

# FILMKULTÚRA

---

A MAGYAR FILMINTÉZET  
FOLYÓIRATA

---

90/6



Buñuel

Wallenberg

Színfényzene

Eltüszentett  
birodalom



PARADZSANOV (1924–1990) (A kijevi Dovzszenko Stúdió Múzeumának archívumából)



Szerkesztőség: Fraunhoffer Péter (tervezőszerkesztő) · Forgács Iván, Gelencsér Gábor (szerkesztők) · Pintér Judit (olvasószerkesztő) · Urbán Mária (felelős szerkesztő)

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

## Tartalom

- |  |  |
|--|--|
| <p>3 Balassa Péter: Egy komisz öregember igaz pillantása<br/><i>Luis Buñuelről</i></p> <p>7 Jelenits István: Meghívás egy zarándokútra</p> <p>9 Luis Buñuel–Jean-Claude Carrière: Teológiai történeti előtanulmányok <i>A Tejúthoz</i> (Jelenits István fordítása)</p> <p>14 Pier Paolo Pasolini–Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal II.<br/>(Pintér Judit fordítása)</p> <p>21 Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről – Az ötlet és a megvalósítás (1)<br/>(Forgács Iván fordítása)</p> <p>25 Bajtay Péter: Viszontlátásra, Wallenberg úr!<br/><i>Kjell Grede: Jó estét, Wallenberg úr!</i></p> <p>28 A történelem nullpontjain<br/><i>Telefonbeszélgetés Herskó Jánossal Találkozások című filmje budapesti bemutatója alkalmából</i><br/>(Lejegyezte: Pintér Judit)</p> | <p>32 Gelencsér Gábor: Igazság és módszer<br/><i>Fehér György: Szürkület</i></p> <p>37 Szilágyi Gábor: Két korszak zárszava<br/><i>Az Eltüsszentett birodalom bemutatója</i></p> <p>42 Jegyzőkönyv az <i>Eltüsszentett birodalom</i> 1955. május 25-én tartott Dramaturgiai Tanácsáról</p> <p>48 Az <i>Eltüsszentett birodalom</i> ürügyén (Tevesz Mária) · Fesztivál a közönségnek – <i>La Rochelle '90</i> (Somogyi Lia) · „... a világ minden hamuja sem volna elég...” – <i>Tallózás a Noul Cinema</i> (az 1989/II. számig <i>Cinema</i>) című román filmszaklap 1990. évi számaiban (Báthory Erzsébet) · Cselekvő gondolkodás vagy gondolkodó cselekvés? – <i>Bíró Yvette: Profán mitológia</i> (Gelencsér Gábor)</p> <p>57 Peternák Miklós: László Sándor, a színpénz-zene és a Magyar Triangulum</p> <p>68 Contents</p> |
|--|--|



*A Tejuót, 1969*

ПАРАГЪАНОВ (1924-1991) е автор на много снимки, които са част от архива на ИКМД.



# Egy komisz öregember igaz pillantása

*Luis Buñuelről*

„Szeretném, ha volna Isten, hogy szemenköphessem”... - mondja Sade márkival Buñuel „...az állatok meg a gyerekek: ezt sose lehetne megbocsátani Istennek, ha létezne. Egyszer csak megjelenik egy ember, az ágyon ülve újságot olvas. Leereszti az újságot. Belenéz a kamerába és megszólal: »Tudománygyűlöletem és technikaundorom talán eljuttatnak az abszurd istenhithez.« Aztán folytatódik a film. Ez az én igazi álláspontom. Még mindig teljesen szürrealista álláspont. Az istenhit képtelenség, de még annál is jobban gyűlölöm a technikát és a tudományt. Kezd idegesíteni az ateizmus szó... Nem tagadom, hogy ateista vagyok. Sőt, ma még inkább, mint valaha, de maga a szó idegesít.”

Buñuel önéletrajzában megírja, hogy apja temetése után harmadnap(!) befekszik apja halotti ágyába, a párna alá dugja szép, gyöngyház pisztolyát, hogy lelője a kísértetet, ha véletlenül megjelenik. „De soha többé nem jött vissza.” *Dehogyanem*. Egész munkásságában a mácho-történelem, a férficentrikus katolicizmus spanyol változata kísért (maga is eretnecség egy valódi, kiegyensúlyozottabb, ősi kétnemű eredetihez képest!). Tudatos szentséggyalázás formái és eszmei keretei között bontakozik ki Buñuel következetes, hűséges szürrealista és abszurd egzisztencialista művészete. „Minden idegen számomra, ami nem keresztény! Szép mondat, nem?” Egy helyen pedig, Szűz Mária-látomása közben felkiált: „én szerencsétlen hitetlen”. Egész önéletrajza, az *Utolsó leheletem*, hősies lelket és szellemet mutat be (ez a heroizmus is letagadhatatlanul spanyol és férfias): egy tiszta szívű, eszeveszett anarchistát, a szent baloldal ka-

tonáját, aki mindent, ami az apauralom, a tekintélyelvűség, a ráció, az esetleges konvenciók, a szabadság nélküliség jegyében áll, földig rombol, anélkül, hogy egy pillanatra, egyetlen filmkocka tartamára el tudna szakadni rombolása figuráitól, tárgyaitól, tematikájától, formáitól, beleértve a bűn hangsúlyosságát, amelynek leküzdési kísérletei maguk is barokk-katolikus keretek között folynak. Buñuel szent anarchiája, amelynek a nevében föllép, végletesen oda van láncolva az arché világához. Legszívesebben a hitelenség misztikusának nevezném, s mint ilyen, ugyanúgy hős, sőt lovag - spanyol értelemben -, mint Don Quijote meg a többiek. Van valami eszeveszett elszántság, szilárdság és abszurd szembe- szegülés a világgal, ami hitelessé, naggyá teszi ezt az embert. „A lényeg a többiek bosszantása, nem kell tudniuk, miért.” Nagyság azért születik ebből, mert *közben* autentikus társadalom- és emberkritika bontakozik ki előttünk, olyan film- tükör, amelybe belenézni is erőfeszítéssel jár. Buñuel társadalomkritikája a spanyol anarchizmus hagyományán nyugszik, Goya kritikai festészetéből és grafikájából ered (nem véletlen a forradalmárok kivégzésének Goya-idézete *A szabadság fantomja* elején, ahol magát a rendezőt ismerjük fel az egyik kivégzendő szerzetes alakjában). Társadalomkritikája a sajátos déli liberalizmustól is igen sokat kapott (a mindenkori, kétértelmű nagybácsi alakjában kísérhető végig ez, akit Fernando Rey alakít), amelynek nagy szerepe volt a spanyol katolicizmus elleni harcban, és elvezette Spanyolországot a baloldaliság népfrontos verziójáig a 30-as évek elején, közepén. Buñuel - e hagyományok szellemében - a szak-



*A burzsoázia diszkrét bája, 1972*



*A szabadság fantomja, 1974*

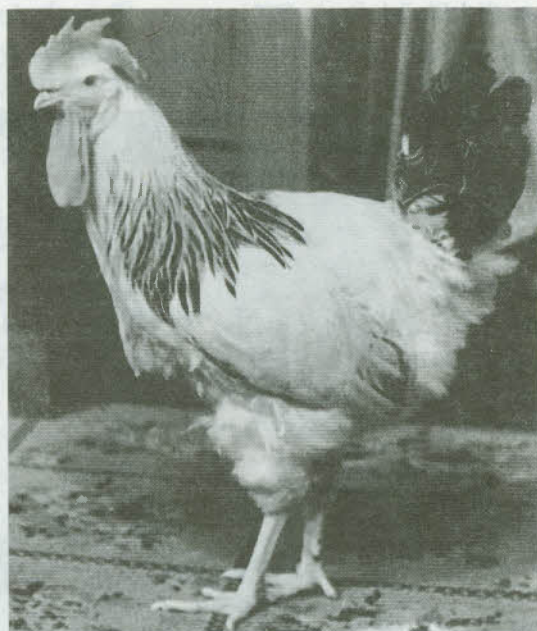
rális kereteket, toposzokat a mindenkori elnyomás eszközeiként mutatja be politikai és lelki értelemben egyaránt. Ezért kritikájának nemcsak anarchisztikus oldala van, hanem rendkívül erős pszichoanalitikus iskolázottsága is. Önéletrajza, interjúi is arról tanúskodnak, hogy a szürrealizmus szelleméhez híven, sokat foglalkozott saját álmaival. Filmjeiben különös, kollektív tudatta-

lan tartalmak közösségét teremti meg, amikor helyenként a szereplők egymás álmaiba lépnek, folytatják egymás álmait, s így létrejön egy különös, hallucinatorikus, vizionárius beszélgetés. A kitörésre képtelen mindenkori közösség. Ennek felel meg az a közismert vonása, hogy hosszú pályáján voltaképpen kis számú alaphelyzetet, visszatérő motívumokat filmez, amelyeket



ugyanazok a színészek tesznek hangsúlyossá. Ezek a visszatérő elemek önmagukban tökéletesen logikusak, zártak, csak a másikkal – s így az egészszel – való összefüggésük el van vágva, motívus racionalitásuk csak megerősíti az egésznek az összefüggéstelenségét és értelmetlenségét. Ebben a fogásban is van valami a hűségre, a rendíthetetlenségre – és a hitetlenség misztikájára, a semmire függesztett tekintetre – emlékeztető. Az értelmetlen kontextus ugyanakkor szürreális természetességgel jelenik meg előttünk, szimulál egy nem létező organikusságot, és *ezáltal* válik rendkívül őszintévé, radikálissá. A társadalom, az emberi társaság szerinte reménytelenül foglya önmagának, hiedelmeinek és a hol egyházi, hol szentségi, hol rendőri értelemben vett tekintélynek, amelyet az álmok sematikussága: közössége, folytathatósága, egyénietlensége mint mélyebb rabság fejez ki. Polgári sémák és szentséggyalázások (a déli katolicizmus kollektív vágyfantáziája!) összefüggenek. Buñuel anarchista és ateista szelleme azért válhatott naggyá, mert *megfogalmazása szigorú, bár teljesen értelme vesztett rendben történik.* A jellegzetesen, sematikusan polgári képzelgések és a kerek, tökéletesen esetleges epizódok, melyek unalomig és komikumig ismételve egy kényelmes reménytelenségről adnak hírt, éppenséggel a káoszt, az üzemzavart, a „semmi sincs rendben” világot szabadítják fel; a rend véletlenszerűséggel átszótt, az elnyomás káosszal. A forma szekvenciális ismétlése (pl. az eltűnések szerepe utolsó filmjeiben) véletlenszerűséget és fantomszerűséget áraszt magából, miközben a felületen nagyon is rendben folyik egy (üres) processzió. Az a szándékoltan és mélyen megélt röhögés, ami Buñuel művészetének apaellenes és tekintélyellenes alapja, nagyon is komolyan és akkuratúsan van előadva. Filmjeiben sehol sincs komédia, csak az egész az. A bomlasztás és a hiány ennek a művésznek a teológiája, de kétségtelenül teológia ez: a negatív istenismeret mint istentagadás tudománya. Különösen öregkori alkotásaiban látszik, némi rezignációval fűszerezve, hogy *tényleg* egydimenziós számára a világ, tényleg be vagyunk zárva egy transzcendencia nélküli egyetemességbe, melyet untig reprodukálunk, és hiedelmek, szakrális idézgetésével-gyaláztatásával próbálunk elevenné tenni. Itt sehol nincs ellenfény, marad a klasszikus baloldali anarchista ellenállás: semmi hatalmat senkinek. *Ebben* a szilárd, következetes negativitásban és kívülállásban ugyanolyan heroizmus, tartás és formátum van, miként egy hívőében lehet. Hozzáteve, hogy a forma merev és ostoba rendje (amely szinte a

misztika nyelvének ismétléseit és szegényességét idézi), szembeállítva az anarchia szellemével, a polgári „szabadság és rend” (idetartozik Buñuel technikaundora, tudományellenessége) rendkívüli törekenységére és felrobbanthatóságára mutat: épp ezért nevezhető klasszikus baloldali lázadónak. Érzékelhette ő ezt, hiszen 1968-at, utolsó filmjeinek tanúsága szerint, e baloldal pillanatnyi feltámadásaként és kihunyásaként élte át, amelynek kifejtete ama diszkrét báj, a burzsoázia bőrtönébe történő reménytelen visszahullás. 68 fénye még egyszer bevilágítja a polgárháborút (több filmjében mintegy értelmezőként, illogikus utalásként jelenik meg a polgárháború, a totális lázadás, a kaotikus terror), egyúttal azt a belátást is jelenti, hogy az a világszerkezet, amely polgári rend és anarchia, tekintély és szentséggyalázás ellentétében artikulálta a maga szabadság- és rabságsemjét, múlttá válik, filmjeiben klasszikus „nagy történetként” destruálódik, búcsúzik. Buñuel az 1989 előtti, késő modern világ komisz, tiszta lelkű, hitetlen



*A szabadság fantomja, 1974*

misztikusa, aki nem lépett, nem léphetett át a 89-cel tudatosodott, modernség *utáni*, más – világba. Műve azért is nagyszabású, mert tudja, üzeni, hogy mindaz, amit szembeszegez a tekintély, a paternalizmus, az elnyomás világával, maga is foglya marad annak. Nem esett saját csapdájába, átlátott saját szitáján: nem transzcendálta saját transzcendencia nélküliségét valamiféle negatív



*A vágy titokzatos tárgya, 1977*

hitté (hazugsággá). Ami 1989-cel mint számmal körülírható, amely egy kétszáz éves trend vége (a francia forradalom bicentenáriuma!), igen sokat tanulhat ettől a hazugság nélküliségtől és rendíthetetlenségtől, mely még azt sem engedte meg magának, hogy szabadnak higgye, tekintse magát attól a világtól, társadalomtól, egyháztól, álmoktól, emberi társaságtól, amelynek következetes ellenfele volt. A konvenciók elleni szabadság reménytelensége és általánossága – tiszteletet érdemlő, mely a nagyon is helyénvaló röhögést mintegy szakralizálja. Buñuel esetleges rendjében van valami titánian destruktív, az Atyát megköpködő halálmegvető bátorság, mely nem sandít *saját* üdvösségére.

Az ez év októberi *Filmvilág*ban látható egy remake fotó az öreg, vak, süket, kiszáradt mesterről, amint kaján mosollyal ránc pillant, szájában léha cigarettacsonkkal egy másik Mester mozdulatát idézi-destruálja; jobb vállán fakeresztet cipel, nyakáról valami látcsőféle lóg le, lábán nehéz csizma. Komisz, igaz (megrendítő?) kép.

**Balassa Péter**



*A vágy titokzatos tárgya, 1977*



# Meghívás egy zarándokútra

Az *Études cinématographiques* 1962-es évfolyamában megjelent egy tanulmány Luis Bunuelről, amelyet később *Buñuel és a kereszténység* címen foglalt kötetébe a szerző, Amédée Ayfre. A tanulmány mottója Buñuel emlékezetes mondata: „Hála Istennek, én egyfolytában ateista vagyok.” Ez a *bon mot* több játékos ötletnél, a magyar olvasót József Attila közelébe kalauzolja: „Hogy valljalak, tagadjalak, segíts meg mindkét szükségemben!”

A tanulmány írója Buñuel alkotói egyéniségét a marxizmus, a szürrealizmus és a tagadva megtartott kereszténység hármasságából értelmezi. Nem próbálja Buñuel ellenére kereszténynek mondani, azt azonban megállapítja, hogy „az a szenvedélyes érdeklődés (amellyel Buñuel a kereszténység titkait nyomozza), ha mégoly tévelygő is, ingerlőbb, mint a közömbösség vagy az udvarias fölény, amellyel azok fordulnak felé, akiknek számára az egyház dolgai mindig idegenek maradnak.”

Amikor a szerző ezeket a sorokat leírta, nem ismerhette még Buñuel *A Tejút* című filmjét. Valószínűleg azt sem tudhatta, amiről Jean-Claude Carrière interjújából értesülhetünk, miszerint a nagy rendező sok éven át dédelgette magában azt a szándékot, hogy a katolikus egyház eretnekeiről s az eretnekségek körül kibontakozó vitákról filmet rendezzen. Ennek a szándéknak megvalósulását hozta meg *A Tejút*, amely egy compostellai zarándokút fonalára fűzi fel a katolikus dogmatika hat nagy misztériumát: Krisztus istenemberségét, a Szentháromság hitét, a Mária-ra vonatkozó egyházi tanítást és csodaváró jámborságot, az eucharisziát: vagyis az oltáriszentséget illető tanítást, az emberi szabad akarat és a kegyelem kapcsolatának témáját, végül a rossz eredetét érintő hitet és az e titkok körül kibontakozó eretnekvitákat.

A korábbi filmjeiben Buñuel – többnyire marxista kiindulásból – keményen bírálta a keresztény életgyakorlatot, erkölcsi, társadalmi eszményeket. *A Tejút*ban nem arra keres alkalmat, hogy vádolja a dogmatikus szigort, vagy fölényesen tréfálkozzék a titkok körül forgolódo értelem föl-fölvillanó és néha szertelen, máskor torz ötletein. A magyar néző *Az ember tragédiájának* bizánci színére gondol. Nos, Madách – a felvilágosodás magaslatáról – felháborodottan és értetlenül nézte a vitákat, amelyek „egy i miatt” annyi embert szembeállítottak egymással. Buñuel, a „hál’ Istennek ateista”, ennél sokkal nyíltabb szívű. Istenben talán valóban nem hisz, de az ember titkot ostromló igyekezetét őszinte tisztelettel szemléli és mutatja be.

A film kerettörténete a pikareszk regények hagyományát idézi. Két „csavargó” Párizsból Compostellába indul az ősi és modern zarándokúton, amelyet a 11. század óta annyian végigjártak. Vándorlásuk közben találkoznak a múlt alakjaival, velük egy időben, előttük járja végig a maga útját az evangélium Jézusa is. Madách a történelmen vezette végig Ádámot, Buñuel két csavargója meg-meglóduló ingamozgással leng bele a múltba. Ha a film nézője társukul szegődik, nem a történelem belső logikája válik foghatóvá előtte, mint a *Tragédia* nézője/olvasója előtt, hanem azok a misztériumok, amelyekkel hívőként vagy nem hívőként minden embernek találkoznia kell az élete során.

„Előzetesként” *A Tejút* nézői számára közreadunk itt négy blokkot azokból a jegyzetektől, amelyeket Buñuel és Carrière felhasznált a film forgatókönyvének megalkotásakor. A hat misztérium közül négynek a történeti anyagát vázolja ez föl, amelyet különféle lexikonokból, forrásgyűjteményekből állítottak össze maguknak. Megcsodálhatjuk benne az adatbőséget, az árnyalatokat rögzítő pontosságot, a különlegességekre kiváltképpen érzékeny figyelmet. Persze a film sokkal több, mint ennek az eszmétörténeti anyagnak iskolás bemutatása. Az adatokból unalmas vagy legalábbis fárasztó iskolás dolgozattól a gúnyiratig sok mindent lehetett volna „csinálni”. Azért figyelmes szem már az anyaggyűjtésben is érzékeli azt a tiszteletet, amellyel a zseniális művész ezt az oly távolinak tetsző témát feltérképezte. Ennek köszönhető, hogy maga a tékép is izgató. Hát még az emberek és a tárgyak, amelyeket oly biztonsággal rak elénk a film, s amelyekben testté lesz az eszme, a titkok közt eligazodást kereső igyekezet. *A Tejút* cím történelmi hagyományt őriz: a compostellai zarándokutat mondja Tejútnak több európai nyelv. De ez a filmcím maga is kettős értelmet kap: *A Tejút* vándorai nemcsak egy ősrégi zarándokúton haladnak előre, hanem minden ember közös vándorútján is, amely a csillagok közt vezet.

Jelenits István



*A Tejút*, 1969



# Luis Buñuel–Jean-Claude Carrière: Teológiatörténeti előtanulmányok *A Tejúthoz*

## Eucharisztia

### *Dogma:*

Krisztus szavait (ez egyszer) betű szerint kell értenünk: ez az én testem, ez az én vérem. Transsubstantiatio, átlényegülés ez. A kenyér és a bor valóban Krisztus testévé és vérévé változik. Ez a valóságos jelenlét dogmája. Ezt a dogmát a negyedik lateráni zsinat mondta ki 1215-ben.

### *Nehézségek:*

Krisztus testét nem foghatja magába egy olyan kis kiterjedés, nem lehet jelen egyszerre annyi sok ostyában. Ezek a józan ész és a logika ellenvetései. A konsekráció után a kenyér és a bor továbbra is kenyér és bor marad. Mármost a vallás csodákra épül és kézzelfogható tényekre. Aki tehát a transsubstantiatio dogmáját hirdeti, az a vallás gyökereit szaggatja.

Ezeket a nehézségeket meglehetősen későn fogalmazták meg. Az első századok folyamán gyakorlatilag nem találkoztunk velük.

Paschasius a 9. században azt tanította, hogy az eucharishtiában ugyanazt a testet vesszük, amely a Szűztől született, és ugyanazt a vért, amely Krisztus oldalsebéből kiömlött.

Berengarius viszont a következő században azt tanította, hogy a kenyér és a bor nem változik át. Hite szerint az Ige egyesül a kenyérrel meg a borral, s ez egyesülés által válnak azok Krisztus testévé és vérévé. Ily módon tagadta a transsubstantiációt, de vallotta a valóságos jelenlétet.

Luther nagyon hasonlóan gondolkodott Berengariusshoz.

Az albigensek, a lollárdok, Wickliff, Zwingli és Kálvin elvetették a valóságos jelenlét tételét, azt tanították, hogy a kenyér és a bor csak jelkép, jele Krisztus testének és vérének. Ezt vallották a morva testvérek, a szakramentáriusok és a „significativ” is.

Az „energikusok” felfogása szerint az eucharisztia Krisztusnak csupán ereje, energiája.

A „szterkoranisták” (stercus = ürülék) úgy gondolták, hogy Krisztus teste alá van vetve az emésztésnek s mindannak, ami belőle következik. Mások szerint addig lehet Krisztus testéről beszélni, míg a gyomorban meg nem kezdődik az emésztés. „Csak Isten tudja, mi történik az Eucharishtiával, miután magunkhoz vettük.”

Az adessenáriusok vagy impanátorok (adesse = mellette lenni; in pane = a kenyérben) tanítása szerint Jézus Krisztus teste benne van a kenyérben, mások szerint a kenyér körül van, ismét mások szerint a kenyéren vagy a kenyér alatt.

A pástétomhitűek (ez a lutheri csoportból kiágazó szekta) azt tartották, hogy Krisztus úgy van jelen az eucharishtiában, mint egy nyúl a pástétomban.

Valentinus tanítványa, Markosz már jóval korábban csalafintaságokat követett el az eucharisztia bemutatása közben, hogy azt higgyék: csoda történt.

## Krisztus természete

### *Dogma:*

Az egyik nagy hittitok. Talán az, amelyikből a legtöbb eretnekség származott.

Az isteni Ige személyes egységre lépett az emberi természettel. Az ige isteni személy, egylényegű az Atyával és a Szentlélekkel, egyesült nemcsak egy emberi testtel, hanem egy emberi lélekkel is. Az Ige és az ember két természet egy személyben.

### *Nehézségek:*

Sokféle van. A legfontosabb: nehéz elképzelni egy istent, aki született, növekedett, szenvedett és meghalt. Nehéz átvenni a pogány gondolkodásból mindezeket az antropomorf szemléleti formákat, hiszen épp ezek miatt perlekedünk a pogány vallásokkal. Aztán meg hogyan mondhatnánk Máriáról, hogy ő Isten anyja, mikor Isten teremtetlen valóság?

### *Következmények:*

Némely eretnekek Krisztus emberi mivoltát igyekeztek elmosni. Mások viszont odáig mentek, hogy istenségét tagadták.

I. Akik az embert mossák el az Isten kedvéért A manicheusok. Szerintük az Ige nem vett magára emberi testet.

Markion és a fantaziaszták. Krisztus teste szerintük légi, fantazmaszerű test. Nem szenvedett valóságosan, halála csak látszólagos volt. Mikor hazatért, fölfelé menet minden égne visszaadta, amit belőle magára vett.



*Denis Manuel, Daniel Pilou, Laurent Terzieff és Paul Frankeur*

Apollinárisz (a 4. század végén): Krisztusnak nincs szüksége emberi lélekre. Csak emberi testben testesült meg és egy érzéki lelket vett magára, értő, szellemi lélekre nem volt szüksége. Mopszuesztai Teodorusz és tanítványa Nesztoriosz (ez nagyon fontos tanító!) vitába szállt Apollináriszal. Krisztusnak van emberi lelke, de ez nincs egységben az Igével, aki úgy lakik az emberben, mint egy templomban. Az istenség nem vállalhatja az emberséggel járó gyengeségeket. A két természet egészen elkülönül, sohasem kapcsolódik össze igazán. Két különböző személyt nevezünk Jézus Krisztusnak.

A monofiziták meg a fanatikus Eutüchész addig viaskodtak Nesztoriosszal, míg az ellenkező végtelbe sodródtak: Krisztus emberi természetét elnyelte az isteni természet, mint a tenger egy csepp édesvizet. Csak egy természet marad.

A monoteliták: Jézus Krisztusban egyetlen cselekvés, egyetlen akarat van. Az emberi akarat teljességgel passzív, mint egy szerszám a művész kezében.

Baszilidész (a 2. században): Krisztus csak látszik embernek. Nyilvános működésének végén Cirénei Simonra kezdett hasonlítani, helyette azt feszítették keresztre. Maga Krisztus a tömegben jelen volt a kivégzésén - anélkül, hogy ráismertek volna.

A gnósztikusok: Az Ige nem testesült meg. Pusztán látszatra.

II. Akik az istenséget tagadják meg az emberi kedvéért

Szamoszatai Pál, hogy Palmüra királynőjét, Zenóbiát megtérítse, azt magyarázta neki, hogy Krisztus nem volt valójában Isten, hanem csak olyan ember, aki különleges mértékben részesült a bölcsességben. Végül ő is hinni kezdte ezt.

Az ariánusok szerint az emberi természettel egyesült Ige nem lehet egylényegű az Atyával. Így hát teremtmény.

Az „albánok”, a morva testvérek, Photinosz, a „homuncioniták”, a nazarénusok meg bizánci Teodosz szerint Krisztus ember: vagy Isten küldöttje, vagy próféta, vagy egyszerűen egy bölcs. A 6. századbeli „korruptikolák” szerint Krisztus testének romlásra hajlónak kellett lennie, különben képtelen lett volna a szenvedésre.

Az „inkorruptikolák” viszont azt állították, hogy Krisztus evett és ivott ugyan, de anélkül, hogy valóban szüksége lett volna ételre, italra. Teste nem volt alávetve a fájdalomnak.

III. Egyéb elképzelések

Voltak, akik úgy tartották, hogy Krisztus Melkizedekek reinkarnációja.



A 18. században egy francia szerző úgy vélte, Krisztus annyira el volt foglalva reggeltől estig, hogy nem volt ideje természetes szükségleteinek elvégzésére.

#### IV. Egy valódi gond

Az agnoéták azt mondták, hogy Krisztus nem volt Isten, hiszen nem tudott mindent. Az Írás valóban azt mondja, hogy nem tudta, hol temették el Lázárt, s főként, hogy az Emberfia nem ismeri az ítélet napját, azt egyedül csak az Atya tudja.

Erre a nehézségre az egyházatyák sohasem adtak egészen kielégítő választ.

## A Szentháromság

### *Dogma:*

Egy az Isten, három személyben: az Atya, a Fiú, és a Szentlélek, ezek öröktől fogva vannak, egy-lényegűek. Az Atya teremtetlen, nem nemzett személy. A Fiú nem teremtmény, de nemzi az Atya. A Szentlélek teremtetlen, nem nemzett személy, de az Atyától és a Fiútól származik. (A francia szövegben nyilvánvaló sajtóhiba: poszede procède helyett! – a ford. megjegyzése.)

### *Nehézségek:*

Lehetetlen, hogy három személy álljon fenn egyetlen lényegben. Ha ez lehetséges volna, nem alkothatnánk fogalmat erről a titokról, következképpen nem is hihetnénk benne. (Talán azt akarja ezzel mondani, hogy ha mindez lehetséges volna, akkor már nem *hinnénk* a Szentháromságban, hanem filozófiai megfontolásokkal bizonyítanánk azt – a ford. megjegyzése.) Következésképpen jelentkezett kétféle szentháromság-tagadó szemlélet:

I. Vannak, akik abban hisznek, hogy a három személyhez három külön lényeg tartozik. Ezek a triteisták.

II. Vannak, akik abban hisznek, hogy csak egy isteni lényeg van, s a három személy csak három elnevezés, amellyel ezt az egyetlen lényegyet illetjük. Ezek az unitáriusok.

#### I. A triteisták

Az angeliták külön valóságnak tekintették a három isteni lényegyet. Arius és az ariánusok, hogy ne jussanak Sabellius tévedésébe (lásd lejjebb), az Atyát és a Fiút külön lényegűnek gondolták el. A Fiú teremtmény, de attól függetlenül valóságos Isten, egyenlő az Atyával.

Az ariánus eretnokség legfontosabb tétele,

hogy tagadják az Atya és a Fiú lényegi azonosságát, consubstantialitását. Ezt a niceai zsinat mondta ki egyértelműen 325-ben.

A modern időkben Joachim apát, Sherlock, Misthon és Clark tett különbséget a három lényeg között.

Klinikai (inkább kölni – a ford. megjegyzése) Euphratész úgy gondolta, hogy három Atya, három Fiú és három Szentlélek van.

Az ariánusok egy csoportja, a heteruziánusok (uszia = lényeg) azt tanították, hogy a Fiúnak más lényege van, mint az Atyának.

#### II. Az unitáriusok

Praxeasz és a patripassziánusok: Csak egy személy van az istenségben. Ez az Atya, aki megtestesült és szenvedett. (Cáfolta Tertullianus.)

Noétosz: ugyanígy. Egyetlen személy.

Sabellius a legfontosabb az unitáriusok közt. A Szentháromság személyei csak különböző elnevezések, amelyekkel ugyanazt az istenséget illetjük. Az Atya: az Isten, amennyiben örök végzéseiben meghozza döntéseit. Amikor ugyanez az Isten leszállt a földre, egy szűz méhbe, szenvedett és meghalt a kereszten, Fiúnak nevezték. Végül Szentléleknek mondják az Istent, amikor arra gondolnak, hogy hatalmával beavatkozik az emberi lélekbe, hogy megtérítse a bűnösöket.

Photinosz ugyanezt a tévedést elevenítette fel a 4. században. Az újabbak közül a szociniánusokat és Servet Mihályt kell említeni a 16. századból. Ez utóbbi szerint az ateistákkal kell egy sorba helyezni azokat, akik az istenségeknek valamiféle gyülekezetét tisztelik Istenként, vagy akik azt állítják, hogy az isteni lényeg három, valóságosan különböző és fennálló személyben létezik. Azt vallotta, hogy Jézus Krisztus Isten fia, de abban az értelemben, hogy a Szent Szűz méhében a Szentléleknek, vagyis magának Istennek működése nemzette. „De ő még tovább ment minden képtelenségben, mint a többi eretnokség szerzője, mondván, hogy Isten saját lényegéből nemzette Jézus Krisztus testét, és ez a test az istenség teste. Azt is mondta, hogy az emberi lélek Isten lényegéből való, hogy a bűnbeesés által haldóvá lett, de hogy húszéves kor előtt nem lehet bűnt elkövetni stb. . .”

Agarénianusok: Istennek nincs fia, mert felesége sincs.

#### III. Néhány furcsaság

Makedoniosz, Konstantinápoly püspöke tagadta a Szentlélek istenségét. Szerinte a Szentlélek teremtmény. Úgy látta, hogy egy harmadik sze-

mélynek nincs helye az isteni lényeg körül. A Szentlélek vagy nemzett, vagy nem-nemzett. (Itt egy kicsit igazítani kellett a közölt szövegen, mert nyilvánvalóan eltorzult – a ford. megj.) Ha nem-nemzett, miben különbözik az Atyától; ha nemzett, miben különbözik a Fiútól?

Azt mondjuk talán, hogy a Fiú nemzette? Akkor a Szentháromságban van egy Nagypapa és egy Unoka.

Néhány szociniánus, az „arcátlanok” és a pneumatomachusok (akik szerint a Szentlélek a legkiválóbb angyal) felelevenítették Makedoniosz tévedését.

A kaldeusok szerint a Szentlélek csak az Atyától származik.

Eunomiosz szerint a Fiú az Atya teremtménye, a Szentlélek a Fiúé.

Az elkészítők szerint a Szentlélek nő, az Atya felesége, a Fiú anyja.

Hierax és a hierakiták szerint (3. század) a Szentlélek az Atyától ered, akárcsak a Fiú. De Hierax úgy képzelte, hogy Melkizedek az emberi testbe öltözött Szentlélek volt. Ezt tanította is.

Az agilánusok szerint a Szentlélek kisebb az Atyánál és a Fiúnál. Adopciánusok: Krisztus Istennek fogadott (adoptált) fia. Proudhon szerint „törvényesnek vélt” fia.

## A rossz eredete

### *Dogma:*

A tökéletesen jó Isten nem lehet szerzője a rossznak. Az egyik angyal felelős a rosszért, aki fellázadt teremtője ellen, és a pokol mélyére vetett. Ő a kísértő.

Ami az embert illeti, ő jónak és boldognak teremtett, nem ismerte sem a szenvedést, sem a bűnt, sem a halált. Amikor megkísértette a gonosz lélek, elbukott, megbűnhődött. Nem juthat el a tökéletes jóhoz, csak a túlvilágon. A földön a szabad akarat erejével, amellyel rendelkezik, s az isteni kegyelem segítségével képes és köteles ellenállni a rossznak.

### *Nehézségek:*

A tökéletesen jó Isten hogyan engedhette meg a rossz létezését? Isten, aki ismeri a múltat és a jövőt, és aki mindenható, hogy adott lehetőséget a gonosz lélek lázadására, bár tudván tudta, mik lesznek annak a következményei? Végül hogy lehet, hogy Isten, aki csupa merő jóság és csupa merő igazságosság, jótéteményeit és csapásait különbségtétel nélkül szórja a jókra meg a gonoszokra?

### I. Isten a rossz szerzője

Ezt a nézetet vallotta néhány eretnek, például a 2. században Florinus és néhány protestáns teológus is, például Théodore de Bèze.

Általában mindazok, akik hittek a predestinációban (eleve elrendelésben), hajlottak arra, hogy Istennek tulajdonítsák a rossz teremtését.

### II. Isten nem teremtője a világnak

Ezt a felfogást sokan követték az újplatonista gondolkodók közül az első századokban. Annyit jelent ez, hogy különböző változatokban, árnyalatokban azt vallották: Isten teremtett úgynevezett közbülső lényeket, akiket hol angyaloknak, hol géniuszoknak vagy eónoknak neveznek, s a maguk rendjében ezek teremtették a világot. Mivel ezek tökéletlenek, tökéletlen a világ is.

A másik csoport legfontosabb képviselői Simon mágus, Menander, Saturninus, Bazilidész. Említeniük kell még Kerinthoszt, Kleobuloszt, Karpokratészt és fiát Epiphanészt. Ez utóbbi Szent Pálnak egy sokat idézett szövegére támaszkodva azt hirdette, hogy el kell törölni a törvényeket, vissza kell állítani a nőközösséget, továbbá az anyagi javak közös használatát. Tizenhét éves korában halt meg.

A gnósztikusok, többnyire újplatonista alapon ugyanígy gondolkodtak.

Valentinus jelentős, de sokszor nagyon homályos erőfeszítéseket tett arra, hogy kibékítse egymással a kereszténységet és az újplatonizmust. Egyfelől tagadta, hogy Isten a szerzője a rossznak. Isten csak az anyagnak szabályokhoz igazodó részecskéit teremtette. A rossz a szenvedélyekből ered, azok viszont az anyag rendetlen és szervezetlen részecskéiből fakadnak, amelyekkel Isten nem törődik. Másfelől, hogy érthetővé tegye az anyagnak ilyesfajta megosztottságát, feltételezte, hogy vannak közbülső lények vagy elvek, amelyeket a végletekig osztályozott. Szerinte ezek felelősek a világ teremtéséért.

Ezt a gondolatrendszert, amely a 2. században nagyon divatosá vált, újra felkapta s tanítványai népes táborában elterjesztette Markosz, Hérakleón, Ptolemaiosz, Secundus, Kolarbasszosz, Bassus és Blastus.

### III. A rossz az anyagból ered

Hermogenész gondolta így. Azt tanította, hogy a rossz az anyagból ered, amely öröktől fogva létezik, ugyanúgy örökkévaló, mint az Isten. Azt is állította, hogy Krisztus teste a Napban van, és hogy a gonosz lelkek majd szétomlanak, visszatérnek az anyagba. Tanítványai voltak Hermiász és Szeleukosz.





*Edith Scob és Bernard Verley*

IV. Külön elve van a jónak és külön elve van a rossznak

Ez a gondolat a manicheusoktól és számos szellemi örökösüktől ered. Ez a tévedés korábbi a kereszténységénél, és nagyon maradandó. Nemcsak a legkorábbi manicheusoknál találhatjuk meg: Manésznál, Hermasznál, Buddasznál, Tamásnál, hanem később a paulicianusok, a priscillianisták, az albigensek, a petrobrusianusok és a henricianusok, Trachelinus tanítványai, a „publikánusok” és a katarok között is.

Ez egy kényelmes gondolatrendszer, amely hivatkozhatik a józan paraszti észre. Abból a föltevésből indul ki, hogy a világ és a természet jelenségei két örök és szükségszerű elvre vezethetők vissza, ezek közül az egyik lényege szerint jó, a másik lényege szerint rossz. A világ e két ósválóság összecsapásából született.

Manész ezeket az ősi elképzeléseket a kereszténységre alkalmazta. Az ördög természeténél fogva rossz, lehetetlen tehát, hogy Isten teremtette volna. Ellenkezik Isten mivoltával, hogy olyan szellemet teremtsen, amelynek aztán a mindenségben előforduló mindenféle rossz okozójává kell válnia.

Az emberben a lélek Istentől való, a test a gonosz szellem műve. A léleknek el kell válnia a testtől, és vissza kell térnie Istenhez. Mint a buddhizmus és Pythagorász, Manész is elfogadja a lélekvándorlás elvét. Amikor majd minden lélek elszakad az anyagtól, akkor elérkezik az idők teljessége. Az angyal, aki egyensúlyozza a földet, elejti majd, hogy lángokba zuhanjon, és az egész haszontalan masszát kiveti a világ övezetén kívülre. (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1969. július-szeptember.)

