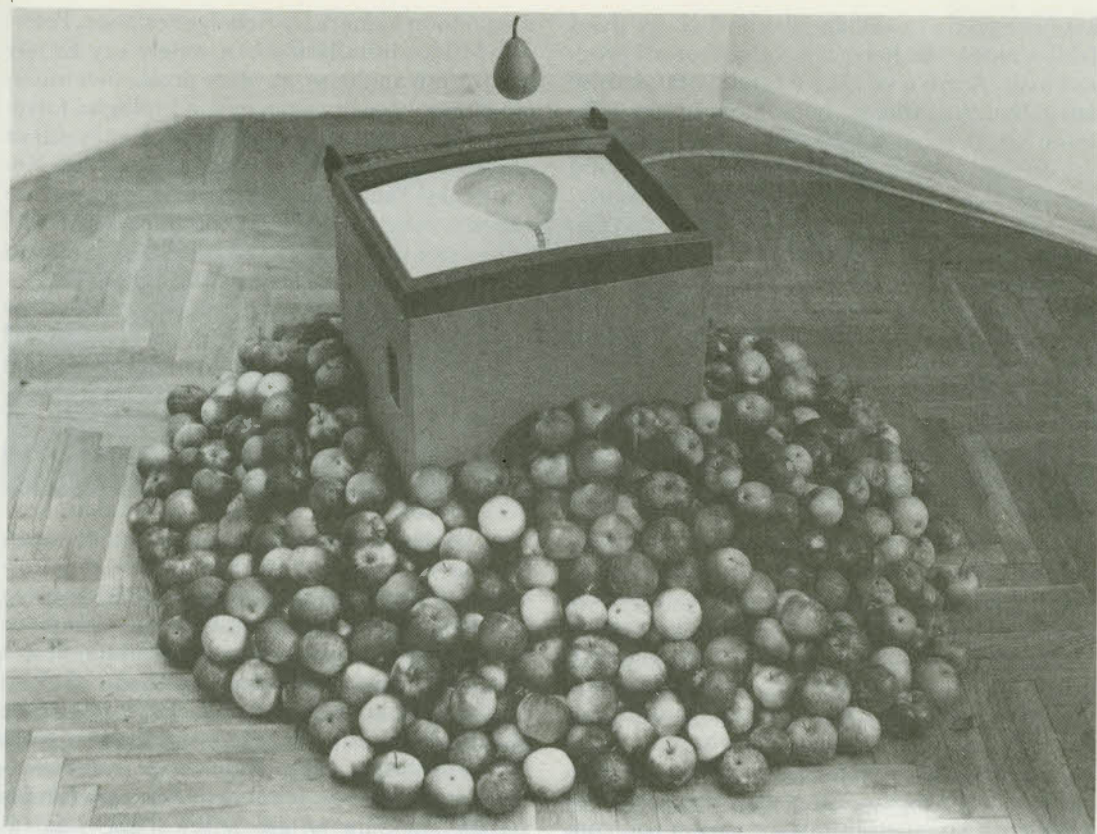
Már a fotográfia is befolyásolt minket: arcokra mint fényképekre emlékszünk, akkor is, ha soha nem láttuk fényképüket. Mi magunk szerkesztjük meg fényképként az emlékezés képeit. Igaz vagy hamis az emlékkép, nem tudjuk: az egyetlen apparátus emlékképeink megszerkesztésére a fotográfia és a film adta apparátus. A képernyő a fotográfia emlékképekre korlátozott állapotának mindenre történő kiterjesztése, mindent, ami adatik számunkra, képernyőszerűen szerkesztünk meg, mert mi magunk vagyunk a képernyők. Ami adatik: nevezük ezt valóságnak? Ehhez tudnunk illene mi a valóság, mi a képernyő és hogy mi a képernyő viszonya a valósághoz: része, tükré, ellenképe, változata, szimulációja, pótléka, üres helye...? Ám ezt, ha Baudrillard kijelentése igaz, aligha dönthetjük el. Ezért, egy kiállítás, ahol számtalan képernyő van térbelileg, szerkezetileg, gondolatilag funkció szerint helyzetbe hozva, olyan helyzetekbe, amelyek nem a képernyők szokásos helyzetei, csak több lehet, mint érdekes a kérdések nyilvánvalóan nem pusztán arra vonatkoznak, amit látunk, hanem arra is, kik vagyunk mi, akik mindezt látjuk.

SUB VOCE: a Soros Alapítvány művészeti dokumentációs központja és a Múcsarnok ezévi kiállításának témája a videóinstalláció. A pályázatok elbírálása után tizennyolc művész kapott lehetőséget installációja elkészítésére. A kiállítás rendezője, Mészöly Suzanne, szerencsésen

tudta összekötni a magyar kiállítást az IMAGO (Fin de Siècle in Dutch Contemporary Art) reprezentatív vándorkiállítással, ami többet is jelent, mint a nemzetközi összehasonlítás azonnali lehetőségét; a holland kiállítás rendezője, René Coelho az új technológiákra és a médiára öszpontosított válogatási elvet az utolsó ilyen vállalkozásnak tekintti, és a továbbiakban a videót is használó munkákat az installáció és a szobor hagyományosabb kategóriájába sorolja – miközben a magyar kiállítás méretében és reprezentativitásában a maga nemében első; ezért a két kiállítást együttesen érdemesebb tematikus installáció- illetve szobrászati kiállításnak tekinteni, mint műfaji bemutatónak. Az új technológiák, a videó, a kiállításnak inkább tematikája, mint műfaja. Így ez a tematika a videó és részben a komputerizáció artistikus használatáról szól, nem pedig egy műfajról.

A képernyők és a komputertechnológia aktuális vagy virtuális jelenléte tematikaként így több, mint műfaji probléma: többek között olyan gondolatmenetekre nyit, mint amilyent az imént felvázoltam. A téma az installáció, a szobor, a képernyő mint tárgy – és a képernyőn megjelenő viszonya, a képernyő immateriális „képének” státusza a materiális effektusoktól kijelölt térben, az immateriális kép státusza egyáltalán.

Konkrétabban: az új technológiákkal dolgozó művek óhatatlanul, ám gyakran tudatosan újra-idéznek az ősi metafizikus test-lélek dualizmust, amire nem csupán a képernyőn megjelenő „kép” testetlensége, fizikai jelenlétet nélkülöző volta ad több mint elégséges alapot. A képernyő hideg fényének átlelkésítése, spiritualizálása a „kép” immaterialitásán túl majdnem kényszerű: ez a „kép” jelölőként, a lehető legtávolabb helyezkedik el a jelölők láncolatában a jel-képző folyamatokba hozhatók univerzumához képest. Lépcsőzetes visszakövetkeztetés egy elsőfokú jel-denotátum viszonyra nemcsak képtelesen bonyolultnak tűnik, de az ehhez a visszamenetelhez szükséges taktikáink is bizonytalanok. A követhető út inkább a túllépés, a radikalizálás, az ugrás az ismeretlenbe: a test-lélek dualitás felfüggesztése, a test biokibernetikus lélek általi újratervezése. Valóságkonstruáló önkény a jelekké alakító leírás évezredek alatt felgyü-



Peternák Miklós: Műelemzés. Egy mázsza alma meg egy körte. (E. M. emlékére)

lemllett számtalan rétegen át megkísérelt archeologikus mélyfúrás helyett. (Mi is kerülne elő? Tudás? Energia? Ösztönök? Honnan tudnánk, hogy elértük a legalsó réteget? Onnan, hogy túlmentünk és esetleg olaj törne fel...?) Még eldönthetetlen, illuzórikus-e ez a perspektíva, ám hogy félelmetes, azt már számtalan fantáziaalkotta monstrum bizonyítja. Ahhoz, hogy biztatónak lássuk a kibontakozó horizontot, nem pusztán ismeretelméleti, hanem ontológiai optimizmus is szükséges.

Konkrétabban: sikerül-e a képernyő hideg immaterialitásának lélekként működve új létszintet adni az installáció körülírta térnek, a szoborként jelenlévő fizikai anyagnak? Mi jellemzi az ekként létrejött létszintet? Konkrétabban: nincs konkrétabban; a képernyőn megjelenő hideg „kép” minden, csak nem konkrét – ami történhet, az helyzetbe hozás, konkretizáció.

Az immateriális képernyő áttelekesítése szociológiai tény, gondoljunk a televíziós készülék klasszikus elhelyezésére az otthonunknak nevezett belső terekben: szinte mindig az a legvéde-
tebb, legbensőségesebb sarok, amely a házi-

szentély kijelölt helye volt. Ösztönös behelyettesítés, amely majdnem retrográd, a mágikus világkép mint tévéképernyő a keresztény világkép (ez konkrétan értendő) helyére kerül. Mágikus pozíció: mennyire különbözik ez a telefon előszoba- vagy hallbeli telepítéséhez – mint ahogy a csengőt sem vezetjük be szobáinkba, a telefon, mint a külvilág felé nyitó kapcsolat (amíg annak hálózobába bevitt pótlékává nem lett) eredetileg e külvilág közelében kapott helyet. Forgács Péter épített fel egy ironikus sarkot a mágikus bútordarabbal. *A magyar konyhavideó művészet multidézés* (egy új középkor hajnala?). Már régen nem szükséges a szentélypozícióba helyezés, a másodfokú mágia világképe beépült, nem igényel térszerinti megerősítést. Az irónia a kultikus pozíció transzformációja egy kiállítás profán intézményébe.

Pozíciók, térbeli szerepeltetések: a kiállított művek egy részénél nem annyira a képernyőn mutatott a döntő, hanem inkább annak jelenléte, vagy e jelenlét üres helye. Ravasz András és Szarka Péter (megosztott 1. díjas) installációjában áttetsző dobfelületek képviselik a képernyő-

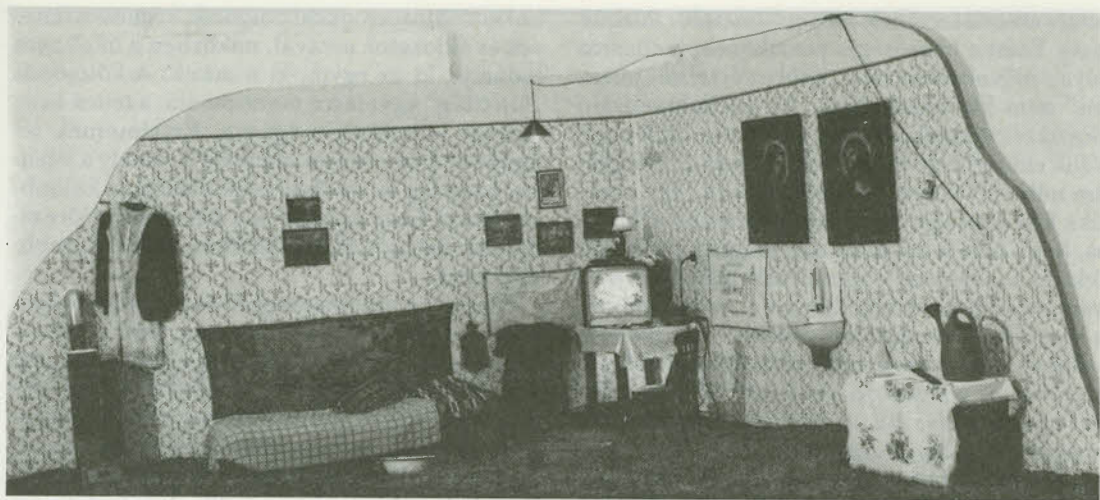
ket (az egyetlen valóban jelenlévő is egy ilyen felület mögé van helyezve, véletlenszerű programmal). A mű a vizuális interaktivitás auditív átfogalmazása, ahol az interaktivitást egy mikrofon képviseli, amely lépéseink zaját felerősítve, dobütésekként tükrözi vissza. A *látható* mű mint *hallható* működik, ami a vizuális funkcióktól megterhelt térben meglepő *hangsúlyokat* kap a szemlélőt transzformáló interaktív elv auditív metaforájaként.

