

# FILM KULTÚRA 73|6

EGYDIMENZIÓS KAPCSOLATOK  
NEMZEDÉKEK, VISELKEDÉSMINTÁK  
„KELL EGY CSAPAT...”

A TRAGÉDIA ALKONYA

PREMIER PLAN: CHARLIE CHAPLIN

A SZÁMÍTÓGÉP, AMELY ÚJ UNIVERZUMOT ALKOT  
VIZUÁLIS ANTROPOLÓGIA

EIZENSTEIN ÉS ARTAUD

KIS AMERIKAI GYILKOSSÁGOK

**FILM  
KULTURA  
73/6**

## **Szerkesztőbizottság**

Garai Erzsémb. szerkesztő

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Papp Sándor

Sára Sándor

Sallay Gergely

olvasó-szerkesztő

Sebestyén Lajos

képszerkesztő

**1973. november — december**

**IX. évfolyam 6. szám**

# TARTALOM

## Műhely

- 5 Egydimenziós kapcsolatok  
*Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával (Ember Marianne)*

## Mérleg

- 10 Mérei Ferenc: Nemzedékek, viselkedésminták — a közhelyek álarcában  
*Gyarmathy Lívia: Álljon meg a menet!*
- 18 Fogarassy Miklós: „Kell egy csapat ..” — *Sándor Pál: Régi idők focija*
- 24 Veress József: Lírai mementó — *Rosztockij: Csendesek a hajnalok*
- 28 Marx József: A tragédia alkonya — *Visconti: Elátkozottak*

## Premier plan

- 34 Charlie Chaplin
- 35 Ölkény István: *Egy kunyhó a szakadék szélén*
- 37 Eörsi István: *Charlie, az optimista Sziszifusz*
- 39 Csurka István: *Három könnyű kérdés*
- 43 Chaplin a korabeli magyar filmkritika tükrében (Kovács Mária)
- 52 

Bors Ferenc
-------------

 (bernáth)

## Látóhatár

- 53 A vizualitás táguló határai (B. Y.)
- 54 Marx György: *A számítógép, amely új univerzumot alkot*
- 56 Boglár Lajos: *Vizuális antropológia*
- 60 Mészöly Miklós: Az elvont és az érzékletes a film színvilágában

## A film és közönsége

- 70 Mit jelent Önnek a film?  
*Kérdéseinkre válaszol Berend T. Iván történész (Szilágyi Erzsébet)*
- 75 Egy látványos pálya: Korda Sándor (Karcsai Kulcsár István)
- 78 Huszonöt éves az államosított magyar filmgyártás  
*Hont Ferenc, Ranódy László és Révai Dezső visszaemlékezései (E. M.)*

## Ellenvélemény

- 85 Radnóti Sándor: Kivilágított ablakok
- 87 Bujdosó Dezső: Mi a történelmi film?

## Külföldi folyóiratokból

- 90 Eisenstein és Artaud
- 92 A közös piac filmgyártásának együttműködése
- 93 Panoráma az 1972/73. évi lengyel filmekről
- 95 Személyiség- vagy jellemalakítás?
- 96 Tupamaros-akció mint filmsztori
- 98 Kis amerikai gyilkosságok
- 101 Contents



## E számunk munkatársai

Berend T. Iván egyetemi tanár  
Bernáth László kritikus  
Boglár Lajos etnográfus  
Böszörményi Géza rendező  
Bujdosó Dezső, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Csurka István író  
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Eörsi István író  
Fogarassy Miklós kritikus  
Gyarmathy Lívia rendező  
Hont Ferenc, az irodalomtudományok kandidátusa  
Karcasai Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Marx György egyetemi tanár  
Marx József filmdramaturg  
Mérei Ferenc pszichológus  
Mészöly Miklós író  
Örkény István író  
Radnóti Sándor kritikus  
Ranódy László rendező  
Révai Dezső, a Magyar Filmgyártó Vállalat volt igazgatója  
Szilágyi Erzsébet, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Veress József egyetemi adjunktus

## Következő számaink tartalmából

Egy baráti alkotói szövetség tíz éve  
A Csoóri—Kósa—Sára hármas műhelyében  
Az együttműködés módszerei a Balázs Béla Stúdióban  
Beszélgetés Sándor Pállal és Ragályi Elemérrel  
Új filmek: *Idegen arcok*, *Végül*, *Solaris*, *Menyegző*, *Emitai*, *Macbeth*,  
*Kabaré*  
Premier plan: A western, Pudovkin  
A filmszínészi játék paradoxona  
Az elutasító néző nyomában  
Mi az antifilm?

**Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza**

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója.  
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.  
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor  
tér 1., postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül  
vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi  
jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 60,— Ft, félévre 30,— Ft.

## EGYDIMENZIÓS KAPCSOLATOK

### Beszélgetés Gyarmathy Líviával és Böszörményi Gézával

Két héttel az *Álljon meg a menet* bemutatója után beszélgetünk Gyarmathy Líviával, a film rendezőjével és Böszörményi Gézával, a film írójával. Az első játékfilm, az *Ismeri a szandi mandit?* fanyar humorával és őszinteségével a munkásvilág ábrázolására törekvő magyar filmek sorába új hangvételt hozott. Nemrégiben Gyarmathy Lívia *Tisztelt cím-jét* láthattuk, és ez a dokumentumfilm, amely sok vonatkozásban az *Álljon meg a menet!* előtanulmányának tekinthető, a szemlélet következetességéről tanúskodik.