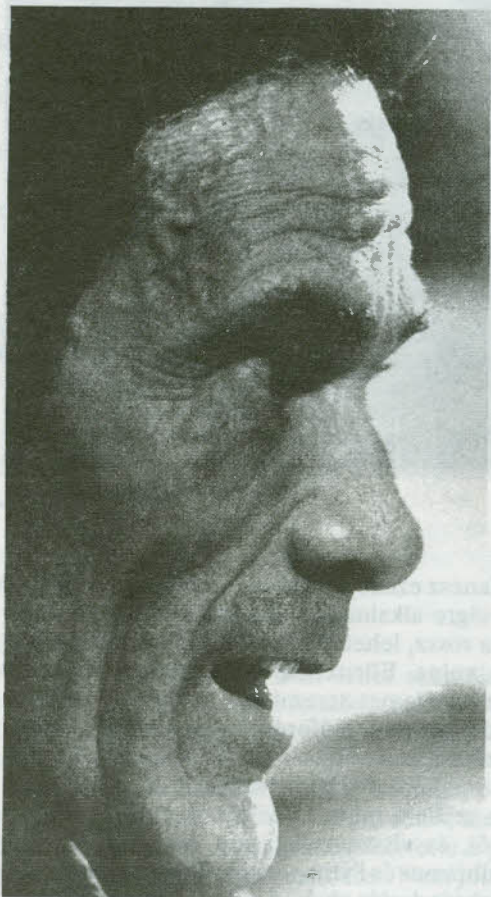
*Jelenits István fordítása*

A TEJÚT (La Voie lactée) színes, francia-olasz, 1969

r: Luis Buñuel, f: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, o: Christian Matras, d-j: Pierre Guffroy, z: Luis Buñuel, sz: Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Alain Cuny, Edith Scob, Bernard Verley, François Maistre, Claude Cerval, Julien Bertheau, Muni, Ellen Bahl, Michel Piccoli  
Greenwichfilms-Fraia Film  
Magyarországon forgalmazza a Magyar Filmintézet

# Pier Paolo Pasolini-Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal

Második rész



## Numantia

Hajnalodik. A vonat egy szinte az egész eget és földet betöltő hatalmas metropolisz külvárosa felé robog. Ez a város Párizs, mesénkben azonban a mitikus Numantia nevet adtuk neki.

Újabb Utópia Város kapui előtt állunk. Ám alighogy a határában fekvő falvak, kis tavak és erdők mögött megpillantjuk a végtelenbe vesző települést, a vonatot egy motoros katonai osztag tartóztatja fel.

Numantiát rettentő sereg zárta körül, vette ostrom alá; katonai sátrakból óriási gyűrűt vont

köré. A támadók *fasiszták*, és hamarosan megadásra kényszerítik Numantiát, a *szocializmus* Utópiájának megvalósulását jelképező várost.

Az utasokat leráncigálják a vonatról, pontosan úgy bánnak velük, ahogy a nácik bántak az emberekkel: megszámozzák, két oszlopba állítják őket, mint az állatokat. Aztán brutálisan a rendőrségi épületek felé terelik a szerencsétleneket, ahol megvizsgálják irataikat, csomagjaikat stb.

Végső úticéljuk minden bizonnyal a koncentrációs tábor, mi más lehetne.

Eduardo és Ninetto tehát egy fasiszta hadsereg, vagyis kegyetlen, ostoba és fanatikus kato-



nák karmai közé került. De a nápolyiak szerencsecsillaga még itt sem (!) hagyja cserben őket. A milicisták – vagy rendőrök, vagy SS-ek – mellett civiliket is látunk, köztük van az újabb nápolyi őrangyal.

Eduardo és Ninetto halk pusmogását meghallván a történetekről, azonnal rájön, hogy szülőföldjéről valók. Szívét egy szempillantás alatt előlonti a testvériség érzése, amit persze ügyesen titkol. Csak néhány szemvillanással és gesztussal hívja fel magára hőseink figyelmét. Az Eduardo és közte kizárólag arcjátékkal lefolytatott rövid párbeszéd az élelméjűség, a szavak nélküli azonnali és teljes egyetértés, az utánozhatatlanul gyors helyzetfelismerés iskolapéldája lehetne. Totonno még ad nekik egy félreérthetetlen jelet, aztán a törzsőrmesterhez lép, aki éppen a koncentrációs táborba indulók közé akarja lökni barátainkat, és így szól: „Egy pillanat, főtörzs úr! Szükségem lenne két konyhalegényre”. Mert Totonno a fasiszta Vezér szakácsa, bármikor joga van segéderőt választani magának a foglyok közül. A két nápolyira mutat, majd kimért és fennhéjázó arccal int nekik, hogy kövessék. Ám amint kikerülnek a rendőrök látószögéből, végbemege az egymásra találás jól ismert, hangos és meglehetősen körülményes szertartása.

Eduardo és Ninetto a fasiszta Vezér Numantiára néző sátra mellett felállított táborigényezőre kerül. Hogy jószándékukat bizonyítsák, azonnal hozzálátnak az alantas teendőkhöz. (Az Üstökös Numantia fölött ragyog.)

Mint mindig, természetesen most is a két kukta szemével látjuk a jeleneteket, melyekből fogalmat alkothatunk arról, milyen világba kerültünk: tipikus, a szó klasszikus értelmében klerikális és fasiszta világ ez.

Erőszak, fegyelem, fanatizmus: a 20-30 évvel ezelőtti fasizmus minden ismérve megtalálható ebben a természetesen technikailag jobban felszerelt, modernebb formában újjáéledt, fenyegető neonáci gyülekezetben.

Leszáll az est, hőseink egy-egy táborigényezőre kerülnek. De Eduardo szemére nem jön álom. Jelenetükben Ninetto szokás szerint képtelen gazdájával együttérezni. Mindössze annyit motyog: „Gazduram, a maga dolga. Maga akarta ezt a fránya utazást, nekem semmi közöm az egészhez. Most aztán megeheti, amit főzött!”

Eduardo dörmögve, nyugtalanul kilép a sátorból: a fasiszta tábor fölött ragyogó Üstökös éppen abban a pillanatban mozdul meg. Egyetlen percet sem vesztegethetnek.

Barátaink ez alkalommal még a csomagolással sem törődnek, gyorsan felhúzzák a nadrágjukat, belebújnak a cipőjükbe, még befűzni sincs érkezésük. Eduardo felkapja a titokzatos ládikát, kilép a sátorból és magasba emelt orral követi az Üstököst.

A Csillag áthalad a fasiszták lövészárkai fölött, egyenesen Numantia központja felé tart.

Nekik sincs más választásuk, át kell lépniük a frontvonalakat. Részben saját leleményességük, részben pedig a (gonoszok között a jót képviselő) komikus hőseket mindenkor kísérő szerencse segítségével kijátsszák az öröket, sikerül kijutniuk a fasiszta táborból. Már az ellenség területén járnak.

Amint a senki földjét maguk mögött hagyják, továbbhaladásukat lövészárkok, barikádok akadályozzák: Numantia polgárai építették, hogy a fasiszta hadsereg előrenyomulását megakadályozzák. Itt már katonákkal is találkozhatnak, akik természetesen megállítják őket. Noha ők a „jók”, a háború vastörvényei náluk is érvényben vannak. Egy szomorú külvárosi utcán hőseinket letartóztatják, kihallgatják. Rögtön kiderül, hogy nemcsak irataik nincsenek, de arra sem tudnak magyarázatot adni, hogyan jutottak el odáig. Mindössze néhány zavaros mondatot sikerül kinyögniük valami Messiás születéséről. . .

A numantiai katonák megelégedik a dolgot, és sűrű bocsánatkérések közepette fogdába csukják őket.

A cellában Ninetto oly ritka és érthetetlen szeretetnyilvánításának lehetünk tanúi: vigasztalni próbálja Eduardót, sőt most talán gyengédebb és ünnepélyesebb, mint valaha. Eljátszik neki egy vídám jelenetet, és azzal biztatja, hogy másnap biztosan szabadon engedik őket. Végül álomba ringatja a priccsen, mint egy gyermeket.

Itt a már ismert közjáték, Eduardo álma következik.

Értelmiségi környezetben – kávéházban, klubban vagy pártszékházban – egy költőt látunk: szóltalanul magába roskadva ül, miközben a többiek lázas vitát folytatnak körülötte az ostromolt Numantia politikai és stratégiai problémáiról.

A költő hirtelen félbeszakítja a vitát. Közli, hogy halasztást nem tűrő javaslata van. Különleges hanghordozásából rögtön érezzük, hogy valóban fontos és lényeges dolgot, nagy igazságot készül bejelenteni.

Várakozással terhes csend támad. A költő javaslata a következő: semmiben nem reménykedhetünk, a fasiszták túlerőben vannak. Min-

den csatát elvesztettünk, a legutóbbit is, azóta városunkba zárkózva rettegünk. Mindennek vége. Egyetlen választásunk maradt: nem szabad élve a fasiszták kezébe kerülnünk. Azt javaslom tehát, hogy Numantia népe hajtson végre *kollektív öngyilkosságot*. Így amikor a fasiszták elfoglalják a várost, csak halottakat találnak. Mert ezer-szer jobb meghalni, mint a fasiszták rabszolgájaként élni.

Mindenki tudja, hogy a költő valóban az igazságot fogalmazta meg.

Értelmiségi társai közül sokan habozás nélkül a pártjára állnak, csak néhányan helyezkednek szembe vele. Az a véleményük, hogy felülről rákényszeríteni valamit – bármit – a város népére, antidemokratikus. A *kollektív öngyilkosság* szükségességét ugyanis csak egy értelmiségi, egy költő, egy privilegizált állampolgár érezheti át teljes erővel; a népről, a középrétegekről végeredményben az is elképzelhető, hogy hajlandók belenyugodni a fasiszták uralmába. Nem lehet arra kényszeríteni őket, hogy eldobják maguktól az életet.

A vita ezen a ponton drámaivá fokozódik. Abban azonban valamennyien egyetértenek, hogy a költő felhívását közzé kell tenni.

A költő javaslata másnap megjelenik a legnagyobb párizsi napilapban. (Mondjuk a szocialistává lett *Le Monde* hasábjain. Mert a városban uralkodó demokratikus gondolkodás hatása alól még a numantiai fasiszták sem tudták kivonni magukat, még őket is meg tudták nyerni neki, mégpedig nem erőszakkal, hanem meggyőzéssel. Erről történetünk előrehaladtával fokozatosan szerzünk tudomást.)

A költő cikke tehát megjelenik a *Le Monde*-ban, valamennyi újság élénken reagál rá. Hasonló vélemények csapnak össze, mint az értelmiség és a költő vitájában. Heves polémia kezdődik (de már nemcsak a felsőbb körökben). A javaslatot végül a költő – szélsőbaloldalinak definiálható – pártja terjeszti elő a Parlamentben.

A Parlament pedig megvitatja. Viharos szócseták után úgy határoznak, hogy Numantia népének a legdemokratikusabb formában, népszavazással kell a kollektív öngyilkosság és a megadás között választania.

„Igen”-nel azok szavazzanak, akik az öngyilkosság, „nem”-mel pedig azok, akik a megadás mellett döntenek.

Az ostromlott városban választási kampány kezdődik. Mivel szorít az idő, a döntést néhány napon belül meg kell hozni: szédületes iramban gyűléseket hívnak össze, hogy tájékoztatásuk a lakosságot, hogy ideológiailag és politikailag meg-

világítsák a referendum lényegét. A szélsőbalos kommunisták – akik közé a költő is tartozik – a kollektív öngyilkosság mellett szállnak síkra. Tulajdonképpen a szocialisták is egyetértenek vele, (noha a jobboldali szociáldemokratáknak kissé eltérő a véleményük). Végeredményben azonban csak a szintén demokratikus, de – mondjuk így – „jobboldali” pártok bizonytalankodnak vagy ellenzik a javaslatot.

Tehát egymást érik a gyűlések. Mivel a várost már jó ideje átítatja a politika, természetesen (itt az ideje, hogy kimondjuk) a tömegek is kétségbeesett szenvedéllyel vetik bele magukat az eseményekbe. Végül elérkezik a szavazás, majd a szavazatok összeszámlálásának napja is. (Minderről gyors pillanatképekből értesülünk.)

Numantia polgárainak többsége a kollektív öngyilkosság mellett voksol. Visszautasítja tehát, hogy – élve! – a fasiszták rabszolgája legyen.

A Parlament törvényei szerint Numantia népének közös és demokratikus határozatát el kell fogadni, a szavazás eredményének a legrövidebb időn belül érvényt kell szerezni. Másnap, ugyanabban az órában mindenkinek egyszerre kell végrehajtania a kollektív öngyilkosságot.

Attúnés.

Eduardo felébred. (Most nem egyetlen éjszaka telt el, hanem több, és mind a sötét fogdában.) Eduardo tehát felébred, a szeme először Ninettóra téved, aki vidáman fütyörészik, meglepően és furcsamód vidáman. Eduardo izgatottan körülnéz és észreveszi, hogy nemcsak az örök tűntek el, hanem az ajtó is tárva-nyitva áll.

Boldogan kiset a cellából, sarkában a továbbra is vidáman fütyörésző Ninettóval.

Amint kijutnak a szabadba, Eduardo felnéz a magasba és meglátja, hogy Csillaga a város központja felé tart.

Gyorsan a nyomába erednek. Átloholnak Numantia teljesen kihalt külvárosain, s végre a központba érnek.

Egyedülálló látvány fogadja őket, az utazásuk során látott rendkívüli dolgok közül talán a legkülönösebb. A demokratikusan megszavazott kollektív öngyilkosságot valóban végrehajtották: Numantia így holtak óriási városa lett.

Mindenekelőtt az teszi rendkívülivé a látványt, hogy a numantiaiak legkedvesebb tevékenységük közben adták át magukat az örökkévalóságnak.

Numantia utcáira mélységes csend borul; Eduardo és Ninetto tágra nyílt szemmel bámulja a vágyaik beteljesedése közben halálba dermedt polgárokat.



Kerti padokon szinte még gyermek halottak ülnek gyengéden összeölelkezve.

A Szajna-parton halott horgászok lógatják a vízbe pecabotjukat.

A könyvárusító pultoknál halott filozok borulnak legkedvesebb könyveikre.

A kíváncsi Ninetto lassan kinyit egy ajtót: az ágyon férj-feleség, szeretkezés közben érte őket a halál.

Egy másik lakásban halott nyugdíjast lát kutyája társaságában.

Másutt fiuját átölelve tartó homoszexuálist, mellettük rózsacsokor hever.

Vannak, akik csoportosan követték el az öngyilkosságot. A Champs-Elysées-n például a város néhány vezetője diszruhában, a Diadalív alatt halt meg, mellettük katonazenekar; trombitájukat még holtukban is szorítják.

Szintén a Champs-Elysées-n, egy moziban, a közönség Chaplin *Diktátorát* nézte, amikor elérte a halál: a filmvásznon a fenekét a földgömbhöz ütögető Chaplin látható az örökkévalóság számára kimerevítve.

A holtak városában egyre tragikusabbá, szinte elviselhetetlenné fokozódik a csend. Ninetto ismét fütyörészni kezd; talán azért, hogy porig sújtott gazdáját felvidítsa, no meg tisztelgésképpen a halottak előtt. A *Ça ira* (vagy a *Bandiera rossa*) hangjait intonálja. Numantia hősi halált halt polgárainak szerény gyászszertartása ez.

A Champs-Elysées-től a Pont Royalig, a Pont Royaltól a Saint Germain des Près-ig mindenütt halottak, csupa halott.

A Saint Germain des Près-n áll a kávéház, ahol a költő fejéből a kollektív öngyilkosság ötlete kipattant.

A kávéházra is csend borul. Valamennyi kávéházban törzsasztalaiknál ülve, egy pohár bor vagy sör mellett ölték meg magukat a vendégek. Olyan vérfagyasztó örök nyugalommal árasztanak, hogy Ninettónak még a fütyüléstől is elmegy a kedve.

Váratlanul alig hallható csörrenés hasít a csendbe. Kiskanál koccan jégkockákhoz.

Ninetto kíváncsisága még félelmét is legyőzi, közelebb merészkedik a hang forrásához, és a halott értelmiségiek között felfedezi az egyetlen élőlényt. A költőt, aki a kollektív öngyilkosságot kitalálta. Az egész városban egyedül neki nem volt bátorsága meghalni. Most, hogy teljesen magára maradt, jeges whiskyvel vigasztalódik. Számára az élet mindennél erősebbnek bizonyult.

Ekkor félelmetes robaj hallatszik: a fasiszták előzönlík a várost.

A Champs-Elysées-n tankok dübörögnek, felsorakoznak a kávéház előtt, ahol az (élő) költő lapul, Eduardo és Ninetto társaságában. A tankok érkezésére természetesen mindhárman holtak tettetik magukat – a többi halott között.

Ismét a – jelen pillanatban győztes – fasiszták Vezérének sátrában vagyunk.

Győzelmüket ünneplik, tábornokok, diplomaták, egyházi méltóságok, egyszóval csupa tekintélyes ember részvételével; valamennyien ünneplő ruhában feszítenek, vidámak, diadalittasak, oldalukon ugyancsak rendkívül elegáns, kacagó és kegyetlen hölgyeik. A jelenlévők között természetesen politikusok is vannak; és egy díszvendég, a költő. A nemzetközi híró jeles poéta, aki elárulta városát, ezzel tulajdonképpen átállt az ellenséghez. A fasiszta Vezérrel szemben foglal helyet.

Vidám csevegés közepette kerül sor a pohárköszöntőkre.

A Vezér, aki szeret értelmiségi pózban tetszelegni, felkéri a költőt, szavaljon el egy szép alkalmi verset. Néhány másodpernyi titokzatos és feszült koncentráció után a szófogadó poéta máris szavalni kezdi O. Mandelstam egyik költeményét, amely körülbelül ezekkel a szavakkal fejeződik be: „Iszom, holott még nem döntöttem, e kettő közül melyik bort válasszam: a könnyű Asti Spumantét avagy a Chateau Neuf du Pape-t”. Az ünnepséget – a költő szavallatával együtt – természetesen Eduardo és Ninetto is végignézi, akiket erre az alkalomra kuktából pincérré léptettek elő; ők szolgálnak fel a fasiszták asztalánál.

Alighogy a vers utolsó szavai elhangzanak, a Vezér tapsol, és megparancsolja az egyik pincérnek, hogy hozzon be egy üveg Asti bort.

Ünnepélyesen kibontják, töltenek a költő poharába is. Ők ketten, a fasiszta Vezér és a költő koccintanak, felemelik poharukat és kortyolnak a borból. Ekkor teljesen váratlan dolog történik. A költő az első korty után habozás nélkül kifakad: „Hisz ez nem Asti! Ez Chateau Neuf du Pape!”

A fasiszta Vezér még annyit sem hezitálva felcsattan: „Márpedig ez Asti!” A költő kitart véleménye mellett, a vita mindjobban elmérgesedik, mert egyikük sem hajlandó engedni.

A vita kiobbantó okához képest a feszültség nyilvánvalóan aránytalan méreteket ölt (a felszín mögött sejtethetően egészen más indulatok forronganak).

A fasiszta Vezér végül leveti álarcát, kibújik belőle a hatalomittas szadista. Üvöltve a költőre

parancsol: „Vagy elismered, hogy ez Asti bor, ahogy én állítom, vagy föbe lövetlek!” A költő azonban nem engedelmeskedik, továbbra is amellet kardoskodik, hogy a bor Chateau Neuf du Pape, és kész.

Ott helyben halálra ítélik.

A pribékek kivonszolják a sátor előtti terre: az ünnepség kivégzéssé alakul.

A hölgyek, a tisztok és a politikusok a terre vonulnak, a kivégzőosztag is felsorakozik. (Mind ezt Ninetto és Eduardo szemével látjuk.)

A költőt egy fal elé lökik és agyonlövik. Mielőtt meghal, ökölbe szorított kezét a magasba emelve azt kiáltja: „Éljen a forradalom!”

Eduardo felnéz az égre és látja, hogy a mélykék éjszakai égbolton az Üstökös ismét mozogni kezd: Kelet felé mutatja az utat.

## Ur

A finálé egyre könnyedebbé, ugyanakkor egyre kísértetiesebbé, lázálomszerűbbé váló adagio három tételben. Következésképpen az elbeszélés ritmusa is folyton változik. Mínel titokzatosabbá, szürreálisabbá válnak az események, anélkül komikusabbnak érezzük az egészet.

A befejező részhez állandó kísérőzenét tervezzük (korábban mindig „élő” zene szólt).

### I.

Utazóinkat egy Jumbo fedélzetén látjuk viszont, mely a bíbor Kelet felé repül. Különös, titokzatos képű alakokkal van tele, akik szendvicset majszolnak.

Epifanio és Nunzio két vietnami között ül, de szorosán egymáshoz préselődve egy csomó indiai is van a sorban. Epifanio úgy szorítja szívéhez titokzatos ládikáját, mint egy kisededet. A „kézipoggyász” cédula fityeg rajta, rendeltetési helyként UR van ráírva. Nunzio szeme most akad meg első ízben a csomagban, amit Epifanio oly féltőn ölel magához. Talán a cédula keltette fel kíváncsiságát. Szemével (Epifanio szeme eközben csukva van, nyugtalan álomba merült) hunyorít egyet – irónia? szájalom? állásfoglalás? számitás? –, aztán egy kérdés szalad ki a száján (mintha az utazás alatt visszafojtott összes kíváncsiság egyszerre robbanna ki belőle): „Epifá' uram, mit dugdos abba' a pakkba'?”

Epifanio horkan egyet, a szeme felpattan. Szavakkal leírhatatlan, milyen viharos érzelmek tükröződnek ezekben a szemekben. Egy fél perc leforgása alatt villámok cikáznak át rajtuk, aztán lassan kihunynak, végül ismét csak a jámbor jó-

indulat sugárzik belőlük: a legteljesebb beismerése valaminek, amit végre beismerhet; Epifanio azonban titokzatosan mégis csak ennyit mond: „Ajándékot a Gyermeknek”.

A Jumbo egy füstölgő tengerek és cukorsüvegyszerű hegyek közé ékelődött, nagy és alakatlan város fölött készülődik leszálláshoz. A titokzatos, hangyabolyként nyüzsgő népséggel zsúfolt repülőtéren igyekezniük kell, hogy elérjék a csatlakozást, a kifutópálya másik végében várakozó DC 8-ast. A ládikáját magához szorító Epifanio aggódva követi a többi csomag útját. Egy pillanatra feltűnnek a Jumbo hasából kijövet, aztán az aszfalton; újra eltűnnek a repülőtér útvesztőiben, majd ismét felbukkannak egy targoncán, mely egy hodály mellett halad el, ahol apácák őriznek egy fekete gyermeket, két kövér néger pedig úgy támogatja egymást, mintha tangót táncolna; még egyszer megjelennek, hogy aztán végleg elnyelje őket egy sötét folyosó... Utazóink loholnak a csomagok nyomában... Futásuk szinte szédítő iramúvá válik, amikor megpróbálják elérni a tűző napon indulásra készen álló DC 8-ast; a futóverseny győztese egy japán, hőseink utolsóként érnek célba. A kezében ládikáját tartó, levegő után kapkodó Epifaniót Nunzio támogatja. Épphogy felérnek a lépcső tetejére, a gép elindul. Követi az Üstököst. A kerek ablakból Epifanio még látja, amint a bőröndöket egy számár hátára pakolják, aztán egy öreg arab noszogatására az állat tovaaporoszkál a kifutópálya melletti ösvényen. Epifanio még erősebben szorítja szívéhez az ajándékot.

Következő állomásunk egy kiszáradt, szikes tó partján fekvő hófehér városka. A csaknem teljesen néptelen repülőtér várótermében, mely előtt egyetlen gép, egy ősrégi Dakota árválkodik, Epifanio és Nunzio a kemény padon szundikál. Epifanio vadul markolja a csomagot; még a fogaival is szorítja, szinte harapja, ami persze nem akadályozza a horkolásban. Ekkor két farmeres arab fiú lép melléjük. Atavisztikus ügyességgel vetkőzteni kezdik a két alvót, szó szerint leszedik róluk a ruhát.

Mire a hangosbemondó recsegve bejelenti a Dakota indulását, utazóink ott állnak ingben-gatyában. A pakkot azonban Epifanio még mindig foggal-körömmel szorítja.

Az indulás kissé egzotikus bejelentésére felriadt hőseink – amúgy egy szál pendelyben és más alternatíva hiányában – a Dakota fedélzetére sietnek. A fátyolba bugyolált nők kivételével egyébként a többi utas öltözéke sem áll másból, mindössze az oldalukra tekert törülközőből és egy piros-fehér kockás kendőből.



A helyről, ahol a Dakota landol, az a benyomásunk, hogy maga a világ vége. Az egyszerű repülőtér a sivatag közepén van, mellette mindössze néhány csupasz pálma és egy fatákolmány árvalkodik. A jegyárúsító egy coca-cola ládán üldögél, körülötte öt-hat katona ténfereg, legfeljebb tizenhárom-tizennégy évesek lehetnek. Sapkájuk zsíros, cipőjük akkorra, mint Chapliné.

Vesztegel még ott egy ócska, öreg Landrover is, rajta hivalkodó biborvörös felirat: „Hotel Continental”. Sötét bőrű, verejtékező sofőr támaszkodik az autónak, piros sapkáján szintén ott virít a „Hotel Continental” felirat.

Ezen az isten háta mögötti végállomáson Epifanió és Nunzió kívül nincs más utas – alsóneműben, egyetlen „kézipoggyászt” szorongatva szállnak ki a gépből. A „Hotel Continental” sofőrje szolgálatait ajánlva siet feléjük. És akár hiszik, akár nem, ő is nápolyi! Legalább negyven fok van árnyékban, midőn bekövetkezik az újabb nagy találkozás. És jóllehet Epifanio már már a végkimerültség határán van, arra még futja az erejéből, hogy a teljes ceremóniát végigcsinálja. Új barátjuk védőszárnyai alatt a zarándokok beszállnak a Landroverbe és elindulnak a párába vesző semmi felé.

Egy nap és egy éjszaka zötykölődnek, mire megérkeznek az Ur közelében levő híres-nevezetes „Hotel Continental”-ba. Amint leszáll az est és sötétség borul a tájra, mindhárman lefekvéshez készülődnek – egy pálmafa tövében, a szabad ég alatt. Elfogyasztják pizzájukat, eléneklik az *O sole miót*, aztán elnyomja őket az álom. Epifanio erősen szorítja a csomagot.

Csak az új nápolyi nem alszik; fél szeme nyitva van. De amikor ezzel a fél szemével kifigyeli, hogy Epifanio halálosan mély álomba zuhant, nagyon lassan, óvatosan megmozdul, és még a két toprongyos arab banditát is meghazudtoló ügyességgel megszabadítja Epifaniót a csomagjától. A reménytől szénfeketén izzó szemmel felugrik a Landroverre, a félelmetes titkokat sejtető csendben halkán beindítja a motort, és eltűnik a hold vékony sarlójától alig-alig megvilágított homokdűnék között.

Pillanatok alatt már oly messze jár, hogy hőseink bottal üthetik a nyomát ezen a világvégi helyen, ahol csak a hiénák üvöltése hallatszik.

A türelmetlenségtől félőülten, lázas sietséggel próbálja kibontani a csomagot; a csomagolás azonban tökéletes, mint a páncél. Nagy nehezen sikerül kihámoznia a kincset: álmélkodó szemei előtt egy betlehemi jászol jelenik meg tiszta aranyból: benne pici barlang, pásztorok, aprócska jászol, tehénke és számár, kicsi Szent József,

Szűz Mária és a Gyermeke. Valódi remekmű, mintha Peter van Leer egyik 16. századi képeről másolták volna, csak jóval modernebb kellékekkel van felszerelve. Elöl van egy kis fogantyú, ahogy megtekéri, zeneszórá minden megelevenedik. Egészen pontosan egy tarantella csendül fel, dallamára a pásztorok az aranyrét közepén táncra perdülnek az aranszőrű báránnyakkal együtt, melyek – tralla-lalla – aranyfüvet legelesznek.

Az egész vásznat betölti a betlehem, minden életnagyságúnak, a jelenet pedig valódinak látszik. A zene ütemére a Kiseded kitarja, majd öszszecsukja karocskáit, a Szűzanya kecsesen le-föl mozgatja a fejét, Szent József pedig kettőt gyalul, egyet mosolyog, kettőt gyalul, egyet mosolyog. Aztán a tarantellát magasztos, szakrális zene váltja fel. Egy (arany) dombocska mögül előballagnak a Háromkirályok, kezük ajándékkal tele. Alázatos és ünnepélyes arccal a Gyermeke elé járulnak, letérdelnek előtte és hódolnak neki.

## II.

Epifanio felriad a pálmafa alatt, és halálra váltan konstatálja, hogy kincsenek nyoma veszett. Nunzio már ébren van, kíváncsian lesi, vajon mit tesz most gazdája. Epifaniónak valóban majd meghasad a szíve fájdalomában. De egy szót sem szól, fejét lehajtja és mozdulatlanságba dermed. Aztán lassan feláll és csak annyit mond: „Menjünk”. Kopasz dombok karéjában Ur városa fehérlik előttünk.

Epifanio sem Nunziónak, sem a végzetnek nem hajlandó megadni magát; egy szál alsóneműben, üres kézzel, de elindul Ur felé, mely fölött az Űstökös megállapodott.

Sztoicizmusa azonban rövid idő múlva cserben hagyja, kétségbeesett, gyermeki zokogás tör fel belőle. Nunzio titokzatosan, lopva figyeli.

Ur városában Epifanio több helybélitől is érdeklődik, nem hallottak-e valamit egy ilyen meg ilyen barlangról, ahol az ilyen és ilyen Messiásnak kell megszületnie... Hogy jobban megértesse magát, lerajzol a homokba egy szakállas arcot, glóriával. A kávézók asztalkái mellett vagy mocskos utcai árusító pultok mögött üldögélő arabok meglehetősen bizonytalan útmutatásokat adnak. Holtfáradt barátaink végre a város másik végébe érnek, ahol a szeméttelpek vannak. Az égi magasságokban ragyogó Űstökös ekkor mintha hunyorítana egyet, majd soha nem látott, vakító fényt kibocsátva lejjebb ereszkedik és megáll egy apró, poros barlang fölött.

Az egyszerre síró és nevető Epifanio is meggyorsítja lépteit, a barlanghoz siet. „Semmi

sincs, amivel megajándékozhatnám a Messiást!” – mondja kétségbeesve, ám ugyanakkor boldogan, hisz végre célba ért. Nunzio így vigasztalja: „Mondja má’, mi a francnak izgul annyira?”

A barlangban azonban egy teremtett lelkelt sem találnak. Por, kövek, beduin-tábortűz nyomai, pár száraz ganéj. Ez minden. Az Űstökös vakító fénye mindössze ezt világítja meg. Mint akit villám sújtott, Epifanio levegő után kapkodik a földre rogy.

Ám ekkor boldogan csilingelő hangocskák halatszik. A kavicsos ösvényen egy arab kisfiú fut feljűk, már oda is ért, csorog róla az izzadság. Filléres csecsebecsével, „souvenir”-rel telepakolt kosarat cipel. „Ezer líra – mondja vicces olaszszággal. – Csak ezer líra a Messiás-émlékérmecske!” Epifanio izgatottan faggatja, sikerűl is kiszednie a kis arabból, hogy igen, a Messiás megsűletett, de azóta nagyon sok idő telt el, már meg is halt, mindenkitől elfeledve. Epifanio utazása túlságosan hosszúra nyűlt, túl sok időt elveztegetett a különbözű kalandokkal. Késűn érkezett, jóvátehetetlenű késűn.

A szerencsétlen Epifanio sűhajt egy utolsűt és meghal.

Ekkor azonban dűbbenetes jelenet szemtanűi lehetűnk.

Nunzio testébűl egy másik Nunzio válik ki: egy angyal, az Űr igazi Angyala. Dicsűfénytűl övezve odalép Epifanio holttestéhez és megfogja a kezét. Erre a halott Epifanio testébűl is kiválik egy másik Epifanio, a Lelke. Rendkívűl elegáns, talpig fehérbe öltűzűt, fején zsirardi kalap, gomblyukában virág.

Nunzio rákacsint, és továbbra is a kezét szorongatva így szűl: „Hát akkor induljunk, jűember!” És énekelve, táncolva fűlfelű vezetű az ég ösvényein.

### III.

Mind felszabadultabban lépkednek egyre feljebb a világrűrbe, oda, hol mesénk elkezdűdűt.

Áttűnés.

Emelkednek, egyre emelkednek, de már érezhetű rajtuk a fáradtságg. Epifanio kissé feltűlűja a kalapját és homlokárűl selyemkendűjével letűrlű az izzadságcseppeket.

Áttűnés.

Még mindig fűlfelű mennek, járásuk azonban

már határozottan ólmos, bizonytalan. Arcukon jűl láthatű a tanácsstalanságg.

A szűdítű kozmikus magassággban Nunzio nyugtalanul kűrbepislog, mintha tájékozűdűsi pont után kutatna. „Pedig itt volt!” – mondja. „Micsoda? A Paradicsom?” – kűrdű Epifanio. Megértett mindent.

Áttűnés.

Emelkednek, még mindig fűlfelű emelkednek, a magas Egekbe; de sehol semmi, kűrűlűttűk csend és űresség. Lábuk alatt, a mélyben, a vűgtelen messzeséggben, mint szűnes űveggolyű forog a Fűld. „Nem bírom tovább!” – kiált fel Epifanio remegve és leroskad. Cipűjét leveti, megdűrzsűli sajjű lábait. A zavart, tétova Nunzio is mellé telepszik.

Epifanio kezét tűlcsűrként a fűléhez emeli, feszűlten hallgatűzik. A fűldgolyűrűl, a mélybűl kusza, távoli hangfoszlányok érnek el hozzűjuk – kiáltások, énekek. Epifanio sűhajtűzva hallgatja, aztán feláll, szemérmesen hátat fordít és pisálni kezd. Halljuk az űrbe zubogű vizelet surrogását. Dolga végeztével begombolja a sűlccét, majd hangjában fűjadalommal, de a filozűfus távolságg-tartásával kommentálja a nagy utazást. Hangja elhalű, mintha magához vagy a semmihez beszűlne: illűziű volt csupán, ami az egész világgon vűgigvonszolta – ám ennek az illűziűnak kűszűnheti, hogy megtudta, milyen valűjában a világg. . .

Nagyűt sűhajt, visszaűl Nunzio mellé és ki-mondhatatlan rokonszenvvel nézi a Fűldet. A mélyben kicsűt felerűsűdik a hűtkűznapi hangjainak és zajainak furcsa elegye – szegények éneke, ostoba slágererek és forradalmi dalok. . .

„És mégis. . . – mormolja Epifanio. – Mint minden Űstökűs, az is, mit én követtem, egy nagy szar volt. De enélkűl a nagy szar nélkűl, óh Fűld, nem ismerhettelek volna meg. . .” És szemébűl felszűritja a hála titokzatos könnyeit. . .

A forradalmi dalok egyre tisztűbben szűlnak ott, a mélyben. . . Epifanio lekűzűdi meghatottsággát és nápolyi műdra élénken gesztikulálva azt kűrdezi: „Haaaát. . . akkor most mi legyen?”

Nunzio pedig – fene sem értű, mitűl, de mintha kicsűt megvigasztalűdűt volna – így felel: „Hogy mi, Epifa’ uram? A vűg nem létezik. Várjunk egy keveset. Valaminek történnie kell.”

*Pintér Judit fordítása*



# Andrej Tarkovszkij: Előadások a filmrendezésről

## *Az ötlet és a megvalósítás (1.)*



A filmrendezés nem akkor kezdődik, amikor a forgatókönyvet megbeszéljük az íróval, mikor a színészekkel dolgozunk vagy a zeneszerzővel tárgyalunk, hanem abban a pillanatban, amikor a filmet készítő – rendezőnek nevezett – személy belső tekintete előtt megjelenik a film képe. Valami, amit vászonra akar vinni, legyen az akár pontosan részletezett epizód, vagy csupán valamilyen hangulati benyomás, a formára való ráézés. Azt a filmet lehet rendezőnek nevezni, aki világosan látja saját elgondolását, és a forgatócsoporttal képes azt maradéktalanul, pontosan megvalósítani. Mindez azonban még nem több tiszta professzionalizmusnál, mesterségbeli tudásnál. Sok mindent tartalmaz, ami nélkül nem születhet művészet, de kevés ahhoz, hogy a rendezőt művésznek nevezhessük.

A művész ott kezdődik, hogy elgondolásában vagy filmjében sajátos képi világot, a valóságra vonatkozó önálló gondolatrendszert mutat fel, a nézők ítélőszéke elé tárja, mintha legbensőbb álmait osztaná meg velük. Csak önálló látásmód esetén lesz a rendezőből művész, a filmcsinálásból pedig művészet.

Szelmánkban és vele kapcsolatban rengeteg az előítélet. Nem a hagyományokra gondolok, hanem kifejezetten az előítéletekre, dogmákra, közhelyekre, melyek rendszerint a hagyományok körül hajtanak ki és fokozatosan benövik azokat. De a művészetben csak úgy lehet elérni valamit, ha megszabadulunk ezektől az előítéletektől. Saját véleményyt, saját nézőpontot kell kialakítani – természetesen a józan ész szellemében –, és úgy kell rá vigyázni munka közben, mint a szemünk fényére.

Nyilvánvaló, hogy ez a legnehezebb: kialakítani és követni saját koncepciókat, nem törődve

a korlátaival, bármilyen merevek legyenek is. Sokkal egyszerűbb eklektikusnak lenni, azokat a sablonokat alkalmazni, amelyeket szakmai fegyvertárunk oly bőségesen kínál. Az alkotónak és a nézőnek is könnyebb így. Ebben az esetben azonban mindennél veszélyesebb, ha belebojolódnunk valamibe.

A film segítségével felvethető a jelenkor legösszetettebb problémái, méghozzá azoknak a kérdéseknek a szintjén, melyekkel évszázadok óta foglalkozik az irodalom, a zene, a festészet. Csak keresni kell, újra és újra keresni kell azt az utat, azt a csapást, amelyen a filmvészet tovább haladni.

Mégis, mi az ötlet? Hogyan, milyen feltételek között keletkezik, hogyan rögzül az alkotó tudatában, s miképpen valósul meg végül a filmben? Ez már konkrétabb téma.

Példaképpen elmondhatom önöknek a *Tükör* keletkezésének történetét.