Az interaktivitás elve, a szemlélő aktív bevonulása vagy a mű részévé tétele főleg a SUB VOCE kiállítás vezérfonala, az eredetileg médiakritikus vagy médiaanalitikus elv azonban többnyire átadta helyét olyan apparátusoknak, amelyek közvetlenül a néző indentitását hozzák játékba (időnként zavarba), a művek narcizmus-kihasználó gépezetekként regresszív útra vezetik a szemlélőt/résztevőt, egészen a „tükörstádiumig”: önazonosság mint idegenazonosság, indentitás mint külső, mint különbség. *Ki* a „kép” és *mi* a néző? Például Sugár János negatív interakcióként működő *Minusz pátosz, plusz mítosza* állít ilyen kérdések elé, olyan tükörként, amelyben nem láthatjuk magunkat (mínusz pátosz). Az egyik teremben elhelyezett, a falon lévő alakzatokra célzó kamera-szobor és környezete (azaz nézői) egy másik teremben van kivetítve a kivetített installáció megrajzolt kontúrjára. Az installáció előtt állók e kontúrrajz következtében transzparenskévé válnak, ugyanazon felület *között* vannak (plusz mítosza, a „kép” mítosza), státuszuk, valódiságuk így bizonytalanává válik. Az interpasszivitásként jellemezhető *Olajlábazat*, Nemes Csaba (megosztott 1. díjas) munkája, hasonló hatást ér el. A kamerák vette „olajlábazat” (a zöld olajfestékréteg, a piszkosnarancssárga elválasztócsík, a fehér felület) a falfelületbe ágyazott monitorokon jelenik meg a falfelület folytatásaként. A „reális” és a „kép” egymásramontírozása, ahol eldönthetlenné válik, a fal utánozza-e a „képet” vagy a „kép” a falat. Aki beáll a minimalista apparátusba, annak „képe” megjelenik a monitor képernyőjén és elgondolkozhat: a monitoron látható folytatás vagy az azelőtt álló az eredetibb, a valódibb, vagy inkább önmagát mint képernyő-tükörképét, tükörképernyőjét látja. Létszintelmóság, létszintkiegyenlítés effektusát működteti Pásztor Erika Katalina (2. díjas) *Kapuja* is: a néző kameraképe részévé válik a projektált „képnek”, irreálissá lesz, illuzórikus közeg szereplőjévé, csakúgy, mint a régi idők festett fotójának nyílásán díjbírkózóként előkukucsáló alany. Narcisszusszá, aki projektált vízfelületben pillantja

meg önnön kamerakép-behelyettesítését. Peter-nák Miklós installációjában, amely egy Erdély Miklós-mű analízise, az időre érzéketlen monitor almák közé ágyazva egy, a biológiai folyamatok meghatározta közegbe kerül, közvetíti az elmúlást, miközben nem vesz részt abban. Komoróczky Tamás installációjában – *Meg kell találnod a világot* – a néző a berendezett „szoba” felületéről szemekkel néző képernyők valóban szubjektumként viselkednek, a néző pedig kínos döntés elé kerül: e szemlélés tárgya-e, avagy (képernyőként) visszanézve maga is „alannyá” válhat. (Ki/mi néz kit/mit? Ki/mi a néző? Kívül van a megtalálható világ vagy ebben a zártláncú interakció-szimulációban?)

Az ösvény, amelyen elindultunk vizuális (új) egzisztencializmus felé visz, létünk egykor leforgonyzott fizikai, biológiai, társadalmi, szellemi szintjei visszavonhatóanul összekeverednek, egymás képében bukkannak fel a monitorképen. A Szondy-teszt hármasszövege felrobban (René Reitzema használ – *The fire* – egy képernyőtriptichont, ritmikusan váltva bambusz-tengelyeket tűz-tengellyel, tűz-körrel), a szubjektum önmagát az összes létszintbe azonosként beírja, ám egységet nélkülöző fraktalizációs-sorozatává válik. Képernyők, network – mindenhol azonos, sehol nem önmaga. Révész László László linearításban (linearítás = írás) rácszott monitortriptichonja – *Tetszik, ahogy sétál; Tetszik, ahogy beszél* – a képiesség három különböző szintjét mutatja a rajztól a digitális „kép”-ig, mindháromat a monitorkép(lét)-szinten fraktalizálva. Az azonos inskripciója a három (+1: monitor) szinten fraktálissá, nem azonosként – a nem azonos pedig monitorformában azonosként – mutatkozóvá lesz. Metamorfózis-sorozat, ahol az előző állapot meg is marad, de az új állapotban is leképeződik. Bázist csak a digitalitás egyesei és nullái jelenthetnek a „kép” mítosza mögött.

Klasszikusan egzisztencialista határhelyzetet hoz létre az asztalokra leesésküszöbön túlra felerősített monitor, az egyiken újra meg újra leeső pohárral (Sziszüphos!), a másikon a leesést előidéző vagy csupán az előidézőt szimuláló, szintén repetitív fejmozdulattal, Szirtes János installációja. Hatás vagy látszat? A két monitor között áthaladó szemlélő (a mitológiai asszociációt nem írom ide) hat-e a folyamatokra, vagy a folyamatok hatnak rá? Eldönthetetlen és döntéskényszerre felhívó. Ha a szemlélő áthalad a monitorok között és Klimó Péter *Vörös térjébe* érkezik, akkor a nyilvánvaló politikai asszociációktól eltekintve ezt a vörös teret mint a létezés esetle-



Forgács Péter: A magyar konyhvideó-művészet (Juhász Imre felvételei)

ges terét kell tekintenie. A manifeszt politikai tartalomra érkezik Galántai György *Fala* is: a berlini fal képe falnak fordított monitoron, falon lévő tükröben tükröződve. A néző csak kényelmetlen helyzetből láthatja a tükröképet, egyetlen pontról, majdnem belesimulva a falba; olyan fal ez, amelynek nincsen egyik és másik oldala, nincs innen és túl.

Van-e „túl”? Példa van rá, a túlban, mint a komputervezérelte monitoron észlelhető létszintváltás, pluszdimenzió megjelenése: *Albert bárkájánál* – Bill Spinhoven – a komputer aktivitása a döntő. Ha igaz, hogy a képernyő a megjelenítettet azonnal múltba transzformálja, akkor ez a munka felerősíti az effektust: a kamera vette kép egy késleltető-géppé programozott komputeren, az *időnyújtón* keresztül jut el a képernyőre, a késleltetés a képernyő vertikális síkjában fokozódik, nullától három és fél másodpercig. A kamera a képernyő előtt álló nézőt és környezetét mutatja, a mozgásokat a vertikális lassulásnak megfelelően képviselve. A néző saját mozgulatait folyamatos múlttá válásukban pillanthatja meg, a kamera mutatta tükrökép a sebességnek megfelelően eltorzuló tükrökép, a szemlélő teste az idő múlásának hordozója lesz, a szemlélő önmagán pillanthatja meg a vizualizáltan múlt időt. Ha azonban a felülről lefelé haladó elmozdulás meghaladja a késleltetés sebességét, akkor bekövetkezik az, ami miatt Albert (Einstein!) talán kényelmetlenül érezné magát bárkájában: egy, a kamera előtt leejtett tárgy először a képernyő alján jelenik meg, majd gyorsan felrepülve annak felső harmadában éri utol önmagát. Negatív idő; a késleltetés a fénysebességet meghala-

dó sebesség vizuális szimulációjává válik. És itt valóban olyan lesz láthatóvá, amit soha nem pillanthatnánk meg, hiszen, ha hihetünk Einsteinnek, a fénysebesség olyan határ, amelynek nincs semmi a másik oldalán; abszolút határ.

A SUB VOCE és az IMAGO kiállítás között nincs abszolút határ, sem minőségi, sem gondolkodásbeli. Mégis, ha az egyiket egy egzisztencialista irány (ösvény!) felé mozdulás jellemzi, akkor a másikra inkább bizonyos érzelmesség, bensőségesség jellemző, azon túl, hogy a holland anyagban kisebb szerepet kap az interaktivitás elve, és azon túl, hogy a kiállítás mindkét részére rányomja bélyegét a posztkonceptualista alkotásmód vagy inkább taktika.

Jelentés, tehát a konceptualista strukturáltság meghatározó eleme a posztkonceptuális alkotásban más strukturális pozíciót kap, inkább a mű kiindulópontja, mintsem a struktúra zárótagja. Úgy tűnik, a nyolcvanas évek közepén még túlnyomóan uralkodó analitikus-dekonstruktív tendenciát kilencvenre felváltotta egy inkább afirmatív tendencia, például egzisztencialisztikus elmozdulás vagy érzelmesség, bensőségesség. Az „érzelem” – nem lévén jelentés, nem lévén intellektuális – egy egyébként teljesen intellektualizált hideg taktika outputjaként működik. E hideg taktika kiszámított effektusokat is jelent, kiszámított érzelmi effektusokat: az érzelem fogalmából indul ki, fordítja le vizualításra; előbb van meg az elérendő effektus, mint annak működése. A posztkonceptualista taktikában igen fontos, hogy ne derüljön ki, „mire megy ki”, abban a pillanatban ugyanis a taktika

által elkerülendőnek tartott *jelentést* találjuk meg. Ezért a bensőséges posztkonceptualizmus olyan műveket hoz létre, ahol az érzelmi „jelentés” nem körvonalazható. Az intellektualizáló posztkonceptualizmusban az érzelmi „jelentés” válik eldönthetatlenné, csak a helyét érzékeljük, ám mibenlétét nem tudjuk kiolvasni. (Így a taktika kísérletiséget szimulál: kiszámított effektusa, hogy nem lehet pontosan megragadni az effektust, a „jelentést”, noha érzékeljük, hogy *jelen* van; az eredmény kognitív aura, valamennyire a klasszikus avantgardot idézően – ám gyakran valóban nem más ez, mint *idézet*, ritkán nyújt új szerkezetet gondolkodásunknak. Ez nem kritikai megjegyzés: ha a művészet az adottból indulhat ki, úgy tűnik, most főleg egy ilyen szerkesztés lehetősége az *adott*.) Az érzelmes posztkonceptualizmus definiálhatatlan érzelmi effektusokat idéz elő, melyek egyszerre lehetnek humorosak és megindítóak, komikusak és szomorúak. Hideg taktika felforrósított eredménnyel.

Például Giny Voss *Nature morte* installációja vagy Lydia Schouten *A Virus of Sadness*. Az előbbi Joseph Beuys egy akcióját idézi, ahol egy nyúltetemnek magyarázza a képek jelentését. Itt egy ketrecbe zárt képernyőn mozognak zebrecsók, a műbekomponált néző pedig egy, a ketrecen kívüli kitömött zebrafej. A hangeffektus a zebra lélegzése. A monitoron megjelenő immateriális mozgás és a kitömött zebra materiális élettelensége van egymásra montírozva, miközben nem evidens, honnan jön az életjel, a hang. Az effektus eldönthetatlenség, megindultság a kihalóban lévő természetet illetően. *A szomorúság vírusa* egy amerikai „Kék fény” műsor-

ból kifotózott arccal dolgozik, vegyesen tettek és áldozatok arcával, miközben a néző nem tudhatja, ki az egyik, ki a másik. A kölcsönös „kitettség” egymásra montírozása, a tettes és az áldozat kölcsönös magánya. Érzelmesnek tekinthető Fehér Márta munkája is, amely a jelenlét, közelség és távolság artikulációja; a különbség annyi, hogy ez a munka, mivel nem előre eldöntött kategóriákat működtet, autentikusabban tűnik.

Nietzsche túltelítettségéből és hiányból dolgozó művészeket különböztet meg, azaz maximalistákat és minimalistákat. Itt ez a megkülönböztetés inkább magukra a művekre érvényes: minimalista művek próbálnak meg túltelítettséget megjelíteni, innen az érzelmesség; ez viszont meghatározhatatlanságánál fogva érzelmek üres helye, hiányuk *megindító* demonstrációja lesz. A múlttá tétel és a múlt felgyorsult elfogyasztása – az érzelmek ez a múlt? –: a képernyővé lett ember talán utolsó érzelmét, az érzelmek elhagyásának szomorúságát mutatja ki monitorarcán. Érzelemszimuláció, vagy nosztalgikus érzélgősség, vagy emlékeztetés, hogy vannak/voltak érzelmek is? Nincs döntés, az intellektuális taktika itt önmaga ellenében utazik. . .

Ezzel visszaérkeztünk a kiindulópontokra: képernyőkké váltunk, csak félünk elismerni, azzá szeretnénk válni, de a döntő lépés még hátra van, vagy nem akarunk azzá válni és keressük az eszközöket, hogy meg tudjuk fogalmazni a különbséget? Egy különös, *döntő* interakció: nekünk kell eldönteni, van-e különbség a képernyő és köztünk. . .

Bora Gábor

Szócikkek a kinematográfiáról

„... és csak a nagylány néz mozit”
(József Attila)

A múlt század végén, amikor a mozgás képi rögzítésének vágya végre fizikai valósággá vált, s technikailag elfogadható gépezetet sikerült konstruálni, a gyorsan tökéletesedő találmány köré néhány év alatt jelentős társadalmi intézmények sora épült. Visszaemlékezések, korabeli írások alapján ma már csak sejtethetjük, milyen magával ragadó lehetett az az élmény, s milyen elemi erejű az a hatás, amit az ősmozi nézőjére tett.

A néző látott és hallott, s mind-egy, hogy elfogadta vagy elutasította az új csodát, ahhoz, hogy beszélni tudjon róla, kénytelen volt megnevezni. Így hamarosan megjelentek azok a szavak, melyek a találmányra, annak intézményrendszerére és hatására vonatkoztak; kialakult ezeknek köznyelvi s hamarosan szaktudományi változata is.