— *Jogosult-e a két játékfilm összehasonlítása?*

*Gyarmathy Lívia:*

— Jogos az összehasonlítás, de a különbségtétel is. Az *Álljon meg a menet!* az emberi kapcsolatok mechanikussá válása ellen készült. Nem törvényszerű az, hogy az emberi kapcsolatok tartalmukat veszítsék, változtatni lehet rajtuk, ezért értelmét látuk annak, hogy filmet készítsünk a témáról. Valóban ott akartam folytatni a gondolatot, ahol az *Ismeri a szandi mandit?*-ban befejeztem. A film ugyanabban a környezetben játszódik. Mindkét filmben a munkásvilág társadalmi helyzetének analízisére vállalkoztam, azonban — és ezt

alapvető különbségnek tartom — teljesen más vonatkozásban. Az első film ember és ipar kapcsolatáról szól, vagyis arról az aktuális civilizációs kérdésről, hogyan határozza meg a munka tartalma az emberek életét. Több száz éves fejlődés nyomán alakult az ipar olyanná, amilyen, és amikor a filmben a rendező ezt az állapotot bemutatja, egy alig változtatható helyzetről szól, nem tesz többet, mint hogy kortársként feljegyzi ezt a folyamatot. Ezt tettem a *Szandi mandi*-ban. Az *Álljon meg a menet!* ezzel szemben már nem eleve meghatározott kapcsolatokkal foglalkozik, hiszen ebben a filmben már nem az ipar és az ember, hanem emberek közvetlen viszonyáról van szó, előbb, fájóbb és ezért érzékenyebb problémáról.

*Böszörményi Géza:*

— Mindkét film ugyanannak a helyzetnek az elemzésére vállalkozik. Valóban más az elemzések tárgya, és más az elemzés módja is. Az *Álljon meg a menet!* a hamis társadalmi tudattal, megmerevedett viszonylatokkal foglalkozik, és ennek a kényes kérdésnek a tárgyalásához szükségünk volt arra, hogy a néző ne csupán bizonyos gondolatokkal, hanem látásmóddal is azonosulni tudjon. A *Szandi mandi*-ban a jelenségek, mint a mozaik-





*Ismeri a szandi mandit?*

kockák, tömbökben ábrázolva sorakoztak egymás után. Határfelületükön megtört a néző azonosulási törekvése, csak értelmi

kötődésre nyújtottak lehetőséget, hiányzott a dinamikus érzelmi átmenet. A *Szandi mandí* után ezért tértünk át az azonosulás



megteremtésének közvetlenebb eszköze, a sztori elbeszélésére. Ahol a történet olyan egyszerű, hogy már közhelynek tűnhet, megértése senkinek sem jelent nehézséget, lehetővé teszi az érzelmi azonosulást, és az egységes történet-elbeszélés során a nézőt be lehet „húzni” a társadalmi szituációk analizisébe, mert neki kell „felfedeznie” és érzelmileg megtöltenie a mondanivalót.

*Gyarmathy Livia:*

— A *Szandi mandi* minél szélesebb képét akarta adni a munkásvilágnak, az ipari tanulótól, az alkoholistától egészen a mérnökig mindenkiről egyszerre akart szólni. Volt ebben nagyot markolás is, de ma már pontosan látom, hogy a sokféle tekintés szükséges is volt akkor. Hiányzott ugyanis a téma hagyománya a magyar filmben.

— *Hogyan születik a „sztori” ebben a filmfelfogásban?*

*Böszörményi Géza:*

— Mi mindig aktuális filmeket készítünk, és sztoris vagy nem sztoris a film, mögötte mindig itt húzódik a mélyebb gondolati háttér, amely vagy átüt, vagy áthatol az anyagon. Más szóval, mindig a már meglevő gondolathoz illő, annak kifejezésére szolgáló történeteket keresünk. Tehát amiről szólni akarunk, már korábban megvolt, és nem a történet kínálja számunkra a gondolatot. Ha tetszik, a gombhoz keressük a kabátot; viszont ha már megtaláltuk a történetet, annak eredeti formáján soha sem változtatunk, inkább mi igazodunk hozzá.

— *Milyen emberi kapcsolatokat kívánt ez a történet megvilágítani?*

*Gyarmathy Livia:*

— Elsősorban azokról a kapcsolatokról van szó, amelyek egy társadalmi mozgás folyamatában tűnnek fel és világíthatóak meg. A film, ha úgy tetszik, egy politikai programmal indul. Ahhoz, hogy a munkás a gyárat otthonának érezze, szüksége van a megbecsülésre. Megteremtjük a hu-

mánus munkafeltételeket, mondja az igazgató, megbecsüljük a munkásokat, és ki-tüntetjük az idős munkatársakat. Jó és egészséges ez a társadalmi célkitűzés. A célkitűzés és a megvalósulás között azonban igen hosszú lánc feszül. Mit mond a film? Hogy túl sok a láncszem, hogy nem jók a láncszemek kapcsolódásai. Azok az emberek pedig, akiknek tevékenységéről eközben szó esik, nem gonoszak, nem rosszindulatú, szatírába illő figurák, hanem átlagos, hétköznapi emberek. A célkitűzésekhez mindenki hozzátesz valamit, nemcsak jót, hanem olykor a saját önkényét, hatalmaskodását és butaságát is hozzáadja, ezért végül is eltorzul maga az ügy.