Annak idején Misarinnal írtunk egy irodalmi forgatókönyvet, *Fehér, fehér nap* (Belij, belij gyeny) címmel. Még nem tudtam, miről fog szólni a film, nem tudtam, milyen formát ölt, milyen szerep jut majd benne az anya alakjának vagy inkább – igen, így pontosabb – az anyai szálnak. Annyit tudtam csupán, hogy van egy visszatérő álmom a szülőhelyemről. A házunkat látom, belépek a kapuján, azazhogy mégsem lépek be, hanem egyre csak keringek körülötte. Ezek az álmok mindig szörnyen valószerűek voltak, hihetetlenül valószerűek, még akkor is, amikor tudtam, hogy mindez csak álom. Egyfajta különös áthelyeződést éreztem. És ezek az álmok egyedül erre a témára korlátozódtak. Lényegében egyetlen álom ismétlődött, hiszen az egész mindig ugyanazon a helyen játszódott le. Úgy éreztem, hogy ebben az érzésben van valami materiális, hogy az embert ok nélkül nem gyötörheti ilyen álom. Kell legyen benne valami, valami nagyon fontos. Olvasmányaim azt sugallták, hogy ha megalkotom ezt a furcsa képet, sikerül megszabadulnom a vele kapcsolatos, meglehetősen nyomasztó, nosztalgikus érzésektől. Valami húzza vissza az embert a múltba, teljesen elzárva előle a jövőt. Ez mindig nagyon nyomasztó. Gondoltam, ha beszélek róla, megszabadulok tőle. Proustnál olvastam, hogy ez segít megszabadulni az ilyen dolgoktól, meg hát Freud is írt erről. Jól van, gondoltam, akkor írok egy elbeszélést. Ám fokozatosan filmmé kezdett formálódni az egész. Nagyon furcsa dolog történt. Valóban megszabadultam ezektől a benyomásoktól, a pszichoterápia mégis rosszabb volt annál, mint ami szükségessé tette. Érzéseim elveszté-

sével bizonyos értelemben mintha önmagamat is elvesztettem volna. Minden összekuszálódott. Ezek az érzések megszűntek, de helyettük nem keletkezett semmi. Igaz, őszintén szólva valami hasonlóra számítottam, a forgatókönyvben le is van írva, hogy nem kell visszatérni a múlt színhe-lyeire, legyen szó akár a szülőházzal, a szülőhely-ről, akár azokról az emberekről, akikkel valaha találkoztunk. És ami a legfontosabb: kiderült, hogy a film üzenete egyáltalán nem az, hogy meg kell szabadulni az emlékektől. Ez megint csak azt bizonyítja, hogy olykor az alkotó sem tudja egészen pontosan, miről is szól a film.

Az ember néha azt hiszi, azért csinál valamit, hogy kifejezze önmagát, hogy megszabaduljon bizonyos gondolatoktól, ám valójában a legszemélyesebb hangvételű film is csak akkor sikerülhet, ha nem csak rólunk szól. Higgyék el, hogy minden jó film vagy könyv esetében az összes személyes mozzanat csupán ösztönzi az elképzelés megszületését. Ha nem sikerülne túllépni a személyes, egyedül a szerzőt érintő nosztalgián, a művet bizonyára senki sem értené meg.

Nagyon nehéz volt megcsinálni ezt a filmet, már csak azért is, mert valóságos személyekről szólt, akiknek így valamilyen módon szerep jutott benne. Tudják, hogy apám verseket írt a forgatókönyvhöz, illetve nem is nekünk írta ezeket a verseket, inkább mi használtuk fel őket a filmhez, mert a benne megjelenő helyszíneken keletkeztek. Nem illusztrációk, hanem versek, abban az időben születtek, amit az egyes epizódok megidéznek. A szerelemről szóló költeményre például 1937-ben, megírása idején emlékezik a hősnő. Szóval, nem mondanám, hogy ez illusztráció. A versek elválaszthatatlanok a hősnőtől, a környezetében élő figuráktól. Másrészt anyá-hoz kötődnek, aki szerepelt is a filmben.

Kezdetben jóval nagyobb feladatot szántunk neki. Anként tervezünk vele, kérdésekre kellett volna válaszolnia kamera előtt (nem rejtett kameráról volt szó). De hála istennek, ezt elvetettük, és mindent másképpen csináltunk.

Ezenkívül bizonyos kötelezettségeim is voltak, azt hiszem értik, mire gondolok.

Az ötlet keletkezéséről folyó beszélgetésünkhöz szándékosan nagyon intim, nagyon személyes filmet választottam, amely nagyon szorosan kötődik az életemhez, nehéz lenne elválasztani tőlem. Bár adott esetben a kérdés morális oldaláról beszélek, nem pedig arról, mit és hogyan csináltunk.

A téma lezárásaképpen engedjenek meg még egy példát.

A *Rubljov* forgatókönyvében volt egy *Kulikovo*



(Kulikovo pole) című epizód. Ez lett volna az első rész prologusa. A kulikovói csata, a holttestek alatt fulladozó Dimitrij herceg megmentése stb. A vezetőség kihúzta ezt az epizódot, mert nagyon drága lett volna. A későbbiekben aztán sokat szidták amiatt, hogy nincs a filmemben egyetlen harsány hazafias jelenet sem. Megpróbáltam emlékeztetni őket, hogyan vették ki a forgatókönyvből ezt az epizódot. Na mindegy. Mindenesetre mielőtt kivették, még átírtam, már nem volt benne a csata, csak az azt követő hajnal. Kizárólag anyagi megfontolások indítottak arra, hogy átírjam, de meg kell mondanom, mind a mai napig jobban tetszik így. Később az egész jelenetet beletettem a *Fehér, fehér napba*. Mániákusan szerettem volna leforgatni. Nagyon fontos volt számomra, hogy kifejezzem a jelenkor kapcsolatát mindazzal, ami volt, amit ma tradíciónak neveznek, korok, kultúrák érintkezését. De megint csak nem sikerült megcsinálnom, mert továbbra is nagyon sokba került. A *Rubljov* kosztümeit már megsemmisítették, nálunk ez gyorsan megy, pedig valódi, kifordított bőrből, velűrből, prémből készültek. Sok filmhez fel lehetett volna használni őket kisebb alakításokkal, mégis eltűntek. Így hát nem tudtuk megvalósítani ezt az ötletet, pedig a *Tükör* elképzelhetetlen volt nélküle. Végül új epizódok születtek. Bekerült a filmbe az a rész, amelyben a szerző fia Puskin levélét olvassa, bekerült a háborús híradó. De voltak más változások is. Szerettünk volna például felhasználni egy szöveget Leonardo *Kéziratából* arról, hogyan kell csatát festeni. Ez lett volna a kíséző szövege annak az epizódnak, amely az 1938-as jurjeveci templomrombolást elevenítette volna meg. Aztán ez a „templomrombolásos” jelenet is kimaradt. Néhány képzőművészeti idézet került a helyére: a Leonardo-könyv és a Leonardo-képrészlet, mikor az apa rövid időre hazalátogat. Furcsa módon tehát ez a monolitnak elképzelt epizód egészen másképp valósult meg. A jelen és a múlt kölcsönhatásának elve széttörtözött formában vált a film jeleneteinek komponensévé. Nem lehetett a film alapja, vagyis az, aminek keletkezése idején tűnt. Önmagában kevésnek bizonyult, ezért hangulati, mondhatnám zenei szinten épült be a filmbe, amely sokkal konkrétabb, eszmeibb dolgokról szól.

Mindezt szakmai szempontból kell értékelnünk: hogyan valósul meg az alkotó egyik vagy másik ötlete; megfoghatatlannak tűnő koncepciója miként tárgyiasul a részletekben, majd hogyan épülnek bele ezek a film szerkezetébe.

Az ötlet megvalósulásával kapcsolatban felmerül még egy rendkívül fontos probléma.

Nem tudom, hogyan valósítható meg egy elképzelés, ha az ember „közérthető” nyelven akar beszélni. Fogalmam sincs, milyen a közérthető nyelv. Számomra egyedül az őszinte nyelv létezik.

Mikor az alkotó közérthető akar lenni, udvarolni kezd a nézőnek, kikacsingat rá, igyekszik megnevettetni, szórakoztatni, igyekszik felkelteni az érdeklődését! Fel akarja csigázni, még hozzá a lehető legegyszerűbb módon. Ennek sehogy sem lehet köze a művészethez. Ez nem más, mint a demagógia.

Az a helyzet, hogy bármennyire szeretnénk is világosak, közérthetőek lenni, ez a törekvés mindig árulkodó, közönséges és ostoba, és együtt jár azzal, hogy elveszítjük önértetünket, valamint tiszteletünket a címzett, vagyis a közönség iránt. Mindez szintén befolyásolja egy ötlet megvalósítását, hiszen senki sem tudja kiszámítani, hogyan fog Pjotr Petrovics Ivanov vagy valaki más reagálni az elképzelésünkre, annak megvalósult formájára. Nem vagyunk képesek arra, hogy ezt kiszámítsuk. Ha mégis megpróbáljuk, rögtön meglátszik rajtunk és feszengeni kezdünk, szégyelljük magunkat egy ember miatt, akinek őszintének kellett volna lennie.

Megfigyeltem, hogy az a művész, aki nem bízik önmagában, egyszer csak védekezni kezd. Megpróbálja őrizni magában azt, amivel szerinte sikerült elérnie valamit, ami eljuttatta egy szintre. Nem érti, hogy a művész számára nincs más, csak az egyenes út. Csakis az egyenes út. Ilyenkor a következő történik: megpróbál az előzőnél nem rosszabb filmet csinálni. Elkezd ismételni önmagát, elkoptatott anyaggal dolgozik, olyan tüzelővel, amely már régen elégett. Sok tehetségünknek ez a tragédiája. Félnek, nem bíznak magukban. Szomorú látni, mikor egy tehetséges ember belefárad abba, hogy önmaga legyen.

Mindig csodálkozva hallgatom, mikor azt hányják a művészek szemére, hogy nem korszerűek, hogy elmaradnak, nem tartanak lépést a jellel; olyan dolgokkal foglalkoznak, amelyek zsákutcába vezetnek, letérítenek arról a kitaposott útról, melyen művészetünknek haladnia kell és így tovább. Mindez nagyon különös, mert ki más lenne kortársa a jelenben zajló folyamatoknak, ha nem mi valamennyien? Egyszerűen nevetséges. Senki sem független a saját korától, senki sem mondhatja, hogy megszabadult tőle.

Nézzük meg például a dekadens művészetet. A dekadencia lényegében saját korát fejezi ki. Ha ez a művészet nem létezett volna, nem tudnánk átérzeni, milyen is volt a 19. század végének és a 20. század elejének szellemi, kulturális élete, tár-

sadalmi atmoszférája. A jelenség persze zsákutca, ugyanakkor hiba lenne azt gondolni, hogy a dekadencia holtvágányra vezető művészete az időn kívül létezik, hogy független csupán, amely nem fejezi ki a kort.

Kicsit eltérnék beszélgetésünk alaptémájától. Erkölcsi kérdésekről szeretnék szólni, melyek akkor merülnek fel, mikor elgondolásunk történelmi anyaghoz kapcsolódik.

Nemrég elolvastam Marija Volkonszkjának, a dekabrista Szergej Volkonszkij feleségének a feljegyzéseit. Elmeséli, hogyan utazott a férjéhez Szibériába. Döbbenetes írás. Ezeknek az asszonyoknak az erkölcsi nagyságáról talán főleges is beszélni. Döbbenetes az egész.

Követték férjüket Nyercsinszkbe és más vidékekre, hogy osztozhassanak sorsukban, bár csak hetenként kétszer beszélhettek velük a kerítés résein keresztül. Hosszú évek teltek el így, mielőtt más módon is lehetővé vált az érintkezés. Mindez hihetetlen, egészen fantasztikus. Megrázó, milyen következtetésekre jut Volkonszkaja a titkos társaságokról, a dekabristák szerepéről és jelentőségéről. Azok a történelmi munkák, amelyeket ezt követően olvastam, egyszerűen csak őt ismétlik, de bőbeszédűen, kapkodva, ostobán. Olyanok, mint az érdekes témákról írt, semmitmondó disszertációk többsége.

Bámulatós, ahogy ez az asszony az orosz népről beszél. Kényszermunkára ítélt foglyokkal, gyilkosokkal, tolvajokkal került érintkezésbe, akik a segítségét kérték.

Döbbenetesek az út előtti búcsúztatást leíró jelenetek. Az egyik házban külön búcsúestet rendeztek. És micsoda együttérzés támadt a búcsúztatók szívében! Egyszóval, a sorokból valami egészen különös tisztaság és mély hazafiság áradt felém. Nem is annyira a férfiak érdekesegek, itt sok minden érthető, a férfiagnak alighanem sajátos rendeltetésük van az életben, hanem ezek a tizenkilenc, húszéves fiatalasszonyok, akik még nem is tudják, mi az élet.

Nehéz elképzelni ennél megrázóbb kontrasztot a jelennel. Mi ilyen idős korunkban nem voltunk felkészülve semmilyen megpróbáltatásra, egoisták és kegyetlenek voltunk. Mindenért azonnali fizetséget várunk, mindent meg akarunk vásárolni, azt szeretnénk, ha még saját cselekedeteinkért és érzéseinkért is fizetnének.

Megrázó élmény volt számomra ez a könyv. És ami a legfontosabb, egyáltalán nem bukkan- tam benne elítéletek nyomára. Ilyen tisztaság csak teljesen romlatlan közegben születhet.

Miért mondom el mindezt? Az elgondolásnak az „én” egyik külön szférájában kell keletkeznie.

Ha úgy érzik, hogy spekulatív vagy hidegen hagyja lelkiismeretüket, nem érinti az életről vallott felfogásukat, akkor biztosak lehetnek benne, hogy a dolognak semmi értelme, nem érdemes vele foglalkozni.

Minden elképzelésnek morális, erkölcsi értékkel kell rendelkeznie. Mint ahogy egy könyv sem csupán művészi megnyilatkozás, hanem minde- nek előtt erkölcsi tett. Remélem, értik, miről beszélek. Vannak írástudók és írók, a kettő nem ugyanaz.

Szerintem az alkotói elképzelést ugyanaz váltja ki, mint cselekedeteinket. Az ember élete során dilemma elé kerül: hogyan éljen tovább? Tisztában van vele, hogy bizonyos cselekedetekkel nagyon sokat kockáztat, de erkölcsi értelemben az önmegvalósítás útján fog haladni. Az az út, amely kockázatmentes ugyan, de világosan érezni lehet, hogy eltávolít a szellemi kiteljesedéstől, csupán mellékvágány, az öngazolás ösvénye.

Az önmegvalósítás és az önkifejezés eltérő fogalmak. Az önkifejezés kétélű fegyver. Nem ez a legfontosabb.

Tudjuk, hogy ha mindent kockára teszünk, önértetünket mégsem veszítjük el. Minden normális ember életében előfordulnak válságperiódusok, melyeket mély depresszió és más, hasonló jelenségek kísérnek. Ez mindenkivel megtörténik. Ha az elképzelésnek egyáltalán nincs ilyen vonatkozása, akkor szerintem jobb, ha nem is foglalkozunk vele. Ilyen ötletből semmi sem fog kikerekedni, mert nem őszinte.

A filmben az ötlet megvalósítása annak megőrzésével, konzerválásával azonos. Az ötlet születésétől a film befejezéséig, az utószinkronig vezető utat bonyolultabbnak érzem, mint a többi művészeti ág alkotófolyamatát. Nem a technológiáról van szó. Az építész számára például elég sok nehézséget jelent egy ház felépítése, de tudjuk, hogy ha a kivitelező mérnök pontosan követi a tervet, akkor semmiféle hiányosság nem történik. Ez a munka csupán nehéz és sokáig tart. Köztudott, hogy régen az épületek hosszú évtizedekig készültek. Bármilyen bonyolult is azonban az építészeti munka, semmi sem olyan iszonyúan nehéz, mint egy filmes ötlet megvalósítása. Nagyon sokan vesznek részt ebben a folyamatban, s az eredmény mindannyiunktól függ. Ha a színésszel való munka során a rendező például nem tudja megőrizni eredeti elképzelését, akkor a film félresiklik és annyira eltorzul, hogy az elképzelésből semmi sem marad. (*Isz-kussztvo Kino*, 1990/8, 103–107.o.)

*Forgács Iván fordítása*  
(Folytatás a következő számban)



## Viszontlátásra, Wallenberg úr!

*Kjell Grede: Jó estét, Wallenberg úr!*

Regény, könyvtárnyi „tudományos” és ismeretterjesztő munka, sokféle képzőművészeti alkotás, színházi dráma, megannyi dokumentum- és játékfilm, sőt szimfonikus zenemű is megfoghatóan bizonyítja: Raoul Wallenberg él! Ha talán nem is testi valójában, de hatásában.

Röviddel a stockholmi világpremier után Budapesten is bemutatásra került a svéd-magyar koprodukcióban készült *Jó estét, Wallenberg úr!* című mozifilm. E filmes megemlékezés Wallenbergről már a második a svéd diplomata budapesti tevékenységéről szóló alkotások sorában. Az „úttörő”, Richard Chamberlainnel forgatott, s Hollywood ízlését hűen tükröző játékfilm soha nem kerülhetett a magyar mozikközönség elé – s valószínűleg már nem is fog.

Kjell Grede Wallenberg több mint hat hónapos budapesti tartózkodásának utolsó heteit mutatja be. Ekkorra már régen megszűntek a vidéki zsidó közösségek – nyár közepéig Eichmann Sonderkommandójának a magyar csendőrséggel karöltve „sikerült” deportálni azokat a lengyelországi, illetve ausztriai megsemmisítő táborokba. A budapesti zsidóság is – különösen december közepétől – végveszélybe került. A szovjet csapatok ugyanis körbezárták a magyar fővárost, megkezdődött a harc Budapestért. A nyilasok végleg elvesztették a fejüket. „... ez olyan volt, mint mikor egy vadállatot ketrecbe zárnak. Agresszívvé válik, mindent el akar pusztítani maga körül” – emlékezik vissza a szemtanú.

A mérhetetlen szenvedésnek, kínknak, és a hártatlan, érthetetlen pusztításnak napjai ezek. A hosszan elnyújtott, feloldhatatlan feszültséggel terhelt pillanatok, a film kockái, a történelmi hitelesség megrázó erejével láttatnak három meghatározó oldalt: az önkívületükben szenvtelenül



*Raoul Wallenberg 1944-es igazolványképe*

mészárlóké, a megaláztatásokat és kiszolgáltatottságot elszenvedőké, valamint az embertelenség ellen tenni *akaró* és tenni *képes* személyét. E háromszöget a valóság irracionális borzalma, az élet és halál közti minimális különbség köti össze. Wallenberg az egyetlen közülük, aki *akar* és *képes* igent mondani az életre. A rezignált áldozatok helyett is szinte kötelességszerűen, megszállottan és tevőlegesen is igenli az életet, az életben maradást, küzd az életben hagyásért. Számára az élet megmaradt elsődleges és legfőbb értéknek.



Katharina Thalbach és Stellan Skarsgård

Wallenberg filmben megismert személye sok kritikára adott, adhatott okot. Sokakban, főképp az általa megmentett túlélőkben, a vele nap mint nap együtt dolgozóknban, nem az a Raoul Wallenberg él - 45 évvel később is -, akit a film ábrázol. Ő nem volt megfáradt, gyenge hős, akit az embermentés (túl) gyakori sikertelensége szinte tehetetlenné tett - mondják -, hanem vidám, humoros, hihetetlen munkabírású férfi volt. Anélkül, hogy mélyebb filmesztétikai elemzésbe bonyolódnék, s a Stellan Skarsgård által megszemélyesített filmbeli Wallenberget próbálnám „megmagyarázni”, meg kell jegyezni, hogy akik teljes Wallenberg-képet kívántak kapni, nyilván csalódtak. Arra nincs lehetőség, hogy ennek a fajta elvárásnak gyökereit megvizsgáljuk. Mindenesetre figyelembe kell venni, hogy a művészet bármily életszerű is, mégsem maga az élet, s annak mindennapi, gyakorlati valósága.

Wallenberg néhol szinte esetlennnek tűnő figurája a környezet egyoldalú, üres brutalitásában kap hangsúlyt. Személye nincs felruházva a tökéletesség adottságával, nem valóságidegen, hanem az őt is (bár másképp) meghatározó környezet szerves része. Nem tévedhetetlen, nem hibátlan - gyakori sikerei gyakori sikertelenséggel párosulnak. Alakja mégis szinte meseszerű. Hadban áll az életért; e harcban fegyverzete neveltségének tűnik a fékevesztett nyilas bandákkal szemben: bátor merészség, erélyes fellépés, szellemi fölény... és ösztönös hit abban, hogy amit csinál, jó. S az áldozatok csökkenő bizalma, reménye a hit iránt az, ami sokukat életben tartja.

Raoul Wallenberg 1944-45-ben Budapesten végzett humanitárius tevékenysége sok ezer embert mentett meg az életnek, adott biztonságot a meghurcoltatások hónapjaiban. Egyesek számára „... ő jelentette az istent...” egy istentelen világban, mások földön járó, józan gondolkodású, hibáktól sem mentes EMBER-t láttak benne. De mindegyikük számára - ha más-más nyomtatékkal is - az életet jelentette. Az a rendíthetetlen bizalom, ami iránta megnyilvánult, tulajdonképpen magának az életnek, a túlélésnek, az emberként való megmaradásnak szólt. A mindenhol feltűnő, intézkedő személyét a létükért remegő áldozatok legendássá tették. Alakja pedig a kíméletlen valóság körülményei között még marokszobrászabbá vált.

Az emberi méltóság válsága hősokeket is teremt. Nem feltétlenül arctalan, mitológiai elemekkel felruházott óriásokat, hanem olyan hús-vér egyéniségeket, akik a megfélemlített, emberi mivoltából kivetkőzött világban is képesek megőrizni, megtestesíteni a humánusit, az emberiséget; azt, ami a kényszerítő körülmények közepe is megmaradt értéknek, sőt különösen erős hangsúlyt kap: a gyenge, elesett, üldözött emberek támogatása, a szabadságjogok védelme, a fajra, nemzetiségre, származásra való tekintet nélküli tolerancia és az ezeknek az értékeknek érvényt is szerző tettenő egy tehetetlen környezetben.

Ezeket az értékeket Raoul Wallenberg tudatosan testesítette meg. Értékeket, amelyek örökérvényűek, mert az ember természetéhez tartoznak, ugyanúgy ahogy az ezeket csorbító magatartás is. Kiegyensúlyozott, emberközpontú, egészséges értékítélettel rendelkező társadalmi környezetben is megjelenik e két oldal, de az elutasítás - a környezet önnön törvénye alapján - táptalaj nélkül kerül felszínre. Indulatos, megbomlott értékrendű, válságokkal küszködő világ-



ban eme eszmények, s az őket képviselő egyéniségek, idealisztikus méreteket ölthetnek. Megnő jelentőségük, példaértékűek lesznek.

A kíváncsiság gyakran felveti a kérdést, hogy „vajon Raoul Wallenberg valóban 100 000 embert mentett meg?” E kérdésnek az objektivitást célzó történeti kutatás szempontjává kell válnia. Értelmét veszti az „aki egy életet ment meg, egy világmindenséget ment meg” zsidó közmondás fényében (is). Ugyanúgy a másik gyakran felvetődő kérdés is, hogy ti. „miért nem foglalkoznak a többi életmentővel, pl. Giorgio Perlasca-val, Éliás Józseffel, Szalai Pállal, vagy akár a rengeteg önzetlenül segítő névtelennel oly behatóan, mint Wallenberggel?” Raoul Wallenberg személye az emberi nagyságot, a szellem tisztaságát jelképezi – minden EMBER helyett is. Igaz embernek, sőt hősnek lenni, megmaradni, nem kizárólagos kiváltság. Ő általános jelképe annak az örökérvényű és továbbélő önzetlenségnek, önfeláldozásnak, egyszerűen jézusi szeretetnek, amely bármely jóérzésű embert bármikor meghatároz.

Elhurcoltatása, annak körülményei, majd következményei, a lassan kialakult „Wallenberg-ügy” gazdagította alakjának jelképes tartalmát. Rejtélyes eltűnése, a szovjetek általi letartóztatásának és a Szovjetunióba deportálásának érthetlensége, majd az egymásnak ellentmondó nyilatkozatok, tények és kósza hírek sorsáról, mind-mind felnagytették alakját az emberek képzeletében. Az utókor közvéleményében egy (másik) hős született, egy mondabeli, már-már mitikus lény; a XX. század egyik szörnyű diktatúrájának a maga egyszerű eszközeivel ellenálló, de a másik szörnyű totális diktatúra számító kegyetlenségét elkerülni nem tudó, ártatlan ember képe.

Raoul Wallenberg 1945 utáni sorsa a kommunista diktatúra különös, de jellemző természetrajzát adja. Hűen tükröz egy embertelen, hazug

világot, amelyben az erőszak – legyen az puha vagy kemény – az egyetlen fokmérő. Olyan fogalmak, mint erkölcs, igazság, szabadság, természetellenes tartalmat kapnak ebben a természetellenes „értékrendben”. Mindaz az örökérvényű humanum, amit Raoul Wallenberg megtestesít – e rend logikája szerint – idegen és káros. Természetesen Wallenberget nem embersége, vagy akár annak „beláthatatlan hatásától” való félelem miatt hurcolták el; bizonyára magyarázható érdekek fűződtek személyéhez. De a tévedhetetlenség eszményét magának kizárólagos jelleggel kölcsönző önkény önmaga felett mondott ítéletet e tettével. Érzéketlenségével, intoleranciájával, hamis illúzióival, emberellenes létének e markáns példájával is bizonyította, hogy hosszú távon életképtelen.

A történelem és a mindennapok bizonyítják, hogy személyeket el lehet pusztítani, de az általuk képviselt pozitív gondolatokat, jelképeket nem. Sőt a gondolatok és jelképek e személyek meghurcolásával megerősödnek, színesebb tartalmat kapnak. A diktatúra természetéből következik, hogy önmaga akaratlanul állandóan aktualizálja e gondolatokat, jelképeket. Különösen Wallenberg esetében. Az embereknek szükségük van Raoul Wallenbergre, pontosabban azokra az értékekre, eszményekre, gondolatokra, s különösen arra a jelképre, amit ő – helyettük is – képvisel. Az elnyomásban vagy demokráciában élők számára is – az eltérő lehetőségek ellenére – ugyanazt jelenti: ő a szabad világ jelképe. Egy olyan világé, amelyben a szabadság joga, az ártatlanság, a kisebbség védelme, a vallási, politikai, vagy bárminemű intolerancia elleni küzdelem örökérvényű értéknek tekinthető. Amelyben az igazságosság a legfőbb politikai és emberi erények közé tartozik. Tértől és időtől függetlenül.

**Bajtay Péter**

JÓ ESTÉT, WALLENBERG ÚR! (Wallenberg), színes, svéd, 1989–1990

r: Kjell Grede, í: Kjell Grede, o: Esa Vuorinen, d: Gárdonyi László, j: Inger Pehrsson, prod: Katinka Faragó, sz: Stellan Skarsgård, Katharina Thalbach, Frantisek Piecska, Györy Franciska, Eperjes Károly, Bálint András, Székely B. Miklós, Erland Josephson, Balkay Géza, Ivan Desny, Jesper Christensen  
Sandrew Film – Svéd Filmintézet – Stv 2

Magyarországon forgalmazza a Hunnia Filmstúdió Vállalat

# A történelem nullpontjain

## *Telefonbeszélgetés Herskó Jánossal Találkozások című filmje budapesti bemutatója alkalmából*

Megtudtam, hogy Per Anger, volt svéd követségi titkár, miután megválasztották a Wallenberg Bizottság elnökének, negyvenöt év után ismét Magyarországra látogat. Akkor kezdték a játékfilmet is forgatni, így hát eszembe jutott, hogy a Svéd Filmintézettel koprodukcióban kellene egy dokumentumfilmet csinálni Per Anger utazásáról. Arról, hogy egy ember, aki annyi év után újra elmegy abba az országba, ahol valaha tragikus történelmi időszakban élt, hogyan reagál, amikor azóta nem látott emberekkel és helyekkel találkozik. Úgy gondoltam, hogy a témában rejlő lehetőséget nem szabad elszalasztani. Felvettem a kapcsolatot a Hunnia Stúdióval, Simó Sándorékkal. Körülbelül fél óras filmre gondoltam. Nem is én akartam rendezni, Schiffer Pál lett volna a rendező.

Anger '89 márciusában ment először Budapestre. Simóék a televízióval közösen csináltak vele egy rövid riportot, amely különböző és érthető okok miatt túlságosan hivatalosra sikerült.

Ezután én is elmentem Budapestre, közben Svédországban megszereztem a pénzt. Otthon azzal fogadtak, hogy tulajdonképpen nekem kellene beleugranom a rendezésbe, azért is, mert Schiffer még az előző filmjén dolgozott.

Évtizedek alatt kristályosodott ki az a véleményem, a budapesti főiskolán is azt tanítottam, hogy az embereket szituációban kell megmutatni, nem előregyártott kérdésekre kell feleltetni őket egy bevilágított stúdióban. Mindig azt vallottam, hogy egy dokumentumfilm csak akkor érdekes, izgalmas, ha megtalálja azt a szituációt, amelyben az emberek természetesen meg tudják mutatni magukat. A saját tapasztalataimon kívül egy magyar rendező, ennek a módszernek a legzseniálisabb megvalósítója is megerősített ebben a meggyőződésemben. Gazdag Gyula minden filmjével bizonyította, hogy lehet ilyen szituációt találni. Aztán már csak annyi a dolgunk, hogy figyelemmel kísérjük mindazt, ami ebben a szituációban történik. És akkor olyan dolgokat tudunk megmutatni, amilyeneket nem lehet kitalálni. Számomra ez a dokumentumfilm.

A *Találkozások* esetében is ezt a módszert követtem. A szituációról már beszéltem. Csak a hi-

teles szemtanúkat kellett felkutatni. Hittem abban, hogy megtaláljuk őket. A magyar szereplőket Surányi András segítette megkeresni: az öreg pincért, a portás feleségét, egy asszonyt, aki a követségen dolgozott. Somlyó Györgyöt én ismerem, Bócz nénit pedig Simóék.

A dokumentumfilm-készítés etikájával kapcsolatban mindig és mindenhol, itt Svédországban is felmerül a kérdés: van-e jogunk ilyen helyzetbe hozni embereket. Én azonban úgy gondolom, hogy az emberek általában hajlandók vállalni az életüket, mindazt, ami megtörtént velük. Bizonyára a televízióknak is nagy szerepe van abban, hogy az emberek megtanultak élni, természetesen viselkedni a kamerák előtt.

Az említett riport hatására megéreztem, hogy ha csak Per Anger köré csoportosítanánk az eseményeket, a végeredmény túlságosan Wallenbergre lenne kihegyezve. Ezért támadt az a gondolatom, hogy megkeressem és meghívjam Klein György professzort. Az ő segítségével ugyanazt a korszakot, ugyanazokat az eseményeket egyszerre lehetett alulról és felülről megmutatni. Így valamiféle szürreális kettőség, sőt hármasság jött létre. Per Anger és Klein György ma egyaránt svéd állampolgár, '44-ben azonban egyikük magyar volt. Míg Klein Gyuri 19 évesen a legteljesebb kiszolgáltatottságban élt, a 30 éves Per Anger a svéd állampolgárság biztosította védetségben. Elég volt őket ütköztetni, együtt elvinni a különböző helyszínekre, hogy hiteles rekonstrukció szülessen. Hamar kiderült, hogy Klein professzor a súlyosabb személyiség. Rokonszenves egyénisége, intellektusa váratlan mélységeket vitt a filmbe. Egyszerűen odaállt a gép elé és nagyon lényeges gondolatokat fogalmazott meg. Néhány szóval pontosan érzékeltetni tudta a 20. századi közép-európai sors történetfilozófiai alapjait. Mert szituációba került, mert neki a Nádor utca ezt jelentette. Az így elkészült filmben ezért mindaz, ami Wallenberg-ről kiderült, szinte melléktermék lett: mindekelőtt azt ismerhettük meg, hogy hány arca van egy legendának.

Ma már tudom, hogy a filmnek van egy történeti jelentőségű összetevője is. Nagyon fontos, hogy



éppen 1989 nyarán csináltuk, hogy ezek az emberek éppen akkor emlékeztek vissza. 1990-ben alapvetően megváltozott a helyzet, ezért '90-ben teljesen más film született volna. Mert egy dokumentumfilmnél az is nagyon lényeges, hogy milyen légkörben született. 1989 kivételes, furcsa történelmi pillanat volt. Lenint parafrázálva olyan pillanat, amikor a régi már megszűnt, az új pedig még nem született meg. És jóllehet az életben történtek már gyors változások, olyan gyökeres általános változás, mint ami 1989-ben végbement, nagyon-nagyon ritka a történelemben. Meggyőződésem, hogy a filmnek a jövőben az lesz az igazi érdekessége, hogy ebben a kivételes pillanatban született. Akkor, ezen a nullponton, mindenki úgy érezte, hogy most valami egészen új történhet, az emberek szinte euforikus állapotban voltak. Minden könnyűnek látszott. Azóta a légkör megváltozott, ma már új dühök, új szimpátiák és antipátiák alakultak ki, új hangsúlyok vannak. A film ezért annak a kivételes pillanatnak a történelmi dokumentuma is, amit megörökített.

'90 nyarán én is más filmet csináltam volna, a szereplők is mást, másképpen mondták volna el. Bizonyára bekerültek volna a filmbe olyan felhangok, amelyek akkor hiányoztak. Abban a pillanatban senki nem érezte szükségét, hogy mondanóját aktualizálja. Csupán annyi aktualizálás van benne, amennyit az a véletlen és kivételes pillanat megkívánt. Az a természetesség, amivel a zsidó hitközség akkori vezetőjének fia – apja sorsára emlékezvén – '44-ről áttér '53-ra, ma már elképzelhetetlen volna, egészen más hangsúlyokat kapna. Mert ma más a légkör, mint akkor.

A filmnek ezt a rétegét ma még talán kevesen érzékelik, később azonban minden bizonyos nyilvánvalóvá válik. És meg kell mondanom, hogy én éppen ennek örülök legjobban.

Mióta az eszemet tudom, talán mindig az jelentette a legnagyobb élvezetet, ha magamon keresztül belemászhattam mások egyéniségébe. Játék- és dokumentumfilmben egyaránt ezt tartom a filmkészítés alapjának. A történelmet csak élő embereken keresztül lehet és szabad bemutatni. Nem jó, ha a szereplők csak szöcsövei, illusztrációi azoknak a gondolatoknak, amelyeket én képviselek, közvetítek – ahogy nagyon sok magyar filmben előfordult. Még csak azt sem álítom, hogy kizárólag a filmesek tehetnek róla, mert ez egyéntől függő, alkati sajátosság is. Én ilyen vagyok alkatilag. Filmjeim ezért sem tettek senkinek, sem a bal, sem a jobb oldalnak. Mert Magyarországon egy politikáról is szóló

filmnek valahová tartoznia kell. A *Párbeszéd* például egyetlen csoport véleményét sem képviselte, ebből következően mindegyik csoport úgy fogta fel, mintha ellene szólna. Ezért egyesek azt mondták róla, hogy sematikus, mások szerint elárulta '56-ot. Mindenki csak a saját politikai-ideológiai szempontjából nézte, miközben én kizárólag azoknak az embereknek a szempontjait kívántam érvényesíteni benne, akik talán naivitásból, de kétszer is el akarták hinni, kétszer is úgy tettek, mintha elhinnék – én is ilyen voltam – azokat a dolgokat, amelyek mindannyiszor zsákutcának bizonyultak.

Az *N. N., a halál anygala* című filmemben még teljesebb szabadsággal vállaltam, hogy arról a hangulatról, azokról az emberekről próbálok őszintén beszélni, akiket a legjobban ismerek. A tipikus közép-európai értelmiségi magatartásnak az az egyik ismertetőjegye, hogy mindenki mindent gyorsan akar megvalósítani, mert itt soha nem lehet tudni, mikor változik a helyzet. Svédországban ezzel szemben, ahol több évszázada nem pusztított háború, minden helyzetben úgy reagálnak az emberek, hogy „na jó, meglátjuk, várjuk meg a végét, fontoljuk meg jól a dolgot”. A kétféle magatartásnak tehát történelmi okai vannak. Ahogy annak is, hogy Közép-Európában mindig ki kell kiáltani valakit hősnek, másokat meg bűnösnek. Pedig ez korántsem ilyen egyszerű, hiszen a hős és a gyilkos gyakran, csaknem mindig együtt él bennünk. Azért is mindig kikaptam, mert ilyennek láttam az embert. Akiben egyszerre van jelen a két lehetőség. Közép-Európa népeinek mindig ez az egyoldalúság volt a tragédiája, ez most is. Talán ha Oroszországban minden zár kinyílik, talán ha mindent meg lehet nézni, mindent meg lehet tudni, akkor végre ez is megváltozik. Mert egyrészt kész csoda, ahogy ez a Mihail Szergejevics előkerült. Pedig valószínűleg már Andropov elindította, előkészítette az eljövételét. Az az Andropov, akinek szegény Elbert Jancsi még az életével fizetett.

A *Találkozásokban* is ezt a többoldalúságot akartam érzékeltetni. Azért vettem bele Klein Gyurit, meg Bócz nénit, aki miközben Wallenbergéről kellett volna beszélnie, elfeledkezett róla, csak magáról beszélt. Mert rengeteg ember volt, aki saját magát mentette meg. És Wallenbergén kívül még nagyon sokan voltak, akik életüket mentették meg. '44 tavaszán például – paradox módon – a magyar honvédség 100-200 ezer munkaszolgálatost mentett meg Auschwitztól.

Legszemélyesebb élményem, szökésem története, amiből minden optimizmusomat merítem, szintén a dolgok összetettségét tanúsítja.

Mert az én szökésemet is majdnem mindenki segítette, legalábbis addig, amíg nem került veszélybe miattam.

A Wallenberg-ügy egyik kellőképpen soha nem hangsúlyozott összetevője is ez a fajta segítség. És nagy baj, hogy a többségről ma is alig esik szó. Mindig csak a hősookról beszélnek, ikonokat tesznek ki a falra. Pedig az ikonok önmagukban nem érdekesek, csak akkor, ha az is kiderül, kinek a segítségével születhettek meg.

Van egy adósságom: film egy kenyereslányról. Már harminc évvel ezelőtt meg akartam csinálni, de Darvas József lebeszélte róla, mondván, hogy az emberek nem kíváncsiak az ilyen történetekre. A film az életéről szólna. 1944-ben játszódna, amikor segédtűzoltóként egy kávéházba rendelték, ahol „fajgyalázó” kapcsolatba kerültem egy kenyereslánnyal. Aztán munkaszolgálatra vittek. Női ruhában megszöktem, de egy kalauz gyanút fogott és feljelentett. Csodával határos módon a németek nem végeztek ki, Magyaróvárra kerültem. Egyszer az egyik német ör cukrozott margarinos kenyeret evett. Már nagyon éhes voltam, sóváran néztem. Észrevette és megkérdezte, kérek-e. Németül feleltem neki. Adott a kenyérből, közben a háborúról beszélt. Hogy mennyire kínozza a reumája, hogy a fia eltűnt Oroszországban, a veje pedig Franciaországban van. Mire én azt mondtam neki, hogy legyen nyugodt, egy fél éven belül elveszítik a háborút. Erre csak annyit mondott, hogy komolyan gondolom-e, és adott még egy kenyeret. Hasonló epizódok után ismét megszöktem. A kenyereslány bűjtatott. Hát erről, csupa valóban megtörtént eseményről szólt volna a film. Akkor hagytam magam lebeszélni róla. Nagy baj persze nem történt, megszületett helyette a *Párbeszéd*, amit néhány év múlva már nem tudtam volna megcsinálni. Nem azért, mert nem engedték volna, hanem azért, mert én nem lettem volna képes rá – ahogy az *N. N.* tanúsítja.