A nyelv elemei nem statikusak: meg-megújulnak, követik a jelenség vagy a jelenség megítélésének változásait. Vannak szavak, amelyek végleg kihalnak vagy archaikussá válnak, mások új jelentésekkel gazdagodnak. Ezeknek a szóalkotásoknak, jelentésmódosulásoknak a sokszínűségét igazán csak a teljes magyar filmszaksajtó elemzésével tárhatnánk fel. De a film általános megítélésének vizsgálatában a szakmai szövegeknél még jelentősebbek azok a források, melyek a laikus tömegek tájékoztatására szolgálnak, mint a lexikonok, enciklopédiák vagy szótárak. Ezek

a munkák átalában a teljesség igényével készülnek: felölelni kívánják mindazokat az ismereteket, melyeket a társadalom az adott tárgykörben birtokol, vagy melyeknek birtoklását elismeri. Mindezek természetesen nyelvi ismeretek is, hiszen a szerkesztés alapja a szócikkekbe sorolás és csoportosítás. Így a lexikonok nemcsak a világban való eligazodást segítik, hanem bepillantást engednek az őket létrehozó társadalom gondolkodásának szerkezetébe is.

A mozgókép elterjedésének legkorábbi szakaszát fogalmi és technikai változatosság jellemzi. A felvevő- és vetítőgépeket leginkább csak szabadalmi névvel illetik, s ezek mennek át később az adott nyelvekhez igazodó formában a köztudatba is; ám az idegen eredet ma is jól felismerhető bennük. A kinematográfiával ekkor még csak mint technikai érdekességgel számolnak, a látványosság fő eleme maga a készülék és a vetítés ténye. A később kialakuló társadalmiszórakoztatóipari szerep még nem áll a figyelem középpontjában.

Ezt az állapotot tükrözi *A Pallas nagy lexikona* is, az első olyan lexikonunk, amelyben a mozgófényképezés „nyomaival” találkozhatunk. 1893–1900 között megjelent kötetei ugyan még nem, de az 1900-as pótkötet már tartalmazza a „kinematográfia” címszót, bonyítva szerkesztőinek rugalmasságát. Igaz, csak mint fényképezési

jelenséggel foglalkozik vele: „Az újabb fotografiai készülékek közül legérdekesebbek a kintoszokóp, kinematográf, mutoszokóp név alatt ismert készülékek, melyek méltán megérdemlik az élő fotográfia elnevezést. (...)”

A „kinematográf” kifejezés a századforduló idejére válik általánossá. Jelentésében még nem különül el teljesen a három alapvető funkció, a gyártás, forgalmazás és bemutatás. Így nevezik a vándormozis bódéját, a felvevő és leadó készüléket egyaránt, kinematográfusnak hívják a felvételek készítőjét és vándorló bemutatóját is. Ezek az értelmezések az állandó mozik kialakulásával leválnak és differenciálódnak, megjelenik a mozgó(fény)kép, mozgó(fény)képszínház, mozi, film, filmszínház, vetítőgép stb. A kinematográf szó, mely a kezdeti idők együttes felvevő-leadó gépét jelöli („mozgófénykép készülék, mozgóképek fotografálására és mozgó bemutatására” /12/), egyre inkább archaizmussá válik, míg a „mozgófényképezés” jelentésű kinematográfia még hosszú évtizedekig használatos marad. Hol széles, általánosító fogalomként alkalmazzák, mely magában foglalja a mozgófénykép készítésének elméleti és gyakorlati összetevőit („A mozgófényképezés nemzetközi elnevezése. Görög szóösszetétel: kineomai = én mozgok és graphe = én rajzolkol” /16/); hol ennek csak egy részével, a filmtechnikával azonosítják („A

mozgás ábrázolására szolgáló, film-fényképezésen alapuló műszaki eljárások gyűjtőneve." /17/). Érdekes, hogy nemcsak ezeket az árnyalatnyi különbségeket, hanem a kinematográf-kinematográfia között sem veszik mindig figyelembe a szerkesztők, s az előzőt nem egy esetben az utóbbival megegyezőnek vélik: „A kinematográf (mozgófényképet) a Lumière-testvérek találták fel.” /6/ „Kinematográf: a mozgófénykép görögös neve.” /11/ „Film: régi neve: kinematográf.” /15/ De találunk néha egészen furcsa meghatározást is: „Kinematográfia: mozgófényképezés útján rögzített cselekmény.” /8/ Korunkra e szavak teljesen előregedtek, indokolatlanul kikoptak nyelvünkől, lexikonjaink többsége nem is említi őket. Furcsa, hogy még az 1964-es *Film kislexikon* vagy az 1971-es *Új filmlexikon* sem. Legteljesebb értelmezésüket talán az 1973-as *Idegen szavak szótára* adja: „Kinematográf (rég.): 1. filmfelvevő gép 2. filmvetítő gép 3. filmszínház, mozi; kinematográfia: 1. filmtechnika, filmzés 2. film mozgófénykép.” A lexikonok többsége azonban vagy nem veszi tudomást a kinematográfiról /33, 34, 36/, vagy a filmtechnika /26/, mozgófényképezés /28, 29/ szinonimájaként értelmezi. Felélesztésére történnék néha kísérletek, főleg mozgóképméleleti dolgozataikban használják „mozgófényképezés”, „képirás” értelemben a szerzők (pl. Bódy Gábor *Jelentéstudajonítások a kinematográfiában* című írása). Pedig gazdag jelentésű, szép szó. Kár megfélekedni róla.

Ugyancsak a századforduló környékén alakulnak ki azok a kifejezések, melyek közvetlen módon próbálják leírni az eddig még nem ismert jelenséget. A vászonra vetített képek megmozdulnak, szinte életre kelnek, s a nézőt elfogó csodálat pontosan fejeződik ki az „előfénykép”, „mozgó fénykép”, „mozgó kép” szavakban. Értelmezésük napjainkig alig változott, ám a mindennapi nyelvből szinte teljesen eltűntek. Ezt részben hosszúságuk is indokolhatja: nem véletlenül váltotta fel a már-már kimondhatatlan „mozgófényképszínház”-

at a Heltai Jenő alkotta „mozi”, vagy a „mozgókép”, „mozgófénykép” kifejezéseket az univerzálissá váló, angol eredetű „film”. Pedig jelentésük korántsem azonos. A „mozi” fogalma a „mozgófényképszínház”-hoz képest szélesebb körű: nemcsak a „nyilvános filmelőadások számára berendezett helyiségek”-et jelöli /16/, hanem a konkrét intézményen túl egy intézményrendszer, társadalmi képződményt is. Ez a jelentés talán magából a szó keletkezéséből adódik: igaz, hogy a „mozi” a „mozgófényképszínház” rövidítése, de joggal érezhetjük a „mozgókép” szóhoz fűződő rokonságát is. Így lesz a „mozi” eleme olyan szóösszetételeknek, melyekben ma a „film” szóval helyettesítenénk: mozisínész, mozioperatőr, mozidráma stb.

A lexikonok többsége ezt az értelmezést nem veszi figyelembe. Hiába próbálkoznak pontos meghatározásokat adni, a mozi számukra csak „nyilvános filmelőadások számára berendezett helyiség” /16/ marad. Ennek ellenére akár egy bekezdésen belül is több eltérő jelentéssel találkozhatunk: „A mozi gazdasági okokból tudott ilyen vezető szerepre szert tenni. A filmszalag kölcsöndíja és a mozik üzemeltetési költsége igen csekély...” /7/. Az első mondat itt komplex társadalmi jelenségre, a második a vetítőhelyekre, a „mozgóképzemek”-re vonatkozik.

Mai állapotában a szó mintegy 3-4 jelentést hordoz, elkülönítésüket a *Kulturális kisenciklopédia* (1986) vonatkozó szócikkének szövege alapján kísérlem meg.

Legkonkrétabb értelmezése a „vetítőhely”: „Majd Párizsban száz személyes nézőtérrel megnyitották Európa első moziját.” De le kell szűkíteniünk a fogalmat azokra a vetítőhelyekre, melyek önálló intézményben létesültek: „Jelenleg Budapesten 331 (...) a rendszeresen vetítő mozik száma, nem tekintve az alkalmilag vetítő művelődési intézményeket, iskolákat.” Általánosabb értelemben a mozi a már tárgyalt társadalmi intézmény: „... a milleneumi kiállítás (1896) adott nyilvánosságot a még gyerekcipőben járó mozinak.” Vagy: „Az utolsó negyed század alatt a mozi hatalmas változáson

ment keresztül.” /33/ A szóval ironizálva folytathatnánk is a mondatot: A korszerűsödő mozikban egyre több jó mozit láthatott a mozzini vágyó közönség. Így érkezünk el a harmadik jelentéshez is: mozi = film, játékfilm, többnyire szórakoztató film: „... és csak a nagylány néz mozit.” Ezt a komplex jelenséget más szóval leírni nem tudjuk, meghatározására lexikonjainkban kísérlet nem történik.

A legáltalánosabb „mozi”-fogalom szinte szinonimája a „film” hasonlóan tág értelmezésének. Különbőségük csak annyi, hogy a „mozi” a „filmmel” sokkal határozottabban utal a folyamat intézményesített, ipari és szórakoztató jellegére.

A „film” szó jelentése sokkal pontosabban és többször kifejtett, mint a mozié. A századeleji lexikonok már felveszik címszóként, igaz, csak technikai értelemben használják, „hajlékony átlátszó hártán készült fotografáló érzékeny lemez”-ről beszélnek /3/. Műszaki, technikai lexikonokban ma is ez az értelmezés számít elsődlegesnek. A köznyelvben azonban hamar kialakult másodlagos jelentése is, melynek őst a „filmjáték” összetétel őrzi. „... ha manapság filmről beszélünk, akkor többnyire a mozgófénykép nyers vagy kidolgozott filmszalagjára gondolunk. Még gyakrabban pedig magát a filmdarabot szoktuk egyszerűen és röviden filmnek nevezni” /5/ - írták a húszas évek végén. Néhány évvel később a népszerűség megfordítja a jelentéseket: a „film” véglegesen mozgóképpé, moziában közvetített terméké válik, s az eredeti szalag, amelyre a mozgófényképfólvételeket megrögzítik” /7/, összetett szóként él tovább, mint „filmszalag”, „nyersfilm” stb. A film „mozgófényképnek, a kinematográfiaának leegyszerűsített, nemzetközileg elfogadott és használt jelölése” - fejt ki Hevesy Iván /10/. De lehet „mozgófényképre vett mű” /20/ (egy jó film), ennek akár moziában, akár televízióban történő előadása (Még már a film?), s lehet a „mozgófénykép elmélete és gyakorlata” is /24/.

A mozgókép az elmúlt évszázad alatt vásári csodából gazdasági és művészeti nagyhatalommá vált. Rá vonatkozó szavaink ma a konkrét fi-

zikai jelenségek mellett bonyolult társadalmi képződményeket is megpróbálnak leírni, megnevezni. Fontos ezek alapos feltárása, mert közelebb juthatunk vele annak megértéséhez, miként hatott emberek tömegeire a mozgás képi rögzítése.

Nagy Csaba

A FELHASZNÁLT LEXIKONOK ÉS SZÓTÁRAK

1. *A Pallas nagy lexikona* (1900) 2. *A Franklin kézi lexikona* (1911–12) 3.

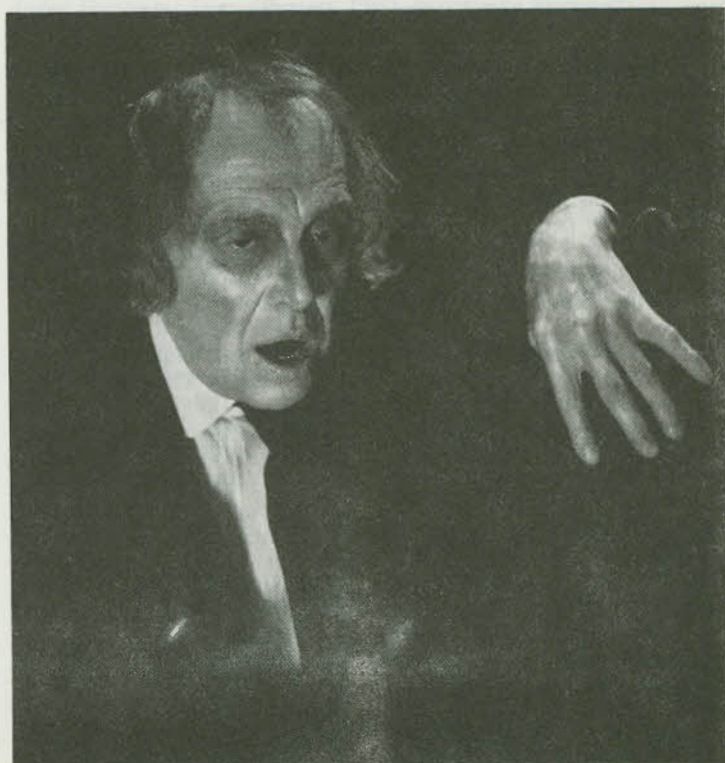
Révai nagy lexikon (1911–35) 4. *Világlexikon* (1925) 5. *Tolnai új világlexikona* (1926–30) 6. *A Napkelet lexikona* (1927) 7. *Társadalmi lexikon* (1929) 8. *Révai kereskedelmi, pénzügyi és ipari lexikona* (1930) 9. *Katolikus lexikon* (1931) 10. *Új lexikon* (1936) 11. *Új idők lexikona* (1936–42) 12. *A Pesti Hírlap lexikona* (1937) 13. *Magyar nyelvvédő könyv* (1940) 14. *A magyar nyelv szótára* (1940) 15. *Családi kis lexikon* (1942) 16. *Filmlexikon* (1942) 17. *Új magyar lexikon* (1959–62) 18. *A magyar nyelv értelmező szótára* (1961) 19. *Film kislexikon* (1964) 20. *Kis-*

lexikon (1968) 21. *Műszaki lexikon* (1970) 22. *Új filmlexikon* (1972) 23. *Magyar értelmező kéziszótár* (1972) 24. *Idegen szavak és kifejezések szótára* (1973) 25. *Minerva nagy képes enciklopédia* (1973) 26. *Mindenki lexikona* (1974) 27. *Szülők kislexikona* (1974) 28. *Technika kisenciklopédia* (1975) 29. *Zsebenciklopédia* (1975) 30. *Magyar szinonimaszótár* (1978) 31. *Eszléltikai kislexikon* (1979) 32. *Ifjúsági kislexikon* (1983) 33. *Kulturális kisenciklopédia* (1986) 34. *Alapismereti kislexikon* (1988) 35. *Képes diáklexikon* (1989) 36. *Akadémiai kislexikon* (1989).