*Böszörményi Géza:*

— Miért torzulhat el egy jó ügy? Azért, mert sok kézen megy keresztül? Az alapvető ok, azt hiszem, az, hogy hiányzik a „visszacsatolás”. Amikor az igazgató barátságosan azt mondja, hogy csináljatok az öregnek egy kis ünnepséget, ez az ötlet nyomban utasítássá válik. A végrehajtandó feladatokat pedig kevesen töltik meg emberi tartalommal. Történetünkben például csak az az ember, aki az öreggel huszonöt éven át dolgozott együtt a gyárban. Pedig ennek híján az utasítás tárgya is, ellenőrizhetetlen lesz, mert hiányzik a visszacsatolás, az igazi beleszólás, az emberi és érzelmi kontroll. Mindez benne van a filmben, bár talán nincs elég jól kifejtve.

— *A film történetében végül is, amikor a két asszony megjelenik az ünnepségen a gyárban, megtörténik a „visszacsatolás”.*

*Gyarmathy Livia:*

— Utólagosan valóban megtörténik a kontroll. Ekkor azonban a folyamat már lezajlott. Az öreget megünnepelték, és a szigeten felejtették. A végeredményből már csak következtetni lehet az eseményekre.

— *Ha elsősorban egy társadalmi folyamat érzékeny ábrázolására vállalkozik a film,*

*miért foglal el kizárólagos helyet az első részében a fiatalok szerelmi története?*

*Böszörményi Géza:*

— A kritikák többsége is ezt kifogásolja, mi több, leválasztja a szerelmi szálát az öreg történetéről, és azt mondja, két filmet lát. Ebből arra következtetünk, nem sikerült világosan kifejeznünk, hogy a két történet-szálnak közös az alapja. A fiúnak és az öregnek a sorsa összecseng, az egyik átéli a „létezés” kezdetét, míg a másik a „nemlét” felé tart. Hangsúlyt akartunk adni annak is, hogy bizonyos korban olyan erősek a biológiai késztetések, hogy el-mossák a társadalmi kapcsolódásokat és kontrasztokat. Az öregkor és a fiatalság ebben hasonlít egymáshoz, ugyanakkor sem az idősek, sem a legfiatalabbnak nincsen már és még követelése a világgal szemben.

*— Vajon ez a belső kapcsolódás elég erős-e ahhoz, hogy egybefűzze a két történetet?*

*Gyarmathy Livia:*

— A két szál közötti kapcsolódást több-irányúnak szántuk, amelynek végeredménye az, hogy a fiú az öreg társadalmi helyzetének örököse, magatartásának folytatója. A fiú vállalja ezt a helyzetet, minden adottságával együtt. Ezek az emberek azzal, hogy életük negyven-ötven évét egy olajszagú műhelyben dolgozzák le, az élet nehezebb részét vállalják.

*— A filmben érzékenyen árnyaltak a társadalmi munkamegosztásból adódó különbségek. Érdekes, hogy a vezető szerepe három vagy négy szereplő között oszlik meg. Miért?*

*Gyarmathy Livia:*

— Ha egyetlen figurába tömörítettem volna ezeket a vezetői tulajdonságokat, nyilvánvalóan nem lettek volna hitelesek, ez az egyetlen szereplő nem lett volna átélhető. Különböző vezetői tulajdonságokról van szó, amelyek nem is férhetnének meg együtt. Szilágyi Tibor elegánsabb és mar-

kánsabb, cinikusabb figurája más típusú vezetőre utal, mint Horváth Sándor Merkovicsa, akin a néző, ha odafigyel, észreveszi a kisszerűséget és a megvertséget.

*Böszörményi Géza:*

— A gyárban különböző rétegek dolgoznak. Elsősorban foglalkozásuk választja el őket. Az egyik izmaival, kézügyességével, fizikai talpraesettségével, a rutinmunkában való kitartással dolgozik; a másik pedig a fejével tervez, információkat kódol és dekódol, kombinál, tárgyal, utasításokat ad és fogad, és munkája során nem a gépekkel, hanem elsősorban az emberekkel áll kapcsolatban, ezért ilyen típusú készség és ügyesség fejlődik ki benne. Ez a különbözőség történelmileg még halmozódott is, sokszor nem is tudják egymást megérteni. Előítéletek alakulnak ki, hamis tudatok, és a „párbeszéd” sokszor nehéz.

*— A kritikák a groteszk, szatirikus és abszurd stílus jegyeit elemzik a filmben. Az alkotók milyen műfajúnak neveznék az Álljon meg a menet!-et?*

*Böszörményi Géza:*

— Nem hiszem, hogy groteszkek lennének a mi filmjeink. Nem igaz, hogy a *Szandi mandí* szatirikus volt. Az *Álljon meg a menet!* sem mindenütt az, csak ott, ahol a társadalmi kérdéseket megfelelően kritikával illeti. De mi nem szatírárt akartunk készíteni, kizárólag egy jelenség analizésére vállalkoztunk.

*Gyarmathy Livia:*

— Az ilyen típusú elemző filmnek egyik jellemzője, hogy elsősorban tartalmilag érdemes megközelíteni. Nem bír el semmiféle műfaji klisé, a hagyományos meghatározások nem érvényesek rá, mert nem tiszta műfaj. Olyan tárgyilagos analízisre törekedtünk, amelyben elkerülhető az önmagunktól való meghatódás. Az eseményeket valódi dimenzióikban kívántuk elbeszélni.