De ezt a történetet egyszer el kell mondanom. Lehet, hogy ma sem örülnének az ötletnek, de meg akarom próbálni. Mégpedig otthon, mert ilyen hangulatokat, ilyen figurákat csak otthon lehet találni.

Nekem mindig magánfelfogásom volt az emberekről, legalábbis mások gyakran mondták, hogy ez magánfelfogás. Mert annak ellenére, hogy a valóság ennyire összetett, az emberek csak hősnek szeretnék látni magukat, vagy – ha már hősök nem lehetnek – gazembernek, de természetesen nagyszabású gazembernek.

A dokumentumfilm nem úgy pattant ki a fejből, mint Pallas Athéné Zeusz fejéből. Mindig hittem abban, hogy csak így lehet és érdemes filmet csinálni. Azt is mindig nagyon fontosnak tartottam, hogy egy film ne legyen szájbarágós, ne mi, hanem a néző vonja le a következtetéseket.

Ezért tartottam zseniális ötletnek a Fekete Dobozt is. Most mégsem folytatják objektív tényrögzítésüket, mert megváltozott a helyzet. Túljutottunk a nullponton, most már nem lehet úgy dolgozni, mint akkor. Bizonyára sokan nem is örülnének neki, mert ma már senkinek sem érdeke ez a fajta dokumentálás.

Mifelénk a humor, az irónia hiánya is sokszor volt már súlyos bajok forrása. Van a magyaroknak egy szürreális tulajdonsága: magánszemélyként mindenki, hivatalosan nagyon kevesen képesek iróniával, humorral szemlélni az életet. Pedig még a Rákosi-korszakot is kevesen vették igazán komolyan, akkor talán nem is lehetett volna túlélni. Amikor minket, filmeseket berendelték a pártközpontba vagy a minisztériumba, az ott ülők a vita kirobbanása előtt mindig elmeséltettek velem néhány új viccet. És dőltek a röhögéstől. Abban a pillanatban azonban, amikor a lényegre tértünk, amikor hivatalos személlyé váltak, minden humorérzéküket elveszítették. Pedig az élet mindig akkor válik veszélyessé, amikor valaki kijelenti, hogy vannak dolgok, amelyekkel nem lehet viccelni. Akkor szoktak tízezrek meghalni.

Az ironikus szemlélet nem az én találmányom, általában jellemző a magyarokra. Csak-hogy a többséggel ellentétben én soha nem voltam hajlandó magánvéleményemnek tekinteni. Sokszor még itt, Svédországban sem értették, hogyan űzhetek tréfát komoly dolgokból.

Persze nem itt jöttem rá minderre, már 1962-ben is sok mindent tudtam. A *Párbeszéd*ben például Gábor Miklós arra a kérdésre, hogy miért nem disszidál, azt feleli: azért, mert itt most a jobboldali butaság egyensúlyban tartja a baloldali butaságot, és ilyenkor lehet európai módra élni és dolgozni Magyarországon. Ezek a nullpontok. Ilyen nullpontnak voltunk tanúi tavaly nyáron is. Azóta sajnos mintha növekvőben volna a „jobboldali butaság” veszélye. Pedig az lenne az egyetlen megoldás, ha egyszer végre tartósítani tudnánk a nullpontra jellemző helyzetet. Akkor végre lehetne dolgozni, alkotni. És erre most nagyobb szükség van, mint valaha.

A filmeknek is az lenne most a legfőbb dolguk, hogy valódi emberi történeteket találjanak meg, amilyen például az én történetem. Hiszem,



hogy ilyen történetekkel mérsékelni lehetne az új dühöket. Elő lehetne segíteni, hogy ne csak a dolgok egyik oldalát lássuk. Arról is meg vagyok győződve, hogy ha mi, magyar filmesek összefognánk, jobb történeteket tudnánk kitalálni

bármelyik hollywoodi sztorinál. És akkor még a moziba is vissza lehetne csalogatni az embereket.

(1990. október)

*Lejegyezte: Pintér Judit*

TALÁLKOZÁSOK, színes, svéd-magyar, video, 1990

r: Herskó János, társr: Surányi András és Ferenczi Gábor, o: Andor Tamás

Hunnia Filmstúdió Vállalat - Svéd Filmintézet

Magyarországon forgalmazza a Hunnia Filmstúdió Vállalat

## PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A BUDAPEST FILM Forgalmazó és Moziüzemi Vállalat és a Magyar Filmintézet által alapított, a mozgóképi médiumokat - filmet, mozit, videót - és azok közönségét vizsgáló szociológiai kutatásokat támogató MOZGÓKÉP ÉS BEFOGADÁS Alapítvány pályázatot hirdet az alábbi témakörökben:

1. A mozi szerepe és hatása
  - a) a magyar lakosság különböző csoportjainak az életmódjában,
  - b) a televízió és video korszakában.
  - c) Mi a kasszasiker Magyarországon?
2. Függőség és függetlenség: a magyar film a kultúrpolitika és a közönségigény kettős erőterében
  - a) A magyar film támogatásának elvei és preferenciarendszere a gyártásban és a forgalmazásban az elmúlt 40 évben.
  - b) A magyar film szerepváltása a 60-as évektől napjainkig.
  - c) Kísérletek az autonómiára: alternatív törekvések a gyártás és a forgalmazás területén.
3. A magyar filmszakma közönségképe - a hazai közönség képe a magyar filmről.
4. a) A filmterjesztés magyarországi rendszerének változásai a 80-as években.  
b) Mozitörténeti dokumentumok felkutatása a kezdetektől.
5. Videopiac, videoforgalmazás napjainkban Magyarországon.
6. A mozgókép hatása a kognitív és emocionális személyiségfejlődésre. Milyen azonosulási lehetőségeket, viselkedési mintákat kínálnak
  - a) a magyar,
  - b) a külföldi filmek?

7. Mozigrafikák vizuális tartalomelemzése (Speciálisan magyar jelenség a mozik homlokzatán a műsort „ismertető” nagyméretű grafika. Ezek jelentős része fotóban dokumentált. Stiliztikai és ikonográfiai elemzés.)

### Pályázati feltételek:

1. A pályázat nyitott; mindazok a személyek és csoportosulások részt vehetnek benne, akik a fenti témák bármelyikére kutatási koncepciót nyújtanak be. A tervezetnek tartalmaznia kell a kiinduló hipotéziseket és az alkalmazni kívánt módszereket.
2. A pályázatban fel kell tüntetni a munka hozzávetőleges költségigényét is. Az elfogadott pályázatoknál a második fordulóban részletes költségvetést fogunk kérni.
3. A pályázatokhoz kérjük mellékelni a pályázók szakmai önéletrajzát és legfontosabb publikációik jegyzékét.
4. A pályázatot három példányban küldjék be az alábbi címre:  
MOZGÓKÉP ÉS BEFOGADÁS Alapítvány  
BUDAPEST, Népstadion út 97.  
1143
5. A pályázat beküldési határideje 1991. január 31.

Tájékoztatásul közöljük, hogy az Alapítvány rendelkezésére álló összeg 1991-ben kb. 1,5 millió Ft. A pályázatokat a Kuratórium és az általa felkért szakértők bírálják el. Ennek eredményéről minden pályázó értesítést kap.

Sikeres munkálkodást kíván a

MOZGÓKÉP ÉS BEFOGADÁS Alapítvány  
Kuratóriuma

# Igazság és módszer

Fehér György: *Szürkület*

Hans-Georg Gadamer hermeneutikájának címe a műtől független *tartalmában* és a műhöz kapcsolódó *jelentésében* egyaránt összefüggésbe hozható Fehér György munkájával. A *Szürkület* két nyomozója egyaránt az *igazságot*, a többszörös gyermekgyilkosságot elkövető tettet keresi; ugyanakkor eltérő *módszerük* fokozatosan szembefordítja őket egymással. A film *cselekménye* a bűnös felkutatása és a felkutatás módozatai mentén halad, az igazság és a módszer párhuzamos vágányán. Ugyanakkor *gondolatilag és formanyelvileg* a mű az *Igazság és módszer* hermeneutikájához kapcsolható. Gondolatilag, amennyiben a kétféle nyomozói eljárásban a szcientista *ismeretelmélet* összecsap a hermeneutikai *lételmélettel*; s formanyelvileg, amennyiben a film *az időt teszi meg történetévé*.

(*A bűn története*) Néhány év alatt a harmadik hasonló módon, hasonló helyszínen elkövetett gyermekgyilkossághoz száll ki a rendőrség. Az áldozatot a környék házaló kereskedője találta meg, akinek korábban már volt dolga egy tizenéves lánnyal. Mint első számú gyanúsítottat vezetik el a falu népének szótlan ítélőszéke előtt. A házaló azonban tagad, a hosszas rendőrségi kihallgatás és az újabb terhelő körülmények hallatán is csak tagad, végül megtagadja életét: leveti magát az emeletről. Öngyilkossága a racionalizáló nyomozói eljárás számára végső bizonyíték: a fásasztó kihallgatás során egyre fájdalmasabbá torzult, eszelős mosoly a vádlott arcán elveszettségének jele, kétségbeesett cselekedete bűnösségének beismerése, sőt büntetésének végrehajtása. Győzött a módszer, és győzött a módszer igazsága – az ügy lezárható. Ugyanez az

öngyilkosság a vádlott helyzetébe helyezkedő, a büntett elkövetésére vonatkozóan hipotéziseket is megengedő, intuitív megközelítést elbizonytalanítja: a gyanúsított végletekig fokozott, életét is feláldozó tagadása talán a módszerre vonatkozik. A módszer és a feltételezett igazságkép lebomboltatott – a bűnöst máshol kell keresni.

Friedrich Dürrenmatt *Az ígélet* című elbeszélése – a főcímen jelzett mű, az *Egy fényes nappal történet*, az elbeszélésből az író által készített forgatókönyvre utal – a két nyomozót élesebben határolja el egymástól: a hivatalos vizsgálatot végző rendőr is osztozik volt kollégája kétségeiben, hisz is módszerében, ő maga azonban nem tesz semmit, pusztán megfigyeli, illetve – a szövegben – leírja az eseményeket. Fehér György a nyomozás egyes részmozzanatait átruházza a szolgálatban lévő rendőrré, ezáltal aktivizálja; megfigyelő, leíró magatartását beemeli a vizsgálat menetébe, s a módszer részévé teszi.

A két nyomozó együtt érkezik a gyermekgyilkosság színhelyére. Egyikük éppen elhagyta a testületet, de ehhez az ügyhöz még segítségét kéri. A vizsgálat hivatalos befejezéséig, a házaló öngyilkosságáig is jól érzékelhető a két rendőr eltérő beállítódása. A nyomozás vezetője teoretikus elemző, pontos megfigyelő. Nem érintkezik közvetlenül tárgyával, nem folyik bele, hanem eszközt használ, közvetítőkként bátyázza körül magát, instrumentálja módszerét. Többször látjuk, amint *távcsővel* figyeli a tájat; *gyerekrajz* segítségével próbál a gyilkos személyére következtetni; *fényképeken* vizsgálja a korábbi bűncselekmények helyszíneit. Külsővé tett közvetítőként használja a házaló kihallgatása során a *nyelveket* is, amikor hivatalos panelekből építkező szöveggel próbálja a





Derzsi János, Nagy Erzsike és Haumann Péter

vádlottat igaz vallomásra bírni. Mindezzel szemben visszahívott kollégája közvetlenebb kapcsolatban áll a megfigyelés tárgyával, érintkezik a történésekkel, behelyezkedik a szituációkba. Ő értesíti a meggyilkolt gyermek szüleit – a másik rendőr közben kívülről figyeli a fájdalmas eseményt; az utóbbi nyomozó a házalót fenyegető falusiakat látva sziszegve követeli az előljárótól a szabad elvonulás biztosítását – egykori társa szótlanul kivezeti a megbilincselte gyanúsítottat a fenyegető tömegeből; s végül ugyanő a gyerekrajok vizsgálata helyett az áldozat padtársát kérdezi ki az iskolában, szüntelenül figyelmeztetve a kislányt: „Szemembe nézz!”

A házaló öngyilkosságát követően teljes szakításra kerül sor közöttük: „Maga már nincs nálunk” – hangzik a figyelmeztetés. Megfigyelésmódjuk különbözősége ezután manifesztálódik. A nyomozás hivatalos vezetője az áldozat rajza alapján megenged ugyan bizonyos feltételezéseket, de – talán az orvosprofesszor hatására, aki a hipotézisnek helyt ad, figyelmeztet azonban a helyzet lehetetlenségére – megmarad formális, leíró módszerénél. Számára az igazság keresése a helyes-nem helyes, igaz-hamis ismeretelméleti rendszerében mozog.

A rendőrségtől hivatalosan már kilépett és immár valóságosan is eltávolított nyomozó elszán-

tan teljesíti ki intuitív módszerét. A külső szemlélő számára magatartása érthetetlen, zavarba ejtő: teljes életét, teljes személyiségét a nyomozás szolgálatába állítja. Benzinkutat üzemeltet egy asszonnyal és annak kislányával. A kútnál az autótól közlekedő gyilkosnak meg kell fordulnia, a kislány pedig csalétek... A másik rendőr, aki folytatja egykori kollégája megfigyelését, előbb rábeszéléssel próbálja visszahívni hivatalába, majd közvetlenül a cél elérése előtt erőszakkal lép fel ellene. Teljes értetlensége a gyilkos közelben összetört autójának megpillantásakor csap át megértésbe. Az újabb, kétségtelen bizonyíték sem ad azonban számára lehetőséget a bűnös elfogásához; pontos megfigyelései viszont kollégája igazságkereső útjának *felfogásához* vezetnek.

Miképpen érte el a korábbi életét teljesen feladó, az élettársul fogadott asszony szavaiból következően már-már eszelőssé váló férfi az igazság feltárulkozását? Oly módon, hogy belátásos, intuitív módszerével történésé, *saját történetévé* formálta az igazságot. Élete eggyé vált módszerével: létezése lett igazsága, és az igazság – nem keresése, hanem – megkapása léte. Ismeretelméleti megértés helyett lételméleti belátással ért célhoz. A megismerés tárgyának, a bűnnek történetté formálása során a bűnös létehez – és ön-maga valóságához jutott el.

(A halál története) Az „esetlegesség”, a „kiszámíthatatlanság”, a „felmérhetetlenség” problémáját Dürrenmatt a világeremtő-világrekonstruáló írói magatartás pozíciójából szemléli; az egyén kiszolgáltatottságát a törvények pusztán általános megismerhetőségében látja. Szkepszise a megismerésre vonatkozik, s nem a megismerés tárgyára. A bűnös kilétére – igaz, az eszközhalmazó ráció alapos megfricskázásaként szemtelen „csattanóval” – fény derül. Dürrenmatt fizikai térben mozog: erőszakos haláleset történt, így gyilkosnak is kell lennie; megismerjük a nyomozás – jóllehet hiábavaló – történetét, a történet végét, megoldását is meg kell ismerünk. A tér valóságos, legfeljebb nem az egy irányba gravitáló newtoni erők irányítják, nem Euklidesz szabályos terei határolják. Ugyanígy valóságos a megismerés is, annak ellenére, hogy ebben a történetben – az emberiség észelvű mindenhatóságának kritikájaként és egzisztenciális elbizonytalanodásának jeleként – *véletlenül* nem hoz kézzelfogható eredményt. Fehér György nem fedi föl a bűnöst; nyomait mutatja meg csupán. A képtelen feltételezés beigazolódott: a hálózó ártatlanul halt meg, a tettes valóban az, akit a hipotézis alapján elképzelték – a bizonyosság még sincs birtokunkban. Több ez egyszerű talányos végnél, nyitottságnál, „a gyilkos tovább folytatja rémtetteit” című idegborzoló befejezésnél. Ha az íróknak a *megismerésre* vonatkozóan voltak kétségei, akkor a rendezőknek a megismerés *tárgyára*. Dürrenmattnál a probléma módszereiről esik szó, Fehérnél módszerproblémáról, méghozzá olyan viszonylatban, amikor a megismerés tárgya, esetünkben a gyilkos személye, bizonytalanra válik: a halál faktumának leírható koordinátáiból metafizikai térbe illan a bűn valósága – miképpen az összetört autóból („mintha üldözték volna”) tűnik el a nagydarab, fekete ruhás ember.

A Fehér-féle módszerprobléma nem aszerint ítéltetik meg, hogy eredményes volt vagy eredménytelen. A módszer folyamat, nyomon levés, nyomozás. A detektív (a szó eredeti jelentése szerint) felfed(ez)ő. A testület kötelékéből kiszakadó rendőr módszerével felfedte a gyilkost, még ha elfogni nem is tudta. Az elbeszélésben a véletlen mint irracionális elem állt útjában, amely a racionalitás tagadásaként vagy kizárólagosságának megkérdőjelezéseként az észelvűség, a megismerhető valóság körén belül helyezkedik el (az igen mellett a nem kifejezés is a nyelv része!). A filmben a véletlent a *semmi* helyettesíti. A gyilkos létezik, mégsem látható, nem ragadható meg, nem csíphető fülön. Nyom-

mai vannak: gyerekradz, sündisznóhoz hasonló csokoládé, régi típusú gépkocsi. A nyomok mögött pedig – a semmi. A külön utakon járó nyomozó „azt akarta, hogy számítása a valóságban is igazolódjék. Meg kellett tehát tagadnia a valóságot, és belerohannia a semmibe”. Dürrenmatt a valóságnélküliség állapotát sorstragédiaként, az élet kiüresedéseként rögzíti. Fehér György ezen a ponton is előbb hallgat el, mint a könyv. A valósággal szemben nem a semmi lélektani drámáját, hanem ontológiai létezését hangsúlyozza. A semmi: valami. Ez a film kopernikuszi fordulata; ezen a ponton csap át ismeretelmélete lételméletbe.

A film metafizikus terének középpontjában mind dramaturgiai, mind metaforikus értelemben a halálszimbólum áll. A halál köti össze a létező valóságot a nem létező valósággal; mint az élet egyetlen bizonyossága, maga a bizonytalanság; holt porhüvelyként az élők, élő emlékként a halottak köréhez tartozik. A halál mint szimbólum maga a metafizika: tapasztalat, amely a tapasztalaton túlmutat.

A haláldramaturgia a mozi egyik őstposza. Az erőszakos cselekedet nyomán kihunytt élet megfelelően átélhető háttérrel nyújt egy rejtvényt kibogozásához, bizonyos történetelemek zárt rendszerben való mozgatásához. A bűnügyi történet, a bűnügyi film az ismeretlen halál megszelídítésére, megragadására, megértésére tett végtelen számú kísérlet. A tettes felfedése nem más, mint a halál leleplezése; rács mögé dugása (vagy kivégzése!) pedig némi megnyugtató haladék a vég előtt. A krimik haláldramaturgiáját az élet dramaturgiája diktálja. A *Szürkület* kettős halála – a gyermekeké és a gyanúsítotté – visszafordítja az ismeretlen halált oda, ahonnan vétetett: az ismeretlenbe. A történet a gyilkosságig, a nyomozás megkezdéséig, a hálózó kihallgatásáig a megszokott krimimederben kalad. Az első számú gyanúsított önpusztítása lehetne pusztán kitérő, újabb intellektuális izgalmak forrása. Nem így történik. Azáltal, hogy a film hangsúlya fokozatosan a két nyomozó eltérő módszerére, szembenállására helyeződik, egyre jobban távolodunk a bizonyosság megtapasztalásától. A végkifejtlet pedig, a feltételezés csupán teoretikus, nem tényszerű igazolása, merőben eltér a hagyományos bűnügyi dramaturgiától: ahelyett, hogy az ismeretlen (a gyilkos, azaz a halál) a megszerzett tudás által ismertté válna, (ha léte nem is) *ki-léte* homályban marad. A *Szürkület* haláldramaturgiája önmagába fordul: nem az élet, hanem a halál, az ontológiai értelemben vett semmi táplálja. Az ismeretelmélet zajos nyugtatgatása he-



lyett a lételmélet merengő bizonyosságát kapjuk.

A halálszimbólum metaforikus képe nem más, mint a mű ábrázolási közege: a film. A film a mulandóság meghaladására tett legújabbkori próbálkozás, az élet hű leképzése a jelen pillanat megőrzésének érdekében. Vanitatum vanitas – sóhajthatnánk fel. Hiszen a film éppen azáltal film, hogy holtta teszi a valóságot, kiragadja eleven sodrásából az életet, jelenetekre bontja az ozthatatlan időt. A film olyan, mint a halál: először önmagává, azaz holt anyagá kell válnia, hogy később „új életre támadhasson”. A *Szürküllet* mint film: vetítés az Élet moziból „odaátra”.

(Az idő története) Miképpen érhető tetten a film „ontológiai metafizikája”? Hogyan jelennek meg „metafizikus”, azaz tapasztalaton túli, érzékszerveinkkel fel nem fogható tartalmak a vásznon? Miféle hordozóanyag fogadja magába a „valamivé sűrűsödő semmit”?

A módszert életévé formáló nyomozó a bűn történeté alakításával jut el az igazsághoz. A film metafizikája az idő történeté formálásában nyer valóságos, ezáltal ábrázolható teret, s jut el a *magá* igazságához. A *Szürküllet*ben nem a történet válik időbelivé, hanem az időbeliség lesz történeté. *Ez a film igazságának módszere.*

A filmi kifejezőmód időelménye két „időtényező” viszonyából fakad: az ábrázolt időből és az ábrázolás idejéből. Arányuk határozza meg a film „valóságritmusát”: időtlen álomszerűségét vagy a kamera folyamatos jelenlétének dokumentatív hitelét. A kialakult konvencionális filmnyelv a hányados két összetevője közül az ábrázolt időt tekinti változónak, míg az ábrázolás idejét (filmhossz, beállításhossz) tartalmi meghatározottság szerint rögzíti. *Jelentést* az ábrázolt idő kap, az ábrázolás ideje alázatosan belesimul az előbbi szövetébe. (E konvenciót rúgja fel látványosan Andy Warhol néhány filmje, például az *Alvás* vagy az *Empire State Building*.)

Fehér György időkezelésében az ábrázolás ideje bizonyul változónak, ezzel szemben az ábrázolt idő „változatlan”, pontosabban indifferens. Ez utóbbi hatás egyik eszköze a történet helye és kora. Nem lebegtetni e körülményeket a film, nem is általánosítja; nem hoz létre fiktív teret és időt, ugyanakkor nem nevez meg, nem helyez el semmit pontosan. A tárgyiaság és az absztrakció határmezsgyéjén *fogalmivá teszi* a helyhez és időhöz kötött valóságot: Magyarország az 1930-as években. Olyan közlés ez, amely csupán eszköz a mondhatóságához, de az üzenet más „nyelven” nem kódolható.

Az ábrázolt idő semlegesítésének másik módja a történet „felemás” kronológiája. Az eseményeknek ugyanis csak a sorrendjét tudjuk (néhány esetben az is felcserélhető lenne), a köztük eltelt időről nincs ismeretünk. Mikor alakítja ki a gyermekrajzzal kapcsolatos feltételezését a hivatalból nyomozó rendőr? Ehhez képest mikor állítja fel volt kollégája a maga „csapdáját”? Mennyi idő telik el addig, amíg a gyilkos újra felbukkan, és csokoládét ad a kislánynak? Ezután hány nap/hét/hónap múlva tér vissza a régi típusú gépkocsi gazdája? De a kérdést tágabban, az *ismert* történeten túltekintve is feltehetjük: pontosan mióta folynak és meddig tartanak ezek a gyilkosságok? Nincsenek a filmben mérhető időtartamok, a történet „időbelisége” az „akkor” és a „most” összeolvadt horizontjára feszül – mozdatlanul.

Az időbeliségtől fosztott történet rendelkezik ugyanakkor egy pontosan behatárolható, „rá-mért” idővel: az ábrázolás idejével. Ez az idő sehogyan sem hajlandó engedelmesen belesimulni a jelenetek tartalmi elvárásaiba; túllép rajtuk – az időben. A film elején némán utazunk egy sötét kocsiban, amíg az egyik szereplő végre megszólal, miközben mindkettőjük arca végig homályban marad. Aztán kiszállnak, a kamera egy darabig követi őket, majd az „üres” tájra mered. Hasonló módon időz el tétlenül a gyanúsított házaló elszállításakor a sáros utcán. A nyomozó egy alkalommal három emeletnyit kísérvük hivatalában lefelé a lépcsőn, végül kimegy a kapun, beül a kocsijába és elhajt. A jelenet hangsúlyozásának dramaturgiai indoka nincs. A példák felsorolását a filmet tagoló kitartott, szürke tájképektől a Lénárt István megformálta orvosszakértő lassú, hosszú szünetekkel tagolt beszédéig folytathatnám. Ehelyett egy másik, a jelenetek időbeliségét szintén meghatározó mozzanatra szeretnék utalni. A film egyes beállításait ritkán szakítják meg vágások. A párbeszédet is legtöbbször egy nézőpontból látjuk, így az egyik szereplő mindvégig háttal marad a kamerának. Sok jelenet, amikor erre már „semmi szükség nincs”, belső vágással „kinyílik”, és meghosszabbítja magát az időben.

A hosszú beállítások, a kevés vágás, a lassú tempó *nem jelent semmit*. Ez a film nem meditatív, nem akar gondolkodóba ejteni „üresjárataival”, nem hív kontemplációra a nézőtérén. (Úgy gondolom, a film várhatóan rossz közönségfogadtatása ezen a félreértésen fog alapulni.) A *Szürküllet*ben az az idő jelent valamit, ami a hosszú beállításokhoz, a kevés vágáshoz, a lassú tempóhoz szükséges. Ez a (film)idő nem azért van,



Pogány Judit és Nagy Erzsike

(fotó: Inkey Alice)

nem azért jön létre, nem azért telik el, hogy egy történetet elejétől a végéig elmondhasson, hanem azért születik a történet, hogy az idő megmutatkozzék; s az időben (nem időtartamban), az ily módon történetté formált időben a „tapasztalaton túli”, az „érzékszerveinkkel fel nem fogható”, a „semmi-valami” válják láthatóvá.

A *Szürkület* előzmények nélkül való a hazai filmművészetben, és nem hinném, hogy bármi hatása lehetne az elkövetkező évek alkotásaira. Ez az út nem követhető – Fehér György számára sem. *Ezen az úton, ebben a filmben végigment. A folytathatatlan művészi következetességének eredménye.*

A kortárs művek közül Tarr Béla *Kárhozat* című alkotása juthat eszünkbe. A két film képi világa, „szürkesége” és monotonája valóban rokon. A *Kárhozat* életérzése, nemzedéki sorsábrázolása azonban szociológiai megfigyelések poétizált atmoszféráján nyugszik, a *Szürkület* alapja ezzel szemben egy erős, önálló történet. Fehér

György elvontsággal határos gondolatait valódi történetre bizza; pontosabban a film „történet-meghatározottságú”, s a történet mögött, a történet „mozgatójaként” mutatkozik meg a rendező szemlélete – míg a *Kárhozatban* az alkotói karakter minduntalan az események elé tolakszik. A *Szürkület* története ráadásul a moziuniverzum állócsillaga, a bűnügyi história. És a krimi (Dürrenmatt mester igen szabad adaptációja) teherbírónak bizonyul: lételméleti távlatokat képes megnyitni az azonosulásra, „együttállásra” hajlandó néző számára. Ez a behelyezkedés nem könnyű, igen erős konvenciókat (nemcsak filmes beidegződésekre gondolok) kell hozzá legyőznünk – önmagunkban. A megértés korlátait a hit által. Ahogy a bűnesetet saját történetévé formáló nyomozó találja meg az igazságot; ahogy a pontos megfigyeléseket végző rendőr talál rá egy másik módszer igazságára. Miképp a film „rájön” az igazság módszere által önmaga transzcendenciájára.

Gelencsér Gábor

SZÜRKÜLET, fekete-fehér, magyar, 1988–90.

r: Fehér György, f: Fehér György Friedrich Dürrenmatt *Egy fényes nappal történt* című művének motívumaiból  
o: Gurbán Miklós, Kende János, Fehér György, Medvigy Gábor, Peter Benya, d: Vayer Tamás, j: Pauer Gyula,  
z: Vidovszky László, sz: Haumann Péter, Derzsi János, Pauer Gyula, Lénárt István, Székely B. Miklós, Lázár Kati, Pogány Judit, Nagy Erzsike  
Budapest Filmstúdió Vállalat – Magyar Televízió  
Magyarországon forgalmazza a MOKÉP



# Két korszak zárszava

## *Az Eltüsszentett birodalom bemutatója*

Egy minden „porcikájában” és főként színeiben megújult filmet (az eredetileg *Agfacolor* nyersanyagra forgatott film *Fujicolorra* készült változatát) láthatott a közönség az *Örökmozgóban* 1990. november 17-én, hála a *Magyar film múltja és jövője* elnevezésű alapítvány áldásos tevékenységének.

Sok tanulsággal járt ez a bemutató, amelyek közt nem a legkisebb horderejű az, hogy ma végre minden szabad, ami nem tilos, mert törvénybe ütköző. A szellem szabadságának azonban nincsenek korlátai. Az alkotás világa – a művészeté és a tudományé – ezért, ha lehet, még nagyobb szabadságjogot igényel, mint a társadalmi élet más területe. Láttuk, tapasztalhattuk, hová vezet a szellem korlátozása, a gondolatok, a témák, a formák, a gondolkodásmód megvalósulásának akadályozása a mások által emelt falak között. A tudat elszegényedéséhez, szellemi szklerózishoz, ami súlyosabb, mint fizikai megjelenésében, mert nem áll meg az egyénnél, a betegségben fájdalmasan egységesült csoportnál, hanem kihat az egész társadalom állapotára, sőt a következő generációkéra is.

Üdvözlendő, hogy a Magyar Filmintézet kezdeményezésére az *Eltüsszentett birodalom* is kiszabadult végre a dobozából. A magyar filmtörténetírás kötelezettsége immáron, hogy a látottak alapján értékelje, helyi és általános értékét elemezze, illetőleg kijelölje. Ehhez azonban ismernünk kell egyet és mást keletkezésének történetéből, készülésének körülményeiről, meg kell találnunk helyét a korabeli magyar filmgyártás és filmművészet folyamatában és történetében ahhoz, hogy lássuk, miért volt, lehetett ilyen hosszú időn át „bedobozolva”.

Ennek az előtörténetnek megírására teszünk most kísérletet, és járulunk hozzá az értékelés-

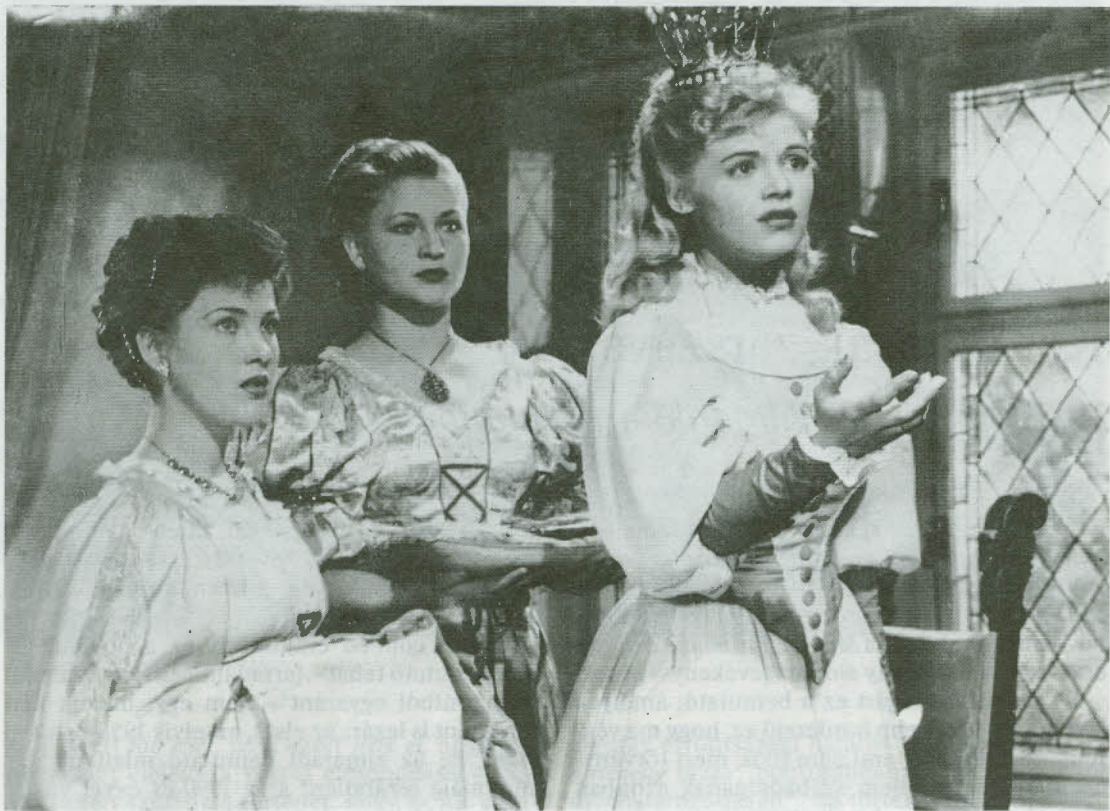
hez egy perdöntő adalékkal, hiteles dokumentummal. Ez a forgatókönyvről folytatott vita szövegű másolata, amely a Dramaturgiai Tanács ülésén készült.

Mint a címben említettük, ez a novemberi filmbemutató tehát – társadalmi és filmtörténeti szempontból egyaránt – nem egy, hanem két korszakot is lezár: az elsőt, amelyik 1956-ban ért véget, de az elmaradt bemutató miatt mégis, mindmáig lezáratlan; s az 1990-es évvel véget érő legújabb korszakot, amely immár megmásíthatatlanul berekesztette a magyar film legújabbkori történetének utolsó szakaszát, és amely elindítja – most már a megváltozott gazdasági, társadalmi és politikai körülmények között – a magyar játékfilmgyártást egy új, a mai alkotók jelentős része számára még járatlan és ismeretlen úton: a neokapitalista filmgyártás útján (abban a formában, ahogy az rövidebb-hosszabb idő óta Nyugat-Európában és a tengerentúlon meghonosodott). Ily módon ez a megkésett bemutató jelképes értékű.

\*

Az *Eltüsszentett birodalom* történetének kezdete 1951 elejére nyúlik vissza. Török Tamás Erdélyi János mesegyűjteményében bukkant rá *A csillagszemű juhász* című népmesére, s ez szolgált az eredmény, az általa *mesedarabnak* elkeresztelt írásmű alapjául. A szerző egymás után ajánlotta fel darabjait a legkülönbözőbb színházaknak, de az igazgatók és dramaturgok asztalán veszteglő kézirat tíz színház közül egyikben sem nyerte el az illetékes döntéshozók tetszését. Röviden: mindenütt elutasították.

Részlet a szerző *ÉLETJEL: A magyar játékfilm története, 1954–1956* címmel készülő munkájából.



*Krencsey Marianne*

Török Tamás ekkor gondolt egyet: átírta hangjátékká, és benyújtotta a Rádióhoz. Ebben az intézményben már kedvezőbb fogadtatásra talált, és 1951-ben a Rádióon keresztül ismerkedhetett meg a közönség a mese témájával. A mesejáték ősi hatos és csonka nyolcas sorokban, rímek nélkül íródott. A király szerepét Somlay Artúr alakította.<sup>1</sup>

A darab és a későbbi filmváltozat ismeretében sejteni lehet, hogy mi az, ami az „ártalmatlan” mesének látszó, népmesei motívumokra épülő darab kárhozatszerű sorsát eredményezte: az ún. „áthallások”, a korabeli helyzetre vonatkozatható analógia, a lehetséges, kettős vagy „két értelmű” jelentés hallatán/látán kínálkozó „aktualizálástól” irtózó, arra gyanakvó félelem szülte ellenérzés munkálhatott az elutasítóknak.

Az országban 1953 második félévétől kezdődően végbemenő változások a szellemi-művészeti életben is éreztették hatásukat. Az, ami a darabot korábban „elrémisztővé” tette (noha a szerző mindent elkövetett, hogy „hatástalanítsa” a cselekményben, a jellemábrázolásban, a kifejtett gondolatokban rejtőző bombát – a cselekmény színhelyét például eleve úgy jelölte meg:

„Nekeresd völgye”), az most legfőbb vonzerejévé lett: „aktualitása”, „aktualizálhatósága”, a népmese cselekményében, szereplőiben rejlő diszkrét vagy kifejtett utalások, gondolatok, a nép és a zarnok, a zarnokság természetrajza, a zarnok félelme az egyszerű emberek szokimondásától, bátorságától stb.

Érthető tehát, hogy kapott az alkalmon az Ifjúsági Színház igazgatósága, és a darab – annak Kamara Színházában – közönség előtt „vizsgálhatott”. Somlaytól Csákányi László örökölte a gonosz, rettegett és rettegett király szerepét, a juhászt Mádi Szabó Gábor, a királylányt Gombos Katalin, Burkus herceget Gálcsiki János elevenítette meg. (Ez utóbbit a filmváltozatban Csákányi Lászlóra osztotta ki Banovich Tamás.)

A darab és a siker felkeltette a Magyar Filmgyártó Vállalat dramaturgiájának érdeklődését is, hiszen jó gyerek- vagy ifjúsági filmben, mese-filmben évek óta hiány mutatkozott. A *Ludas Matyi* sikere még élénken élt mindenki emlékezetében, de néhány év óta – párt-, illetve miniszteri utasításra – „fontosabb” feladatok elvégzésére koncentrált elsősorban a filmgyár. 1953. júniusát követően azonban a „szórakoztatás” igé-





Soós Imre

nye ismét követelménnyé vált – ahogy erre a Népművelési Minisztérium újonnan kinevezett vezetője, Darvas József utalt a minisztérium kollektívája előtt megtartott helyzetértékelésében.

Az 1953. júniusi kormányprogramot követő nagy „nekibuzdulásban” a filmgyártás berkeiben is új szemlélet kezdett meghonosodni, illetve érvényesülni. Egy sor olyan film indult útjára a műtermekben, amelyeket korábban elképzelhetetlen lett volna megvalósítani. A sort Fábri Zoltán és Várkonyi Zoltán nyitotta meg *Életjel* illetve *Simon Menyhért születése* című filmjükkel, s hamarosan követte őket a „régí” rendezőként elkönyvelt Gertler Viktor a *Gázolással*, a sematizmus báb-burkából kibújt Máriássy Félix a *Budapesti tavasszal*, majd pedig az *Egy pikoló világossal*. E folyamat betetőzéseként foghatjuk fel Fábri Zoltán két, korszakos jelentőségű játékfilmjét, a *Körhintát*, illetve a *Hannibál tanár urat*.