Golivud

Benyomások Moszkváról és a XVII. Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválról

Moszkva, 1991. július. Az újsütetű „szegény szabadság” világának egyszerre idegen és ismerős hangulata és kellékei mindenütt: a hajdani pártjelszavak helyén nyugati cégek reklámjai díszelnek az omladozó épületmonstrumok tetején, az aluljárókban szabad koldusok kéregetnek, a kirakatokban papírgombócok ékeskednek áru helyett, bent meg szabadon szitkozódó tömeg tolong az üres pultok előtt, miközben birkatürelmű emberkigyó araszol a Mauzóleum mellett – a Mc Donald's felé. Néperek, magabiztos csencselők és öntudatos árusok nyüzsgönek a málló aszfaltú tereken, és nincs az a szent hatalmasság, akit ne átkoznának fennhangon az alkalmi utcai vitakörökön. De mindennél jobban örülnek a szabadságnak a csótányok: kitörő energiával veszik birtokba még a legelegánsabb szálloda, a Rosszija lakosztályait is. Úgy tetszik, itt csótányfesztivál is van. Láthatjuk rokonaikat filmek „főszereplőiként”, például Vlagyimir Tyulkin *A legyek uralkodója* című riportjában, amelyben egy kedélyes és bölcs paraszt-



Fjodor Petrukin: Dina, 1991. Innokentyij Szmoctunovszkij



Alekszandr Zeldovics: Alkony, 1990, Ramaz Cshikvadze

bácsi mutatja be légyfarmját. De hogy, hogy nem, ez a csattanója a magyar versenyfilmnek, Vajda Péter *Itt a szabadság* című „realista abszurdjának” is: a záróképen egy óriás ízellábu pimasz pofája bámul ránk. És persze „csótányország” nyomasztó világát ábrázolják a legkiemelkedőbb – jobb híján egyelőre használjuk ezt a gyűjtőnevet – *szovjet* filmek is.

A hosszú bizonytalankodás után végül kapkodva mégis összeállított hivatalos programok lagymatag bágyadságukkal „tűntek ki” – se híre, se hamva az előző, ’89-es fesztivál izzó, pezsgő hangulatának. Nincs még klub sem, ahol a szakmabeliek találkozhatnának egymással és a közönséggel. De közönség sincs már. Még a legneőbb amerikai slágerekre is szabadon lehet jegyet váltani a városi mozikban! Kivételt csak az indiai szívtipró film-bonvivánok jelentettek, akik orosz bakfisrajongóikat egészen az ájulásig lázba hozták mindenütt, ahol feltűntek.

Régi fesztiváltapasztalatom, hogy

a világ filmterméséből véletlenül összehordott alkalmi válogatások nem sok jóval kecsgettenek a versenyprogramokon. Ezúttal sem csalatkoztam. Még a hál’ istennek az utóbbi években alaposan megcsappant számú díjjal jutalmazott filmek sem büszkélkedhetnek különösebb eredetiséggel, ellenállhatatlan hatással.

A nemzetiségi jogoknak adózhatott a zsűri, amikor a fődíjat az *örmény* Karen Gevorkjan lassan hömöglyő etnográfiai eposzának, a *kirgiz* Csingiz Ajtmatov novellájából *ukrán* produkcióban készült *A tengerparton futó foltos kutya* című filmnek adta. Kissé didaktikus-idealisztikus lett a szintén kitüntetett ausztrál dráma, John Power *Apja*, hiába játssza benne a saját lánya által leleplezett hajdani náciát a szuggesztív Max von Sydow. Ugyancsak régimódián volt politikus a formájában is konzervatív, statikus és bőbeszédű amerikai „bíróági film”, *A fényes kimenet*, amelyben a csaló vállalatnak elkötelezett védőügyvédnö száll szem-

be az igazság bajnokával, a megíngathatatlan vádlóval, aki egyébként az ügyvédnö apja. A filmet Michael Apted rendezte, a főszerepet Gene Hackman játssza, bár ne tette volna. Marcello Mastroianni sem volt még soha olyan kifejezéstelen, mint a pszichológusból rendezővé átváltozott Francesca Archibugi állítólag önéletrajzi ihletésű melodramájában, az *Estefelében*. A zsűri méltányolta a kínai Wang Jin lassú ritmusú, de mesteri fokozással feszített egzotikus balladáját a kényszer-esküvő elől kétségbeesetten a túlvilágra menekülő *Menyasszonyokról*.

Fontolva forradalmi korunkhoz igazán méltó, újító szellemű bátor film a versenyben csak egy volt, Derek Jarman *Kert* című szürrealista-biblikus édenlátomása. Mondanom sem kell, visszhangtalanul merült el a filmtengerben.

A korábbi nyüzsgő filmcentrumból vetítőhivatallá merevedett Filmközpontban mutatták be a finnyásabb elitnek szánt műsort a szovjet

film mai állapotát illusztráló hazai produktumokból. Jó előre beharangozták például a nagy reményű új divatot, a kazah filmeket, amelyek azonban nem igazolták várakozásomat. A felfedezés izgalmán kívül hol igéyes Kuroszava-imitációt láttam (Ardak Mairkulov *Ottar halála*), hol meg a hatvanas-hetvenes évek költői stílusának utánérése, vagy a „Budapesti iskola” dokumentarista kisrealizmusára bukantam. (Ilyen például Szatibaldi Narimbetov *Szuzakai Hamlefeje*.)

Szolid reprójával simogatott az eddig zeneszerzőként ismert Andrej Espaj *Megalázottak és megszorítottak* című Dosztojevszkij-adaptációja, olyan sztárok, mint Naszassja Kinski és Nyikita Mihalkov főszereplésével. (Mélto párja a versenyben bemutatott Claude Chabrol-féle *Madame Bovary*nak, Isabelle Huppert-rel a címszerepben.) Kellemesen meglepett viszont Vera Glagoljeva színésznő első rendezése, a *Tört fény*, amely szintén hagyományt folytat, mégpedig a hruscsovista szovjet „új hullámot”, sikeresen átmentve annak frissességét, közvetlenségét. Egy Izraelbe emigrált rendező munka nélkül maradt színészei kallódnak, tengnek-lengnek és tépelődnek benne reménytelenül. (Érdekes, hogy ennek a témának is volt egy pandanja a versenyben, a szintén színész-rendező Leonyid Filatov harsány és bántóan konjunkturális, felszínes *Kutyakölykök* című munkája, amely a Ljubimov utáni Taganka Színházban dülő hatalmi harcot kívánta elénk tárni.)

Elszalasztott lehetőség Karen Sahnazarov nagyigényű történelmi krimije, *A cárgyilkos*, Oleg Jankovszkijjal és Malcolm McDowell-lel a főszerepben. Ő sem tudta eldönteni, hogy filozofáljon vagy szórakoztasson. Egyszerre a kettő csak a zeniknek megy. Mint Andrej Hrizsaovszkijnak, a Jurij Nornstein mellett talán legnagyobb rajzfilm-költőnek *Képzőművészeti iskola* című remekében. A legváltozatosabb animációs technikákat ötvöző alkotás a meghurcolt nagy észet festő-szabadságharcosnak, Tenno Soosternek állít emléket.

Pezsgő léggörte, friss szellőt nem



Andrej Haritonov: *Szenvedélyszomj*, 1990, Anasztaszija Vertyinszkaja

a mozikban, hanem a szovjet filmpiacon lehetett érezni. A filmvásáron a (gyakran nyugati tőkével) gombamódra szaporodó magánstúdiók kínálták versengve portékáikat. Ambiciózus törekvésük az, hogy kelendő áruval betörjenek a film világába, beszálljanak az amerikaiak mellé az üzletbe – minden műfajban és stílusban. A korábbi amerikai hatástól eltérően (filmrevük és „easternek”), a mostani termékek nyíltan, demonstratív kommersz darabok, mentesek minden „társadalmi mondanivalótól” és ideológiától. Leginkább a cári orosz filmek ódon üzletiségére emlékeztetnek. Tobzódnak a brutalitásban és a szexben, bár izgalomkeltő erejük még messze elmarad nyugati versenytársaiktól, jöllehet gyakran csúcstechnikával dolgoznak – hála a külföldi cégek aktivitásának. Azt mondják, az ideai filmtermés megközelíti a hatszázat, ami az eddigi 250–300-as átlaghoz képest komoly ugrást jelent. Így minden esély megvan arra, hogy az alkotók beletanuljanak

a hatáskeltés fortélyaiba, megalapozva ezzel egy új, hatalmas filmbirodalmat, az orosz Hollywoodot. Ez még az amerikai filmgyártásnak is jól jöhet: vérfrissítő egzotikummal, új motívumokkal tölthetnek fel, nem beszélve az olcsóbb előállítási költségekről, és ami talán a legfontosabb, a beláthatatlan piaci lehetőségekről.

Rég elfelejtett műfajok keltek most új életre, mint ahogy az már a pusztá címekből is kiderül: *A halál vonala*, *Sátán*, *A szentlélek napja*, *A fekete macska álarcában* stb., stb. Én egy népi „misztikus tragédiát” néztem végig, a *Dina* című mesehorrort (Fjodor Petrukin), nem tagadom, elsősorban Innokentyj Szmoktunovszkij miatt, akiben mint vámpírban gyönyörködhettem. A filmet nem javasolom azoknak, akik nem kedvelik őt: ügyetlenek a trükkök, nevetségesek az ijesztgetések. Jobban megoldotta feladatát Andrej Haritonov a *Szenvedélyszomj* című erotikus horrorban, melynek önmagát szerető és elpusz-

tító kettős női főszerepét szintén egy nagy orosz sztár, Anasztaszija Verjinszkaja alakítja. Brilláns a technika, elég sodró a dramaturgia, szórakozatóak a sztereotípiák.

Divat lett (sajnos), a zsidótéma az orosz filmekben. Kár, hogy egyik produkció sem lépte át a konvencionális melodráma határait. Ez Alekszandr Zeldovics *Alkony* című Babel-musicaljére éppúgy vonatkozik, mint Dimitrij Asztrahan *Izidi* című Sólem Aléhem-feldolgozására, pedig ez utóbbi díjat is kapott a fesztiválon. (Olcsó szentimentalizmusa különösen szembeötöl a rokon témájú *Korczak* című Wajda-ballada mellett, amelyet információs vetítésen mutatnak be a Dom Kinóban.) Nem kivétel Leonyid Gorovec, az azóta már Izraelbe költözött fiatal rendező *Női szabója* sem, habár ebben van egy megrendítő, lírai jelenet:

Jelena Kozelkova és Szmoktunovszkij „kettőse”.

A téma tragikus mélysége felsejlik viszont néhány dokumentum-összeállításban, melyeket melegen ajánlok a Magyar Televízió figyelmébe. *A népek nagy koncertje* (Szmjon Aronovics) a sztálini antiszemitizmus, a népirtás eddig ismeretlen dokumentumait gyűjti egybe; *Laurentij Berija élete és halála* (Nyina Szoboljeva) a véres kezű hóhér tevékenységét foglalja össze.