*— Milyen eszközöket alkalmazott a film annak érdekében, hogy szenvtelen, illetőleg ironikus legyen a hatás?*



Gyarmathy Livia:

— Lemondva a *Szandi mandi* poénjairól, gagjeiről, itt talán valamivel stilizáltabb, de mindenképpen líraibb fogalmazásmódra törekedtem. Elsősorban azért, hogy figuráimnak és kapcsolataiknak törékenységét hangsúlyozzam. A *Szandi mandi*-ban például, ha megjelent egy léggömb, annak biztos, hogy pukkannia kellett. Ebben a filmben a váratlanul, külső, stiláris eszközként megjelenő léggömbök kapcsolatokat és hangulatokat érzékeltetnek. A stilizált

lírai megoldásokat itt még nem sikerült egységessé tennem, a megoldási lehetőségeket kihasználnom. Olyan filmet szeretnék csinálni, ami a nézőben életének azokat a helyzetait idézi fel, amikor nem tudta eldönteni: sírjon-e vagy nevéssen. A drámai műfajokat talán túlon túl is tisztelem, ezért érzem magam teljesen képtelennek arra, hogy ezekkel kísérletezzem. Abban sem hiszek már, hogy a humor a gagekból fakad.

(Ember Marianne)

*Alljon meg a menet!*



## NEMZEDÉKEK, VISELKEDÉSMINTÁK - A KÖZHELYEK ÁLARCÁBAN

Gyarmathy Livia: Álljon meg a menet!

### A terep

Szelíd Duna-parti tájon kalauzol bennünket a felvevőgép. Az egyik öreg ág nádasai között, kis szigetek mellett hajózunk. A folyópart és a nádasok egyaránt kínálnak biztos, védett helyet horgászoknak, szerelmeknek, kalandkereső gyerekeknek. A nyári fényben minden derűsnek, egyszerűnek látszik. Ebben a világban jó lehet élni...

Az érzelmeket és kontemplációt sugalló vízi világ közelében nagy gyár áll, közvetlenül mellette — talán egy keskeny part-resszel elválasztva — épült és épül az új lakótelep, valamivel távolabb pedig még megvan kis házaival a régi lakótelep.

A gyár, a két lakótelep, a keskeny Duna-ág nádasaival és kis szigetével együtt adja a történet zárt színterét. A mese mindennapiságát jelző dísztelen és díszlettelen színtér a különféle szintekkel és egységekkel hol utalásszerűen, hol szimbolikusan sugallja, hogy a valóságnak milyen szintjén játszódik, a bohózat és a dráma között milyen árnyalatnak, a tisztesség és az ügyeskedés között milyen aspirációs nivónak felelhet meg az epizód.

A nagycsarnok a realitás tartománya, a tető a nosztalgiaák szürreáliája, a kettő közt a kaland lajtorjája vezet. Az irodák a lét

gyanús és veszélyes övezetéhez tartoznak, talán itt húzódik a jó és a rossz határa; aki itt megtelepszik, az megváltozhat, a személyisége átalakulhat. A régi lakótelep mintha az összeszokott emberek melegének, az új lakótelep mintha a felkapaszkodásnak a jelentését hordozná. A folyó az élet nagy történéseinek a színhelye; az ősi lápvilágot is idéző náddal, sással szegélyezett vízen folyik a nász, és kísért a halál.

Ebben a mezőben nagyjából három-négy nap alatt játszódik le a történet.

A szocio-ökonómiai mutatók szerint ezen a tájon emberi életet élnek. A gyerekek tudnak játszani, a fiatalok szépek, tudnak szeretni, az emberek inkább jól öltözöttek, látszik, hogy a nyomorúságot régen nem ismerik. A sportpálya, a motorbiciklik, az életvezetési szokások a szocialista peremváros tisztas jómódját mutatják.

### A repertoár

Viszonylag kis embercsoport játssza el a történetet: 15-en személyiségükkel, egyéni vonásaikkal vesznek részt, önálló arcukat van; 17-et társas helyzete sodort az eseményekbe, s ha van is önálló arcuk, itt interperszonális szerepével van jelen (pl. a gépkocsielődő, a szakszervezetis). Az



epizódok peremén pusztán funkciójával jelenik meg 10 szereplő (a büfés, a portás-lány, az ékszerbolt eladója stb.). S végül 8 statisztá-csoport (snurozó gyerekek, a pihenő műszaki rajzoló lányok, az irodai nők, a három tévés, az öt kitüntetett stb.) egészíti ki a szereplők sorát.

Ha e repertoár tagolódását elemezzük az események törésvonala mentén, azt látjuk, hogy a személyi vonásaival jelenlevő 15 vagy a társashelyzetével jelenlevő 17-et is hozzáadva összesen 32 személy nemzedéki rétegcsoportha bontva mutat jelentéshordozó egyensúlyt. A repertoár hangsúlyos tagjai közül a fiatalok, az érettkorúak, az öregek aránya 5:6:4; a harminckét személyből álló szélesebb repertoárban pedig a három nemzedéki csoport aránya 12:10:10.

A repertoár egyensúlya, a személyek eloszlása azt a jelentést hordozza, hogy a film elsődleges mondanivalója három nemzedék együttéléséről — talán konfliktusáról, talán harmóniájáról, talán mindkettőről — szól.