E megújulási folyamat részeként több fiatal rendező kapott bizonyítási lehetőséget. A megelőző korszakot a régi rendezői gárdából megmaradt „három nagy”, a Bán-Keleti-Gertler trió, és az új időszak felfedezettje, „sikerembere”, Máriássy Félix neve „fémjelezte”. Mellettük csak oly-

kor-olykor jutott szóhoz más is (Fábri Zoltán, Várkonyi Zoltán).

Az 1953 júniusát követő közel három és fél esztendőben – ezzel szemben – hat új, fiatal rendező mutatkozott, mutatkozhatott be filmmel. A sort? Makk Károly nyitotta meg a *Liliomfival*. Őt Révész György (*2×2 néha 5*), Ranódy László (*Hintónjáró szerelem*), Fehér Imre (*Bakaruhában*), Mamcserov Frigyes (*Tanár úr, kérem!*) követte. A sorozatot Banovich Tamás zárta – paradox módon – a legproblematisabbnak bizonyuló, eredetileg – éppenséggel erényként – problémamentesnek látszó *Eltűszentett birodalommal*.

A valóságban azonban a problémák már a film megkezdése előtt jelentkeztek. Ezek jó némelyikét az itt függeléként közzétett dokumentum, a Dramaturgiai Tanács ülésének hivatalos jegyzőkönyvében lejegyzett hozzászólások tartalma és stílusa is nyilvánvalóvá teszi. Marad azonban egy, amelyre ez a dokumentum sem ad választ. A film főcímében ugyanis – az elmondottak ismeretében – az a különösnek látszó mondat olvasható: „Idegen témából filmre írta: Banovich Tamás”. Hová tűnt a főcímből a szerző, Török Tamás neve?

Török Tamás jóval később – a film előbb elhasznált bemutatója, majd az 1956. októberi forradalmat követő véleges „bedobozolása” előtt – úgy nyilatkozott, hogy „egyesek” megmásították az eredeti mondanivalót (hogy ez nem lehetséges, csupán a cselekményt, a jellemeket, a filmre vitt megelőző, a filmben szereplő „tárgyi világot” lehet – úgymond – „megmászítani”, ez más kérdés), és amikor erre felhívta a rendező és a „vezető”<sup>3</sup> figyelmét, azzal utasították vissza tiltakozását, hogy a rendezőnek joga van változtatni az eredeti elgondoláson.<sup>4</sup>

Azt, hogy ebben mi vagy mennyi az igazság – hisz Török Tamás maga is úgy nyilatkozott, hogy (ellentétben azzal, amit az eredeti ötlet és a darab alapján hinnénk) „nem gyerekfilmet, inkább felnőtteknek szóló filmet akarnak csinálni” –, azt a filmtörténetnek kell eldöntenie – a „hallgattassék meg a másik fél is” elve alapján –, a rendezőtől tudakolva meg ezen állítás létjogosultságát, igazát, vagy éppenséggel igaztalan voltát. Annyi már előljáróban is pártatlanul elmondható, hogy egy irodalmi alkotás filmre vitele nehezen képzelhető el bizonyos változtatások nélkül, amelyeket az írók – helytől és időtől függetlenül – mindig nehezen fogadnak el vagy egyszerűen elutasítanak.

Még furcsábbnak tűnik ez az állítás, és a kívülről számára még érthetlenebbnek, mivel – a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatójának levele szerint<sup>5</sup> – a szerző a rendezővel közösen „javította” a forgatókönyvet. Kétségtelen – miként az a levélből kiderül –, hogy függőben maradt „néhány kérdés, melyet még nem sikerült teljesen megoldaniok (az eleje körülményes kibontakozása, a párbeszéd kioldozása, egyes epizódok)”. A további javítások szükségessége érdekében tehát író és rendező megállapodott. Ezek azonban nem érintették (a tervek szerint) a film lényegét.

1955 augusztusában kezdte el – Köpecsi-Boócz István díszletterve alapján<sup>6</sup> – Banovich Tamás az első<sup>7</sup> magyar mesefilm forgatását, amelyet korhoz kötődő/köthető, reális (Mátyás-korabeli reneszansz) keretbe helyezett. Korábban járt Lengyelországban, Csehszlovákiában, Romániában (Erdélyben), a helyszínen tanulmányozva a kelet-európai reneszansz megmaradt emlékeit, és a film díszleteinek elkészítése során<sup>8</sup> hasznosította is az e helyeken gyűjtött ismereteit.

A „realista” díszletezésre törekvő igyekezet azzal az elkötelezettséggel párosult, hogy az előbbivel egységes keretbe fogja a népmese, a néptánc motívumait, illetve koreográfiai elemeit. Banovich Tamás – szándéka szerint – szá-

kitott az olyan rosszul értelmezett mesejáték-stílussal, amely a legapróbb érzelmeket is túlzó arc-fintorokkal, széles gesztusokkal nagyította fel.<sup>9</sup> Ebből a törekvéséből adódtak szereposztási gondolatai is, mivel „teljesen realista színjátszást (szeretett volna megvalósítani”, s ez látszólag ellentétben állt a mesefilmtől megkövetelt vagy igényelt színjátszási technikával. Az *Eltűszentett birodalomban* egy „groteszk és színes reneszansz világot” kívánt megjeleníteni, aminek kontraszt-jaként hat „a nyugodt, idillikus pásztorélet”. Breughel falusi képeinek egészséges realizmusát tekintette példamutatónak. A gonosz király szerepét Ajtay Andornak szánta,<sup>10</sup> azután mégis Timár József-re esett a választás. A juhász szerepében a közkedvelt Soós Imre, a királylány szerepében pedig a *Liliomfi*-ban feltűnt Krencsey Mariann kapott újabb bizonyítási lehetőséget.

Azokat, akik attól féltek (vagy félhettek), hogy az *Eltűszentett birodalomban* a mesefilm ürügyén egy, a mai (korabeli) helyzetre vonatkoztatható – a manapság elfogadott kifejezéssel élve – *parabola*-ra, valamiféle jelképes valóságábrázolásra tesz kísérletet a rendező, Banovich Tamás azzal nyugtatta meg (hisz erre nagy szükség volt), hogy „a mese mai jellegét (csak) az adja, hogy a jellemek és cselekedeteik pszichologikusan is érthetők”.

Ezek a szavak inkább az aggályoskodókat voltak hivatva megnyugtani, mintsem a valós szándékot jelezték. Nyilvánvaló volt, hogy az *Eltűszentett birodalom* – lényegéből adódóan – olyan film (lesz), amelyik többféle értelmezésre nyújt lehetőséget, s ebből adódóan – mint bekövetkezett – szemléleti vitát kavarhat, indulatokat keltet, amelyek kimenetelével, következményeivel még (előre) senki sem lehetett tisztában.

A mese (és értelemszerűen a mesefilm) *par excellence parabola*, legalábbis magában hordja a parabola jónéhány olyan elemét, amelyek (egyenként és összességükben) a kitervelt, elhatározott, szándékolt értelmezéssel szembeállíthatók, hatnak, egy idő után (igaz, „önkéntes” elvonatkoztatás révén) önálló életet kezdenek élni, más jelentést adnak a műnek, mint amelyet szerzője neki szánt (hite vagy csak állította – ez más, nehezen eldönthető kérdés). Gonosz, zsarnok király, félelemben élő, rettegésben tartott nép (nemest és egyszerű embert egybevéve); féltelmes, mindenható és mindent látó „titoknok”-szolgálat; jelentéstétel, illegális, titokban végrehajtott „közvéleménykutatás” (leselkedés, fürkészés, besúgás), szolgálalkúság – mind olyan elemek és jellemzők, amelyek a kikerekedő, egészé összeálló mesében különleges (különös



és külön) jelentésre tesznek szert, s e jelentés alapján teret nyitnak a legkülönfélébb (jószerivel inkább egy irányba mutató, de nem szükségszerűen óhajtott) értelmezéshez.

Ez azonban csupán „az egyik oldal”. Vele szemben áll az elrettenthetetlen, mindig igazmondó, bátor közember, aki a börtönt megjárva sem fél; a zsarnok szemébe mondja az igazságot; üldözi a hatalmasokat; kihívja az önkényt (az önkényeskedőket); s mellette, vele van a hatalmat csak tessék-lássék módra kényszerből vizsgálók egy része, akik az adott pillanatban kések feladni azt vagy azokat, akit vagy akiket kiszolgáltak; készek átváltni, táborát változtatni.

Túlontúl sok „célzás”, „kétértelmű vagy kétes értékű elem”, ami nem csoda, hogy kihívta, kihívhatta maga ellen azokat, akiket érintett vagy érinthetett; akik – jól-rosszul értelmezve – magukat – vagy illusztris „másokat” – látták viszont egynemű szereplőben.

Aligha meglepő tehát, hogy a film 1956. augusztus 11-re tervezett bemutatója – minden különösebb magyarázat nélkül – elmaradt. Az „illetékesek” 1957 elején újfent elszánták magukat a 2250 méter hosszúságú, dobozában „türelmesen” várakozó mesefilm bemutatására – mint arról a Népművelési Minisztérium 1957. február 20-án keltezett engedélyezési okirata tanúskodik –, de az április 17-re meghirdetett bemutatóra ismételen nem került sor. Budapestén ekkor már „jó kis botrány kerekedett ebből a filmből”. Így, másutt is az országban, az előzetes „beharangozás” ellenére, hiába várták a nézők, hogy a „botrányokozónak” jogosan kijáró érdeklődésüket a film megtekintésével elégítsék ki. Ehelyett csak annyit tudhattak meg, hogy „a filmben súlyos hibákat fedeztek fel, ezért nem kerülhet sor a bemutatására”.<sup>11</sup> Hogy kik és mit találtak benne, róttak fel hibájaként, azt csak sejtették abból a sommás ítéletből („a jobboldali sematizmus

mintapéldája”), amelyet Molnár István fogalmazott meg a nyilvánosság előtt 1960. január 4-én.

A folytatást viszont már jól ismerjük. 33 évig tartó „bedobozolás”, s azután a „feltámadás” e hosszan tartó tetszhalálból.

Szilágyi Gábor

#### JEGYZETEK

1 *A dramaturgiai értekezlet után. Színház- és Filmművészet*, 1953: 248–249. Kaskó István: *Eltűszentett birodalom. Színház- és Filmművészet*, 1953: 307–309.

2 A felsorolás nem időrendi sorrendet jelent.

3 Az idézőjel tőlünk származik. A szóról nem tudni biztosan, kit jelöl.

4 *Kisalföld*, 1957. április 24.

5 Bányász Imre levele a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának. 1955. június 10.

6 Halasi Mária: *Eltűszentett birodalom. Forgatás előtti gondok. Színház és Mozi*, 1955: 30: 18–19. *Tolna megyei Népiújság*, 1957. április 17.

7 Ez az állítás csak akkor állja meg a helyét, ha a *Ludas Matyi*t nem tekintjük mesefilmnek. Ha a mese (és a mesefilm) kritériuma a szerző névtelensége (ahogy általában, de csak a népmese esetében ez az eset), akkor az *Eltűszentett birodalom* valóban az első mesefilm, hiszen Török Tamás egy népmesét dolgozott fel. Ha azonban az általunk helyesnek vélt nézőpontból, a tartalom felől közelítünk a műfajmeghatározáshoz és nem a konkrét, személyhez kötődő/köthető szerző fogalmából kiindulva, akkor az *Eltűszentett birodalom* nem az első, egész estét betöltő mesefilm. Mindezt nem annak a szándékával említjük, hogy elvitassuk Banovich Tamástól és filmjétől az elsőség érdemét, hanem abból a megfontolásból, hogy ennek a kérdésnek filmtörténeti szempontból jelentősége, megválaszolásának tétje van.

8 Említésre méltó, hogy Banovich Tamás nemcsak rendezőként ismert, de számos, jelentős magyar film – így Jancsó Miklós alkotásainak – díszlettervezőjeként is.

9 Lásd 6. jegyzet.

10 *Szabad Ifjúság*, 1955. július 24.

11 *Kisalföld*, 1957. április 24.

# Jegyzőkönyv

az *Eltüsszentett birodalom* 1955. május 5-én tartott

## Dramaturgiai Tanácsáról

Jelen vannak: Bányász elvtárs, Keményné elvtársnő, Török Tamás elvtárs, Fekete elvtárs, Erdei elvtárs, Kovács A. elvtárs, Bacsó elvtárs, Várkonyi elvtárs, Keleti elvtárs, Nyers elvtárs, Banovich elvtárs, Tamásiné elvtársnő, Gottesmann elvtárs, és Bíró elvtársnő.\*

*Kovács elvtárs* bevezetőül elmondja, hogy a könyv még nincsen teljesen kidolgozva. Azért hozták már most DT elé, hogy a szerző és rendező a könyv alapos kidolgozásánál már figyelembe tudja venni az itt felmerült javaslatokat. Azért választották éppen ezt a mesejátékot, mert az eddig felmerült mesejátékok mind óriási összegbe kerültek volna, s úgy gondolja, ezt a filmet egyszerű eszközökkel is meg lehet oldani. (Ezzel kapcsolatban vita alakul ki, Gottesmann elvtárs 5 millió fölött becsüli a költségeket, mások jóval alatta.)

*Banovich elvtárs* úgy látja, hogy igen olcsón meg lehet csinálni ezt a filmet, egy reális, földönjáró mese formájában, Breughel képek stílusában. Egészséges, egyszerű és a csodaelemeket lényegében elhagyó mesejátékot szeretne készíteni. Mátyás-korabeli renaissance stílusában képzelet el tulajdonképpen a filmet. A film helyszíni központja a királyi udvar: lépcsőkkel, lodzsákkal, árkákkal. A film legnagyobb része itt játszódik le, nem kell hozzá olyan sok díszlet.

Elmondja, hogy szeretné kihozni a kontrasztot a királyi udvar és a pásztorok élete között.

Igyekezett népmesei motívumokat használni, de ugyanakkor az emberek cselekedeteit pszichológiailag megmagyarázni. Pl. a király nem csak egy egyszerűen gonosz ember, de igyekeztek azt is megmutatni, hogyan és mi váltja ki belőle az indulatot. A juhász ezzel szemben nyu-

godt, kiegyensúlyozott, egészséges magatartású ember, s ez látszik minden cselekedetében.

Igyekeztek a mese egyfonalú szálát megtartani, s ez az oka annak, hogy ilyen hosszú jelenetek vannak. Úgy látja, így is meg lehet filmszerűen oldani, s ugyanakkor ezzel megtartható a mese-szerű egyszerű hangulat.

*Erdei elvtárs* nagyon örül annak, hogy az *Eltüsszentett birodalom*ból film lesz. Az egész mesét igen jónak tartja, s sok eredeti ötletet is lát benne ahhoz, hogy jó filmet lehessen belőle csinálni.

Problémák: Jól kiaknázza a könyv a juhász reális ravaszságát és bölcs magatartását. Ez igen helyes, s ez kell hogy megszabja a film stílusbeli jellegét és konstrukcióját.

De sok helyen a reális és a meseelemek disszonanciáját érzi.

Egy ilyen meselemtől eltérő realitás például az a rész, mikor a jussát követeli, és a többiekét is. Ez az elem a mesének mindig erősen vaskos realitása marad. Inkább illene egy társadalmi drámába, mint ilyen mesébe.

Mikor a juhász el akar jutni a királyhoz, nem elég világos a szándéka. Összeforrtatlanul van együtt a tüsszentés-elem és a juss kérdés. S ez végig ilyen marad, minél több szerep jut a juss-követelésnek, annál inkább érzi a mondanivaló földolgozatlanosságát. Az utolsó jelenetből, a juhászok fölvonulásának jelenetéből, – bár rendezési kérdés, de mégis az az érzése, hogy parasztsztrejk-hangulat csapná meg a közönséget. Nem tartja helyesnek ezt az elemet eltüntetni, de jobban fel kellene dolgozni.

A végén a haláltáncot túl borzalmasnak tartja, annak ellenére, hogy általában az igazságszolgáltatás és elégtételadás népmesei motívumai. Ko-

\* *Bányász Imre*, a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatója; *Kemény Pálné*, a Magyar Filmgyártó Váll. művészeti vezetője, illetve a személyzeti osztály vezetője; *Fekete Sándor*, irodalomtörténész, kritikus; *Erdei Sándor*, a Népművelési Minisztérium miniszterhelyettese; *Kovács András*, a dramaturgia vezetője; *Bacsó Péter*, dramaturg; *Várkonyi Zoltán*, filmrendező; *Keleti Márton*, filmrendező; *Tamási Lajosné*; *Banovich Tamás*, a film rendezője; *Nyers Gyula*; *Gottesmann Ernő*, a gyártási főosztály vezetője; *Bíró Jánosné (Bíró Yvette)*, dramaturg. *Nádasdi Kálmán*, (a szövegben *Nádasdi*) az Operaház főrendezője, filmrendező is jelen volt.



mor hatása van, s itt inkább föloldó, s a mese szerinti igazságtevő hatása kellene hogy legyen.

Az is kérdés, hogy a mesének ez a reális elveken való átszövése ilyen módon képes-e azt az érdeklődést fenntartani, ami az egész mondani-valónak kijár.

A film utolsó részét eseményekben szegényesnek érzi, ahol sok az ismétlődő jelenet (pl. az ablakon mindig ugyanazok az arcok néznek ki, juhász megjelenése, stb.) A juhász ravaszágaiban fordultatos, de eseményekben nem. A mesejelleg több mozgást és színt kívánna ezen a részen.

Zavarónak érzi, hogy a juhász tudatosan nem kíván egészséget a király tüsszentésére. Űgy érzi, nem használ a belső motíválásnak, hogy így indul el a jussért való küzdelem cselekménye.

*Bacsó elvtárs* két dramaturgiai pont körül csoportosítja a könyv cselekményét: 1. tüsszentés ötlete, 2. furulya ötlete. E kettő körül kell összpontosítani a cselekményt.

A tüsszentési mese Tell Vilmos-lehetőséget rejt magában: a zsarnokság és az elszakadásra vágyó juhászok konfliktusát.

Az az érzése, a juhász meg nem alkuvása kicsit független a jussért való harcától. Jobb lenne, ha valami konkrét sérelem érné, mint a Ludas Matyit. Pl. elveszik valamijét. Jelenlegi formájában ez nem a mese színvonalán való ideológiai harc. Ebből a két konfliktusból adódik a dramaturgiai kettősség.

A nép expozícióját kevésnek érzi.

Nem elég, hogy a király kiadja a parancsot, hogy mindenki kívánjon tüsszentésére kedves egészséget, s van egy ember, aki ezt nem teszi. Túl körülményes módja ez annak, hogy a király elj jusson.

Később, mikor üldözik a juhászt, nyugodtan elmenekülhetne, de hirtelen felbukkan előtte az el nem végzett feladat, s nem szökik meg. Ennek így nincs elég drámai ereje.

A film nagyon erősen exponálja Palkót. Ez nem volna baj, ha később nagyobb szerepe volna, mint a juhász segítsége és szövetségese. Sőt, még csak nem is igazi szövetségese, mert a végén, mikor először bajba kerül a juhász (medve), Palkó nincs sehol.

Másik hiba Palkónál: üldözik, ő eltűnik, s csak később derül ki, hogy elfogták.

A furulya drámai szerepe nincs kellően kihasználva. A medvével való jelenet túl sima és túlzottan idilli. Később, a kút-jelenetnél nincs is szükség a furulya segítségére, s így nem érzékeljük eléggé, milyen bajt jelent a furulya elvesztése.

Néhány figura nincs elég jól elemezve: A banyáról nem tudjuk, milyen érdekek fűzik őt a királyhoz és a királylányhoz. Mi a szerepe a darabban. A pásztorlány vonalat fölöslegesnek érzi. Túlhangsúlyozza a Palkó-szálat, mely később nem fejlődik ki. A mese testétől idegennek érzi a pásztorok ilyen expozícióját.

Túl reálisak, túl osztályöntudatosak, s így függetlenek a szépapó-mesétől.

Űgy látja, nem tiszta a könyv stílusa.

Véleménye szerint legjobb lenne ebből a meséből egy modern, kissé szatirikus mesét csinálni. Jónak látja a hóhér ábrázolását az elején. Ennek a stílusában kellene az egész filmet megcsinálni.

A könyv eleje jó, a közepe és a vége érzése szerint alvataggá válik.

Dialógok: sok helyen jó, így a juhász jellemzésénél is, mikor a királylánnyal beszél. De egyes figuráknál a dialógok nem tudnak elég karakterizáló erőt mutatni. Sokszor szűkszavúak és nem eléggé jellemzőek.

Hibának tartja még, hogy az öreg bölcs figurája olyan hamar eltűnik, pedig nagyszerű figura lenne.

Összefoglalva: jó film lehetőségét látja benne, dramaturgiailag ki kell egyengetni, a dialógokkal kapcsolt jellemábrázolásra kell rátérni, s a juss kérdést mesebeli formára emelni.

*Fekete elvtárs* elvileg igen jónak tartja mind a két dramaturgiai csomópontot: a tüsszentést és a juss körüli bonyodalmakat. Az egész könyv érdekes és jó film lehetőségét rejtja magában. A jussért folyó harcot igen helyesnek tartja, jó megmutatni, hogy nem elég a juhásznak az, hogy ő személy szerint megkapja a jussát, az összes pásztorok jussáért harcol. Mikor ő boldog lesz, a nép is boldog lesz.

Hibának érzi, hogy a két motívum összekapcsolása nem sikerült tökéletesen. A juss-kérdés expozíciója nem jó. Nem elég, hogy a pásztorok között egy mondat elhangzik a jussról. Indokoltabbá és meggyőzőbbé kell ezt tenni.

Stílus kérdése: úgy látja, a könyv utolsó részében négy féle stílust használ. a) A szokványos naív mesestílus (trükk a furulya megszerzéséért, mikor egyszerűen kikaphatta volna a juhász a banya kezéből). b) Komor hatású Villon-i haláltánc (mikor az embereket a kútba furulyázza a juhász). c) Aratósztrájkra emlékeztető felvonulás, mely azért is felesleges, mivel a juhászoknak a juss megszerzésében semmi szerepük nincs, a juhász egyedül vívja meg a harcot. d) Mese-karikatúra motívum (hóhér felesége). Ez a négy stílus keveredik a filmben.

Tisztázni szeretné, melyik stílus legyen jellemző a filmre.

Bacsoval ellentétben nem a hóhérjelenet irányába szeretné vinni a filmet, inkább a klasszikus népmese irányába. Inkább Benedek Elek, mint Breugel irányát érzi helyesnek. Azért tartaná fontosnak ezt az irányt, mivel ez lesz az első mesefilmünk, s fontos lenne, ha az magyar-motívumú mese lenne.

Hibának érzi, hogy Palkó olyan erősen van exponálva, s a végén eltűnik.

Nem tartja jónak a herceg és udvarmester között folyó groteszk, kabarészerű jelenetet a királynő megszőktetésével kapcsolatban. Ez a jelenet kiűt a klasszikus népmese stílusából. Ennek az elhagyása még nem rontana a film érdekességén.

*Várkonyi elvtárs* a legnagyobb problémának a film stílusának kérdését érzi. A stíluskeveredés itt különösen nagy hiba, mivel mesefilmről van szó, amely ezt egyáltalán nem engedheti meg. Néhol úgy érzi, szinte kalandorfilmmé válik a sok üldözés és elfogatások révén. (első felében) Néhol bájos népmesejellegű (Palkó és Hajnalka), néhol satirikus (petrezselyem, udvaron kinéző arcok ismétlődése), néhol pszichológizáló (király haragja), néhol meg ellenkezőleg, egyáltalán nem pszichológizál (banya, herceg).

Leginkább a satirikus, groteszk hang felé hajlik, de abban feltétlenül egyetért Fekete elvtársal, hogy tisztának, egységesnek kell lennie a stílusnak, s egyben népmese-jellegűnek is.

A könyvet túl hosszúnak érzi, s ezért javasolja, hogy a fölösleges szálakat és bonyodalmakat hagyják el. Ilyen a Palkó-Hajnalka ügy, ami a végén teljesen eltűnik. A könyv eleje szép, de túl hosszú a tisztázási expozíció. Ezt a részt röviden is érthetővé lehet tenni. Hosszú a Palkó-idill, s nehezen jutunk el a juhászhoz. A juhászok alakja jó, de úgy gondolja, nem kellene nekik ennyire „öntudatosan szegényparasztoknak” lenni. Egy mesének úgy kell oktatni, hogy azt ne lehessen észrevenni. Itt nagyon is észre lehet venni a tendenciát a jussért való harcban. Már egészen az aktualitás határán van.

Úgy látja, a film eleje hosszú. A közepén és a végén túl kitekert bonyodalmak vannak. A húzásnál ezeken majd lehet segíteni. A pótcsavarásokat el lehet hagyni. Kevesli a film stílusában a tisztá, derűs, népmesei báj. Soknak érzi a félelmes elemet. Igaz, hogy a népmesének ez az elem is jellemzője, csak nem tudja, helyes-e ezeket itt így túlhangsúlyozni a film bájának a terhére.

Eltételezve az öntudatosítástól, a juhászt nagy-

szerű figurának látja. Kedves és bájos, úgy beszél, ahogy azt az ember szereti hallani. A banya alakja teljesen zavaros. Nem tudni biztosan, mit miért mond és miért cselekszik. A mesékben szükség van a figurák direkt ábrázolására. Teljesen tisztában kell lenni a figurákkal, hogy követni tudjuk a cselekedeteiket.

Jónak tartja a medve-jelenetet, de úgy gondolja, nagyobb veszedelem árán kellene a juhásznak a medvét megszelídítenie. Ha nagyobb veszélybe kerül a juhász, nagyobb a feloldás.

Úgy gondolja, olcsón is meg lehet oldani ezt a filmet. Példa erre az „Éjszaka szépei” c. film díszlete, ahol szellemes megoldásokkal egyszerű, olcsó, álombeli díszleteket tudtak csinálni. Ez egy mesefilm lesz, s ahhoz hasonlóan lehetne ezt is megcsinálni. A film stílusára vonatkozólag is ez lenne a legszerencsésebb megoldás: az egyszerű felrakott díszlet.

A ruha-kérdés nagyobb probléma, kölcsönözni ilyen ruhákat nem igen lehet, de olcsó, szellemes megoldást biztosan lehet ruhákra is találni.

Túl hosszúnak érzi a könyvet. A gyerekek figyelmé – akiknek ez a film készül –, nem tud olyan hosszú ideig összpontosulni. Nem véletlen, hogy általában 1 órák szoktak lenni a mesefilmek. Egyszerűsíteni kell a cselekményt és a filmet rövidíteni.

Megemlíti, hogy a külföldieket rendkívül érdeklí a folklór, népi tánc, népzene. A magyar népi együttesnek nagy sikere volt külföldön. A Liliomfinál azt hiányolták, hogy kevés a tánc és az ének.

Úgy gondolja, ebbe a mesébe még beleférne. Egy „cigánytáncot” lehetne belevenni, s a végén a juhász-gyűlés helyett inkább juhász-tánc és ének legyen.

Nagyon szeretné, ha a könyvből film lenne, mivel úgy a mi községünk, mind külföld nagy örömmel és lelkesedéssel fogadná.

*Keleti elvtárs* először tisztázni szeretné, hogy gyerekeknek vagy felnőtteknek szól-e a mese. Ettől függ a stílus is. A felnőttek részére szóló groteszk stílus-irányt nem tartja túl szerencsés megoldásnak, mint ahogy a „Pomádékirály” is megmutatta, hogy sikertelen próbálkozás. Jobbnak tartaná, ha gyerekfilm lenne belőle. Jelenlegi formájában inkább felnőttekre van építve, túlzottan kalandfilm jellegű. Meseszerűbbé kell még tenni a filmet.

A jellegzetes népi figurák, melyeket a gyerekek szeretnek, nincsenek eléggé kiépítve ahhoz, hogy a gyerekek izgulni tudjanak ellenük vagy mellettük. Nincs eléggé exponálva, hogy tulaj-



donképpen minnek is kell sikerülni. Nem tudjuk, hogy a szegény juhászok mit szerveznek, és hogy egyikük sem kapott juszt. Jó volna a film elején exponálni, hogy tulajdonképpen miért folyik a harc és miről szól a mese.

Hajnalka figurája nem világos, úgy hat, mintha a juhász szerelme volna. Az az egy mondat, amiben jelezve van, hogy a huga, nem elég feltűnő.

A királylány alakja sem tiszta, milyen kapcsolatban van a királlyal. Jónak látná azt a megoldást, hogy a juhász elindul a juhokkal együtt a királyhoz, ott elveszik a juhait és őt elfogják. Palkó vinné a hírt a juhászoknak. Így Palkónak is lenne szerepe.

Javasolja, hogy a film 1800-1900 méter hosszú legyen, tekintettel arra, hogy gyerekfilm lesz.

A magyar jelleg kidomborítása céljából jobbnak látná, ha fenyeserdő helyett a Tiszaparton játszódna le a jelenet. Így semmi sem indokolja, hogy Magyarországon történik a mese.

*Nádasdi elvtárs* úgy látja, sokféle mesemotívum van együtt ebben a könyvben. A könyv stílusát tekintve két világos elem látható: az ironizálás és a poetizálás. Ezzel a kettővel maga a népmese is él. A népmese általában a gonosz fogalmakat ironizálja, a jogaikért harcolókat pedig poetizálja. De ezt a két stílust világosan szembe kell állítani. A vár élete ironizálva van ugyan, de a szegény pásztorok élete nincsen eléggé poetizálva. A két lényeges dramaturgiai pont a tüszentés és a furulya bonyodalma. A csodafurulya szerepe nem elég nagy. A csodafurulyának magát a népet, a népeznet kellene képviselnie. Megszólaltatásával érzékeltetni kellene az egész népzene tündéri varázsát és félelmetes hatalmát.

A furulya átadása nem történhet ilyen egyszerűen. Látni kell, hogy hogyan zeng és milyen varázslatokat tud fölkelteni.

Hiányolja azokat a jeleneteket, ahol a várban beszélnek a juhászokról. Az udvart be kellene mutatni úgy is, ahogy a pásztorok agyában élnek, a juhászokat pedig először úgy, ahogy a vár lakói agyában élnek. Utána pedig be kell mutatni a juhászokat poetizálva, valóságosan. Ez konkrétá tudná tenni a két szembenálló világot. Látnánk, kinek mire van jussa.

Helyesnek tartja a klasszikus népmese irányt. Már ennek az érdekében is jobban össze kell kötni Palkó és a juhász sorsát (Csongor-Balga viszony). Barátok, akik egymást segítik. Érezni kell, hogy ezek szövetségeseek. Hajnalkát és a királylányt is szimmetrikus párrá kellene tenni. A régi, megszokott négyes lenne itt helyes. Össze kell fogni tehát azt, hogy milyennek látják egy-

mást és mit akarnak. Fontos az is, hogy a fordulatok ne csak a cselekmény jobb folytatása érdekében történjenek, de szükségszerűségéből is jöjjenek.

A királylány alakja nem tiszta. Először őt is rossz szemmel nézzük, mivel ő is az udvari társasághoz tartozik. Már a film elején tisztázni kellene a helyzetét. Tudni kell, hogy került a lány ide, rabnak tartják-e, hamupipőke-e stb. Egy tipikus mese-helyzetbe kell helyezni a királylányt, amiből következtetni lehet a lány és a király viszonyára.

A juhász alakja jó, csak Palkóhoz való viszonyát kell jobban kiépíteni.

Rendkívül szeszélyesnek és ötletszerűnek látja a könyvet.

Elmondja, hogy az ironikus stílus átment már a népmeséből az operettbe, s ezáltal gyakran egyszerűen színpadi kacatnak hat. A színház szokta ily módon ironizálni a mesét. Tudja, hogy itt azért van olyan nagy helye az ironikus részeknek, hogy elkerüljék a csodás elemeket. De úgy érzi, ez az ironizálás akkor sem teljesen megfelelő, kicsit finomabban kellene ironizálni. Igen veszedelmes a bukkott királyt és a tanácsosokat ironizálni. Komoly képzőművész kell, hogy ezt izléselesen és kedvesen tudja megcsinálni. Éppen ezért egyáltalán nem ért egyet Várkonyi elvtárs elképzelésével. Nem olcsó díszletekkel lehet ezt megoldani. Ide egy biztos kezű rajzoló kell, aki minden egyes kis apróságot is egy bizonyos torzítással csinál meg. Úgy gondolja, a rajzoló és a zeneszerző szerepe egyenlő itt az író szerepével. Kis torzítással kell a rajzot és zenét is megcsinálni.

A film magyar-ízére vonatkozóan megjegyzi, hogy az egyáltalán nem attól függ, hogy ironizálunk-e vagy sem. Ez elsősorban az előadás formanyelvétől függ. A mesekincs közös kincs. Az „ahogy” az, amitől magyarrá válik. A mondatok szépsége, a tánc és a zene népiessége adja meg a magyaros jellegét a filmnek. Ezért igen fontos még stílusosan átnézni a könyvet és kizárólag magyar formanyelvet használni. A király torzításánál is kell erre vigyázni, különben nemzetközi kacatba esünk bele, s ez olcsósága révén visszataszító. A könyv második részénél az az érzése, a mesterségesen összebogozott szálakat szándékozik kibogozni. Szemben az első felével, a második részében nagyon kevés a báj és nagyon munka-ízű a kidolgozás.

Összefoglalva: tisztázni kell, mi a leány helyzete a várban.

A szépen megrajzolt juhászvilág csak akkor fog létezni, ha először látjuk, hogy él az udvari

emberek agyában. Először a képzeleten keresztül kell exponálni. A juss-kérdést is előtérbe kell hozni.

A népzene szerepét ki kell emelni. Több dal-  
lamnak kell felhangzania, melyeknek határozott szerepük van. A juhászt és furulyát dallamoknak kell képviselni. Az udvart ugyancsak. A dallamok harca is igen lényeges itt. Az idegen világot is úgy kell megírni, ahogy a juhászok a kastélyt, és miben változott ez, amikor a valóságban meglátják.

Feszültség oka: a képzelet találkozása a valósággal és az ebből kipattanó szikra.

*Erdei elvtárs* javasolja, hogy a banyát emeljék fel a csoda régiójába. A banyában testesülne meg a gonosz hatalom, mely harcolna a furulya hatalmával. Így lehetne ábrázolni a két világ szembenállását a mese síkján.

*Török elvtárs* úgy látja, a legnagyobb probléma a stílus és a juss kérdése körül van. A stílusra vonatkozóan igazat ad Nádasdi elvtársnak. A groteszk, szatirikus jeleneteket az udvari részeknél kell alkalmazni, a pásztoroknál lírikusabb hangot kell használni.

A jussért való küzdelem jelen formájában nem eredeti magyar népmeselem. A színdarabnál igyekezett, hogy csak népmesei motívumokra építse fel a darabot, a filmnél már eltért ettől az ábrázolásmódtól.

Részletkérdések: Felvetődött, hogy a juss kérdése váratlan, nem exponálódik eléggé. Széppóval való beszélgetés elmondja, miről van szó, de talán helyes ezt jobban kiemelni. A juhász nem megy el, - bár lenne rá módja, - míg meg nem kapta a jussát. Ezt szándékosan teszi, rámutat a juhász jellemére.

A haláltánc hatásának feltétlenül borzalmasnak kell lenni. Az udvarnak meg kell kapnia méltó büntetését. A juhász, hogy jut el a királyhoz: a színdarabban úgy van, hogy a juhász nem tud a király elé jutni. Igyekezett a film elején ábrázolni, hogy megpróbálja, de nincs lehetősége.

Palkó szerepét valóban erősíteni kell a filmben. Azért nem volt ott a medvejelenetnél, mert gyalog ment, míg a juhász lóháton.

El tudja képzelni, hogy a csodafurulyát más-  
képpen exponálja. De azt semmiképpen sem tar-  
tanán helyesnek, ha a trónteremben is megszólal-  
na, mert lelőnének ezzel a darab végén a furulya  
hatását.

A banyát azért nem rajzolta meg jobban, mert ez elsősorban attól függ, ki fogja játszani.

(Keleti javasolja, hogy kapjon a banya 1/2 zsák aranyat, ha megszerzi a lányt a hercegnek. Így a

gyerekek számára is érthetőbb lesz a banya alak-  
ja és szándéka.)

A dialógusokat inkább hosszúaknak érzi, mint  
szűkszavúaknak.

(Bacsó kifejti, miért rövid: pásztorokat 1-2 szóval jellemzi, nem derül ki ebből, hogy kik és mit akarnak.) Pásztorok felvonultatásával kapcsolatban: érzékeltetni akarta, hogy a király nem elégszik meg azzal, hogy kivégzi a juhászt, de példát akar statuálni. Ezt a részt nem akarja kihagyni.

Helyesli a folklór erősítését.

Tisztázza, hogy nem gyerekfilmet akarnak csinálni, inkább felnőtteknek szóló filmet, amit gyerekek is meg fognak azért nézni.

Helyesnek tartja jobban tisztázni a királynő szerepét, kiemelni mostoha sorsát az udvarban.

Azért nincs a juss-kérdés jobban exponálva, mert nem szeretett volna epikus-jellegű filmet csinálni. Nem akart az előzményről olyan sokat mesélni.

*Banovich elvtárs* elmondja, hogy az ő elképzelése szerint ez a film egy történelmi-jellegű, Heltai vagy Árgilus királyfi-szerű megoldású film lenne.

Nem szeretne belőle szatírárt csinálni, csak a groteszk jeleneteket szeretné kidomborítani. Vaskos lírai bájt szeretne vinni a filmbe. Az udvar groteskségében Rabelais-stílust szeretne kihozni, a pásztoroknál Csongor és Tünde szerű vaskosabb lírát alkalmazná. A film elsősorban felnőtteknek szólna. A mese mai jellegét az adja meg, hogy a jellemek és cselekedeteik pszichológikusan is érthetőek.

Igen fontosnak érzi a juss kérdését. Ezt kell az elején személyesebben ábrázolva előkészíteni.

Zenei motívumokra épülne az egész film. A jussért való harcnál is zenével fejeznék ki az állandó figyelmeztetést a meg nem alkuvásra.

A klasszikus négyest nagyon jónak látja.

Tisztázza a banya figuráját: a banya a király anyja, a lány pedig a király mostohalánya. Azért nincs jobban tisztázva még az alakja, mert nem tudja, ki fogja játszani.

A király egy hisztérikus, gonosz ember, a közönség kívánja, hogy a végén elpusztuljon. Ezért helyesnek tartja a végén a kútba furulyázási jele-  
netet.

Nem helyesli, hogy túl nagy legyen a banya csodatevő ereje, mert ez csökkentené a király erejét. Inkább egy olyan valakinek képzelet, aki a következetességet képviseli a királynőnél.

Végül elmondja, hogy a juhászok ábrázolásánál Breughel-alakokat szeretne csinálni.