A tavalyi Tarkovszkij-lázat idén Paradzsanov-mánia váltotta föl. Jurij Iljenko, a hajdani alkotótárs-operatőr eredeti hangú filmkölteményt készített Paradzsanov *Hatytűk tava. Büntetésvégrehajtási terület* című önéletrajzi forgatókönyvéből. Egy nagy hibája azért van a filmnek – nem Paradzsanov rendezte. Költőisége ezért hamar önismétlő formalitásba fullad. Ér-

dekesebbek a Mesterről készített dokumentumfilmek, az örmény Narin Mkrtsjan és Arszen Aszatian *Bobo* és az ukrán Jevgenyij Tatarec *Paradzsanov színháza* című alkotása.

Végére hagytam a fesztivál legnagyobb élményét, a vásáron szerényen, szinte titkon kínált *Második kört*, Alekszandr Szokurov keserű, sötét vízióját „Csótányországról”. Eddigi némileg elnyújtott, eklektikus műveivel szemben itt már egy felesleges kocka, egy felesleges szó sincsen. A film egyetlen sóhajtás kizsakadt dal, klasszikusra kristályosodott, szigorú formájú, fekete-fehér hangulatkép a pusztulás fájdmáról, a tehetetlen magányról. A filozofikus magasságba szárnyaló befejezést, az alkotótól meglepő módon, abszurd humorú tragikomikus jelenet tetőzi be: halotti szertartás az odu-szobában, melynek ajtaján nem fér ki a koporsó.

Geréb Anna

Csak fiataloknak!

Már a paradoxonokon is túl vagyunk. Elillant az a szellemiség, amely komolyan hitt a tyúk és a tojás-féle problémák realitásában, és megoldásuktól mini megváltást remélt. Hiszen a dolgok okát tudni annyi, mint uralmunk alá hajtani őket. . . De ha nem sikerülne, magyarázat nélkül akkor sem maradunk. Mert a világmindenség történéseinek többszörösen determinált láncolatában igazán nincs esélyünk a beleszólásra. Ergó: a felelősségtől is mentesek vagyunk.

Ma már nem sokan fárasztják magukat ilyesfajta meditációkkal, gyanús ideologizálással. A nép, az istenadta, úgymis azt eszi, amiről bebizonyították neki, hogy a világon (még Nyugaton is!) a legjobb, és azokat a filmeket nézi, amelyek felhőtlenül szórakozik. Nem kételkedik, nem kérdezi miért. Így kényelmesebb. De ha azt a filmet nézi, akkor azt is szereti. És így minden olyan egyszerű. Legalábbis jónéhány filmforgalmazó számára. Mert kinek van kedve azzal

foglalkozni, hogy nézők egyre nagyobb tömegei szorulnak ki a mozikból azért, mert elégük van a mai, sokszínűnek csak barokkos túlzással nevezhető kínálatból? Azok biztosan nem tudják megfizetni a mozijegyet – vigasztalják magukat. Hiszen ők költséges piackutatás és pláne szociológiai vizsgálat nélkül is nagyon jól tudják, mit szeret a magyar ember. Azt, amit ők kínálnak. S fel sem merül bennük, hogy létezhet bizonyos párhuzamosság a „Ki volt előbb, a tyúk vagy a tojás?” problematikája és az ő helyzetük között. Pedig ha végigjárják e kétségkívül fárasztó gondolatmenetet, talán eljutnának ahhoz a következtetéshez, hogy a mostani meredek nézőszámesésnek nem elhanyagolható oka az ő izlésciklatúrájuk. Ami annak a régikeletű felismerésnek az újkeletű negligálásából fakad, hogy a mozi csak a közönséggel együtt alkot értelmes rendszert, s e két elem kölcsönösen alakítja egymást. A feltételek

egyoldalú diktálása pedig csakis szűkített újratermelést eredményezhet, ami már tőkés érdekeket is sért. Mert a közönség reagál. Tesemes hányada leírja a mozit. S hogy ez számokkal nyomon követhető, azt a Budapest Film Forgalmazó és Moziüzemi Vállalat fehér holló-szerű piackutatásai jelzik.

1991 júniusában a Budapest Film 12 mozijának közönsége körében kérdőíves piackutatást végeztünk, amely az éjszakai mozielőadások iránti igényt volt hivatva felmérni. De nemcsak erről nyertünk információkat, hanem a budapesti mozilátogató közönség jelen állapotáról is. Igaz, ha szörszálhasogatók akarunk lenni, eredményeink módszertanilag nem túl alaposak, hiszen a minta reprezentativitását budapesti szinten nem tudtuk biztosítani. Mert a Budapest Film mozijainak részesedése a budapesti nézőszámokból egyharmad körül ingadozik. A közönség e szelvére vonatkozó adataink viszont szignifikánsak, amit a mo-

zinkénti látogatószám-arányokhoz való igazodás, az önköltéses módszer és a kitöltött kérdőívek nagy száma (1586 db) biztosított. S mert az egyharmados merítési bázis jelentős, adataink elég hűen tükrözhetik a budapesti képet is. A Budapest Film korábbi közönségvizsgálatai pedig az összehasonlításra, a változási tendenciák leképezésére is módot adnak.

A közönség jellemzésére az alábbi mutatók alkalmasak: nem, életkor, mozibajárási gyakoriság. Friss eredményeinket egy 1987-es, hasonló mintanagyságú, szintén a mozibajárókat vizsgáló felvétel adataival összevetve a következő tendenciák rajzolódhatnak ki:

A budapesti mozibajárók *nemek* szerinti megoszlásáról elmondha-

tó, hogy a férfiak változatlanul lényegesen, 8–10%-kal nagyobb arányban járnak moziba, mint a nők. De a legszembetűnőbb, s egyben a leginkább figyelmeztető eltolódás az *életkori* arányokban figyelhető meg. Míg 1987-ben a budapesti mozibajáróknak 65%-át tették ki a 29 év alattiak, addig 1991-ben ez az arány a piackutatás szerint 80%-ra emelkedett. Ilyen nagy eltérés pedig semmiképpen sem lehet véletlen vagy a torzított minta eredménye. Ezzel párhuzamosan a nyugdíjasok aránya az 1987-es 8,6%-ról 3%-ra csökkent. Ha azt is figyelembe vesszük, hogy ma a mozibajárók körülbelül 60%-a 24 év alatti, nem sokat kell számolnunk ahhoz, hogy rájövünk, kiket szorít ki a mai filmkínálat

– nemcsak a magas jegyárak – a mozikból. A filmforgalmazás tevékenységét egyértelműen – bár arról nem vagyok meggyőződve, hogy tudatosan is – a legfiatalabbakra alapozza, pedig ők a budapesti lakosságnak csupán körülbelül 30%-át teszik ki. S valóban ők járnak a leggyakrabban moziba. De mi lenne ha...

A mélyebb elemzés azt is megmutatta, hogy ez a közönség színtelen, szagtalan, íztelen, mint a víz. Nem különíthetők el benne jellegzetes csoportok. Tucátáru tucatközönsége. Ami nem azonos az igénytelen közönség magas színvonalú kiszolgálásával.

Banyár Magdolna

Szemdemokrácia

F.I.L.M.

„Megnézhetem ezt a filmet?”

„Igen”, válaszolja a kérdezt és kinyitja a filmdobozokat.

„No látja, ezek azok.”

(Peternák Miklós: *A vetített pék, Filmvilág*, 1987/9.)

„A művészet történetében az előzmények nélküli dolgok gyakran médium-kutatásként jelennek meg” – írtam a *Media Research*-ről, mely csoportnak tagja Peternák Miklós, a *F.I.L.M.* című dokumentumkötet szerkesztője is. Ehhez még hozzá lehet tenni, hogy az avantgarde művészet történetében a befejezetlenség és a tévedés lehetősége, mint kutatási stratégiák, illetve gondolati inspiráló tényezők, mindig is jelen voltak. Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért „a »kísérleti« jelző... jelentése a hétköznapiokban valami olyan próbálkozás-ként” rögzült, „mely adott esetben »sikerül«, de inkább nem, és egyrészt mindenképp mosolyogni való komoly ember számára, más-

részt – ami a lényegesebb – valóságos következmények nélküli” (p. 22.). A Peternák Miklós összeállításában és bevezető tanulmányával megjelent kötet „a magyar avantgarde film történetéről és dokumentumairól” kísérleti vállalkozás, amennyiben gyakorlatilag előzmények nélküli való (leszámítva a különböző, főleg periodikákban és kiállítási katalógusokban megjelent írásokat), azonban a legteljesebb mértékig komolyan veendő és következményekkel bíró mű; s komoly, amennyiben az összefoglaló tanulmány roppant információgazdag hatalmas jegyzetanyaggal, a kötet pedig további magyar- és idegennyelvű bibliográfiával és egy felettébb praktikus névmuta-

tóval is el van látva, emellett Peternák a témával szembeni érthető tudományos elfoglaltságát is szimpatikus mértéktartó módon nyilvánítja ki. A *Szerkesztői megjegyzés*-ben ő maga is megemlíti azt a tényt, miszerint „a tárgyhoz tartozó (publikálásra érdemes) dokumentumok és írások kb. jelen kötet háromszorosát is megtöltenék” (p. 339.), ennek ellenére a válogatás koherens és teljes mértékig hiteles.

A kötet megjelenése következményekkel bír, ami alatt azt kell érteni, hogy számos olyan probléma-kört vet fel, amivel „feladja a labdát” azok számára, akik a témával a továbbiakban foglalkozni kívánnak. Lássunk most ezek közül néhányat.

Mindjárt az elején azzal kezdődik a dolog, hogy – ha a tradicio-

A cím Kállai Ernő kifejezése (*F.I.L.M.*, p. 129.)

nális művészetekről most nem is beszélünk – a „technikai sokszorosíthatóság” művészeti közül a film az egyetlen, amelyet gyárban készítenek. Igaz, a reneszánsz festő-műhelyeiben is létezett egyfajta szakosodás: volt, aki csak a tájat, mások bizonyos testrészeket vagy ruharedőket stb. festettek. Az 1960-as években Andy Warhol (aki maga is foglalkozott experimentális filmkészítéssel) létrehozta saját művészeti gyárat, a Factoryt; az utóbbi időkben pedig Nyugat-Európában egyre több alternatív művészeti szerveződés veszt birtokba elhagyott gyárpételeket. (Magyarországon például az Újlak-csoport költözött nemrég egy használaton kívüli tésztagyárba.) Ezek a példák azonban nem azt jelentik, hogy a fent említett helyszíneken művészeti „termelőmunka” folya, míg a filmkészítés menetének szóhasználata és jellege ténylegesen emlékeztet bennünket a tömegtermelésben előállított fogyasztási cikkek gyártására. Ennek oka talán abból fakad, „hogy egy tárgyként tulajdonképpen nem is létező film előállítás drága, és értékét nem képes növelni az idők folyamán, ellentétben mondjuk a festéssel. Ezért anyagi szempontból a »még a jelenben megtérülő befektetés« kategóriájába tartozhat csak. A hatékony megtérülés érdekében viszont egy művészeti szempontból teljesen közömbös feltételnek is eleget kell hogy tegyen. (...) Az anyagi, és nem az erkölcsi siker reményében mutatnak be filmeket, e cél érdekében viszont kiválóan lehet alkalmazni a film sokszorosíthatóságát, hiszen csak a tömegesen terjeszthető lehet a jelenben rentábilis.” (Sugár János, p. 327.) „Mivel a kommersz és az avantgard film ki-

vitelezésének fórumai szinte teljesen azonosak”, ezért „minden egyes avantgard filmes alkotás harcot jelent”. (Sugár János, *Filmvilág*, 1987/9.) A kísérleti és a kommersz film elkülönítésének igénye a kötet más írásaiban is megtalálható.

Az avantgarde film elméletének történetén végighúzdók az autonóm filmnyelv megteremtésének és megfogalmazásának igénye is. Az előbbire a BBS *Filmnyelvi sorozata* lehetne az egyedi művek mellett a példa, az utóbbi esetében pedig talán a „montázs” lehetne az a kulcsszó, amely a kötetben szereplő írásokban valamilyen formában szerepel Gerő Györgytől kezdve („A filmek megvágása, ahogy a különböző felvételek egymáshoz vannak illesztve, döntik el a műalkotás értékét.” p. 97.) Erdély Miklósig („a film elhanyagolta a legsajátosabb és legerősebb hajtasát, a montázst” p. 140.)

Az a cenzúra, amely az elmúlt évtizedekben a kísérleti filmet is sújtotta, valószínűleg „a szemlélet különbözőségéből fakadó ösztönös és értelmetlen ellenállás”-ra (p. 23.) vezethető vissza, és utólag módosítja ezeknek a filmeknek a megítélését, amennyiben a szájhagyomány – ha ideiglenesen is – de szintén a mű szerves részévé válik. Ha az ezekkel a filmekkel foglalkozó elméletírók tudatosan szemlélik és beépítik a fennmaradt legendákat tanulmányaikba, talán megőrizhetők lesznek ennek a korszaknak a speciális történései és hangulatai, amelyek minden bizalommal a filmek létrejöttében is jelentettek valamiféle tényezőt. Szirtes András – *A kísérleti filmezésről* című – írása ennek élvezetes példája.