## A sztori

A film címe telitalálat. Ez a tréfás figyelmeztető kifejezés az Értelmező szótár szerint ezt mondja: „vigyázzunk, álljunk meg — a tevékenységben, a beszélgetésben —, mert valami elkerülte a figyelmünket”. A kifejezéshez tapadó anekdotikus asszociációk paradox fordulatokat idéznek fel, pl. álljon meg az esküvői menet, mert kiderült, hogy a menyasszony valójában férfi, vagy álljon meg a gyászmenet, mert a halott kiszökött a koporsóból, és betért megszokott italboltjába. Ezekre a paradox jelentésekre rímel a film címe: álljon meg az ünnepi menet, mert elveszett az ünnepelt. Tehát *vigyázzunk*: ha esküvő van, ne férfit öltöztessünk a menyasszonyi ruhába, ha temetés van, ne legyen üres a koporsó, ha ünnepelünk, ne veszítsük el az ünnepelteket. S mi minden juthat még eszünkbe: ha köszönteni megyünk, ne felejtsük otthon az ajándékot; ha jutalmat adunk, ne legyen üres a boríték; akit meg akarunk tisztelni, azt tiszteljük meg bizal-

munkkal is. Álljunk meg, nézzünk körül, nem éppen az veszett-e el, amiért menetelünk!

Gyarmathy Livia filmje két szálon indul. Mindkettő fontos társadalmi mondanivalót tartalmaz. A címfelirat alatt futó képsorban Merkovics Júliát, a tanműhelyben dolgozó ipari tanulót a személyzeti felelős kiemeli a műhelyből, irodai munkára osztja be. A néhány mondat egész konfliktus-sorozatot anticipál: a műhelybe már a holmijáért sem mehet vissza; az áthelyezés körülményeiről beszélni nem szabad; érzi, hogy nem a tudása vagy a szorgalma miatt emelik ki, hanem az apja miatt. A lány udvarlója, szerelme, Karcsi is a tanműhelyben dolgozik; felháborodik azon, hogy a lány az irodára került, az áthelyezést fondorlatos játéknak tartja, sérti az igazságérzetét, úgy érzi, hogy a kiemeléssel elvesztette a lányt, nincs vele többé közös gondolata.

Közben megindul *a történet másik szála*, amely keret-témaként foglalja magában a fiatalok konfliktusát is. A gyár vezetőségének gondot okoz a munkaerő-vándorlás. A törzsgárda megbecsülését kívánja kifejezni azzal, hogy a legidősebb dolgozókat, a sokat szolgált nyugdíjasokat aranygyűrűvel tüntetik ki. A legidősebb nyugdíjas Benda Mihály — Karcsi nagypapja —, aki ötven éve van a gyárnál, s ebből negyven évet teljes munkában töltött. A gyűrű átadását és az ötven éves jubileumi ünnepséget Merkovics József — Juli apja —, a gyár egyik vezető figurája (talán a titkárságnak, talán a munkaügyi osztálynak a vezetője) szervezi. Az ünnepség a terv szerint két részből áll: családias összejövetel Benda Mihály horgásztanyáján, az öreg Duna egyik kis szigetén, s másnap a gyűrű átadása a gyárban TV-közvetítéssel.

A szigeti ünnepség is zökkenőkkel folyik: a gyár ajándékát elfelejtik elhozni, a köszöntőbeszéd nem Benda Mihályról szól, hanem közhelyeket tartalmaz; a szervezők kissé leisszák magukat. A botrány azonban másnap tör ki. Már folyik a TV-közvetítés, amikor kiderül, hogy a legfőbb ünnepeltet, Benda Mihályt előző este kint felejtették a szigeten. A vezetők rosszat

sejtve rohannak a horgásztanyára. Ott találják az öreget, aki szemlélődve, emlékeibe temetkezve várta a reggelt.

## A Rómeó és Júlia-motívum

A miniszoknyás, ábrándos szemű kislányt. Júliának hívják; a személyzetis, aki korát tekintve az anyja is lehetne, megkérdése nélkül igazgatja életét; szerelme kimászik az ablakon, létrán kapaszkodik, tetőn rohan, felkúszik az erkélyre, rózságot tesz az alvó lány mellé — mindez elemeiben és érzelmi telítettségében a veronai szerelmesek történetét idézi fel.

S ehhez járul a két család ellentéte. Merkovich mintha azért vinné a lányát a műhelyből az irodába, hogy ebből a környezetből emelje ki: „Nem vagyunk egy társaság ... mit akarsz ezektől? Nincs egy közös szavunk ... Különben is ezek!” A fiú családjá és környezete viszont Merkovichékat nézi le ugyanígy: „Minek jársz te ennek a lányával?... Ez csak kapar ... a régi szaktársakkal meg nincs témája” — mondja róluk az öreg Benda unokájának. „A nagypapának volt igaza! Veletek nincs már téma” — mondja a fiú. „Magával én nem beszélek ... régen megszűntettük már ezt” — mondja Merkovichnak a Benda család értékrendjét képviselő Zsófi.

A két család konfliktusa nem félreértésen, nem a férfiák konokságán, nem asszonyok pletykáin alapszik, nem hamistudati termék.

Együttjár a társadalmi átalakulással, lényege az életmód szerinti rétegződés. Merkovich is gyermekkorától óta van a gyárban, mint Benda, munkáscsaládban nőtt fel, maga is gép mellett dolgozott. De életének ezt a szakaszát elfelejtette, vagy el akarja felejteni, „kapar”; s ez nem azt jelenti, hogy üzérkedik, inkább azt, hogy ügyeskedik.

Mindez önmagában is takarhat említésre méltó vétkeket, de lényege mégis az, hogy az ügyeskedésben, a mindennapos alkalmazkodásban személyisége változhatott meg, közönyös, érzéketlen lett mások ügyei iránt („Ha nem bú, nem baj öneki...”): ő felejté otthon az ajándékot,

elsősorban ő a ludas abban, hogy az öreget a szigeten felejtik.

A dunai Rómeó és Júlia története is azt mondja, hogy álljon meg a menet! Vigyázzunk a közönyösökre, s óvjuk gyermekeinket közönyös döntésüktől.