(fotó: Kristóf Éva)

(Fekete elvtárs egyáltalán nem érzi a juhászt Breughel figurának.)

*Bányász elvtárs* úgy érzi, igen nagy jelentősége van az első mesefilmünknek.

A mesefilm nemcsak szerves része lesz a filmművészetnek, de szükséges része is. Elmondja, hogy Háry meséjét is meg szeretnék volna már csinálni, de anyagi okok miatt nem volt lehetséges. Az *Eltűszentelt birodalmat* feltétlenül meg szeretnék csinálni, de a film érdekében úgy látja, nem volna helyes ilyen állapotban műterembe vinni.

Tudja, hogy a Filmgyár is hibás volt abban, hogy a könyv nem tökéletes, mert túl rövid ha-

tárdőre kérték be a könyvet. De úgy látszik, az észrevételek elég komoly problémák, melyek talán akkor is előjöttek volna, ha a könyv jobban ki van dolgozva.

A leglényegesebb pontok: a stílus, nemzeti jelleg, juhászok jelenete, világossá tétele annak, hogy furulya csak igaz emberek kezében szólal meg és a hatása csak a gonoszokra szól stb. Ezeket a problémákat az írónak és rendezőnek még jól meg kell gondolnia.

KMF.

*Hiteles másolat. Hitelesítette Szilágyi Gábor*

**ELTŰSZENTETT BIRODALOM** színes, magyar, 1955 r: Banovich Tamás, f: Török Tamás, o: Illés György, d: Varga Mátyás, j: Köpeczi-Boócz István, kor: Rábai Miklós, sz: Timár József, Sennyei Vera, Krencsey Marianne, Soós Imre, Csákányi László, Apáthi Imre, Bozóky István, Gyárfás Endre, Szabó Sándor, Maklár Zoltán, Tompa Sándor, Rajz János. Mafilm.

Bemutató: 1990. november 17-én az Örökmozgóban

## Az *Eltüsszentett birodalom* ürügyén

Hála a filmszakma „*A Magyar Film Múltja és Jövője*” elnevezéssel létrehozott alapítványának, a Magyar Filmintézet már második éve folyamatosan újítja fel az 1945 után készült kritikus technikai állapotú magyar játékfilm- és híradóállományt.<sup>1</sup>

Az 1988 végén Gyürey Vera kezdeményezésére létrejött alapítvány célkitűzése a gyűjtemény visszafordíthatatlan sérülésével fenyegető káros folyamatok megállítása volt. Tudtuk, hogy többnyire nincs meg a filmek teljes felújítási sora,<sup>2</sup> és vannak filmek, amelyekből nincs vagy csak nagyon rossz minőségű a vetíthető kópiánk, archív kópiával pedig egyáltalán nem rendelkezünk. Mindezen hiányosságok pótlása, a kellő anyagok legyártása azonban önerőből nem volt megoldható.

A felújítások eredményeként látható most Banovich Tamás 1956-ban készített, pompás jelmezeket és díszleteket felvonultató, szatirikus hangvételű „mesefilmje”, az *Eltüsszentett birodalom* is.

Szólni kell viszont az eddigi gyártáselőkészítési és felújítási folyamatok közben kiderült nehézségekről, tanulságokról, amelyek csak megerősítik, hogy a jelzett korszak magyar filmes közgyűjteménye valóban veszélybe került, sőt több esetben sajnálattal kellett belátnunk, hogy az autentikus felújítás megfelelő kiindulási anyag hiányában ma már megvalósíthatatlan.

Az *Eltüsszentett birodalom* esetében a veszélyt a negatív zsgorodottsága jelentette, ami a kopírozás során szakadáshoz is vezetett. A kismértékű fakulás szerencsére nem befolyásolja lényegesen a film élvezetét, nem úgy, mint első három színes filmünk, a *Lúdas Matyi* (Nádasdy Kálmán, Ranódy László, 1949), a *Civil a pályán* (Keleti Márton, 1951) és a *Különös házasság* (Keleti Márton, 1951) esetében, amelyek eredeti nitro negatívja már annyira kifakult, hogy színesben való felújítása lehetetlen.

Sok gondot okoz a régi negatívak sérült fizikai állapota, rongált-sága, hiányossága is. A magyar játékfilmek 1956-ig gyűlékony nitro nyersanyagra készültek. Különösen ezek megfelelő minőségű átmentése fontos. Rendkívül sérült például az 1947-ben készült *Valahol Európában* nitro kép- és hangnegatívja, és a kellékek ellenőrzése során a dubpozitív helyén is egy vetített kópiát találtunk. Új hangnegatív készítése után a képnegatív egyedi folyadékos kopírozására lenne szükség, aminek elvégzését a Filmlaboratórium annak ellenére vállalta, hogy ott a nitro anyagok kopírozása nincs megoldva. Nagyon sérült a *Föltámadott a tenger* (Nádasdy Kálmán, Ranódy László, 1953) eredeti színes nitro negatívja is (emulzió leválás, vak kockával pótolta hiányok, perforációsérülés, kétoldali karcok), ebben az esetben viszont a Mokép adta át saját jobb állapotú kellékeit.

De a sérült negatívoknál is súlyosabb probléma, hogy a filmek jelentős részének egyáltalán nincs meg az eredeti kép- és hangnegatívja. Csak hogy az arányokat érzékeltessük: az 1945 és 1956 között készült, többségében nitro alapanyagú hetven film közül huszonkettőnek hiányzik az eredeti negatívja. Néhány példa: *Mágnás Miska*, *Talpalatnyi föld*, *Diszmagyar*, *Janika*, *Úri muri*, *Dalolva szép az élet*, *Déryné*, *Rokonok*, *Tanár úr, kérem*. A képben, hangban rossz minőségű másodlagos kellékek miatt nem tudjuk már megfelelően felújítani *A tanítónő* (Keleti Márton, 1945) és a *Beszterce ostroma* (Keleti Márton, 1948) című filmeket. Sajnos a *Talpalatnyi föld*nek (Bán Frigyes, 1948) az archívumban található kelléke is mindössze egy erősen használt, mindkét oldalán karcos, hiányos, fotográfiailag gyenge minőségű nitro dubnegatív. Ebben az esetben is a Filmlaboratórium segítségére lenne szükségünk.

Az *Erkel* című filmből (Keleti Márton, 1952) a felújítás előtt csak egyetlen torz hangú, román feliratos kópia állt rendelkezésünkre. Kellékei átadásával ismét a Mokép segített, mivel azonban ezek hangja is erősen kifogásolható volt, a Mafilm segítségével megkezdttük a film hangrestaurálását is. A korabeli rossz hangfelvételi technika miatt az *Aranyóra* (Ráthonyi Ákos, 1945) és az *Egy asszony elindul* (Jeney Imre, 1949) is hangrestaurálásra szorul.



A problémás esetek felsorolását tovább is folytathatnánk, hiszen majdnem minden filmnél kiderül valamilyen korábbi gondatlanság a hiányzó főcímetől az aszinkron tekercesekig, a rosszul felvett adatokig, a negatívok szakszerűtlen kezeléséig. Az utóbbira sajnos még ki kell térnünk. A zárolás miatt csak néhány éve bemutatott *A nagyrozsdási eset* (Kalmár László, 1957) hangnegatívjának egyik felvonása érthetetlen módon annyira rongált volt, hogy hangdubnegatívval kellett helyettesítenünk. Itt a kopírozás gyakorisága sem magyarázhatja a hibát, mint Fábri Zoltán korszakhatárt jelentő filmje, a *Körhinta* (1955) esetében, ahol az eredeti negatívról készített másolatok száma a százát is meghaladja. A negatív kopírozása mostanra annyira kockázatosává vált, hogy az esetleges sérülések veszélye miatt kopírozás előtt, kísérleti eljárással, más kellekről kellett biztosítanunk az átmentést.

A pótolhatatlan történeti, kultúrtörténeti értéket képviselő híradóállomány sajnos még a játékfilmeknél is rosszabb állapotban van. A nitro időszak híradóinak negatívja többnyire már nincs meg, így a felújítás kiinduló anyaga teljesen esetleges. A meglévő kellekek a használat következtében rossz minőségűek és általában csonkák. A Movi őrizi a már biztonsági anyagra készült híradók negatívját, ezek azonban az 1957 és 1963 közötti időszakban csak képnegatívok. Új hangnegatívok készítéséről szintén most kell gondoskodni. A híradók felújításakor különösen oda kell figyelni a legteljesebb anyag összeállítására, a hiányzó részletek lehetőség szerinti pótlására, ezért gyakran több kellek összeállításából készíthető el a teljes változat.

Mi az, amire a sok nehézség között lehetőség van? A hiányos kellekű filmeknél természetesen felvettük a kapcsolatot a társintézményekkel, a Moképpal, a Hungarofilmmel, a Mafilmmel, híradók esetében a Movival, keresőlistát küldtünk a külföldi archívumoknak. Nagy gondot fordítunk a sérült negatívok regenerálására. Az alapítvány célkitűzésének megfelelően az egyes filmek összes anyaga-

jának átvizsgálása és jegyzőkönyvezése után az eredeti negatívról – vagy annak hiányában a hozzá legközelebb eső kellekről – két példány biztonsági reprodukív anyagot és archív kópiát készítünk. A kiindulási anyag esetleges hiányosságait a tartalmi teljesség érdekében más kellekről igyekszünk pótolni. A gyártási munkák az intézet saját nitro kopírműhelyében, biztonsági filmek esetén a Filmlaboratóriumban történnek. Az archív kópiák minősítését a filmek operatőre végzi. A felújítás folyamatát a Mafilm Operatőri Szekciójára részéről Illés György felügyeli. Ő nemcsak saját filmjeit, hanem a Hegyi Barnabás és Pásztor István fotografálta filmeket is ellenőrzi. De rendszeres látogatónk Szécsényi Ferenc, Nyakas István, Somló Tamás, Hildebrand István. Véleményük nagy segítség ahhoz, hogy az alkotók eredeti szándékának megfelelően újítsuk fel a korszak filmjeit. Az ellenőrzött archív kópiákat azután – tekintettel értékükre – zárjuk.

Az egyes filmek hangulatához igazodva lehetőség van a különböző pozitív nyersanyagok közötti választásra. Nemrégiben Lugossy István nyilatkozott úgy az *Amerikai anxix* archív kópiájának átvételekor, hogy az általa kiválasztott nyersanyagon a film szebb, mint annak idején.

A kronológiában való ugrások magyarázataként csak annyit, hogy a felújítás ugyan szigorúan időrendben halad, és egyetlen film sem maradhat ki belőle, ha azonban az utóbbi két évben valamilyen okból más filmről is szükség volt új kópia gyártására, célszerűnek tartottuk, hogy a felújítást ezek esetében is elvégezzük. Anál is inkább, mivel az alapítvány az 1945 óta készült valamennyi, több mint 600 film felújítását vette tervebe.

Számadásul: az eddigi munkák eredményeként 103 játékfilm felújítását kezdtük meg az alapítvány terhére. Ebből 44 film felújítása befejeződött (36 fekete-fehér, 11 színes), a többi folyamatban van. A kronológiában 1959-ig jutottunk, bár a legkorábbi filmek felújítása a már említett nehézségek

miatt elhúzódik. A híradók közül 258 került felújításra, de egy részüknél még nem készült el a teljes felújítási sor.

Csak a mennyiséget tekintve is sok teendő van még, hogy a magyar filmek hosszú távú megőrzésének feltételeit megteremtjük, és ne utólag keljen majd szembenézni a már pótolhatatlan hiányokkal. Reméljük, az anyagi források is megmaradnak hozzá, hiszen felismert közös érdek, hogy a magyar film értékeit a következő nemzedékek számára is hozzáférhetővé kell tenni.

**Tevesz Mária**

## JEGYZET

1 A közös összefogással létrejött alapítvány tagjai: Magyar Filmtözelet, a Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, Mozgóképforgalmazási Vállalat, Magyar Filmgyártó Vállalat, Budapest Filmstúdió Vállalat, Dialóg Filmstúdió Vállalat, Hunnia Filmstúdió Vállalat, Objektív Filmstúdió Vállalat, Magyar Filmlaboratórium Vállalat, Hungarofilm, Budapest Film, Helikon Film, Hírös Film. Ez évben jelezte szándékát az Intercom Kft. is.

2 *Felújítási sor:* eredeti kép- és hangnegatív, dubnegatív, dubpozitív, archív kópia, bemutató kópia.

*Kellék:* a kópia gyártásához szükséges anyagok, úgymint eredeti kép- és hangnegatív, dubnegatív, dubpozitív, színes filmnél fényszalag, próbák, főcímháttér stb.

*Eredeti kép- és hangnegatív:* a Filmlaboratóriumtól kapjuk, őrizzük.

*Dubpozitív:* az eredeti kép- és hangnegatívról készült pozitív, őrizzük, nem vetíthető.

*Dubnegatív:* a dubpozitívról készített negatív, amiről vetíthető pozitív kópiák készíthetők, őrizzük.

*Archív kópia:* az eredeti negatívról készített pozitív. Őrizzük, nem vetíthető.

*Bemutató kópia:* a dubnegatívról készült pozitív. Megtekintésre szolgál.

# Fesztivál a közönségnek

## La Rochelle, '90

„Tizennyolc éve immáron, hogy Jean-Loup Passek a filmkedvelők évi nagy randevújává avatja La Rochelle-t. Kezdetétől kitart célkitűzése mellett, hogy olyan fesztivált teremtsen, amelyet ő nézőként szeretne: verseny nélküli fesztivált, olyat, ahol a filmesek szabadon találkozhatnak, olyat, ahol a hollywoodi filmeket ugyanúgy kezelik, mint a finnekét vagy a Szovjetunió távoli köztársaságaiból érkezőket.” A *Film Français* idézett soraiban minden benne foglaltatik, amiért e rendezvény figyelemre és szeretetre méltó.

Ennek a fesztiválnak valóban a nézők a „főszereplői”. Mert ez a fesztivál a nézőkért van. Azokért a filmkedvelőkért, akik érdeklődnek az olyan művek iránt, amelyek nemigen jutnak el hozzájuk sem moziforgalmazásban, sem a televízióon keresztül. S a nézők érkezik is az ország minden részéből, egyenlően, családosan, vagy a helyi filmklubok szervezésében. Fiatalok, középkoriak, nyugdíjasok. Aki egyszer évekkkel ezelőtt véletlenül idevetődött, a La Rochelle-i „filmünnep” rendszeres látogatójává válik.

Majd' mindig telt ház volt; eszténként és a hétvégeken gyakran a földön is ültek. 1989-ben 30 000 nézője volt (ebből 25 000 fizető), becslések szerint az idén 15–20%-kal nő ez a szám. Ehhez bizonyára hozzájárul az is, hogy az árak alkalmazkodnak a filmkedvelők általában sovány pénztárcájához. Míg Párizsban 30–35 frank alatt már alig lehet mozijegyet kapni, itt az összes előadásra érvényes, névre szóló belépő 390 frank, a nem névre szóló, 20 előadásra jogosító 290. Tíz filmet 210, hármat pedig 80 frankért lehetett megnézni. A vetítések – napi öt előadás – hat tereben zajlottak párhuzamosan: a fesztiválnak otthont nyújtó szép, új kultúrház két, s a tőle három percnire lévő hattermes mozi



negy termében. A filmek nagy részét megismételték, de így is lehetetlen volt minden műsoron szereplő művet megnézni. A teljes programról a *Libération* című napilap négyoldalas melléklete nyújtott könnyen áttekinthető táblázatot.

Már az „étlap” is „étvágygerjesztő” volt.

A műsor összetétele hasonló volt a korábbi évekéhez, csupán a filmek száma és a rendezők köre bővült – ebbe feltehetően bejátszottak a kelet-európai változások is. A korábbi öt vagy hat retrospektív helyett 1990-ben tizenegy „hommage”-ra került sor, a szokásos száz helyett pedig 120 filmet vettek fel a programba.

Julien Duvivier retrospektívje képviselte a múltat, a 20-as, 30-as, 40-es években készült filmjeivel. Így emelték ki őt a „süllyesztőből”, ahová a 60-as években az „Új Hullám” temette. A folyamatosságot, a jelent Dušan Hanák szlovák, Ali Hamrajevi üzbég, Jancsó Miklós magyar, Robert Kramer amerikai, Wojciech Marczewski lengyel, Jiří Menzel cseh, Ivan Passer cseh-amerikai, Dan Pița román, Miša Miloš Radivojević jugoszláv, Rangel Vlesanov bolgár és Mitsuo Yanagimachi japán rendezők életművének, illetve válogatott műveinek bemutatása jelentette, továbbá egy

panoráma a Szovjetunió ázsiai köztársaságaiból: hat kazah, két-két kirgiz, üzbég, tadzsik és türkmén filmmel. (Az elmúlt évben a balti államok, azt megelőzően Grúzia mutatkozott be.) A jövőt *A világ állapota* című sorozat jelezte, tizennégy filmet gyűjtve csokorba Tunézia, Burkina Faso, Bulgária, a Szovjetunió, Jugoszlávia, Olaszország, India, Ausztria, Csehszlovákia és Kanada legújabb filmterméséből. A David di Donatello díjat nyert Mario Monicelli múltól (*Il Male oscuro* – A rejtett Rossz), a dobozról kiszabadított *Fülön* (Ucho), Karel Kachyna filmjén keresztül az indiai Buddhadeb Dasgupta *Bagh Bahadurjájá* (Tigrisember). Ráadásként az első hétvégen a gyermekent is „kaptak” filmeket, az utolsó este pedig *A krimik fehér éjszakája* címmel este nyolctól hajnalig öt klasszikus kémfilmet vetítettek le folyamatosan, utána reggelit is felszolgáltak a kikötőben.

Ez volt az egyetlen „bohókás” jelenség a fesztiválon, amely különben minden csillogást, ünnepélyességet nélkülözött. Itt nem a színészek, nem is a rendezők voltak a sztárok, hanem a filmek. (Újságíró is alig volt, viszont részt vett szinte az összes nem-kereskedelmi forgalmazó.)

Az eléggé vaskos fesztivál-katalógus cikkei, adatai igyekeztek minél több sokoldalú információt nyújtani a rendezőkről – főleg a kelet-európaiakról –, hiszen ezekből az országokból csekély számú filmet sugároznak a televíziók, s a mozik műsorán is alig szerepeltek az elmúlt húsz évben. Wajdán, Jancsón, Zanussin, Szabón, Menzelen, és természetesen azokon kívül, akik mint Forman, Passer, Polanski, Skolimowski vagy Zulawski, karrierjüket Nyugaton alapozták meg, szinte senkit sem ismerhet a nyugati közönség. Az elvétve, csendben bemutatott egy-két



filmet gyakran még azok sem veszik észre, akik pedig „vevők lennének rá”. Vonatkozik ez Párizsra is, ahol pedig e tekintetben sokkal jobb a helyzet, mint az ország más városaiban, településeiben.

De nemcsak a nyugati közönség nem ismeri e műveket, a magyar sem.

Jiří Menzel, Ivan Passer, Rangel Vlcšanov neve ismerősen cseng a magyar filmkedvelők körében. Wojciech Marczewski, Dušan Hanák, Jan Piřa, Ali Hamrajev egyik-három művére is rábukkanhatunk az elmúlt évtizedekben a mozi vagy a televízió műsorán. Az ázsiai köztársaságok rendezői közül a kazah Bolotbek Samsijev a legismertebb a televízió Ajtmatov-sorozatának és Mészáros Márta *Útinaplójának* köszönhetően.

Azon, hogy Mitsuo Yanagimachi öt játékfilmjének egyike sem jutott el hozzánk, nincs csodálkozni való, hiszen a nagy filmgyártók közé tartozó, jelentős filmművészettel bíró Japán igencsak messze esik tőlünk. Annál egyszerűletebb, hogy még a filmszaklapok is alig tettek említést a jugoszláv filmművészet egyik legmarkánsabb egyéniségéről, az 51 éves Miša Miloš Radivojević-ről, aki 1965 óta több mint harminc rövidebb-hosszabb dokumentumfilmet készített, nem hagyva fel e műfajjal 1970 óta sem, mióta kilenc játékfilmet is jegyzett. A „nagy nemzedék” tagjainak elhallgatása, illetve külföldre távozása után a 70-es években keletkező űrben a jugoszláv film újjászületését az ő első játékfilmje jelezte (*Bube u glavi* – Hóbort az élen). A kis költségvetéssel készült művek bensőséges tekintetűek a kor emberére és környezetére, eredeti formában, nagy művészeti erővel. Nemcsak saját filmjei nyugati fesztiválokra jutása jelentett áttörést, számos fiatal rendező első lépéseit maga is segítette az Avala Film művészeti vezetőjeként.

Ugyanígy ismeretlen nálunk a független amerikai film egyik legeredetibb alakja, Robert Kramer. Nevét csak Wim Wenders *A dolgok állása* című filmjének főcímén láthattuk – forgatókönyvíróként. Pedig érdemes lenne megismerni a

rendezőt is, aki mind életével, mind művével állandóan szemben áll a hollywoodi gépezettel. 1975-ben készíti John Douglas-szal a *Milestone-t* (Mérőföldkő), az amerikai radikalizmus első jelentős művét. Ezután el is hagyja Amerikát. Különböző harcokban vesz részt Portugáliában, majd letelepszik Franciaországban. „Kis”-filmek, tv-filmek, video-performance-ok, dokumentumfilmek után mintegy a *Mérőföldkő* folytatásaként készíti el 1989-ben a *Poute One/Usa* című, több mint négyórás művét, amelyben hasonlíthatatlan, egyedülálló módon utazzuk be Amerikát Kanadától Floridáig, egy tíz éve távol élő személy (a rendező, illetve „szóvivője”) társaságában. Azt a következtetést sugallja az utazás, hogy Amerikát csak külső és belső emigrációban élve lehet szeretni.

Jean-Loup Passeur súlyt helyezett arra, hogy az életmű-sorozatban szereplő rendezők személyesen is részt vegyenek a fesztiválon és a „Kelet-Nyugat” elnevezésű kollokviumon. Az ex-szocialista országok közül csak az NDK nem szerepelt az „hommage”-ok között, mert a meghívott Frank Beyer nem tudott eljönni.

Passer és Menzel kivételével (akik az utolsó pillanatban mentették ki magukat) július 1-5. között ott voltak e rendezők. Rajtuk kívül a kazah Szurik Aprimovval és a kirgiz Bolotbek Samsijevvel is találkozhatott a közönség. Délutánonként, az „ebédszünet” egy részében ketten-hárman „mutatkoztak be”. E beszélgetések sosem formális, hanem közvetlen légkörben folytak, s bizonyosságot adtak arról, hogy a jelenlévők jártasak a kelet-európai filmművészetben, ismerik a rendezőket, a műveket. A kérdések egy része ugyan – érthető módon – nem az alkotásokra vonatkozott, hanem az országok jelenlegi politikai-gazdasági helyzetére, a kilátásokra.

A kollokvium hallgatóságát is nagyrészt a moziközönség alkotta. Jean-Loup Passeur szerette volna, ha ez az összejövetel is kötetlen beszélgetéssé, s nem egymást követő felszólalások sorozatává válik, de – úgy látszik – a szocialista

beidegződés még nagyon erős. A kérésre, hogy mindenekelőtt személyes terveikről szóljanak röviden, a rendezők nagy része nem szorítkozott csak a válaszadásra, s elő-előttűnt a közelmúlt frazeológiája is. Az egyéni tervek persze lehetetlen volt elválasztani a következő kérdéscsoporttól: a filmgyártások helyzetétől. Más-más megközelítésben, de a kép lényegében mindenütt hasonló: nincs pénz a filmgyártásra, nyugati koprodukció nélkül szinte mozdulni sem lehet, ugyanakkor fennáll a filmgyárak kiárusításának veszélye, a legtöbb országban katasztrofális a filmek hazai forgalmazásának helyzete. Természetesen szó volt a „tartalomról” is, arról, hogy az új helyzetben új témák kellenek, s ismét felvetődött az identitás kérdése is.

A „vitát” vezető, 1968 óta nyugaton élő cseh kelet-európai szakértő filmtörténész-filmesztéta-filmkritikus, Antonín Liehm hangsúlyozta, hogy az állami dotációk megszűntével vagy csökkenésével kérdéssé vált a jövő; minden országnak meg kell találnia saját útját az új helyzetben. A forgalmazást illetően a televíziók szerepéről és felelősségéről szólt.

Az úgynevezett szocialista országokban azt hirdették, hogy a televízió feladata a nézők művészetrel való nevelése. Azonban ez nem történt meg, sőt a tévék ma a legalacsonyabb kommersz színvonalán állnak. A művészet halálához vezet(het), ha nem változtatnak műsorpolitikájukon keleten, (de nyugaton is).

Jean-Loup Passeur az újságírók felelősségéről szólt; a közép- és kelet-európai filmművészetet kevésbé ismerik és a kelleténél kevésbé ismertetik. Az újságírók, filmkritikusok feladata az *informálás*, s ennek nem mindig tesznek eleget. Szólt ő is a televízió szerepéről – tulajdonképpen feladatáról – a „nehéz” filmek bemutatásában. „A film ma életveszélyben van – anyagságában és szellemiségében is. A filmeket meg kell őrizni – és vetíteni kell.”

Felvetődött, hogy végre létre kellene hozni egy művészfilmeket forgalmazó európai vagy világszer-

vezetet. Jancsó Miklós, a jelenlévő rendezők doyenje tette ezt a javaslatot. Szinte meghatározó volt tapasztalni azt a tiszteletet és szeretetet, ami övezte. A kollokvium több

részvevője – beleértve a fesztivál igazgatóját – jelentette ki, hogy számára Jancsó a példakép, művészként, emberként egyaránt a Mester.

Honfitársa nem tehetett mást, mint hogy elgondolkozott azon, vajon ki lehet próféta a saját hazájában...

Somogyi Lia

## „...a világ minden hamuja sem volna elég...”

*Tallózás a Noul Cinema – az 1989/II. számig Cinema – című román filmszaklap 1990. évi számaiban)*

„A mozitermek? Fagyos kripták!”

A román mozik az utolsó években patkányfészekké váltak: hörgővetítőgépek, szakadozott filmek, rongyos székek, ammóniaszag. Az alultáplált országokban a szegények kenyere a mozi... A román filmgyártás úgy szaporította a filmeket, mint az eső a gombát. A közönség szorgalmasan járt moziba, a nézettségi adatokat még így is felfelé hamisították. Az emberek sorban álltak a cenzúra által megrövidített külföldi filmeknél. A kritikusok szemellenzöt használtak, hazudtak, dicsérték a rossz filmeket, álnok jelentéseket gyártottak. „És még passzív ellenállásra sem voltunk képesek. Ezt nem azért írom, hogy hamut szórjak a fejemre, ehhez a világ minden hamuja sem volna elég...” (Cristina Corciovescu)

Azok, akik nem tudták fogni a szövegeket, budapesti, kisinyovi tévét, távoli rokonoktól, ismerősöktől, francia- és angolbarát értelmiségiektől beszerzett videokazetták nézésére gyűltek össze – tértítés ellenében, éjjel-nappal. A Gallup egyik szakembere feltette a kérdést: vajon nem Románia-e az első a keleti országok között az egy főre jutó videokazetták tekintetében?!

A román rendezők közül inde-

xen volt Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Mircea Veroiu, bizonyos években Dan Pița, Alexandru Tatos, elnémult Manole Marcus. Eltűnt az *Akasztottak erdeje*, a *Vasárnap 6 órákor*, a *Kő-lakodalom*, az *Arany-szomj*, a *színész és a fenevadak*, a *Mikrofonpróba*, a *Jakab*, a *Mosoly nélküli Gioconda* összes kópiája, és a *Helyszíni szemle* mintha soha el sem készült volna. Lekerült a vásznonról az *Egy elbűvölt lány*, és páncélszekrényben gubbasztott Sabina Pop *Punk* című filmje. Betiltották Dan Pița *Falese de nisip* (Homoksziklák) című filmjét, és még a nyolcvanas évek elején a *De ce trag clopotele, Mitița?* (Miért húzzák a harangokat, Mitița?) című Pintilie-filmet. (Ez utóbbi Caragiale *Farsangi játék* című, talán leggyilkosabb vígjátékából készült, és nem véletlenül hagyta el akkor Romániát Lucian Pintilie.) Halász Anna szerint „a magyar kisebbség a román filmekben legjobb esetben gyilkosként, esküszegőként, árulóként jelent meg”.

### Könnyecsepp, moirák, luciferi angyal

A filmek egy része azért megpróbálta érzékeltetni a valóságot – át-tételesen, misztikusan, értse, aki érti. Dan Pița *Rochia alba de dantela* (A fehér csipkeruha) című

filmje lidércnyomás, betegség, fabulisztikus metaforák sora. „A röntgenfelvételen az Alanyból Tárggyá lett asszony, a vértanú, Mantegna Krisztusa a 20. század végén. A tér illúzióktól mentes. A mozdulatok pontosak, gépiesek. De még él, még nem zsiabasztotta el a kór, a halál tettenete. A fej elrejtji csupaszságát a patyolat kendővel. A készülék gigantikus szeme kíméletlenül közeledik az emberi szemhez, és a felvevőgép egy könnyecseppet regisztrál. Az üveg-szem mögött az orvos szeme üres, hideg, képes a vásznon túl is fűrkészni. A klinika körüli mesebeli erdőben kirobban a lányokból a pletyka. Mondén, modern moirák ők. A tudatalatti előhívásokban megjelenik a szabad ég alatti boldogság pillanata, ahogy erős fény-nyel megvilágítja a gyermekkori ártatlanság. Egy szerelem villám-szerű jelenetei ismétlődnek, és az árulásé, amelyet csak a Styxen való átkeléskor lehet bevallani. A szerelmes orvos magára veszi a meg-eketetlen menyasszony lidércnyomásait: szomorú, luciferi angyal, aki a kísértés és a lázadás, a hivatástudat és annak korlátai között öröklődik és cselekszik megzavarodottan. Motívum a labirintus, ahol az értelmetlenség barlangjában az éhes szörny számtalan életet és számtalan embert fal fel... Pița filmjében a halál az embernek



nem tagadása, hanem méltóságának megnyilvánulása...” (Irina Coroiu).

Nicolae Caranfil (29 éves) belgumi ösztöndíjasként felkínálta a Gaumont-nak az 1912-es Brezeanu-film történetéről szóló forgatókönyvét, amely Cioran és Ionesco kétségbeesett iróniájára emlékeztető formában idézi fel az örök álmodozókat, utópistákat; azokat, akik grandiózus tervekre pazarolták életüket. A Gaumont szakértőinek pozitív véleményét befolyásolta Caranfil *Efrumos în septembrie la Venetia* (Szép szeptember Velencében) című filmje is, amely Tours-ban a Nemzetközi Rövidfilm Fesztiválon a legjobb hallgatói film díját nyerte el. Román közönség elé azonban ugyanúgy nem kerülhetett, mint az 1984-ben készített *Álmatlanság* – eredeti címe *30 de ani de insomnia* (30 év álmatlanság) lett volna! –, mert „kozmpolita gyakorlásnak”, „stílusutánságnak”, „sajnálatos extremitásnak” minősítette a kritika.

## Udvaroncok helyett krónikások

„Az undorító zsnarok házaspár ellen öt olyan vádat emeltek, amelyek közül mindegyik külön-külön is elég volt a meghozott ítélethez. A hatodik vádpont a giccs támogatása kellett volna legyen!” (Titus Mesaros). „Kár, hogy némelyikünk felett egy hullá mellett virasztással múltak el a legszebb évek...” (Cristina Corciovescu).

Meg kell tanulnunk igazat gondolni, igazat érezni és igazat mondani. Tisztázni kell a feketelisták szerzőinek kilétét, nyilvánosságra kell hozni a hírhedt filmbizottsági tanácsülések jegyzőkönyveit! Ki támogatta az értékeket és ki cenzúrázott a filmben, a sajtóban?

„A filmműzeumban bemutatokat kell szervezni a megcsonkított, betiltott filmekből!” (Konstantin Pivniceru). „Állítsanak össze alkotó kollektívákat a rendezőkből és a forgatókönyvírókból úgy, ahogy ezt Magyarországon és Lengyelországban már régóta teszik!” (Dumitru Solomon).

Az I. L. Caragiale Színház-, Film- és Televízióművészeti Főiskolán, az újra létrehozott filmtudományi tanszéken vezessék be a forgatókönyvírást mint tantárgyat! Ciulei, Pintilie és Daneliuc vezessen speciális kollégiumokat! Korszerűsödjön a struktúra és a módszer!

Szükség van vígjátékokra!

A filmesek ne udvaroncok legyenek, hanem krónikások!

## Egy emberi hang a múltból

1963 áprilisában Alice Manoiu interjút készített Liviu Ciulei-jel a vágás módszeréről. Az akkor félretett interjút az 1990/5. számában közli a Noul Cinema. „A vágásnak jelentős asszociatív funkciója van, gondolati és érzelmi vonatkozásban egyaránt. Azok a rendezők, akik már a technikai forgatókönyvben szigorúan meghatározzák a vágást, rövid időt töltenek a vágószobában, csak hát rendszerint a drámai sorrend és a film ritmusa menet közben is fontos módosításokat kívánhat” – mondta akkor Ciulei. „Az utóbbi években (vagyis a hatvanas évek elején!) tanúi vagyunk annak, hogyan gazdagodik a filmművészetben a képi kifejezés lehetősége, a lélektani ábrázolás. Nagyon érdekes a fiatal szovjet rendező, Tarkovszkij ilyen irányú törekvése, vagy Alain Resnais filmjei, Laurence Olivier Shakespeare-feldolgozásaiban a belső monológok megoldása. A vágás a mű sajátosságait, műfaját, problematikáját veszi először figyelembe, hiszen másként kell vágni egy westernt, másként egy lélektani drámát és másként egy filozófiai filmet (lásd Orson Welles *A perét*), de függ az alkotó vérmérsékletétől, egyéniségétől, attól, hogyan dolgozik a felvevőgéppel. Az *Eruptia* (Fekete arany, 1957) című filmjében a kezdő rész, amit én a legsikerültebbnek tartok, a képsorok csaknem matematikai váltakozásával realizálódott. Olyan vágásra törekedtem, amely szinte fizikailag ráerőlteti saját ritmusát a nézőre. Az egyenként hat kockából álló képsorok ütemes, gyötrő ismétlő-

dése megteremti a sivar táj, a pusztulás nyomasztó élményét. És nem fogja elhinni nekem: én énekelvágok! Egy dallam taktusát ütöm, olyanét, amely a látvánnyal egyenértékű.”

## Egy emigráns hazatért

Mircea Verouiu három és fél évi önkéntes száműzetés után tért vissza Romániába. Dana Duma készített vele interjút, és nemcsak franciaországi élményeiről, tapasztalatairól kérdezte, hanem az otthoni tervekről is.

„Elmentem, mert nem tudtam már tovább elviselni a csúfságot. Az utcákon most sem szebb, de az emberek házaiban jó.” Párizsban egy videoműterem vezetője volt, és tapasztalhatta, hogy a video rengeteg pénzt nyel el, ha szinten akarják tartani a technikát. Romániában viszont még a filmtechnika is szörnyen elmaradott. A román filmgyártás most az értékek teremtését tartja a legfontosabb elvnek. De az értékek szelekcióját sehol a világon nem lehet már megvalósítani – mondja Verouiu. A közönségsiker a rossz filmek apanáza, a művészfilmek nem töltik meg a mozikat. Itthon mindenki arról beszél, hogy meg kell menteni a filmművészetet. Hazafelé jövet a párizsi repülőtéren kellemetlen sokk érte: meglátta a Koncsalovszkij nevével jelzett film behemót plakátját, Sylvester Stallonét sötét szemüvegesen, pisztollyal, egy gengszterképű, kockás zakójú alak mellett. Koncsalovszkijt, a filmművészetnek ezt az óriását berántotta a hollywoodi filmcsináló gépezet. Ha egy rendező, aki elkészítette az *Egy nemesi fészek*, a *Szerelmesek románca* és a *Szibériáda* című filmeket, aztán Stallonéval csinál mozi, az azt jelenti, hogy mindent a pénz irányít. Amíg a filmet el kell adni, addig azt kell kiszolgálni, aki a jegyet megveszi. Verouiu mégis bízik abban, hogy néhány évig talán még nem így lesz. A Vaeni vezette stúdió örömmel fogadta egy forgatókönyvet, amelyet az emigrációban írt Bujor Nedelnovici *A második hírnök* című regénye alapján. Franciaországban akadt volna

egy producer, aki főként a korábbi – egy „kilopot” kazettán látott – Verou-filmek miatt finanszírozta volna az elkészítést, de Verou szeretné, ha mégis inkább tisztán román produkció lenne. A történetben feldolgozta a saját élményeit is, azét az érett értelmiségét, aki szembekerült a totalitárius társa-

dalommal, az emberi kapcsolatok cinizmusával, magával a pokollal. Kemény, nehéz és bonyolult film lesz, a szó jó értelmében. Nemzetközi viszonylatban is számottevő román színészekkel kíván forgatni, mert ez is az europaizálódást jelentheti. Így tettek a lengyelek is, és sikerült a világgal elfogadtat-

niuk a színészeit. „Megvan az esélyünk, hogy a világ utolsó zugainak egyike legyünk, ahol még lehet igazi filmet csinálni. Ezt ne veszítsük el! Ezt a meggyőződést erősítettem én is magamban, amikor hazafelé jöttem.”