„Rajzok egy négyszöget... ,

amelyet nyitott ablaknak tekintek, melyen keresztül látom azt, amit festeni fogok” – írja egyhelyütt Alberti (idézi E. Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Bp., 1984. p. 199.), és szó mi szó, a háromdimenziós térnek a centrális perspektíva szabályai szerint kétdimenzióra történő leképezése olyan praktikus és sikeres absztrakciónak bizonyult, mely a reneszánsz óta rendíthetetlen (nek látszó) mítoszként él tudatunkban. Ezt csak tovább erősítették a régi új médiumok (fotó, film, videó), egészen addig a közhelyig, miszerint a televízió „ablakot nyit a világra”. Ezidáig azonban a – főleg technikai, illetve anyagi okok miatt – nem igazán elterjedt virtuális realitáson kívül („a valós idejű, háromdimenziós képszimuláció, s ennek – interaktív – visszacsatolása a használóra” p. 32.) egyelőre nem ismerünk jobb alternatívát, minthogy a különféle képek egy szabályos négyszög alakú „kivágás” absztrakcióján keresztül jutnak el hozzánk. A film és a képzőművészetek ambivalens kapcsolatát szintén részletesen tárgyalják a kötet írásai.

„A film bármely két képkocka és a közöttük eltelt idő viszonya. (...)

Soha ne feledkezzünk meg arról, hogy a festmény, a kép nézéséhez világos kell, míg a filmhez sötét.

A képek parlamentjében a film jelenti az egész alsóházat; az alkaalom, akarat és szerencse szavazása folytán létesült ez a képviselőlet.

A film egésze alkot egy képet.” (Paternák Miklós: *A vetített pék*, *Filmvilág*, 1987/9.)

(*Képzőművészeti Kiadó*, 1991)

Timár Katalin

Kedves Szerkesztőség!

Engedjék meg, hogy elolvasva Kőhádi Zsolt cikkét a Sziklay-testvérekről (1991/4. szám) előhozakodjak egy elméleti feltevéssel. A közölt nehezen kibetűzhető *Sziklay* levélben előfordul egy név: *Malonay*! Ezt Kőhádi az 1898-as budapesti lakásjegyzék szerint esetlegesen *Malonay István* fehéreneműtisztítóval azonosítja. A megállapítás önmagában nem kizárt, hiszen miért ne lehetett volna vele valamilyen közös üzleti vállalkozása vagy egész egyszerűen ruha ügye? Az is előfordulhatott, hogy a titokzatos *Malonay* és *Kádár* maguk is érdekeltek voltak az említett *Munkácsy-kép* anyagi kiaknázásában. Ám van egy nyom, amin érdemes volna továbbhaladni. Nevezetesen: *Sziklay Arnold* a levelet Párizsból írta! A fény városában élt akkoriban *Malonyay Dezső* (1866–1916) író, művészettörténész. Malonay és Malonyay között mindössze egy betűnyi a különbség! Ráadásul Sziklay egy Munkácsy-kép miatt ment Franciaországba, tehát a logika azt diktálja, hogy nem lévén képzőművészeti szakember, egy szakemberhez fordult tanácsért. Ráadásul *Malonyai Dezső*, *A magyar nép művészete* későbbi szerzője, éppen Munkácsy-szakértő volt. 1897-es hazatérése után tüstént hozzáfogott egy *Munkácsy*-monográfia írásához, amely 1898-ban jelent meg. Az az érzésem (bár bizonyítékom erre vonatkozóan nincs), hogy ez hihetőbb, mint a fehéreneműtisztító kisiparos. Persze ebben az esetben az utószó: *Rendez (vous) Malonay-Kádár* „jelzés” arra vonatkozik, hogy ő fog velük tárgyalni. Sziklay Arnold és Zsigmond alakja máskülönben további kutatást igényel, hiszen, ha jól tudom, se születési, se halálozási adataikat nem ismerjük.

Üdvözlettel:

Ábel Péter

az Új Filmlexikon főszerkesztője

Malonyay + Kádár

Ábel Péter merész ötlete nyomán megnéztem Malonyay Dezső könyvét (*Munkácsy Mihály élete és munkái*. Singer és Wolfner, Budapest 1898.), és számomra is igazolódott: Malonyayval beszélhetett meg „rendez-vous”-t Sziklay Arnold Párizsban. Sőt, a másik személy kilétére is fény derül: T. Kádár Gáborról lehet szó, Munkácsy képeinek reprodukőréről (akit Malonyay könyve többször emleget). Ám Sziklayról és vállalkozásáról, kinematográfiáról nem beszél Munkácsy szomorú végnapjainak krónikása. Mindamellet, íme, egy láb(jegyzet)nyit mégis haladtunk! Köszönet a társ gondolkodónak!

Kőhádi Zsolt

Két szerep közt: Andy Warhol

Nem festek többet. Már vagy egy éve, hogy abahagytam és csak filmeket csinálok. Képes lennék egyszerre két dologra is, de a filmezés izgalmasabb (...) Nem hiszem, hogy például Marilyn Monroe-t vagy Elizabeth Taylort ábrázoló képeimen korunk szex-szimbólumait mutatom be. Számomra ők is csak emberek. Mit szimbolizál az, hogy Monroe-t olyan erőszakos, vad színekkel ábrázolom? A szépséget. Ő gyönyörű, és ha valami gyönyörű, akkor annak szépek a színei. Ennyi az egész. Vagy valami ehhez hasonló. A Monroe-kép egy halál-sorozat része volt, amit a meghalás különböző formáiról készítettem. Semmi különös okom nem volt rá, hogy ilyen halál-sorozatot csináljak. Nem akartam a „mai idők áldozatait” bemutatni; ha mégis volt bármiféle oka, az csak nagyon felületes lehetett (...)

Azért csinálunk filmeket, festményeket és szobrokat, hogy távoltartsuk magunkat az utcától. (...) Ha mindent tudni akartok Andy Warholról, csak a felszínt nézzétek: a képeimét, magamét, a filmjeimét – ez vagyok én. Nincs mögötte semmi. (...)

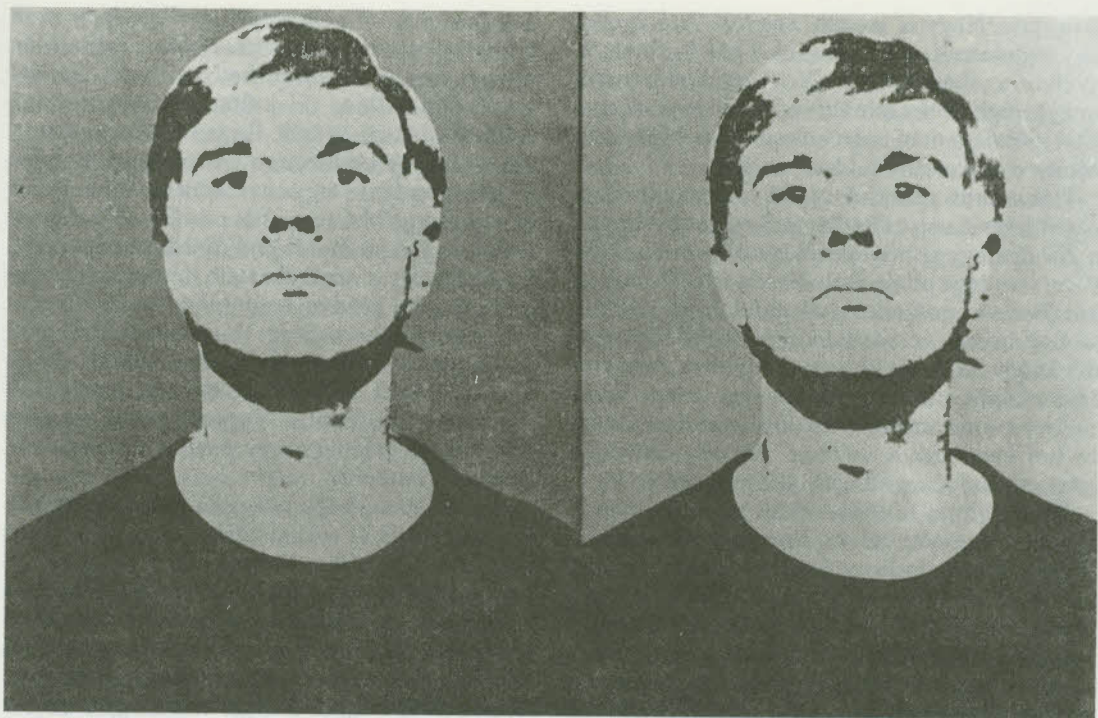
Az első filmjeimben csak egyetlen szereplő volt, aki ugyanazt csinálta egész idő alatt: evett vagy aludt vagy dohányzott. Azért tettem így, mert az emberek moziba csak a sztárok miatt járnak. Be akarnak telni velük, én hát megadtam nekik a lehetőséget, hogy addig lássák őket, ameddig csak akarják, hogy betelhessenek velük, függetlenül attól, mit tesznek. Azonkívül így sokkal könnyebb filmet csinálni. (...)

A két lány, akiket legtöbbször szerepeltetek a filmjeimben, Baby Jane Holzer és Edie Sedgwick, nem képviselnek új irányzatokat a nők között a divatban vagy akármben. Őket haszná-

lom, mert már önmagukban is figyelemre méltó személyiségek. Egyszer az *Esquire* megkérdezte egy kérdőívben, kivel szeretném eljátszatni magam, és én azt feleltem, hogy Edie Sedgwickkel, mert ő mindent jobban csinál, mint én. Felületes kérdés volt, és én felületes választ adtam. Azt mondják, Edie hasonlít hozzám, de ez nem az én ötletem volt: mindezt ő találta ki, amin én nagyon meglepődtem; igaz neki is rövid, szőke haja van, de soha nem hord sötét szemüveget. (...)

Filozófiám a következő: minden nap új nap. Nem elmélkedem a művészetről vagy az életről; a háború és a bomba persze engem is aggaszt, de ezzel az ember ügyse tud mit csinálni. Néhány filmemben beszéltem erről is, például a *Juanita Castro életében*, melynek mondanivalója az, hogy minden attól függ, honnan nézzük. A pénz se nagyon izgat, bár néha kíváncsi lennék rá: hol is található? Valakinél lennie kell. Nem engedem ingyen bemutatni a filmjeimet. Főleg Ronald Javel színdarabíróval dolgozom, aki már vagy tíz filmet írt nekem. Ő készíti a forgatókönyvet, én pedig tulajdonképpen az ötleteket adom neki, hogy mit is akarok. Most úgy írja a filmeket, mintha Off Broadway darabok lennének. (...)

Úgy érzem, nagyon is része vagyok a koromnak, a kultúrának, éppen annyira, mint a rakéták és a televízió. Legjobban az amerikai filmeket szeretem. Szerintem nagyon tiszták, nagyszerűek, igazak és lenyűgözően felületesek. Szeretem amiről szólnak, igaz nem sok mondanivalójuk van, ezért olyan jók. Azt hiszem, minél kevesebbet akar valami mondani, annál tökéletesebb. Az európai filmekben több a gondolat. (...)



Andy Warhol: Önarckép, 1964

Első filmjeim, melyek egy helyszínen játszódnak, arra is szolgáltak, hogy a nézők megismerjék saját magukat. Aki moziba megy, általában a fantázia világába kerül, de amikor valami felkavarót lát, közelebb kerül a szomszédjához. A filmeknek valamivel nagyobb a hatásuk, mint a színháznak vagy a koncerteknek, és azt hiszem, a televízióknak még nagyobb hatása lesz. A közönség az én filmjeim alatt több mindennel foglalkozhat, mintha egy másikat nézne: ehet, ihat, dohányozhat, köhöghet, nézegethet ide-oda, a film még mindig ugyanaz. Nem ez az ideális mozi, de én ilyet csinállok. Az én filmjeim önmagukban teljesek. Mind 16 mm-es, fekete-fehér, s én magam veszem föl őket. A 70 percesek fényhangja elég rossz, de majd jobb lesz, ha beszerzünk egy rendes hangfelvétőt. A vágás nagyon fárasztó. A laborálási lehetőségek jelenlegi állapotukban elég kezdetlegesek. Kísérleti filmeknek hívom őket, mert valójában nem tudom, mit is csinállok. Nagyon érdekel, hogyan reagál a közönség a filmjeimre. Mostantól filmjeim bizonyos értelemben azáltal lesznek kísérletek, ahogy a közönségreakciókat vizsgálom. Szerettem a New American Underground Cinema filmeseit. Rettenetesen jónak tartom őket. Underground mozi az, amit a föld alatt csinálnak és a föld alatt mutatják is be, a Film-Makers' Cine-

matheque-ben, a 41-ik utcában. Mindenféle filmet szeretek, kivéve az animációt, nem is tudom, miért, de még a rajzfilmet sem. A képzőművészetnek és a filmnek semmi köze egymáshoz: a film olyasvalami, amit fényképezel, nem pedig festesz rá. Hogy én nem szeretem, persze nem jelenti azt, hogy rossz. Kenneth Anger *Scorpio Rising*-ja érdekelt: különös film, de rendes hangszalaggal lehetett volna jobb is, olyan mint az én *Vinylem*, amely hasonló tárgyú volt, csak szado-mazochista felfogásban. A *Scorpio* realista volt, a *Vinylem* realista is, meg nem is. Egyfajta hangulat volt.