## A három nemzedék

A két fiatal szerelme s a két család konfliktusa három nemzedéket érint. A filmnek sokféle részlettel sikerült ezeket a nemzedéki rétegeket ábrázolni, s elérni azt, hogy a néző jóhiszeműen, mégis egyértelműen ítélje meg tagjaiknak társadalmi és emberi értékét.

*Mindegyik nemzedéknek saját zenei motívuma van*, amely koruknak, nosztalgiájuknak, értékrendjüknek megfelel. Az öregeket a romantikus Schumann-zene kíséri (Gyermekjátékok), ezt halljuk, amikor Benda Mihály ötven évvel ezelőtti történeteket idéz fel, amikor az öreg szaktársakat viszi a tutaj az ünnepélyre. Ez a zenéje annak a múltat idéző, a jelent is szerető nemzedéki csoportnak, amely olyan komolyan veszi az életet, hogy még a játékot is megengedheti magának.

A fiatalok emocionális jeleneteit beatzene kíséri, főként egy Koncz-szám. Ez fejezi ki gyakran rejtett érzelmeiket, vágyaiknak és szemérmüknek az ambivalenciáját; ez hangzik fel a veronai erkélyjelenetnek megfelelő rózság-epizódban, ez kíséri a táncot a gyártetőn, és ennek a hangjára indulnak el mint érett szerelmesek ladikon a sziget felé.

A középnemzedék zenei kísérete a két világháború közti időszak slágereiből táplálkozik. Ezek a 40—50 éves férfiak serdülőkorukból hozták magukkal „Az én babám egy fekete nő” meg „Ha eljönnél velem egy kávéházba”, „Elmondom, hogy minden hiába” szövegét és dallamát. Ez a zene felel meg érzelmeiknek, szórakozásaiknak. Amint egy kupica pálinkát vagy egy korsó sört megisznak, ezeket kezdik füttyülni, dúdolni, énekelni.

Éppen ilyen élesen különíti el a film a három nemzedéket *az életöröm dimenziójában*.







Benda Mihály élete tele van fontos, apró örömekkel: horgászik a Dunán, hegedül; amikor megismerjük éppen csúzlival lövi a gyümölcsöst pusztító kártevő madarakat. Amikor együtt van hasonló korú barátaival, tudnak emlékezni, beszélgetni, játszani is.

Az egyik megragadó jelenetben az öreg azt meséli, hogy vagy negyven évvel ezelőtt elbújt a szigeten, és Zsófi, barátjának a felesége hozta neki az ételt. Érkezését mindig madárfüttyel jelezte. S most Zsófi Benda kérésére megmutatja az egykori jelzőhangot, utánozza a madárfüttyöt. Az öregasszony szinte megfiatalodik, megszépül, az emlékezésben, s szinte valamennyien igazi örömmel élnek át a felidézést, amelyhez az ünnepély lebegő, színes léggömbjei adják a képi kísérletet.

Az örömeknek ugyanez a hitelessége, póz nélküli játékossága jellemzi a fiatalokat is. Szerelmük végigvonul a filmen: Karcsi realizálni szeretné, készül a nászra, a lány mintha még félne ettől. A film egyik szép jelenetében a fiú sétálni hívja a lányt a szigetre, kiderül, hogy közben a nagypapa horgász kunyhójában előkészítette a nászéjszakát: virágot, bort, melegvizet, a nászágyon vörös rózsát és bodros hálóinget. A nászra ekkor nem kerül sor, a lány is fél, meg is zavarják őket, de a jelenet egésze az örömeknek ugyanazt az ünnepélyességet mutatja, amellyel az öregek idézték fel a fél évszázaddal ezelőtti érzelmeiket.

A közép-nemzedék örömszerzése távolról sem ilyen vonzó. Jellegzetes epizódja, amikor három férfi — Merkovichs, a tanműhely vezetője és egy sima modorú hivatalnok — megrétfálja Irénkét, az igazgató titkárnőjét. Felitták magukat az ünnepélyen, jókedvűek, hangoskodnak. Szenvelegve, érzelmileg nyilván pózolván éneklnek slágereiket, mintha mindegyikük udvarolna Irénkének, fogdossák, hangoskodnak. Aztán egy ötlettel felrakják a nőt egy ottfeljtett, kiszuperált kotrógépre, és otthagyják. Beülnek az autóba, elrobognak. A nő, semmit sem értvén mindebből, ottmarad magányosan az éjszakában. Ez a közép-nemzedék virtuskodik, a mulatásnak, a duhajkodásnak ugyanolyan szánalmas fordú-

latait ismétli meg, mint amilyen híg slágerekkel fejezi ki érzelmeit.