Báthory Erzsébet

## Cselekvő gondolkodás vagy gondolkodó cselekvés?

### Bíró Yvette: *Profán mitológia*

Bíró Yvette Magyarországon megjelent kötetei, tanulmányai, publikációi, továbbá szerkesztői munkássága a kérdező ember portréját rajzolják elénk. Mi a filmművészet helye a társadalom kulturális életében, melyek e művészeti ág sajátos jegyei, milyen kifejezőeszközök állnak rendelkezésére, hogyan írható le nyelvisége? Folyamatosan változó, a szó általános és konkrét értelmében is *mozgásban lévő* művészetről lévén szó, a lejegyzett válaszok az azonosítás és az elhatárolás mentén bontakoznak ki – megújuló kísérletként a film önállóságának és „egénységének” kifejtésére. Az előbbit, mármint a filmművészet önállóságát, nem kell bizonyítania a szerzőnek, elég, ha emlékeztet a filmesztétika klasszikusaira és a mozi klasszikusainak műveire. Az utóbbi, a kifejezőeszközök sajátosságainak leírása azonban állandó kihívást jelent, hiszen változik a filozófiai és művészetelméleti háttér, módosul a társadalomtörténeti kulissza, és nem maradnak ugyanolyanok az előadás szereplői, maguk a filmek sem. Egy ilyen, a tárgyhoz adekvát „kinematografikus”, azaz mozgórajzos ábra csak jól körülhatárolt nézőpontból rögzíthető. Bíró Yvette számára az elméleti hídfőállás pilléreit mindenekelőtt a korszak reprezentáns alkotói, illetve

filmjeik, művészetfilozófiai rendszerek és az esztétika egyéb (szemiotikai, poétikai, pszichológiai) segéderői, valamint a társadalomtörténeti kutatások jelentik. *A film formanyelve* (Bp., 1964) című kötet elsősorban az 1945 előtti filmművészet klasszikus alkotásait és a neorealizmust tartja szem előtt, kortársként pedig a megújuló olasz filmművészetre (Fellini, Antonioni), a bontakozó francia új hullámrá (Truffaut, Godard, Colpi) és természetesen a magyar filmre tekint (*Talpalatnyi föld, Budapesti tavasz*). Az elméleti háttér filmtoreтикusok munkái, rendezők elméletei, történeti adatok képezik. Ez a Balázs Béla ihlette mű a filmművészet általános vonásainak átfogó, elméletileg és történetileg egyaránt pontosan behatárolt, *kézikönyvszerű* feldolgozása. Hasonló szerkezeti felépítésű a három évvel később megjelent könyv, *A film drámaisága* (Bp., 1967). A módszeresen valamennyi kifejezőeszközt számbavevő megközelítési módot itt szűkített szempontrendszer váltja fel. A vizsgálatba bevont fogalmak – tér- és időformálás, a cselekmény, a környezetrajz és atmoszféra – a filmnyelv sajátos, ugyanakkor általánosan jellemző vonásait magyarázzák. Nagyobb arányban esik szó az egyes filmekről, apró elemzéseket, miniportré-

kat olvashatunk, s távolodunk a történetiségtől: a klasszikusokról a hatvanas évek virágzó francia, olasz, lengyel, magyar filmművészetére helyeződik a hangsúly. Az elméleti horizonton az ismert filmtudósok teóriáin túl a lukácsi esztétika nézetei vannak jelen. Az oldódó, a rendszerező tudományosságból ki-kitorzó gondolatmenet pontos és fegyvelmezett tagolással illeszkedik egy kézikönyvként is forgatható mű keretei közé.

Mindkét kötet háttérében az ötvenes és a hatvanas évek változó, forrongó, kereső szellemisége és művészete áll. Felgyorsul az idő, kitágul a tér, már-már áttekinthetlenné válnak a történések, minden a cselekvés, a tettek jegyében megy végbe. Az események eleven, életszerű feltárása, a környezet dinamikus megragadása, a belső világ útjainak kifürkészése lesz a film feladata. Ehhez művészi nyelvvé kell válnia, s nyelvként kell egyedülálló valóságosságával eljutnia gondolatok közvetítéséig. A változatos filmélet, a rohanó irányzatok kérdéseire paradox módon egytagú, normatív válaszok adhatók és adandók. Ne feledjük: 1968 még előttünk van; a relatív, „énfüggvényű”, mindent tudó mondhatóság, a leírhatóság, a kérdések és feleletek korában vagyunk.

Aztán történik egy és más a vi-



lág, Magyarország, a filmművészet – és a szerző életében egyaránt. A természetesen legformálóbb új kérdésekre születő válaszok már nem akaródnak zártak, lekerekítettek, egyvágányúak lenni. A hetvenes években külső vagy belső okok miatt nagy hatású iskolák szűnnek meg, válságfilmek sora születik; „én-függvényű” elbeszélésekre már csak a kimagasló művészek egy-egy filmje képes. A szét-töredezethez az egyes művek, sőt a filmnyelv elemi egységeinek vizsgálatára hív, az elemzésekbe beárad a strukturalista módszer, átfogó eljárásokat pedig a filmszemiotika keres. Ezzel egy időben, a tárgyiasító, az élményt szétszabdalo megközelítési módal szemben igény támad egy kevésbé egzakt, de érzékibb hozzáállásra is. A „költői film” fogalma és a mítosz kutatások eredményei válnak alkalmassá erre a feladatra. A két, ellentétes irányultságú, az alkotások szélsőséges megoldásait tükröző eljárásból születik Bíró Yvette *Profán mitológiája*. „Ez a »profán mitológia«, ahogy a későbbi könyvem címében is neveztem, egy újfajta, érzelmi-érzéki gondolkodás lehetőségeit villantotta fel, melynek határai hirtelen vonzóan hajlékonyan bizonyultak.” (Holmi, 1990. szeptember). A gondolkodásmód hajlékonyságát jelzi a könyv stílusa és szerkezete: esszéisztikusabb a hangvétel, a szimmetrikus tagolást fellazítja az alfejezetek lazább struktúrája. A világ filmművészete immár maradéktalanul feltárul a szerző előtt. Az idézett példák közül sok csak napjainkban jutott vagy jut el hozzánk (*A Tejtűt, Szökevények és nomádok, Emberi piramis, Sweet Movie, Ünnepegről és vendégekről, Wilhelm Reich avagy az organizmus misztériumai*), néhány még mindig várat magára (Andy Warhol filmjei). A szakirodalomnak helyet kapnak nyelvészeti (Saussure, Sapír, Chomsky), szemiotikai (Bettetini, Mezt, Eco) és pszichológiai munkák (Freud, Jung, Arnheim, Piaget, Mérei), valamint a mítosz kutatás alapművei (Eliade, Lévi-Strauss, Barthes).

Megnehezíti a könyv értékelé-

sét a megkésett magyar kiadás. A hetvenes évek végén született szöveg 1982-ben jelent meg angol, francia, majd olasz nyelven; a magyar kiadás Előszava 1987-re datált, de a munka csak ez évben került a könyvesboltokba. Ez a közel-távól tíz esztendő kevés ahhoz, hogy történetiségében mérlegeljünk a leírt gondolatokat; több annál, hogy kortársként polemizáljunk velük. A szerző – nagyon helyesen – nem változtatott a szövegen. A hitelességet kívánta megőrizni – kérdéseinek és kérdéses helyzetének hitelét. A gesztust értékelő recenzens nem bírálni, hanem az inspiráló munka hatására beszélgetni, továbbgondolni, újabb kérdéseket felvetni próbál.

A korábbi művekben is felbukkanó dualisztikus megközelítési mód a *Profán mitológia* kiindulópontját képezi. A kettősség – ahogy az már a találó címben megfogalmazódik – immár paradoxonnal terhelt: a filmművészet kétarcúságát, profán érzékiségét és gondolatgazdag mitológiáját, „nyers” avagy „főtt” voltát, azaz sajátos komplexitását rejti magába. *A film formanyelvében* ez az egység még szintézisként, a filmben mint öszszetett művészetben megvalósuló „dinamikus harmóniaként” fogalmazódott meg. Azóta az ellentétek kibékítése helyett önállóságukra tevődött a súly: „Nem az arany középutat kerestem, nem az ellentétek összebékítésének hiú kalandját, hanem a film valóságos komplexitásának természetét” (5. oldal). A közvetlenség és az absztrakció együvé tartozásának módzatait kutatva jut el a szerző a gondolkodás, illetve a kifejezés, a kommunikáció Mérei Ferenc által vizsgált fokához, az élménygondolkodáshoz. Mérei gyermeklélektani kísérletei során a prefogalmi szakaszban olyan erőteljes társas kapcsolatokra talált, amelyeket nem lehetett csupán egy átmeneti, változó, bizonytalan, köztes megismerési képességgel magyarázni. A szociális kapcsolatokat vizsgáló pszichológus e többletet ragadta meg az élménygondolkodásban, és az élménygondolkodás „anyanyelv-ként” vezette be az utalás fogal-

mát. Börtönben írt *Lélektani napló*-jában az utalás és az élménygondolkodást már mintegy bölcséleti alapállásból, a gyermeklélektani vonatkozásokon túltekintve tárgyalja. Az élménygondolkodás ugyanis „nem tűnik el teljesen a diszkurzív gondolkodás kialakulásával, hanem *utalásos mechanizmus* formájában *fennmarad, s az ítéletfelhők áramlásaként jelentkező fogalmi gondolkodás mellett töredék-felhők áramlásaként* végez műveleteket. (*Lélektani napló II. Bp., 1985. 40. o.*) Az utalás eleven, tudatközei, dinamikus mechanizmusa fedezhető fel a művészi élményben is – mondja Mérei –, és számos példát idéz. Bíró Yvette az élménygondolkodás és az utalás fogalmát nemcsak a gyermekpszichológia, hanem tulajdonképpen a művészetpszichológia köréből is kiragadja, s a „filmgondolkodás” paradigmájává teszi. Méreinel az utalás a modernista művekkel hozható összefüggésbe, Bírónál a filmművészettel magával. A jelenkori olvasat azonban a filmes összefüggésben is túltekint: a Mérei-féle utalásfogalom tovább emelkedik a művészetfilozófiák képzeletbeli „ranglétráján”, és ma már a posztmodern korszak művészi „gondolkodásmódjának” tekinthető. A kulcsszó persze ugyanaz, ami Bíró Yvette-et film és utalás kapcsolatához vezette: komplexitás, egészértelműség, egység.

Radikális, máig ható fordulatot eredményezhet az utalás bevonása a filmen keresztül a művészetelméletbe. Ehhez hasonló fordulatot készít elő a könyv másik izgalmas szellemi szála a cselekmény és gondolatiság kapcsán. A korlátok viszont itt már nem egyszerűen időbeliek, nem újabb „hagyományok” megszületését feltételezik a dolgozat „elkövetkezendő” jelen idejében – így kétszeresen sem tehető a megtorpanás kritikai megjegyzés tárgyává. A korlát – nem korlátoltság! – világgépi: egy másik világtól választ el. Határ, de nem vasfüggöny. Mőgé lehet, sőt mőgé kell tekinteni.

A film felnőttkorát akkor éri el – hangsúlyozza első könyvétől Bíró Yvette –, amikor kifejezőeszközeinek összessége önálló nyelvként

funkcionál. „A film második forradalma – a fogalmat a második ipari forradalom analógiájára használva –, a technika felfedezése után, meghozta a tudás hatalmát, az alkotó alkalmazás meghatározó jelentőségét. Másként szólva, azt a szabadító lépést, mely az emberi beavatkozást, a személyes jelenlétet mindenek fölé helyezi. Meghozta tehát a kétely, a kérdéses jogosultságát is.” (18-19. oldal) S a kérdések a mit? után egyre inkább a hogyan?-ra irányulnak. Az öntudat, a belső gondolat nyomon követése válik fontossá, a film érzelmi valósága azonban nem választható le erről. A *hogyan*, azaz a kifejezés módzata nem nélkülözheti az eseményt, vagyis azt, hogy *mit* látok-hallok. A mit? és a hogyan? komplexitásából fakad az utalás bevonása a „filmgondolkodás” kifejtésébe. A film és gondolkodás háttérében ezzel szemben egy axióma áll: „A film mindig elbeszélés (...) A gondolat anyaga nem lehet más, mint az akció”. (23. oldal) A megállapítás igaz: a film – a negatív kísérletekkel együtt – valóban nem lehet egyéb, mint elbeszélés. A gondolat anyaga azonban nem korlátozódik kizárólag az akcióra (lásd a lírát vagy a képzőművészetet). Lehet, hogy a szerző magától értetődően a *film*gondolat anyagára utal. Klasszikus poétikából vett (Arisztotelész) általánosító indoklása viszont nem ezt támasztja alá.

Pedig a film és elbeszélés szétválaszthatatlan egységének kézenfekvő bizonyítékát többször is behatóan tanulmányozta munkáiban. A filmművészet ontológiájáról van szó, amely egyszerre helyezi térbe és időbe az ábrázolást. A *megteremtett tér-idő* „teszi kötelezővé” a film számára a cselekményt, a történetet, az elbeszélést. Az érvelés egyoldalúságának, úgy vélem, szemléleti oka van. Bíró Yvette egymondatos konklúziója – „A Tettek egymásból következtetése hordozza az Igét” (24. oldal) – a „Kezdetben vala az Ige” szellemével szikrázik össze. Ez a szikra lobbantja lángra az utalás, a mágius és vizuális gondolkodás termékeny eszméit, és vezet át a komplexitás jegyében a film „kettős természetének” módszeres elemzéséhez. Először a mindennapiság tartományába jutunk, majd a tudat mitológiai közé, megvizsgálva mindkét tartomány nyelvét, a metonimikus és a metaforikus írást.

A befejező gondolatok előtt szükséges szólnom néhány szót a magyar kiadásról. Az irodalomjegyzékkel, cím- és névmutatóval ellátott kötet jegyzetanyaga pontatlanul és hiányosan kapcsolódik a fejezetekhez. Néhány film címe nem a bevett fordításban szerepel (Alma-játék *Játék az almáért* helyett), máskor csak az eredeti cím olvasható, holott a magyar változat használatos (Padre, padrone –

*Apámuram*). A képanyag kiszakítva a szöveg testéből, az angol kiadás Bevezetője és a magyar Előszava közé (!) illetve függetleníti magát a könyvtől, és így tökéletesen értelmét veszti. A 198. oldal után bosszantó lapcsere nehezíti az olvasást.

Bíró Yvette kapunyitogató kérdéseiből újabb kötetnyit ismerünk meg. A történetinek még nem mondható, kényszerből ránk mért távolságból is látható, hogy a hetvenes évek filmművészetének elméleti igényű leírása most sem állóképet rögzít. A filmelbeszélés dualista vizsgálata megbontja ugyan az élmény közvetlen valóságosságát, de a módszer éppen a cselekmény és gondolkodás szétválaszthatatlanságát igazolja. A komplexitás megragadásához kitűnő eszközre lel a szerző az élménygondolkodásban és az utalásban. Mindezek már mint „következmények” vetítik elénk az itt még csak ellentmondásosságában tettenérhető – és nemcsak a filmművészetben ható – fordulatot: a cselekvő gondolkodás átcsapását gondolkodó cselekvésbe. Azt a korszakot, amikor nem a tudás a hatalom, amikor a „szabadító lépést” nem az „emberi beavatkozás” jelenti – vagyis az újabb kételyek és kérdések korszakát. Ez volna talán a film harmadik forradalma...? (*Magvető, 1990*)

Gelencsér Gábor

Ha nem találja  
lapunkat az újságárusoknál,  
rendelje meg  
a Magyar Filmintézet címén:  
1143 Budapest, Népstadion út 97.



# László Sándor, a színfényzene és a Magyar Triangulum

László Sándor, vagy ahogyan külföldön ismerik, Alexander László (1895–1979) munkássága két okból kapcsolható a magyar filmavantgarde történetéhez. Az egyik a színek és a hangok kapcsolatának kutatása, melyre László sajátos lejegyzési módot dolgozott ki – szorosan kapcsolva a szintén általa kigondolt vetítési-előadási technikához. Ez a „színfényzene” – mint másutt kifejtettem<sup>1</sup> – a húszas évek azon új művészeti fejleményének, a mai értelemben vett intermediának része, ami a különböző művészeti technikák, korábban autonómnak tekintett művészeti ágak kapcsolatát, áthatását, egymásra vonatkoztatását jelenti. A másik ok egy konkrét mű, az 1937-ben Magyarországon forgatott 35 mm-es „kultur-film”, a *Magyar Triangulum*, melynek László volt a rendezője és – részben – a zeneszerzője. Bizonyos formai és szemléleti megoldásai mellett ez a film különösen az 1970-es években megjelenő videoclip-műfaj felől visszatekintve érdekes, ennek filmes előképe.<sup>2</sup> Mielőtt rátérnénk a művek részletesebb bemutatására, a rendelkezésre álló adatok alapján tekintsük át a sors és az életmű egészét.

Mindenekelőtt a zenei lexikonokat érdemes tanulmányozni, ahol olykor ugyan egymásnak ellentmondó vagy nehezen ellenőrizhető, ám meglehetősen sok adatot találunk. A Castigli-

ne-féle filmlexikon vagy az 1966-os *Prominent Hungarians in Abroad* is említi őt – de már a születési éve is téves mindkettőben. Megtudhatjuk, hogy Kovács Sándor, majd a zeneakadémián Szendy és Herzfeld növendéke, zongoraművész, zeneszerző, karmester, 1915-ben Berlinben a Blüther-zenekar szólistája. Az 1964-es *International Cyclopaedy of Music* szerint a rádióban, majd – ez az 1974-es zágrábi *Zenei lexikonban* is olvasható – filmekben dolgozik (az utóbbi szerint 1927-től a müncheni Geisalgasteig produkciónál). Szabolcsi Bence és Tóth Aladár 1930-ban kiadott *Zenei lexikonja* szerint „újabbán Strassburgban él”. A munkák általában említik a „színfényzenevel” kapcsolatos tevékenységét is. Hans Scheugl-Ernst Schmidt kísérleti filmeket feldolgozó lexikona<sup>3</sup> szerint 1929-ben Franciaországban készített filmet Honegger *Pacific 231*-ére, ez az adat azonban feltehetőleg téves. Bizonyos, hogy ő az 1930-as *Boykott* című film zeneszerzője (rendező: Robert Land, produkció: Münchener Lichtspielkunst AG – Bayerische Filmgesellschaft mbH) és az 1931-es *Der Lebende Bergé* (rendező: Hans Beck-Gaden, producer: Leo Fischer AG, München).

Ez idő alatt természetesen számos zeneművet szerzett és publikált, a Magyar Zeneművészeti Főiskola könyvtárában nagy részük megtalálható – a Münchenben kiadott 1916-os *Das Märchen* című táncpantomimtól kezdve az első színfénykottán át (*Träume. Fünf Stücke für Klavier und Farblicht*. Op. 9. No. 1–5., 1925), a legkésőbbi, 1929-es dátumú *Flip, Caprice für 2 Klaviere zu 4 Händen* című Lipcsében kiadott darabig.

1933 és 1937 (vagy 1938) között László Budapesten élt – Lajta Andor 1938-as *Filmévkönyve* közli címét és telefonját is: Népszínház út 35. T.:

1991-ben jelenik meg a Képzőművészeti Kiadó gondozásában a magyar film-avantgarde 70 éves történetét bemutató tanulmány- és dokumentumkötet. Jelen írás ebből ad ízelítőt.

1990 novemberétől az *Örökmozgó* rendszeres, történeti sorozatot indított, mely láthatóvá teszi e munkákat a kezdetektől máig. László Sándor filmjét 1990. november 16-án vetítették.

130-036 -, a *Magyar Triangulum* forgatásán túl filmzenéket és slágereket írt. Zeneszerzője az 1936-os *Pókháló* (rendező: Balázs Mária) és az 1937-es *A titokzatos idegen* (rendező: Somló Endre) című játékfilmeknek. Ízelítőül kisebb - publikált - zenedarabjaiból, *Az 1936-40 évkör magyar szakkönyvészete. Zeneművek 1936-40* (Szerk.: K. Dedinszky Izabella, O.Sz.K. 1944) alapján:

- *Álomországba gyere velem* (Slowfox, Balázs Mária és Illiczky László verse). „Amit az utca dalol” 21. sz. Nádor 1936. Budapest.

- *Mondanád csak egy éjszakára...* (keringő) *Bom, bom, bom...* (Orosz bordal). Mihály I. versei. Nádor 1936. Budapest.

- *Álmaim királya: Budapest* (Angol keringő) *A zenés háromszög* című filmből. Nádor Jazz-szalon orchester. Nádor 1937. Budapest.

- *Ó, de szép az élet* (Dal és slow fox) Lakner Artur verse 1936.

1938-ban az Egyesült Államokban találjuk (ott is marad élete végéig). Egyes, egyelőre meg nem erősíthető források szerint először Chicagóban az Institute of Design, vagyis a Moholy-Nagy László által alapított „Új Bauhaus” munkatársa. Az már bizonyos, hogy 1944-48 között az NBC (National Broadcasting Corporation) munkatársa Hollywoodban. Az 1979-ben másodszer kiadott *The Complete Encyclopedia of Television Programs 1947-1979* (Szerk.: Vincent Terrace) két helyen említi a nevét, a *Waterfront* című produkciójánál és az 1954-es, 78 epizódból álló *Syndicated* zeneszerzőjeként. Az 1953-ban kiadott *Film Composers in America* (A chechklist of their work by Clifford McCarthy) 1944 és 1949 között 23 film zeneszerzőjeként említi (köztük van például az 1949-es *Tarzan's Magic Fountain*). Megjegyzendő, hogy a Rieman-féle *Musiklexikon* 1975-ös kiadása - mely felsorolja néhány, az 1960-as években készült kompozícióját<sup>4</sup> - szerint több mint 2450 televíziós zenét szerzett. E meglehetősen nagy szám László zenei kiadványaitól való összefüggés - bár nem lehetetlen, hogy önálló zeneművek, filmzenék és a kiadói ügyek mellett még a tv-zenére is volt ideje. Erről a kiadóról tud az 1965-ös magyar *Zenei Lexikon* is (Guild Publications of California), címét, telefonját és alapítási évét (1950) pedig megtaláljuk az 1974-es *The American Music Handbook*-ban, tehát az elsősorban film- és televíziós zenéket kiadó cég ekkor még működött (3929 Fredonia Drive, Hollywood, California 90028).

Walter Schobert szerint, aki erről 1981-ben Elfriede Fischinger-től értesült, László hagyatéka a Wisconsin egyetemre került.

## A színfényzene

A hangok és a fény, illetve a színek és a zene kapcsolatának lehetőségei legalább a 17. századtól, elméleti szempontból azonban már jóval korábban megjelennek megoldandó vagy inkább kutató problémaként az emberi gondolkodásban. A konkrét technikai eszközök és ezek nyomán az elméleti írások az 1920-as években kezdenek szaporodni, az egész problémakörrel kapcsolatos történeti érdeklődés pedig elsősorban a múlt évben nőtt meg.

Az áttekintéseket általában Louis-Bertrand Castel (1688-1757), francia jezsuita „Clavecin oculaire”-jével szokás kezdeni, aki maga is lerja, hogy a szín-zenei előadások ötlete benne Athanasius Kircher (1601-1680) munkáját - a *Musurgia Universalis* - olvasva született meg. Kétségtelen, hogy szerepe volt még ebben Netwonnak is (a prizmával végzett kísérleteit a Royal Society 1704-ben publikálja az *Opticks* című munkában). Kirscher, mint talán ismeretes, a laterna magica egyik első leírását adja képekkel is illusztrált *Ars magna lucis et umbrae* című művében, amit azért lényeges megjegyezni, mivel a tárgykörrel kapcsolatos, általában a zenére és a színre, illetve fényre koncentráló publikációk jórészt mellőzik a vetítés történetét. Kivétel ez alól Scheugl-Schmidt már említett munkája,<sup>5</sup> mely a fényművészetnek külön fejezetet szentel, s ennek az első pontja a fényvetítés.

László tevékenységét Hein-Herzogenrath *Film als film* című könyve<sup>6</sup> részben a reflektorikus fényjátékokkal, részben a mechanikus színpadi kísérletekkel is összevethető kontextusban tárgyalja. A zene szerepét a 20. századi művészetben egy 1985-ös kiállítás és katalógusa dolgozta fel,<sup>7</sup> melyben külön fejezet foglalkozik a színfényzenével és az absztrakt filmmel. Kétségtelen, hogy az experimentális film forrása a „vizuális” zene gondolata (lásd Eggeling munkásságát), vagyis a problémakör az „absztrakt” vagy „abszolút” film kezdetétől akár a videoklipekig és a számítógépművészeti áttekinthető: erre vállalkozott a DuMont kiadó 1987-es *Clip, Klapp, Bum* című könyve,<sup>8</sup> melyben a tárgyunkhoz közvetlenül kapcsolódó rész tanulmányt William Moritz írta *Álom a színzenéről* címmel. Ebben többek között utal Oskar Fischinger - az ő filmjeivel együtt mutatta be László a saját munkáját 1926-ban Düsseldorfban -, valamint a később híressé váló kaliforniai filmkészítők (James Whitney, Jordan Belson és mások) kapcsolatára.

Két évszázad szín-zenei előadóeszközeit a technológiai kísérletezés példáiként elemzi igen





*Magyar Triangulum, 1937*

alapos tanulmányában Kenneth Peacock<sup>9</sup> – az olyan eszközöket, mint Rimington Colour-organja vagy Willfred Claviluxa részletesebben, a Bauhaus fénykísérleteit csak utalásszerűen. A *Leonardónak* ugyanez a száma az orosz-szovjet zenei-kinetikus művészetről is közöl egy kitűnő, részletes összefoglalót,<sup>10</sup> centrumában természetesen Szkrjabinnal és a *Prométheusszal*, de az elemzés eljut a mai diszkók hang-fényvilágáig mint sajátos következményig.

A kérdéskörrel magyar nyelven is található egy könyv, melyre a fentiekkel ellentétben nem annyira a történeti szemlélet, hanem a tárgy iránti elkötelezettség jellemző. Ez az egyetlen munka magyarul, mely részletesen szól László Sándor ezirányú kísérleteiről is (Gyulai Elemér: *A látható zene*<sup>11</sup>). Hivatkozik László 1925-ben publikált könyvére, ugyanakkor feltehetőleg nem tud egyéb, a témába vágó publikációiról,<sup>12</sup> illetve a róla szóló, s a kísérlet tényét általában méltató, de magát a bemutatót bizonyos kétségekkel fogadó irodalomról.<sup>13</sup> Alább mindkét forrástípusból közlünk szemelvényeket, először Lászlónak még a berendezés első nyilvános bemuta-

tója előtt publikált ismertetőjét, majd az eszközök leírását (mely részlet László könyvéből), s végül egy rövid beszámolót. Megjegyzendő, hogy László munkásságáról Moholy-Nagy is tud és ír. *Festészet-fényképészet-film* című könyvében – Lucia Moholy szerint egy újságcikk alapján<sup>14</sup> – szerepel *A statikus és a kinetikus optikai megformálás* című fejezet, ahol a kérdéskör áttekintése mellett több, máig érvényes kritikai megjegyzés olvasható.<sup>15</sup>

### *László Sándor: A színfényzene*

*Több száz éve kísérleteznek a színek és a hang művészetének egybeolvasztásával. És most annyira megerősödött az akarat a cél elérésére, hogy a téma szinte a levegőben van: Bécsből, Londonból, a Rajna-vidékről, New Yorkból hallani kiindulásukban és kivitelezésükben teljesen eltérő kísérletekről, melyekben a zenét a színek művészi alapon felépített játékaival próbálják ötvözni.*

*Ben Akiba szerint az emberek és tetteik csupán ismétlődések. De ami a színesfényzenét illeti, mind a mai napig csupán kísérletek történetek, melyek megol-*

dásához mind a fizikai, mind a pszichikai feltételek hiányoztak. Ott volt Newton, aki felállította a közismert párhuzamot a spektrumszínek és a fríg hangsor között, Castell, aki megépítette az első színzongorát, Rimington, a francia Beau és Bertrand-Taillet, később Szkrjabin – s egyikük sem tudta elősegíteni a szín-hangművészet felemelkedését. Ennek az az oka, hogy Szkrjabin kivételével a kutatók fizikai és nem fiziológiás-művészi alapon álltak. Newtonnak azon állításával, miszerint a spektrum minden színének hullámhossza megegyezik a fríg hangsor hangjainak rezgésszámaival, zsákutcába jutott a probléma. A fizikusok, akik minden hanggal egy szint állítanak szembe, csak maradjanak meg felfogásuk mellett, de ezzel éppúgy nem tudják előidézni a művészi előadás lehetőségeit, mint ahogy a spektrumelemző vizsgálatok sem fognak soha hatni a festészetre. Az a kísérlet, melyben optikai színkomplexumokat próbáltak alkotni a zene partnereként, szintén nem befolyásolta a művészetet és szükségszerűen kudarccal végződött. Ebbe a tévedésbe esett Szkrjabin is, aki egy kupolából a terem fehér falára vetítette a színsugarakat.

Ki tagadná a zene képi-formai elemét? Hiszen Liszt Hunok csatájában, Strauss Alpesi szimfóniájában a szemünk előtt játszódik le az egész cselekmény! De hogyan gondolhattak arra, hogy az alakatlan szín egy csupán harmonikus összefoglalásban ugyanolyan művészi élményt nyújt majd a nézőnek, mint a Beethoven-szimfóniákhoz mérhető zeneművek? Ezért a színzenében a fénynek változatos, absztrakt formákban, a zenei-grafikai képhez hasonlóan és annak rokonaként kell megjelenjen. Alak hiányában a szín csupán alárendelt tényező a zenéhez képest.

A néző-hallgató fiziológiai képességeit sem vették eléggé figyelembe. Úgy hitték, hogy az emberi szem, mivel képes a színeket felismerni és megnevezni, minden további nélkül képes arra is, hogy ugyanolyan gyorsan felfogja a színeket mint fülünk a hangokat. Ez viszont egyáltalán nem így van. A természetben a színek szinte kizárólag lágy, lassú átmenetekben jelennek meg: a napfelkelte, a felhők színezése, a víztükör színváltozása a fényvisszaverődés folytán, a hóésés, a lomb elszíneződése stb. A hirtelen színváltozás (villám) mindig egy izgalmas lelki momentummal jár együtt, míg a hangok és neszek leggyorsabb változását is az idegek megerőltetése nélkül veszi fel hallásunk. Ezért kézenfekvő, hogy a művészetnek – hangsúlyozom a művészet fogalmát, amit korunk emberének akarunk nyújtani – mindenekelőtt az objektum fellevőképességét kell tekintetbe vennie. Amikor a gyors színváltozás izgalmat jelent a néző számára, túlságosan igénybe veszi látását és eközben (az „egy szín – egy hang” módszerből kiindulva) ugyanazon egyén hallása ugyanannyi hangot kell hogy felvegyen,

akkor az objektum érzékelőképességében szükségszerűen olyan belső ellentmondás keletkezik, amely lehetetlenné teszi a műélvezetet. Az első törvény tehát így szól: A látás és a hallás érzékelőképességének párhuzamossága érdekében egy színnel több hangot kell szembeállítani. S fordítottan, a „színhallás”-nál csak akkor válik láthatóvá egy bizonyos szín, amikor több hang csendül, mégpedig horizontálisan (dallam), vertikálisan (harmónia), vagy horizontálisan és vertikálisan (dallam harmóniával). Az eddig elkövetett hibákat korrigálni kell, s csak akkor prosperálhat a színzene.

Az első „spektrumszínes” érzékeléseket körülbelül tíz évvel ezelőtt tapasztaltam, romantikus művek visszaadásánál. Lassanként tovább fejlődött bennem az az új érzés, amit Petschnigg „színhallás”-nak nevez, úgy hogy többé nem vettem fel olyan darabokat a repertoáromba, amelyek játék közben nem alakultak színes fényekké. 1919 telén, stockholmi zongorastjeimben, és utána az egész szezonon át azzal kísérleteztem, hogy elsőtétíttem a termet, és a zongorámon elhelyezett színes lámpán kívül semmilyen fény nem volt, ami persze a kritikusoknak is feltűnt. Aztán hamarosan magam is rájöttem, hogy ez csak szükségmegoldás, amely nem segíti elő a közönség színhallását.

Ezek után egyre ért bennem a színfényzene terve; intenzívebben kezdtem foglalkozni magával a problémával, és 1922-ben szereztem az első színfénydarabokat zongorára, az Álmodat (Träume), anélkül, hogy bármilyen ismereteim lettek volna a szín-hang-párhuzam történeti fejlődéséről. Hosszas kísérletekre volt szükségem, mire beláttam, egy külön berendezést kell szerkesztenem, hogy előadható legyen a színfényzene. A gyakorlati megvalósítás aztán egészen új gondolatokat indukált. Számos kísérlet után, melyeket egy már működő, de egyáltalán nem kielégítő próba-berendezéssel végeztem, végre sikerült a koncertekhez szükséges berendezéseket megépítenem. Ezzel a művészi gyakorlat stádiumába lépett a színfényzene, s komolyan meg lehetett vitatni. Céлом az, hogy miután a következő szezon elején megjelennek az első színfényzenei művek a Breikopf & Härtelnél, nyilvános bemutatókon bizonyítsam a színfényzene létjogosultságát. Tájékoztatóul csak ennyit: Mi a színfényzene célja? Szükségszerű-e? Megállják-e a helyüket azok az okok, amelyek életre hívták? Mit várhatunk tőle? Aki a színfényzenével foglalkozik, tudja, hogy lehetséges a hang és szín közötti párhuzam, mégpedig mind fizikai, mind pszichikai vonatkozásban. A színfényzene a szín és a hang művészi ötvözése, két művészeti ágának mint egyenrangú partnereknek a szintézise. Éppúgy, ahogyan lehetséges a költészet és a zene összekapcsolása, itt egy másik művészet – a színek művészete – kapcsolódik össze a zenével. Igaz, hogy alkati különbség van a költészet és a festészet



között, de ez ne bátortalanítson el senkit. A zene időbeli, a festészet időtlen, ezt a különbséget kell kiegyenlíteni. Vagy a zenét kell a festészet javára időtlenné formálni, vagy a festészetet kell a zenével időbeli párhuzamba hozni. A színpéne az utóbi megoldást választja: a két művészet időbeli párhuzamát. Ennek érdekében a szín a kép mozdulatlanágából átkerül a fény optikai anyagába; már nem naturalisztikusan jelenik meg, hanem elvontan, nagyobb teret engedve az expresszionisztikus fantáziának. A színpéne alarendelődik a ritmikái törvényeknek, s így a zenével homogén lefoyasú lesz.

Így a színpénezenében a színpénekompozíció a festő művének felel meg, melyet a festőművészetnek ugyanúgy meg kell terveznie és komponálnia, mint ahogy meg van komponálva a zenei rész. Visszaadásokra a színpéne zongora vagy színpéne kromatoszkóp szolgál, amely additív és szubsztaktív projekció útján végzi a pontos reprodukciót. A hangversenyberendezés két fő-, két mellék- és négy emelvénymüből áll. Az előbbiek a színpénekompozíciók vátát adják, a fény sugarak a vászon középso síkján fedik egymást. A fő müttől jobbra és balra elhelyezett mellékberendezések a középfalli folyamat architektikus lekerekítését szolgálják, míg a kis emelvényművek a motívumokat és az összkép alkotóelemeit képező, változó alakzatokat adják. Mind a nyolc művet egy személy irányítja, egy játékasztalnál, amely hasonlít az orgonaasztalhoz. Az itt elmondottakból látható, hogy az előadáskor a színpéne és a zene már nincs fizikai-mechanikus, csak művészi kapcsolatban. A színpéne művészt és a zenészt csupán az érzékelés és a ritmus köti össze, ami biztosítja a színpénekompozíció egyedi előadásmódját.

A színpéne zongora lehetővé teszi a kép horizontális vagy vertikális irányú visszaadását; a kép lassan vagy lökészerűen tűnhet elő a semmiből; az egész vagy a kép részeinek színét észrevétlen átmenetekkel lehet változtatni; a képek széléi más alakot vehetnek fel; az egész kép megfordítható. A színpéne megjelenhet határozottan vagy határozatlanul; a fényerősség dinamikai változásaival (crescendo vagy decrescendo) világosabbá vagy sötétebbé tehető a kép; a zenei grafikával egyidejűleg végzett időbeli mozgások különböző időtartamúak lehetnek; továbbá el lehet érní hullám- vagy lángszerű hatásokat, a spektrum tisztán optikai ábrázolását, a legkülönbözőbb fénytöréseket: mindezek csupán segédeszközök a művészi cél eléréséhez.

A színpéne zongorán történő pontos visszaadás érdekében kidolgoztam egy színpéneírást, amelyet partituraszerűen kell a zenei hangjegyek fölé illeszteni. Ez a hangjegyírás egyrészt az ábrázolandó kép számokkal való ritmikái jelölésén alapul, amelyek a kompo-

zíción végén látható projekciós ütemeknek felelnek meg. (A projekciós ütem egy olyan diapozitív meghatározott nagysága, amely egyszer jelenik meg velített képként.) Másrészt pedig hangjegyek jelölik az úgynevezett színek bekapcsolását, amelyekkel a kép teljesen vagy részlegesen átszínezhető. A színpéne hangjegyeket zárt félkör alkotja (szekáns). A félkört záró egyenes meghatározza a szint, amely megfelel az Ostwald-féle színpéne körben elfoglalt pozíciójának: lehet sárga, narancsszín, vörös, ibolyakék, ultramarinkék, zöldeskék, tengerzöld, levélzöld.

Az összes többi segédberendezésnek könnyen érthető, egyértelmű jelek felelnek meg. A hangszeren játszó számára lehetséges és ajánlatos olyan szintet elérni a hangszer kezelésében, hogy egy kompozíció visszaadása művészi aktussá váljon. A színpéne zene első bemutatója Kielben, a Német Hangművészek ünnepe 1925 (Deutsches Tonkünstlerfest 1925) elnevezésű rendezvényen lesz, egy „színpéne zeneti koncert” formájában. A program tizenegy prelúdiómat tartalmaz, melyek egy-egy fő színre vannak komponálva, továbbá az Álmodok három darabját, Színpéne szonatinám harmadik tételét, s végül Szkrjabin Vers la flamme című költeményét. A koncertberendezést a drezdai Ernemann-művek gyártotta.

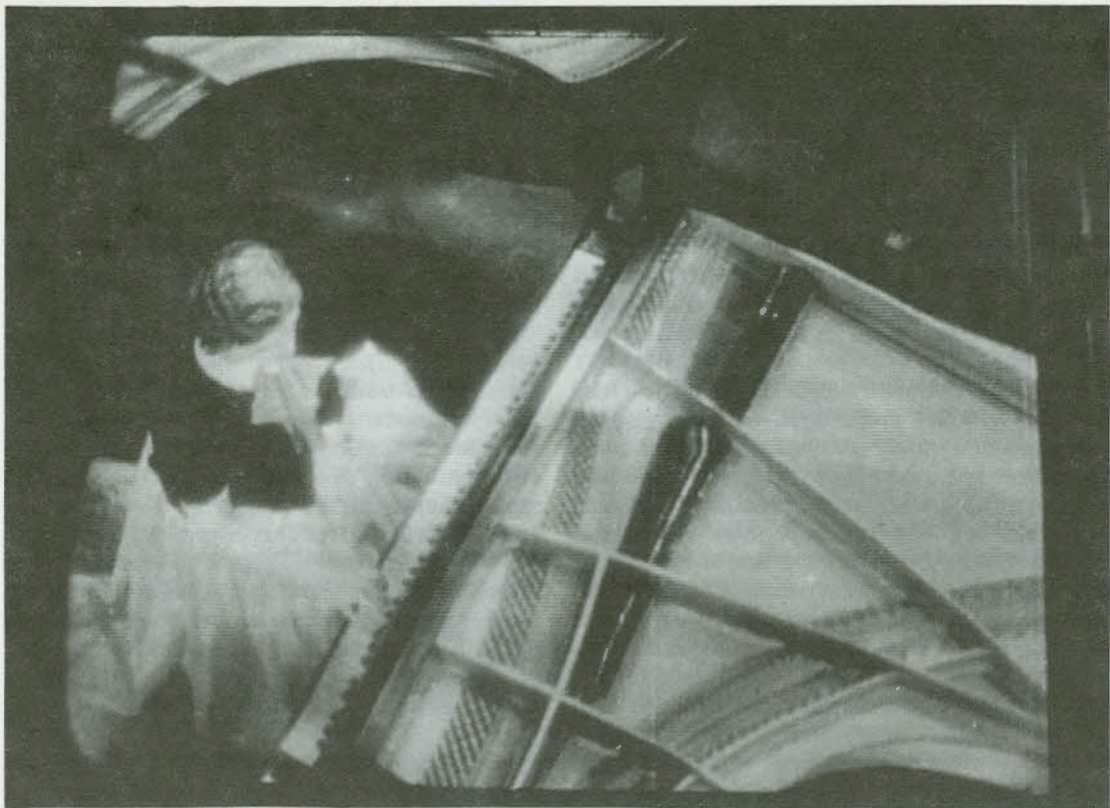
Münchenben egy színpéne kromatikus művészet csoportot vezetek, melynek célja mindazon művészek összegyűjtése, akikre a színpéne zene továbbfejlesztéséhez szükség van. A művészcsoport által alapított akadémia lehetőséget ad a színpéne játékok tökéletes technikai képzéséhez. Művészi szellemmel és becsületes munkával itt is az alkotói ideál életrekelésére és az új művészet diadalára törekszünk.