A szado-mazochizmus nem érdekel túlságosan. Igazán semmi sem érdekel túlságosan. Azt az anyagot használom, ami véletlenül éppen körülöttem van. Nem gyűjtök fényképeket, cikket, referenciákat. Nem hiszek az ilyesmiben. Régebben gyűjtöttem a magazinok fényképeit a festményeimről.

A világ elbűvöl. Olyan kellemes, akármilyen is. Elfogadok mindent, amit mások tesznek: helyesnek kell lennie, mert valaki azt mondta, hogy úgy helyes. Senkit nem tudnék elítélni. Kennedyt nagy embernek tartottam, a halála mégsem döbbsített meg: az csak úgy megtörtént. Nincs jogom ítélkezni. Akartam csinálni egy filmet a gyilkosságról, de soha nem csinál-

tam meg. Nagyon passzív vagyok. A dolgokat úgy fogadom el, ahogy jönnek. Csak figyelek, figyelem a világot. Slavko Vorkapich elmondta, hogyan kell filmet csinálni az ő felfogása szerint. Első előadása után ezért adtam el a belépőmet a Modern Művészetek Múzeumába.

Hamarosan csinálók új, 35 mm-es filmeket, egyet talán a saját életemről. Legújabb filmem, a *The Bed*, egy színdarabból készül, amit a Caffé Cino-ban játszottak, Bob Heide írta. A vászon két részre lesz osztva: egyik oldalon egy pár fekszik az ágyban, a másikon az életükből lejátszódik két év. Minden filmem színpadias, de hát tulajdonképpen minden színpadias valamennyire. Nem is tudom, hol végződik a mesterkélttség, és hol kezdődik a valóság. Engem elbűvöl a színpadiasság, a csillogás, a fényesség.

Nem tudom, mi lesz velem tíz év múlva... Egyetlen kitűzött céloom, hogy úszómedencém legyen Hollywoodban. Azt hiszem, az nagyszerű lesz. Szeretem a színpadiasságot. New York olyan, mint Párizs, de Los Angeles olyan amerikai, olyan új, olyan más, minden nagyobb és szebb és egyszerűbb és lapos. Ez az, ahogy én szeretem látni a világot. Nem mintha én mindig egy Los Angeles-szerű paradicsomot kerestem volna; engem Hollywood nem fog bekebelezni, én csak azt teszem, amit mindig is szerettem tenni. Vagy valami olyasmit.

A *My Hustlert* én fényképeztem, és miközben forgattunk, Charles Wein instruálta a színészeket. A film egy öregedő buziról szól, aki megtartani próbál egy fiatal stricit, annak két riválisát, egy másik stricit és egy lányt. A szereplők azt csinálták, amit a való életben, a saját foglalkozásukat kellett eljátszaniuk.

Ugyanabban a cikkben írták rólam, hogy komplex, naív, légies és túl rafinált vagyok. Tiszta rosszindulat az egész. Ezek a jelzők ellentmondanak egymásnak, én pedig nem vagyok tele ellentmondásokkal, csak nincs mindenről erős meggyőződés. Igaz, hogy nincs semmi mondanivalóm, és nem vagyok annyira okos, hogy minden nap újraszerkeszsem ugyanazokat az ötleteket, így hát nem mondok semmit. Nem tartom fontosnak, hogyan ítélnek meg: különböző módon vagy egyféleképpen. A halál-sorozatnak két része van: a híres halálok és olyan emberek halála, akikről soha senki nem hallott. Nekem az volt az érzésem, hogy néha rájuk is kellene gondolni: a lányra, aki leugrott az Empire State Building-ről; vagy azokra a nőkre, akik mérgezett tonhalat ettek, vagy azokra, akik autóbalesetben halnak meg. Nem mintha sajnálnám őket, csak arról van szó,

hogy az emberek elmennek mellettük, és nem érdekli őket, hogy egy ismeretlen meghalt; én viszont úgy gondoltam, kedves lenne, ha egy másik ismeretlen, aki különben nem törődne velük, emlékezne rájuk. Én például nem tartottam volna vissza Monroe-t attól, hogy megölje magát: mindenki tegye azt, amit szeretne, és ha őt az boldogabbá teszi, hát csinálja. A halál-sorozatban Jacqueline Kennedy-ről készült Flintfejekkel csak az arcát akartam mutatni, és az idő múlását attól kezdve, hogy John Kennedyt eltalálta a golyó, a temetésig. Vagy valami hasonlót. Az Egyesült Államokban megszokták, hogy akárkiből hőst csináljanak, és ez nagyszerű. Itt mindent lehet csinálni. Vagy semmit. De én azt gondolom, valamit tenni kell. Harcolni kell, harcolni, harcolni. (...)

Eszméletlen, hogy milyen a mai ifjúság; sokkal öregebbek és sokkal tájékozottabbak, mint a régiek voltak. Mikor tizenéveseket azzal vádolnak, hogy rosszak, legtöbbször nem is követtek el semmit, csak mások gondolták róluk, hogy gonoszak. A filmek, melyeket csinálni fogok, fiataloknak készülnek; őket szeretem ábrázolni. Éppen most vágtam ki egy cikket egy motoros banda vezetőjének a temetéséről, ahol az egész csapat megjelent a motorjain, és ezt olyan nagyszerűnek találtam, hogy egyszer biztosan csinálom róla egy filmet. Olyan fantasztikus volt... ők a modern szegénylegények... Tulajdonképpen nem is tudom, hogy mit csinálnak.

Azt hiszem, az interjúkban kérdezhetnének tőlem okosabb és szellemesebb dolgokat is, megpróbálhatnának többet megtudni rólam. De talán a riport az egyetlen mód, ahogy írni lehet, mert abban azt mondják el, ami történik, és senkinek nincs benne a véleménye. Én pedig szeretem tudni, mi történik.

Semmi nincs a munkámban, amit igazán meg kellene érteni. Experimentális filmeket csinálók, és mindenki azt hiszi, ez csak arra való, hogy minél több mocskot vihessek a vászonra, vagy amikor a gumioptikával ráközelítek valakire, az csak arra való, hogy eltorzítsa az arcot; pedig filmet csinálni nagyon könnyű, csak fényképezni kell, és minden rendben lesz. Nem akarok már festeni. Úgy érzem, akkor tudnám befejezni a festést, ha lenne olyan kép, amelyik lebeg. Így találtam fel a lebegő ezüst négyzetet, melyet feltöltök héliummal és kiengedem az ablakon... szeretem az ezüstöt... és most van egy zenekarunk, a Velvet Underground, amely a világ legnagyobb diszkójában működik, ahol a zenét, a festészetet és a szobrászatot kombinálni lehet – ez az, amit most csinálók.

Az interjúk hasonlítanak a Ford kocsihoz, melyekkel a világhiállításán visznek körül, miközben hátul valaki magyaráz. Mindig úgy érzem, mintha a szavak nem belőlem jönnének, hanem a hátam mögül. Úgy kellene ezeket csinálni, hogy a riporter mondaná meg előre a szavakat, amiket hallani akar, én pedig utána mondanám. Azt hiszem, ez nagyszerű lenne, mert én olyan üres vagyok, hogy nem tudom, mit kell mondanom.

Még törődöm az emberekkel, de annyival könnyebb lenne nem törődni velük... nagyon nehéz törődni velük... nem akarok túlságosan belekeveredni mások életébe... nem akarok túlságosan közel kerülni... nem szeretek dolgokat érinteni... ez az oka annak, hogy műveim annyira távol esnek tőlem. (*Nincs mit veszíteni*. Gretchen Berg interjúja, *Cahiers du Cinema*, 1967/10.)

„Szeretem a reklámokat, ahogy pár percenként belevágnak a televízió műsorába, mert ezek tesznek igazán szórakoztatóvá mindent. Egyébként én úgysem értem ezeket a programokat. Olyan absztraktak. Nem tudom megérteni, normális emberek hogyan szerethetik őket. Nincs bennük sok történés. Nem történik semmi. Az egész csak egy csomó kép; cowboyok, rendőrök, cigaretták, gyerekek, háború, megállás nélkül váltogatják egymást, mint azokban a filmekben, amiket mi csinálunk.” (Peter Gidal: *Andy Warhol*, 1971.)

Mindenkinek megvan a saját Amerikája, és hozzá még egy fantázia-Amerika, amelyikről azt hiszik, hogy létezik, de nem képesek látni. Mikor kicsi voltam, soha nem hagytam el Pennsylvániát. Csak fantáziáltam arról, mi történik Közép-Nyugaton, a messzi Délen, Texasban, és úgy éreztem, hogy mindent elmulasztok. De az életet egyszerre csak egy helyen lehet élni. És saját életünknek sincs hangulata miközben zajlik, csak akkor, mikor már emlékké vált. A fantázia-Amerika hangulatosnak látszik, mert filmrészletekből, zenéből és olvasmányokból áll össze. Ezért ebben a művészetből, szirupból és érzelmekből magunknak felépített álom-Amerikában úgy élünk, ahogy a valóságos életünkben.

Ami az elmúlt tíz évben a televízióban történt, valóban sokat elvett Amerika azon részeinek titokzatosságából, ahová még nem jutottunk el, és talán soha nem is fogunk. Most a kábeltévé és a műholdak nap mint nap elélnak hoznak mindent. A farmerek bekapcsolják a té-

vét, és megnézhetik a New York-i klubokat; a New York-i klubokban elcsavarnak egy gombot, és láthatják, hogy nő a fű falun.

Mindenki bepillanthat mások életébe, és ez a kiterjedt ismerkedés elégedettséggel tölthet el mindenkit (engem legalábbis), amiért ott él, ahol, mert a távolság teremtette titokzatosság, romantika megszűnt. Mindez persze fordítva is működhet: a személytől is függ, attól, hogy megy neki, hogy érez ebben az ügyben.

En az a típus vagyok, aki boldog, mert sehova nem kell mennie, miközben pontosan tudja, mi történik ott, ahova nem megy. Az a típus vagyok, aki legszívesebben otthon ülne és egy képernyőn figyelne, mi történik azon a partin, ahová meghívták.

Gondolom, minél több információval rendelkezik valaki, annál kevesebb a fantáziája. Vagy az is lehet, hogy ha több az információ, akkor több olyan részlet adódik, amelyekre furcsábbnál furcsább világokat lehet építeni.

Mióta föltalálták a mozit, a filmek dirigálják az életet Amerikában. A filmek mutatják meg, mit mikor kell tenni, hogyan kell érezni valamivel kapcsolatban és hogyan kell megmutatni azt, amit érzünk. Mikor megmutatják, hogy kell úgy csókolni, mint James Dean, úgy strichelni, mint Jane Fonda vagy úgy győzni, mint Rocky, az egyszerűen csodálatos. (...)

Ha az emberek állandóan a nyilvánosság számára fenntartott személyiségükben vannak, a média pedig állandóan a „Most”-ban, soha semmiről nem tudjuk meg teljesen, milyen is valójában. Példaképeink, az emberek, akiket csodálunk, az emberek, akiket az amerikai gyerekek hősöknek tartanak, mind ilyen félemberek. Az ilyen információk mindenféle bolondos ötletet támaszthatnak az emberben, ha igazi, valóságos élete van. Azt gondolhatja magáról, hogy született vesztő, de ha gazdag, híres vagy szép volna, akkor neki is olyan tökéletes lenne az élete.

A média mindenkit át tud változtatni ilyen fél-emberré, és mindenkit rá tud beszélni arra, hogy igyekezzen ilyen fél-emberré válni. (...) Ugyanakkor napról napra több média jelenik meg: kábeltévé, műholdas-tévé, s percenként új magazinok indulnak. Minél több a média, annál több hírességre, újdonságra van szüksége, hogy legyen miről beszélnie.

Igy az újságírókra és fényképészekre egyre rosszabb idők járnak. Fel kell ismerniük az új sztárokat, amikor a való életben látják őket; tudniuk kell, mi történt velük legutóbb. Mikor műlatokban és vendéglőkben fényképészeket és riportereket látunk, bizonyára azt gondolják

magukban: Ki is volt ez? Olyan valaki, akit ismerem kellene? Miért is fényképezzük? (. . .)

Szeretem, mikor megkérdeznék egy színészt: „Mit csinálsz most?”, és azt feleli: „Éppen két szerep között vagyok.” „Az élet két szerep közt” – ez a kedvencem. (. . .)

Tab Hunternek kellene játszania engem a rólam szóló filmben. Az emberek sokkal boldogabbak lennének, ha azt képzelnék, hogy olyan jóképű vagyok. Azt akarom mondani ezzel, hogy az igazi Bonnie és Clyde egész biztosan nem úgy nézett ki, mint Faye és Warren. Kinek kell az igazság? Arra való a „show business”, hogy megmutassa, nem az a lényeges, milyen vagy, hanem hogy milyennek tartanak.