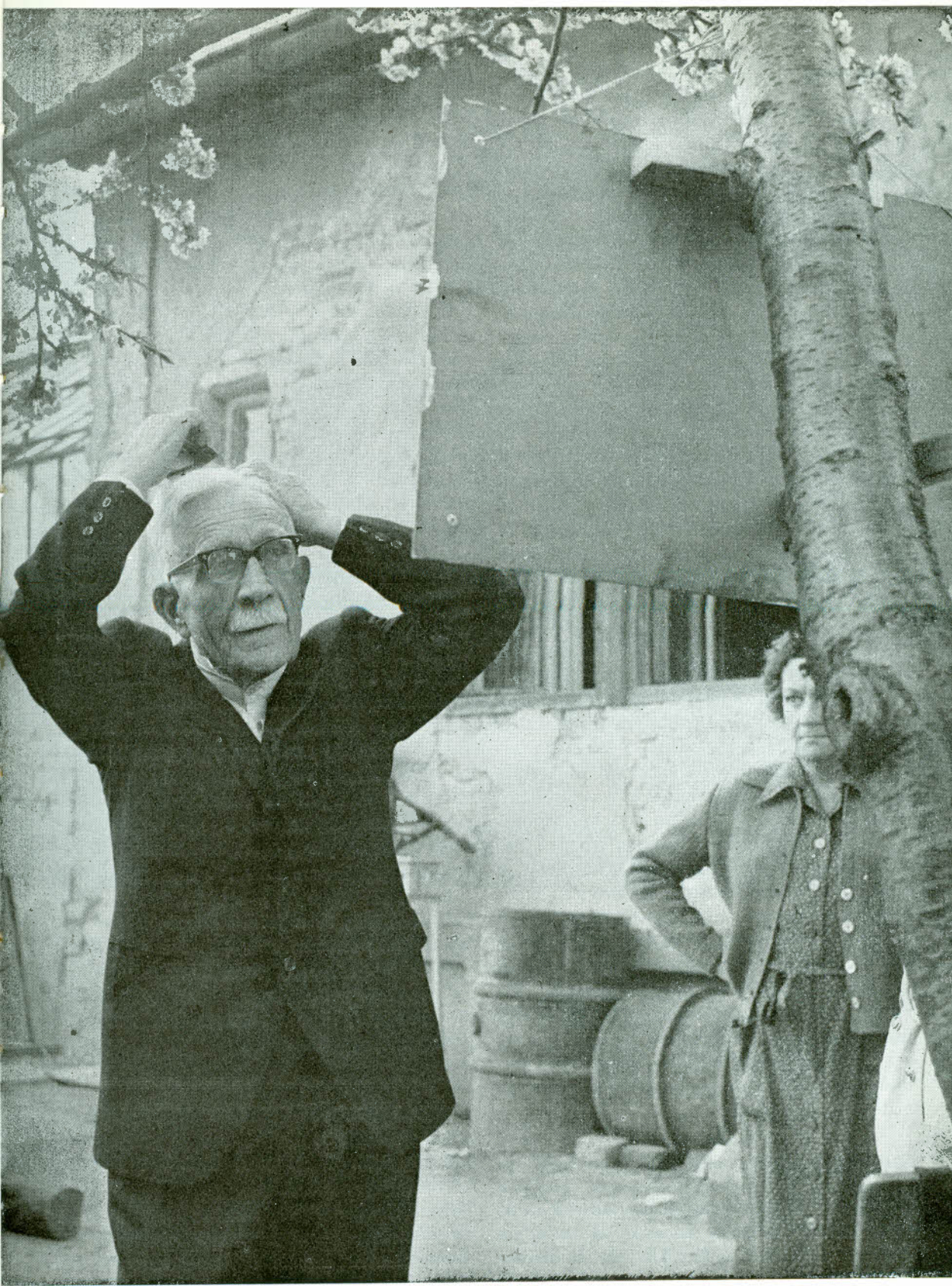
S még többet mond a három nemzedékről néhány epizód, néhány olyan társaslélektani fordulat, amely egyben a film építkezési módját is szemlélteti. Ezek a jellegzetes epizódok minden oldalról be vannak ágyazva a sztoriba, mégis önálló, szinte novellisztikus egységet alkotnak: csomópontot a történetben, amely a humor képi erejével fogja össze a mondanivalót.

## A gyűrű-próba

Az aranygyűrűhöz, amelyet Benda Mihály a jubileumra kapni fog, ujjméretre van szükség. A gyári autó viszi majd az Öreget a belvárosi ékszerboltba. Benda gondosan készül a kirándulásra, nyakkendőt köt. Előáll a nagy fekete autó, de a titkárnő elfoglalt, értekezletre kell mennie, s az Öreg egyedül ül be a kocsiba. Ekkor előkerül Karcsi motorbiciklijével és a telepen élő többi fiatal motorbicikliző fiú. Ékalakban fogják körül a Csajkát; a hét motorbiciklis sisakos fiatal úgy kíséri a kocsit és a benne ülő Öreget, mintha jelentős külföldi vendéget, kormányfőt kísérnének. A menet keresztülroboz a városon. Ez az egyetlen jelenet, amelyben kilépünk a gyárnak és környékének zárt mezőjéből. A járókelők kíváncsian nézegetik a kormányfői komolysággal utazó ősz férfit a fekete autóban. „Talán az afgán király” — mondja valaki. Így megy a menet. Nem tudjuk, hogy a fiatalok hirtelen ötlettől vezérelve, vagy előre megbeszélt játékból adtak díszkíséretet Benda Mihálynak. Ünnepélyesen, játékosan csinálták; nem az afgán király kíséretét utánozták, hanem játszottak. S az Öreg belement a játékba, elfogadta a tiszteletet. Ő is, a fiatalok is komolyan vették az évfordulót, a jutalmazást, az aranygyűrűt. Még az ékszerboltot és az ujjpróbát is.

Ennek a két nemzedéknek a tagjai, az öregek és a fiatalok azok, akik tudnak ünnepelni és játszani, ajándékot kapni és adni, szeretetet nyújtani és szeretetet elfogadni. S mindezt azért, mert komolyan veszik az életet és a másik embert.