László Sándor:

## A berendezések leírása

A színpéne zene időbeli (elvont) műfaj, amely kompozícióinak ábrázolására a színpéne orgonának (színpéne kromatoszkóp) nevezett eszközt használ. Ez az eszköz két vagy több vetítőkészülékből áll, amelyek irányítása tökéletesen biztos és tehetséges művészeket igénylő vezérlőasztalról történik. Célszerű négy nagy vetítőkészülék és négy kis rivaldakészülék alkalmazása.

A továbbiakban „mű”-nek nevezett különböző készülékeket az előadóhelyiségen kívül helyezük el. Az I. és II. főműveket a vetítőfelület közepével szemben olyan módon helyezük el, hogy mindkét „mű” sugárvonala tökéletesen fedje a vetítővásznat. A két főmű között helyezkedik el a kezelőasztal, amelynél az előadó művész pontosan a vetítőtér közepével szemben



Magyar Triangulum, 1937

foglal helyet. A főművek egymástól 1,50 m távolságra vannak.

A rivaldavitőkkel egyvonalban egy kisebb elülső emelvényen hangversenyszerűen rendezzük be a zenei részeket (szólisták, zenekar, énekar stb.), míg a tulajdonképpeni emelvényen a vetítőfelületeket állítjuk fel.

#### A főművek

A színfény művészileg legjelentősebb, jellemző pillanatait a két főmű előadásával teremthetjük meg; ezek adják a kompozíció lényegét, az alapot, az eseményt és a képet.

A nagy forgókészülék az egymással ellentétesen forgó mozgóképek előadására szolgál, amelyek a mű egész képfelületét áttapogatják. Mechanizmusa a két festett üvegkorongot hajtóművel mozgatja. Az egyik üvegkorong katedrális üvegből, vagy különféle képen csiszolt, vagy fényvisszaverő üvegből készült, ezáltal lángokat, felhőket, füstöt stb. jelenít meg. Mindkét korong cserélhető, forgásuk pontos egyenlenségét óramű szavatolja.

A keresztállvány a mű tulajdonképpeni vetítoszín-pada és két diapozitív korongot mozgat (kompozíciós- és kivonókorongot), amelyek egymástól vízszin-

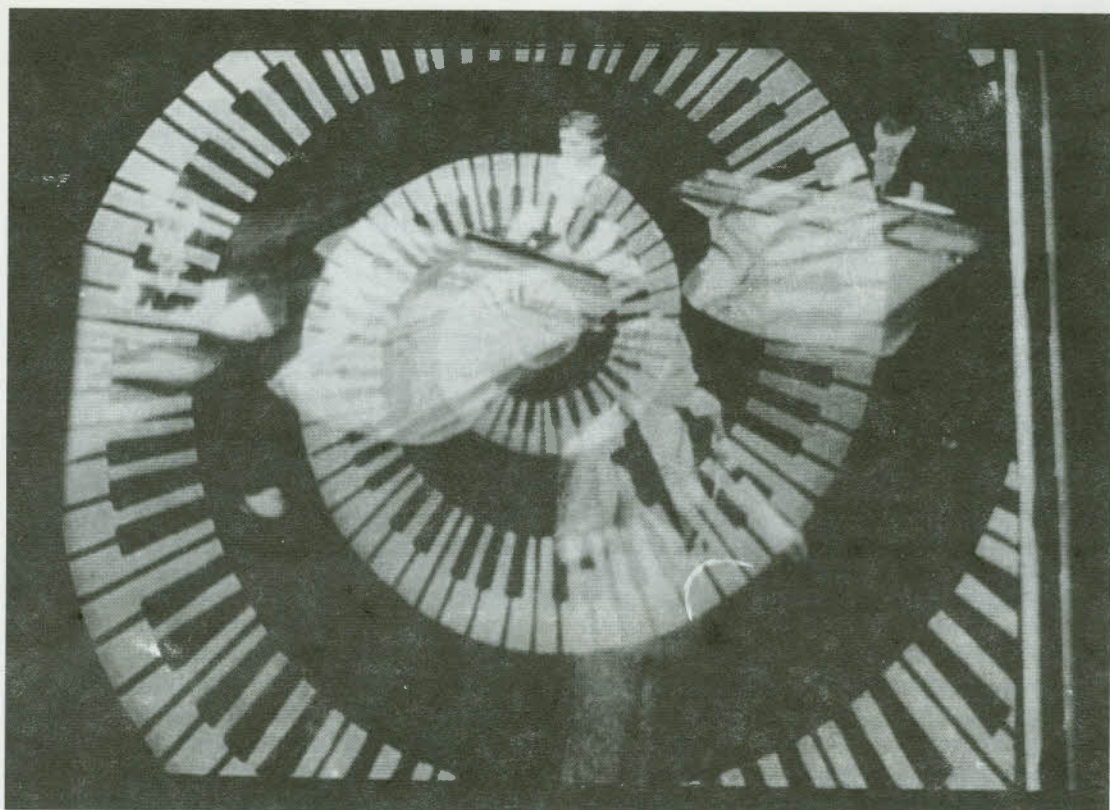
tesen és függőlegesen is szerválasztottak. A korongmozgató keretek teljes hosszúságában oldalt fogasléc-cek futnak végig, ezek csigakerék-áttétellel a két korong két vízszintes és két függőleges mozgását teszik lehetővé. A vízszintes hajtóművek forgatókarjai a vezérlőasztal fekvő oldalán helyezkednek el, a függőlegeseké az állványok talapzatainál vannak. Valamennyi hajtómű motorikusan is szabályozható.

A korongkeretek 30 cm hosszú és 8,5 cm magas diapozitívek befogadására szolgálnak. Mivel a képszínpad 8,5×7,5 diapozitív nagyságra méretezett, így egy korongra négy részlet vehető fel együtt vagy sorjában egymás után.

Olyan blendéket használunk, amelyek a kép körül a középponttól kiindulva kör alakban folytatódhatnak; állóképeknél körsablontként is megjelenhetnek. A fényzáró kezelése közvetlenül a billentyűátvitel nélkül történik, mivel egy kompozíción belül a körök változása ritkán fordul elő. Ennek a fényzárónak az állványán felszerelhetőek a kereskedelembe kapható képcsúsztatók is, így a főmű egyszerű vetítőgépként is használható.

A teljes képfelület lassú átszínezésére az úgynevezett színékeket használjuk, amelyek egyforma vastagságú üvegből készülnek. Az ékek az Ostwald-szín-





Magyar Triangulum, 1937

skála nyolc fősínét tartalmazzák az objektívtól kiindulva a következő sorrendben: sárga, narancsszín, vörös, ibolyaszín, u-kék, jégkék, tengerzöld és lombzöld. Az ékek szükség szerint kicserélhetők más színű ékekkel, pl. kiegészítő színekkel vagy szürkékkel.

#### Segédművek

Rátérünk a segédkészülékekre, amelyek szerkezetileg egyformák a főművekkel. A segédkészülékek a főképek architektonikai keretbe foglalására és a színkiséretnek nevezett mellékmotívumok ábrázolására szolgálnak.

#### Rivaldakészülékek

Ha a vetítőfelületen mellékmotívumokat akarunk kivetíteni, a mennyezet boltozatát világítjuk meg, vagy az előadóterem különböző részein vetítjük a képeket, ilyenkor hozzuk működésbe a rivaldakészülékeket.

Valamennyi mechanizmust, kivéve az önmeghajtásúakat, a két főmű között elhelyezkedő kapcsoló- vagy lejátszóasztalról kezeljük.

A dinamikus szívárványblende forgatói a két színékcsoport között helyezkednek el, a főművektől jobbra, a segédművektől balra. Az ötödik, középső fogantyú általános emelő, ez nyitja és zárja az összes

szívárványblendét. Ezek alatt helyezkednek el az esésszáremelők. A két külső oldalon található a rivaldakészülékek kettős visszakapcsolója. A lámpák bekapcsolása fehér, kikapcsolása fekete gombbal történik.

A színfényorgona olyan fényzenei kompozíciók bemutatását teszi lehetővé, amelyekben egyidejűleg a legkülönbözőbb színvariánsok egyik színküszöbről a másikra észrevétlenül lépnek át (a hajnal- és az esthajnalpírhoz hasonlóan), másrészt a képek geometriai vagy expresszionista síkban mozgó vagy mozdulatlan állapotba kerülnek,

(Alexander László: Die Farblichtmusik. Die Musik XVII/9. München, 1925. június. 680–684. p. egy képtáblával)

#### Max Buttig: Színfényzene

A Berliini Állami Operaházban november 21-én, László fényzenei előadása alatt, sehol sem alakult ki egységes benyomásom. Rajtam mulhat, hogy a Ruttmannel való együttműködés ismeretében, az egységes befogadás érdekében naiv beállítottságomat korrigálnom kell. Az volt az érzésem, hogy a zene feltétel

nélkül uralkodik a fényjátékon. Ezért számomra a fényjáték körítésként szolgált, ami elvonta a figyelmet. Két dolgot kellett tennem: hallani és látni. Egyidejűleg két élményterületet kellett követnem és lehetőleg párhuzamot kellett vonnom közöttük, ami a benyomásaim mennyiségileg növelte, de sohol sem ajándékozott meg minőségi jellegű egységességgel. Ezért mindkettőről külön kell beszélnem. László 19. századi jellegű finom romantikus zenét adott elő: szépen játszott, zenéje örömteli volt. Ehhez a vetítővászon színes, kaleidoszkópszerű mozgó fényképződmények jelentek meg, amelyek önmaguktól csodálatos, elmosódott képződményekké alakultak. Furcsán anyagtalanok, érzelmesekek voltak, romantikusak, mint maga a zene, de kevésbé finomak és kevésbé logikusak. László a darabokat először fényjáték nélkül adta elő. Néhány résznél megpróbáltam a zenéhez hozzáképzelné a későbbi kísérőszíneket. Sejtéseim beigazolódtak. Ez volt az egyetlen, ami lekötött, azonban a későbbiekben nem hatott rám. Ellenkezőleg, erősen zavart a rajzosság. Amikor László következetesen össze akarta kapcsolni a szín- és hangérinteteket, nagymértékű összhangot kellett teremtenie a zene és a képek rajzossága között. Ezt egyenesen elégtelennek találtam, még akkor is, ha világos, hogy ennél a harmonikus zenének túlsúlyban kell lennie a tiszta színekkel szemben. László műveiben nem látok haladó felfogást. Amit csinál az a romantikus álmok és a romantikus tudományok házassága. A Dessau-i Bauhaushoz tartozó Hirschfeld műveit sokkal érthetőbbnek és hatásosabbnak tartom, jóllehet, vagy talán mert ezek egyszerűbb érzületűek. László így fogalmazott: „Ha egyáltalán nem kívánczunk mind kifinomultabb élvezetek után, akkor csak azt akarjuk, amit tennünk kell.” (Szocialistische Monatshefte 1926. 881–81. p.)

## Magyar Triangulum

A filmről az első részletesebb híradás a *Filmkultúra* 1937. január 1-jei (X. 1.) száma 25. lapján olvasható: „A Magyar Filmiroda műtermében László Sándor, a kitűnő zeneszerző is készített egy igen érdekes rövidfilmet Magyar Triangulum elnevezéssel. A filmen a három Kotányi-nővér zongorázik, a Budapest Hangversenyzenekar és egy 24 tagú cigányzenekar is játszik. A filmen Liszt: E-dúr Polonaise-t, László Sándor egyik magyar slágerét és Hubay Jenő: Helyre Kati című csárdajelenetét adják elő. A film a Rembrandt-film kísérőzenéje lesz, és a színpadon a Kotányi-nővérek személyesen is fellépnek, úgyhogy tulajdonképpen nem három, hanem hatzongorás hangversenyt fognak hallani”. A *Rembrandt*, Alexander Korda filmje (végül a

két filmet nem együtt mutatták be), a Kotányi-nővérek Nelly (1901), Erzsébet (1902), Klára (1903), zongoraművészek.

László filmjének „cenzúralapját” a *Mozi Újság* 1937. március 12-i számában olvashatjuk, a Mozi-cenzúra rovatban: „Az országos Mozgóképvizsgáló bizottság 1937. február hó 4-étől 10-éig tartott ülésén nyilvános előadásra alkalmasnak találta (...): 8. »Magyar Triangulum« (Triangulum hungaricum) hangos zenés játékfilm 1 felvonásban, a Magyar Film Irodában 1937-ben készült, 500 m hosszú.”

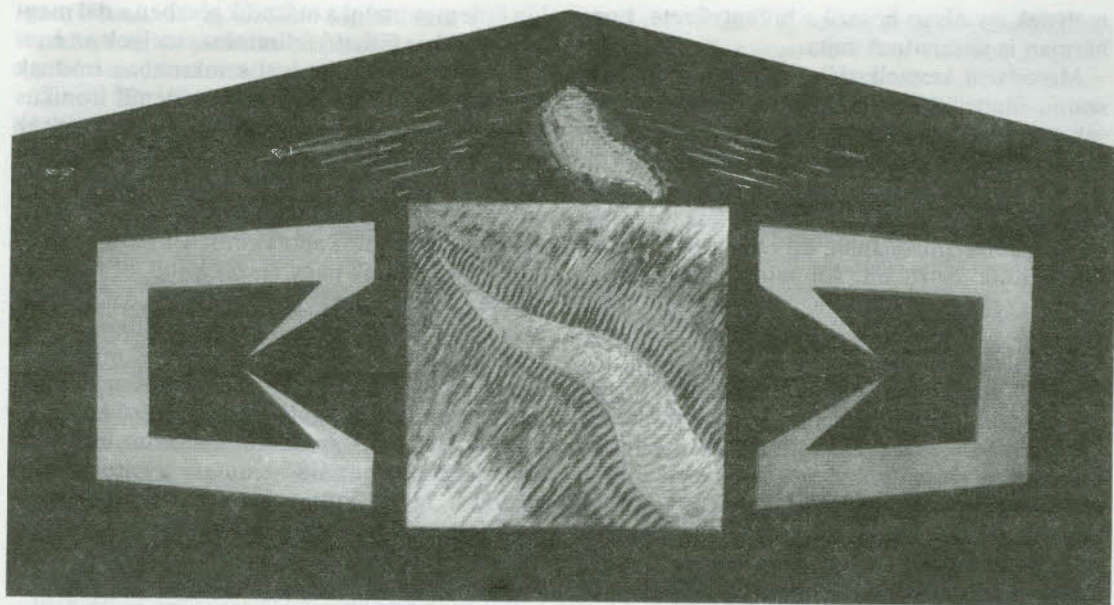
A film bemutatóját megelőző napon így ír a *Nemzeti Újság* (1937. február 23. 13. lap): „Zenei háromszög. Ezzel a címmel fejezte be László Sándor újszerű zenés egyfelvonásosát, amelyet a Magyar Filmirodában készítettek. A »Zenei háromszög« főszereplői a világhírű Kotányi-nővérek, akik személyesen is fellépnek e film keretében a »Mária nővér« minden előadásán a Royal Apollóban. A produkció zenei pikantériája, hogy a Kotányi nővérek önmagukat kísérik, tehát egy hatzongorás produkciót mutatnak be.”

A *Mária nővér* Gertler Viktor filmje, melynek díszbemutatójáról a *Mai Nap* tudósít (1937. február 25. 7. lap), egy bekezdés erejéig megdicsérve László munkáját is. Ugyanerről a bemutatóról az *Esti Kurír* 1937. február 25. száma a nyolcadik lapon a következőket írja: „Tegnap mutatkoztak be a Kotányi-nővérek a Zenés Háromszögben. A valóságban és a filmben olyan maradéktalanul érvényesültek a hanghatások a Musica-zongorákon, hogy a bemutatás jelenlévő egyik külföldi hanglemezgyáros cég azonnal ajánlatot tett a művésznőknek egy lemezsorozat lejátszására.”

A márciusi moziprogramokban a filmet gyakran *Liszt: Polonaise* címmel jelölve találjuk meg, az *Esti Kurír* 1937. március 10-i száma 9. lapján pedig egy újabb premier képes hirdetésében: a „világ legtökéletesebb színes filmje”-ként reklámozta. A Marlene Dietrich és Charles Boyer főszereplésével készült *Allah kertje* kísérőfilmjeként vetítették (illetve tartották műsoron) László munkáját a Royal Apollóban és most már a Corsóban is. (E film díszbemutatójáról egyébként a *Pesti Hírlap* 1937. március 10-i számának 10. lapján olvashatunk, ahol egy mondattal ismét megdicsérik az „igen ügyes magyar zenei filmet”, megemlítve még, hogy a bemutatón a „kormányzó és hitvese” is jelen volt.)

1937 áprilisában a *Film* a 11. lapon a „legtökéletesebb magyar rövidfilm”-ként jellemzi a *Zenés háromszöget*, nem mulasztva el hozzátenni, hogy „Ahol eddig bemutatták, frenetikus tapssal fogadta a közönség”. Példaként szerepel a *Filmkul-*





*Preludiumok (1925), a vetítési síkok össznézete, a Vörös.*

túra 1937. június 1. (X. 6. sz.) 4. lapján *A magyar rövidfilm életképessége* című cikkben. Ez azért is külön figyelmet érdemel, mert szempontja bizonyos értelemben rokon azzal a kontextussal, melyben e munkát itt tárgyaljuk: „... meg kell maradni a magyar rövidfilmek gyártásánál is, azonban nem szabad 12-18000 pengős költséggel rövidfilmet forgatni, hanem vannak rá példák is – a nagy sikerű *Szoborfilm*, a Kotányi-nővérek gyönyörű, élvezetet nyújtó rövidfilmje –, hogy kevesebb költséggel is lehet, sőt *kell* magyar rövidfilmet gyártani. A rövidfilm sok esetben új rendezőt, új operatőrt, esetleg új zeneszerzőt avathat, *előfutára* lehet az új magyar filmgenerációnak. *A magyar rövidfilm legyen a tulajdonképpeni magyar avantgarde-film* és ebben a szellemben és ebben az értelmezésben kell is a kérdést felfogni.” E felszólításnak persze nem túl sok fogatja lett – hacsak a mintegy húsz évvel későbbi, egészen más történeti szituációban hasonló következtetésre jutó szándékot, a Balázs Béla Stúdió (mint kísérleti-gyakorló terep és generációs karantén) alapítását nem kapcsoljuk ide. . .

Fenti írást követően azonban újabb adalékokat nem nagyon találunk, hacsak nem értékeljük annak Lajta Andor 1938-as *Filmművészeti évkönyv*-ét, mely mutatja, miként hullhat ki egy mű adott esetben a történeti emlékezet rostáján: míg a 174. lapon megjegyzi, hogy „Az elmúlt esztendőben igen szép számmal készültek magyar rövidfilmek is, amelyek közül a Kotányi-féle *Magyar Triangulum* és a *Hol alszunk vasárnap* című filmek

voltak az ismertebbek”, addig László filmje az éves termést felsoroló listából valamilyen ok miatt már hiányzik.

Itt az ideje, hogy röviden magát a filmet is leírjuk, kiemelve azokat a szempontokat, melyek alapján e munkát, ha megszorításokkal is, kísérleti filmnek lehet tekinteni.

Szerkesztési elvként a hármas szám mint következetesen alkalmazott, többszintű formai-tagoló elem tűnik fel elsőként: már a főcím alatt megjelenő triangulum is jelzi, a három zongoraművész nő megjelenése hangsúlyozza, a háromféle műfajú zenedarab felhasználása pedig elkerülhetetlenné teszi ennek észrevételét. Az első részben egy klasszikus zenemű, a másodikban egykorú tánczene, a harmadikban egy – ugyancsak népszerű – úgynevezett „magyaros”, csárdás ritmusú népies műdal hangzik fel. (Ha a felvonultatott jelmezeket végigvennénk, talán még szocio-elemzésre is lenne mód, kimutathatnánk a különböző társadalmi rétegek, úgymint nemesi-úri osztály, polgárság és „nép” vagy parasztság meglétét, de ettől most inkább tartózkodunk.)

Feltűnő, hogy – mivel három zongoraművész nő szerepel – három zongora is jelen van, melyek a három részben egymás mellett, hagyományosan egy nagyzenekar kíséretében, a másodikban csillag- vagy háromszög-alakban, oly módon, hogy a (képzeletbeli) háromszög oldalainak vonalát a billentyűzet határozza meg, míg a harmadik részben ugyancsak egymás mellett, de úgy, hogy egyetlen hatalmas zongorát alkotnak,

melynek így olyan hosszú a billentyűzete, hogy hárman is játszhatnak rajta.

Másodsorban kiemelkedő a meglehetősen nagy számú filmtrükk: az áttűnések, összekopírozások (archív anyagoké is) és az elegáns vágói munka mellett legfeltűnőbb a képváltásokkor, sőt egyes esetekben a képen is alkalmazott maszkok sokasága. Ezek természetesen létező elemei a kor labortechnikájának, de ehhez hasonló alkalmazásuk szokatlan, sőt szinte ismeretlen a kor magyar filmgyártásában. Előzményét azonban könnyen megeljük, ha a Színfényzene vetítéstechnikájánál alkalmazott maszkokra és „értékekre” gondolunk: ennek filmes adaptációjáról vagy talán inkább továbbfejlesztéséről van szó.

A harmadik – s talán legfontosabb – szempont lényegében műfaji, mint az az írás elején említett, videoklipekre történt utalásból is kitűnhet. Ugyanis zenét, képet és effekteket látunk együtt, azonos értékű elemekként kezelve, nem beszélhetünk tehát sem egy zenemű illusztrálásáról, sem „lefilmezéséről”, sem pedig egy film „zenei aláfestéséről”. Mindez együtt van jelen, a zenék elejétől végéig folyamatosan elhangzanak. Kü-

lön érdemes utalni a második részben a dal megjelenítésekor látható feliratokra, melyek az énekelt szöveg elhangzásával szinkronban íródnak fel a képre, ma már elkerülhetetlenül ironikus hatást keltve, de azt is eszünkbe juttatva, hogy ez az eljárás igazából csak az 1960-as években vált divatossá. Kétségtelen, hogy ez az „előőrsöket” jellemző, műfaji újítást sugalló karakter azért sem tűnhetett fel az adott korban, mert nem csupán a játékfilmek nagy részét látták el betét-dalokkal – illetve nem sokkal később a „dal filmen” is megjelenik, például Karády Katalinnal –, de maga a „kultúrfilm” vagy „rövidfilm” mint filmforma sem volt egyértelműen, világosan kialakítva, illetve nem volt több, mint egyszerű hosszjelölő elnevezés. A szokatlan helyzetet még szokatlanabbá tette az élő-bemutató (sajátos visszacsatolás), így a „mutatványok” természete szerint, a filmet minden különösebb hatás nélkül felejtették el, legföljebb a személyes emlékezet kuriózum-rovatában maradt meg.

Zárásul álljon itt a film főcím-listája alapján a készítők és a közreműködők névsora, valamint a betétszámok címei:

A filmkölcsönző és filmforgalmazási kft. bemutatja a Kotányi-nővérek háromzongorás produkcióját.

## Magyar Triangulum

Közreműködik a Budapesti Hangverseny Zenekar Bucsár Béla vezénylete alatt, a Melha-Szabó-Weygand vokál trió, 24 tagú cigányzenekar, a Városi színház énekkara, a Hemző táncoktató, Lakner bácsi két kis művésze, Hajnal Hédi és Ungvár Gyuszi.

Rendezte és összeállította: László Sándor. Kép: Icsy Rezső, Somkuti István. Díszlet: Pán József. Felvételvezető: Walter Tibor.

Eredeti Musica zongorák „Musica”, Budapest Erzsébet krt. 45. alatti lerakatából.

Készült a Magyar Filmiroda műtermeiben Pulvári rendszer szerint.

A zenék: Liszt: *Polonaise*, Esz-dúr; László Sándor: *Álmaim királya: Budapest. Angol keringő*.

Szöveg: Illiczky László; László Sándor: *Húzd rá cigány. Magyar rapszódia*.

A kópia a Magyar Filmintézetben található meg. (510 m fekete-fehér)

Peternák Miklós

### JEGYZETEK

1 Miklós Peternák: *Licht und Klang aus Ungarn. Bemerkungen zur Geschichte des Intermedia in den zwanziger Jahren. Wechsel-Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Jonas Verlag, 1986. 456-460. p.

2 A filmről ilyen szempontból írtam a *Musique Film* katalógusba (Scratch/Cinémathèque Française, 1986. Paris, 22-24. p.), mely az experimentális film és zene kapcsolatáról ad áttekintést. Ugyancsak szerepel a film

a *Film/Művészet. A magyar kísérleti film története* című katalógusban (Budapest Galéria, 1983. 9-10. p.)

3 Hans Scheufl – Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. 1-2. Suhrkamp Verlag. é. n. (1974) Frankfurt a.M., az 1. kötet 498. lapján.

4 pl. *The Pirate's Opera* (Bearbeitung von J. Gays *The Beggar's Opera* und *Polly*, 1964-65); *Wanted: Sex-perts and Serpents for our Garden of Maidens* (1968); *This*



*World - Tomorrow* (az 1964-es világiállításra, Seattle/Washington); *Deliberations* (szavalókórossal, 1969) és egy fantázia: *Roulette hématologique* (1969).

5 i. m. 556-565. p. irodalommal és kronológiai táblázattal.

6 *Film als Film. 1910 bis heute*. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre. Hrsg. von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath. Kölnischer Kunstverein 1977. Lászlóról: 72-73. p.

7 *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Karin v. Maur. Staatsgalerie Stuttgart, 1985. benne: Sara Selwood: *Farblichtmusik und abstrakter Film*. 414-421. p.

8 Veruschka Bódy - Peter Weibl (Hrsg.): *Clip, Klapp, Bum*. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. DuMont, 1987. Köln. benne: William Moritz: *Der Traum von der Farbmusik*, 17-51. pp; illetve Peter Weibel a könyv alcímével megegyező című tanulmánya 53-141. p.

9 Kenneth Peacock: *Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation*. *Leonardo*, Vol. 21. No. 4, pp. 367-406, 1988.

10 Bulat M. Galejev: *The Fire of Prometheus: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR*. u. o. 383-396. p., egy függelékkel: *At the Sources of the Idea of "Seeing Music" in Russia*.

11 Gyulai Elemér: *A látható zene*. Egy zenepszichológiai kísérletsorozat tanulságaiból. Budapest, 1965. Zeneműkiadó. Lászlóról: 19-20. p.

12 Alexander László: *Die Farblichtmusik*. Leipzig, 1925. Breitkopf und Härtel. (Mit Tafeln und Textabbildungen); Alexander László: *Kompositionen für Klavier und Farblicht*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, op. 9. *Träume. Fünf Stücke* (1926), op. 10. *Präludien* (1925) op. 11. *Sonatina* - ebből az op. 10-hez színes táblák tartoznak, az akvarellek Matthias Holl munkái; és *Einführung in die Farblichtmusik*. 1926. Leipzig; s az itt fordításban közölt munka.

13 Max Butting itt is publikált írásán túl pl. Wilhelm Dauffenbach: *Musik und Farben. Die Musik 1925*. (XVII. 5.) 344-349. p. Hugo Leichtentritt: *Das Kieler*

*Tonkünstlerfest der Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Die Musik 1925*. August 819-822. p. Lászlóról ír egyébként a 19-20. századdal foglalkozó akadémiai művészeti kézikönyv is: Dr. Hans Hildebrandt: *Die Kunst des 19 und 20. Jahrhunderts*. Handbuch des Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1931. (1. kiad. 1924) 451-452. p.

14 Lucia Moholy: *Marginalen zu Moholy-Nagy (Marginal Notes*. 1972. Zürich, a szerző kiadása) Scherpe Verlag Krefeld, 1972: „In *Malerei, Photographie, Film* (1925) Moholy-Nagy quoted full an essay on coloured light music (Farblichtmusik) by Albert Schröter, previously published in the *Münchener Illustrierte Presse*. (In subsequent editions the author's name was omitted and the source not mentioned.)”

15 *Festészet Fényképészet Film*. Corvina, 1978. Budapest. 19-20. p. ”A Bauhausban Schwerdtfegél, Hartwig és Hirschfeld-Mack foglalkoztak a vetített fény- és árnyjátékkal; átvágásaikkal és a színes felületek mozgatóásával gyakorlatilag az eddig legsikerültebb eredményekre jutottak a színes formaalkotás dinamikája terén. Hirschfeld-Mack szívós munkával olyan készüléket hozott létre, amely már alkalmas volt a folyamatos filmfelvételre. (...) A sugárzó fénynek és a temperált mozgásnak egy új tér-idő dimenziója bontakozik ki mind határozottabban ezekből a forgó és a mélybe tolódó fénynyalábokból. Hasonló ösvényen haladt László Sándor zongoraművész a maga »színfényzenéjével«. Kísérletét a hozzáfűzött történelmi elmélet némileg elhomályosítja. Túlzott hangsúlyt ad a színes hanglátás szubjektív kifejezésének, az optofonetikus alapelvek tudományosan objektív kutatásának rovására. Munkája mindamelllett értékes azért, mert olyan készüléket alkotott, amely az ő kísérletezéseinek területén kívül is felhasználható. (...) Az optikus-kinetikus és az akusztikus-zenei formaalkotás problematikájának olyasféle egybeolvasztását, amelyre Hirschfeld-Mack ... és László Sándor törekedtek - kísérleti teljesítményeik nagyraértékelése mellett - tévedésnek tartom.”

## CONTENTS

- 3 Péter Balassa: The True Blink of a Nasty Old Man  
*On Luis Bunuel*
- 7 István Jelenits: Invitation for a Pilgrimage
- 9 Preliminary Study on Theologic History for the Movie *The Milky Way* by Luis Bunuel and Jean-Claude Carrière
- 14 Pier Paolo Pasolini-Sergio Citti: Porno-Teo-Colossal
- 21 Andrey Tarkovsky: Lectures on Filmmaking - Idea and Implementation (1)
- 25 Péter Bajtay: See You, Mr. Wallenberg!  
*Kjell Grede: Wallenberg*
- 28 On the Zero Point of History  
*Telephon Conversation with János Herskó On the Occasion of the Premiere of his film, Találkozások. (Judit Pintér)*
- 32 Gábor Gelencsér: Justice and Method  
*György Fehér: Twilight*
- 37 Gábor Szilágyi: Epilogue of Two Eras  
Premiere of the Movie *The Empire Gone with a Sneeze*
- 42 Minutes of the Meeting of the Dramaturgical Board on the Film *The Empire Gone with a Sneeze* on 25th May, 1955
- 48 On the Context of *The Empire Gone with a Sneeze* (Mária Tevesz). A Festival for the Public - *La Rochelle '90* (Lia Somogyi). "...All the Ashes of the World Would Not Be Enough..."  
*Gleaning of the 1990 numbers of the Romanian Film Periodical. Noul Cinema* (Erzsébet Bátorhory). Active Thinking or Thinking Action? - *Yvette Bíró: Profane Mythology* (Gábor Gelencsér)
- 57 Miklós Peternák: László Sándor, the Colour-lightmusic and the *Hungarian Triangulum* (1937).

### MEGJELENT

a filmszakma egyetlen éves kézikönyve!

## FILMÉVKÖNYV '90

Kapható a Magyar Filmintézetben:

Budapest, Népstadion út 97. 1143

FILMÉVKÖNYV



Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza

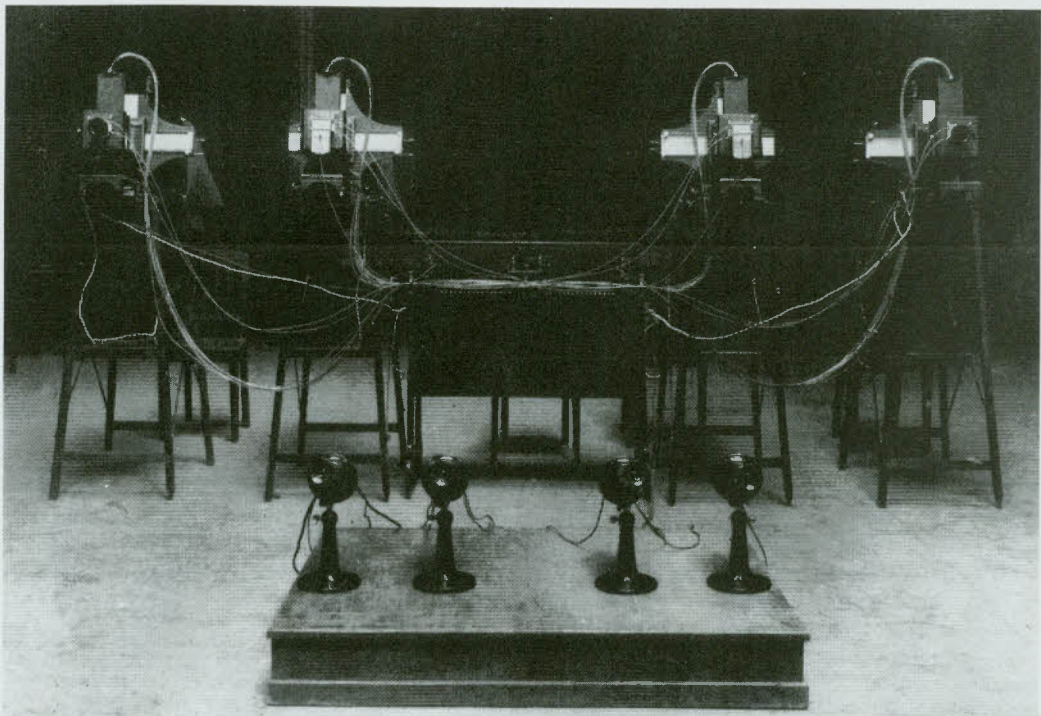
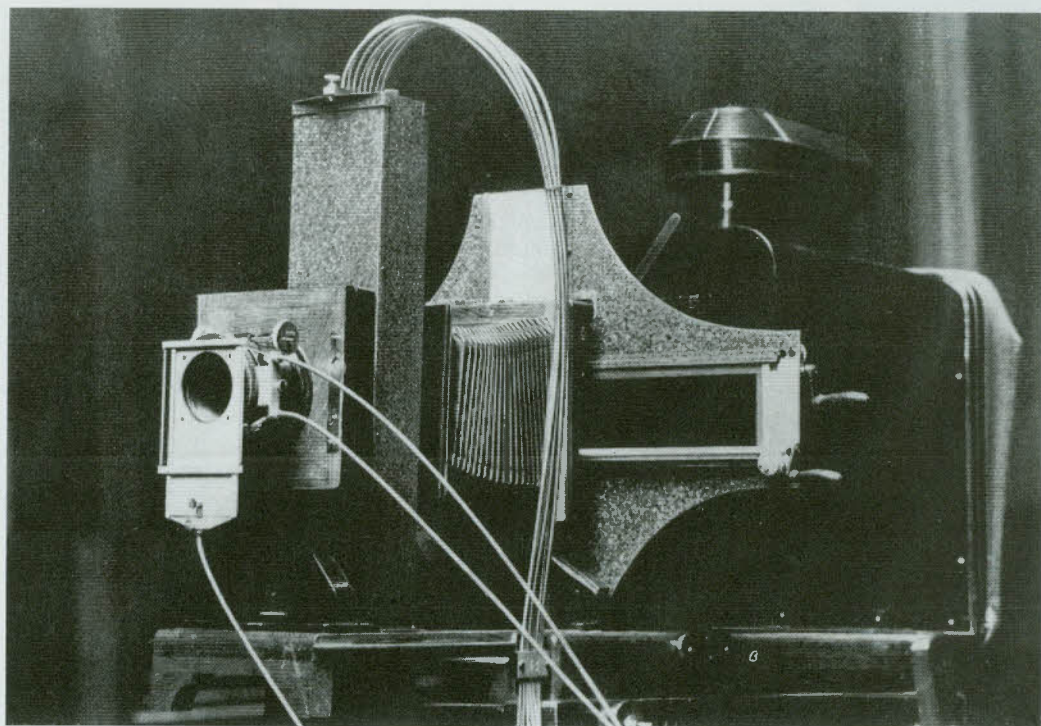
ISSN 0015-1580

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 - 1900 - közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 180 Ft, fél évre 90 Ft.

90.094 NOVOTRANS Nyomda Budapest 1125 Szamáca u. 8. Felelős vezető: Várlaki Imre





László Sándor: A színpénzongora (1925) - A kettes számú főmű (fent) és A nézővel szemben a pódiumra állított színpénzongora (lent).



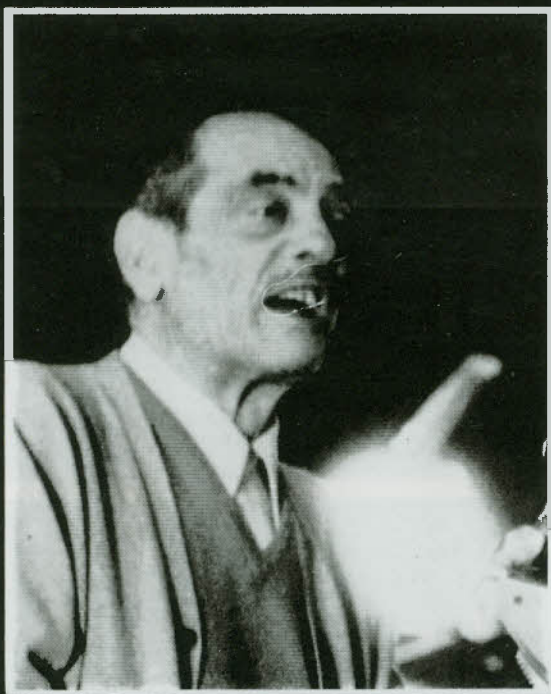
ÖRÖKMOZGÓ

ÖRÖK MÓ'Z'G Ó



ÖRÖK MÓ'Z'G Ó

A MAGYAR FILMINTÉZET BUDAPESTI FILMMŰZEUMA



Februárban folytatódik

LUIS BUÑUEL

életművét bemutató sorozatunk

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