Mindig is álmaim közé tartozott, hogy Los Angelesben élhessek. Egy ideig a stúdiók meghívtak bennünket; azzal bíztattak, hogy elviszünk Kaliforniába és majd csinálunk nekik filmet, de soha nem lett belőle semmi. Azt gyanítom, nagyon hátborzongatóak voltunk, és nem értettek meg bennünket. (. . .)

Az egyik elbűvölő dolog Hollywoodban, hogy tele van ezekkel a hetven-nyolcvan éves, *petite*, törekeny szépségekkel, akiket minden premieren és eseményen látni lehet. Látszik, hogy valamikor igazán szépek voltak, mert még körülöttük van a ragyogás visszfénye, még igazán jól néznek ki. De az ember nem tudja kitalálni, hogy ki kicsoda, milyen szerepeket játszottak és hogyan élnek ma.

Azt gondolom, nagy különbség van aközött, amit az amerikai ember régen várhatott az élettől és amit ma várhat.

Mikor kicsi voltam, szerettem moziba járni, és valószínűleg azt reméltem, hogy a filmek megmutatják, milyen az élet. De a látottak annyira különböztek mindattól, amit ismertem, hogy valójában sohasem hittem igaznak őket. Még akkor sem, ha jólesett elképzelni, hogy igaziak ezek a dolgok, és valamikor velem is megtörténhetnek.

Most már egy egész generáció, sőt több is él körülöttünk, akik a tévén nőttek fel, a tévé viszont egészen más. Ha tetszik egy program, hétről-hétre, évről évre lehet nézni, és azt hiszem, ez a gyerekek számára olyan, mintha úgy akarnák megtanítani őket valamire, hogy újból és újból erőszakkal a fejükbe verik. Noha amit a tévében látnak, egészen más, mint amit ismernek, ugyanaz a program, ugyanaz a reklám végül csak elhitetik velük, hogy amit látnak: igaz.

Na most itt vagyunk ezzel a sok húsz, harminc éves emberrel, akik egyik felükkel a tévéből tanult valóságos életet keresik. Úgy érzik, a saját

gyermekkoruk, a saját családjuk csődbe jutott, mert nem hasonlítható a tévé-gyerekekhez és a tévé-családokhoz. Úgy érzik, joguk van ahhoz, hogy valaki beléjük szeressen, olyan valaki, mint a reklámok fiataljai: jóképű, gazdag, szellemes, elbűvölő, örökké beléjük szerelmes és húsz éves.

Azok az emberek, akiknek televízió-álmaik vannak, ugyancsak mindennel elégedetlenek az életükben. A főnökeik nem szeretik őket és nem léptetik őket elő havonta, mint Darrent a *Boszorkányt vettem feleségül*-ben; nincsenek szomszédok, akik mindazért lelkesednek, ami történik velük, mint Mertzesék a *Szeretem Lucy*-ben és napi problémáik nem oldódnak meg pillanatok alatt, mint ahogy az *Adj helyet apucinak*-ban történik.

Valamelyik nap egy lány megkérdezte tőlem, hogy ismerem-e Jayne Mansfieldet. Azt válaszoltam: „Igen, ismerem Jayne-t”. Utána azt gondoltam, „Miért hazudok? Életemben nem találkoztam vele.”

Az igaz, hogy olvastam könyveket, cikkeket róla valamikor, és nem akartam csalódást okozni ennek a ragyogó lánynak, mert biztos voltam benne, hogy számára sokkal izgalmasabb úgy beszélni velem, hogy azt hiszi, egyszer beszéltem a legfontosabb eszményképével. (Andy Warhol: *America*, 1985.)

Mielőtt rám löttek, állandóan úgy éreztem, hogy mindenütt inkább félig vagyok, mint egészen – mindig arra gyanakodtam, hogy a valódi élet helyett a tévét nézem. Az emberek néha azt mondják, hogy a moziban történő dolgok nem valóságosak, de igazából az nem valóságos, ami velük történik. A mozi kiváltotta érzelmek erősek és igaznak tűnnek, de amikor a dolgok valóban megtörténnek velük, az csak annyi, mintha a tévében látnák: nem éreznek semmit.

Csak azóta értem igazán, mióta rám löttek, hogy addig valóban tévét néztem. Csak a csatornák változnak, a tévé ugyanaz marad. Amikor igazán belebonyolódsz valamibe, általában másra gondolsz; amikor történik veled valami, máson jár az eszed. Egyszer felébredtem valahol – nem tudtam, hogy kórházban vagyok, s hogy egy nappal utánam Bobby Kennedyre is rálöttek –, és képzeletben hangokat hallottam: emberek ezrei imádkoztak és könyörögtek a Szent Patrick Székesegyházban. Aztán meghalottam Kennedy nevét, s ez ismét visszahozott a televízió-világba: nos, itt vagyok, a fájdalomban.

Üzleti életem színhelyén, az Andy Warhol

Enterprises-ban lőttem rám. Akkor, 1968-ban, az Andy Warhol Enterprises néhány emberből állt. Egy részük meglehetősen szabályos keretek között tevékenykedett, néhányukat szabadúszónak nevezhetnénk, akik sajátos projekteken dolgoztak, aztán volt még ott jópár szuper- vagy hipersztár – ahogy tetszik –; olyan kiemelkedő képességű emberek, akiknek a tehetségét nehéz meghatározni, és majdnem lehetetlen értékesíteni. Belőlük állt akkoriban az Andy Warhol Enterprises „stábja”. Egy riporter rengeteg kérdést tett fel arról, hogyan működtetem az irodámat. Megpróbáltam megértetni vele, hogy valójában nem én működtetem, hanem az működtet engem. Egy csomó olyasmit mondtam neki, mint például „elviszi a pálmát”, így hát nem igazán értette, miről beszélek.

Mialatt kórházban voltam, a „stáb” mindvégig folytatta a munkát, így rájöttem, hogy valóban „mozog” az üzemem, mivel nélkülem is működik. Örültem a felismerésnek – habár addigra már eldöntöttem, hogy az „üzlet” a legjobb művészet.

Az üzlet-művészet a Művészetet követő lépés. Úgy kezdtem, mint kereskedelmi grafikus, és üzlet-művészként szeretném befejezni. Aztán, hogy művészetet, vagy nevezzük bárminek, csináltam, az üzlet-művészetben folytattam a munkát. A Művészet üzletembere vagy az üzlet Művésze akartam lenni. Sikeressé válni az üzletben a legcsodálatosabb művészet. A hippikorszakban az emberek még az üzlet eszméjét is elutasították; azt mondták, a pénz rossz és dolgozni is rossz. Pénzt keresni azonban művészet. És a jó üzlet a legnagyobb művészet.

Kezdetben nem minden volt jól szervezett az Andy Warhol Enterprises-ban. A művészettől egyenesen az üzlet felé meneteltünk, amikor vállaltuk, hogy hetente bemutatunk valamit a moziban. Filmkészítésünket mindez üzletivé tette, és a rövidfilmekről eltávolított bennünket a hosszú játékfilmek felé. Kicsit beletanultunk a

forgalmazásba, hamarosan megpróbáltuk magunk bemutatni a filmjeinket, azt azonban túl nehéznek találtuk. Nem vártam el filmjeimtől, hogy üzletileg sikeresek legyenek. Elég volt, hogy a művészet belesodródott az üzlet folyamába, és kikerült a valódi világba. Mámorító érzés volt filmjeimet a művészet világán kívül, a nagy zsibvásáron látni. Üzlet-művészet. Művészet-üzlet. Üzlet-Művészet-Üzlet. (...)

Amikor nem volt elég pénzünk ezernyi vágással és újraforgatással játékfilmeket forgatni, megpróbáltam leegyszerűsíteni a felvételt, s úgy dolgozni, hogy minden métert felhasználjak, mivel így olcsóbb volt, meg könnyebb és viccesebb. Ezáltal nem maradt semmi eldobnivalónk. Aztán 1969-től elkezdjük vágni a filmeket, de még a saját munkáimnál is jobban szerettem a maradékokat. A kidobásra ítélt anyagok óriásiak. Lelkiismeretesen megőrzöm őket. (...)

A másik dolog, amit nem tudtam megérteni, hogy voltak emberek, akik sohasem aludtak, s állandóan az hajtogatták: „Oh, a kilencedik éjszakát töltöm már ébren. Nagyszerű érzés!” Ezért aztán arra gondoltam, itt az ideje filmet készíteni valakiről, aki egész éjszaka alszik. De csak egy kamerám volt, és egy-egy háromperces tekercesem, így három percenként meg kellett állítanom a gépet és filmet kellett cserélnem. Lelassítottam hát a kamerát, hogy megnyerjem azokat a három percet, melyeket a filmek cseréjére fordítottam. Aztán lassítva levetítettük azt a filmet, amit tulajdonképpen nem is forgattam le. (...)

Egy másik alkalommal azon próbáltam gondolkodni, mit kell tenned ma Amerikában, ha sikeres akarsz lenni. Régebben megbízható voltál és jó ruhát vettél fel. Ha ma körülnézek, úgy érzem, ugyanezt kell tenned, csak jó ruhát nem szabad viselned. Szerintem ennyi az egész. Gondolkozz gazdagon, nézz ki szegényen. (Andy Warhol: *The Philosophy of Andy Warhol*, 1975)

Horváth Gábor fordítása

CONTENTS

- 3 Gábor Karátson: Akira Kurosawa's Dreams
9 Lajos György: Is There Any Forgiveness for Our Trespasses?
Akira Kurosawa's Dreams
- 17 Iván Forgács: Aesthetics of the Devastated
Vitali Kanevsky: Freeze, Die, Come To Life!
- 22 Tamás Krausz: Gulag Footages
- 25 Balázs Varga: Fact-Film – Film Facts
- 32 Béla Bolykovszky: In the Service of Hungarian Film Art
Memories II
(Revised by László Nádasy)
- 43 Lia Somogyi: Experiences And Changes
An Interview With Gyula Gazdag On Film Education
- 46 Gyula Gazdag: A Proposal For a New Teaching Project – Budapest Motion Picture Faculty
- 50 Júlia Csantavéri: The Power of Acceptance
Sergio Rubini: The Station
- 52 Gábor Bora: Looking-Glass-Screen
SUB VOCE & IMAGO. Video Installations in Múcsarnok
- 57 Encyclopedia Entries of Kinematography (Csaba Nagy) · Golivud – Impressions on Moscow And the 17th Moscow International Filmfestival (Anna Geréb) · Only for Young! (Magdolna Banyár) · Democracy of Eyes – F.I.L.M. – A Book Review (Katalin Timár)
- 66 Between Two Rolls: Andy Warhol
(Translated by Gábor Horváth)
- 72 Contents

*Ha nem találja lapunkat az újságárusoknál,
megvásárolhatja
az alábbi budapesti mozikban:*

*Európa
Hunnia
Kőbánya*

*Művész
Örökmozgó
Sport*

*Szindbád
Tabán
Toldi*

Kéziratokat nem őrünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015-1580
Index: 25 306

Felelős kiadó a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Telefon: 142-9599. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a hírlapkézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR). Budapest, XIII., Lehel út 10/a – 1990 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 240,- Ft, fél évre 120,- Ft.

91.081 NOVOTRANS Nyomda Budapest · Felelős vezető: Várlaki Imre



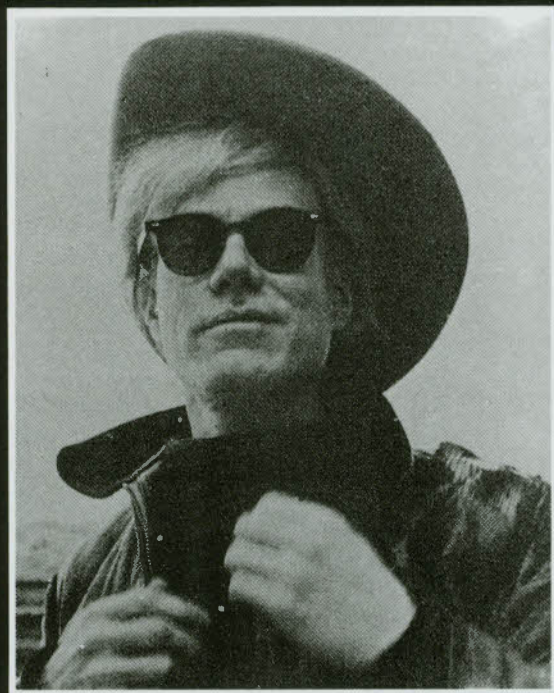
Andy Warhol: Hat Marilyn (Marilyn hatos csomagban), 1962



ÖRÖKMOZGÓ



A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMÚZEUMA



ANDY WARHOL

tizenhárom filmje Magyarországon
először a felújított Örökmozgó
októberi műsorán.

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