## Az oklevél

A filmnek társadalmi implikációkban egyik legsűrűbb epizódja. A horgásztanyán kezdetét veszi a családi ünnepség, ahol az Öreg az igazgatóság, a társadalmi szervezetek és öreg barátai felköszöntik. Itt derül ki, hogy Merkovics elfelejtette elhozni az üveg szilvapálinkát, a gyár ajándékát. Világos, hogy valami ajándékot mégis kell adni, de itt a Duna szigetén, hamarjában, amikor már folyik az ünnepség, semmit sem lehet beszerezni. S ekkor Merkovicnak fölragyog az arca. Oklevelet fognak adni az Öregnek. Merkovics előszedi óriási aktatáskáját, amelyben ott vannak a nyomtatott oklevél-formulák, a tus és a redisztoll. A megszövegezéssel semmi gond nincs, Irénke, a titkárnő már tudja, mit kell tartalmaznia „az érdemek elismerését” tanúsító oklevélnek. Csakhogy a készülődés izgalmában az oklevél valahogy elkallódik. Merkovics nem jön zavarba. Elővesz egy másik űrlapot, megint előkotorja a tust, a redisztollat, a titkárnő készít még egy oklevelet. Sőt, amikor véletlenül mindkettő odakerül az Öreg asztalára, ő az, aki a fölösleges oklevélpéldányt visszaszerzi, s így az ünnepélyes pillanatban már zavartalanul adhatják át Benda Mihálynak az elismerő iratot.

Ez az epizód mutatja meg a középnemzedék egyik ideálját, az ügyes embert, aki magánál hordja, óriási aktatáskájában, a bonyolult helyzetek megoldásához szükséges technikai berendezést. Otthon felejtí ugyan az ajándékot, de *felkészült a váratlan nehézségekre, s a személytelen ügyeskedéssel, amilyen az oklevél-formula, valahogy megoldja a nehéz helyzetet.* Az ügyeskedés, a virtuskodás, a titkolódzás, a közhelyek alkalmazása együttesen jellemzi ezekben az epizódokban a középnemzedék magatartását.

## Azonosítások

Ilyen történésegyeségekből bontakozik ki az összefoglaló mondanivaló is. S ezekben látjuk, hogy Gyarmathy Líviától nem idegen a jelképes megoldás. A konkrét tör-

ténésnek szimbolikus másodjelentése van, ezek adják meg a film rejtett társadalmi happy end-jét.

A fiatalok szerelmi történetének különféle fordulatait a csónakutak is kifejezik. Négy csónakútjuk közül a negyedik az ünnepség utáni éjszakába nyúlik, nagyjából ugyanazokba az órákba, amikor a középnemzedék férfitagjai virtuskodásból fölrajkák a titkárnőt a kotrógépre. A folyón hideg van, a fiatalok dunnát tettek a ladikba, úgy utaznak, mintha felhőn úsznának. Ez lesz a nászútjuk. Már hajnalodik, amikor visszatérnek a szigetre. Ott találják az Öregt, őt fektetik a nyugágyon a dunnára. Amikor a gyárban rájönnek arra, hogy az Öreg a szigeten maradt és érte jönnek, akkor úgy viszik el, nyugágyon, a dunnával. A fiatalok nászágya lett a halált váró, megbékült Öreg pihenője.

S még ezután is következik egy jelenet. Mindenki elment, a két fiatal maradt a szigeten. A fiú a parton áll, meglátja a nagyapja kalapját, felveszi, jól megnézi, aztán fölteszi a fejére, s így kalapban szinte az öreg munkást látjuk fiatalon.

Ez az epizód mintha a pszichológiai tankönyvből került volna ide. Amikor egy kislány belelép az anyja cipőjébe, hordozza a retiküljét, vagy a fiú fölveszi az apa kalapját, emelgeti az aktatáskáját, mintha nemcsak a ruhadarabot ölténé magára, hanem a személyiséget is; utánozzák a mozgulatát, esetleg a hangját is, hasonulnak hozzá. *Amikor a fiú felveszi az Öreg elgurult kalapját, és a fejére húzza, ideált választ, dönt: az Öreg útját fogja továbbjárni.*

A zárójelenetben kétszeres az azonosítás. A fiú a szinte még meleg nászágyát nyújtja az életből kimenő öregnek, a kalappal pedig vállalja életútját.

A film epizódosora sajátos társadalmi jelenéset szemléltet. Továbbfolytatja a forgatókönyv íróinak, Böszörményi Géának és Gyarmathy Líviának egy már előző filmben is kibontott gondolatát. Az ifjúság gyanakvó, bizalmatlan azzal az ügyeskedő, virtuskodó rétegcsoporttal szemben, amelyre mint szülőre, munkavezetőre, főnökre



gyakran rábízsa a sors. Ezek az emberek nem figyelnek rájuk, mint ahogy általában nem figyelnek a másokra; elfelejtik és elvesztik őket.

De ez az ifjúság megkeresi azokat — gyakran azokat az öregeket —, akiknek ünnepélyességében és játékában, örömeiben és felelősségérzetében saját nosztalgiáira ismer.

Lehet, hogy nem is nemzedékekről, inkább magatartásformákról van szó. Főként azokról a közhelyeket mondó, könnyű megoldásokat keresőkről, akik az ünnepen elfelejtik az ünnepeltet. Igen, meg kell állítani a menetet és figyelmeztetni őket

arra, hogy az ifjúság csak azokat követi, csak azokkal azonosít, akik komolyan veszik az életet: ajándékait és ünnepélyeit, örömet és felelősségét egyaránt.

**Mérei Ferenc**

ÁLLJON MEG A MENET! (színes, magyar, 1973.) Budapest Játékfilmstúdió Vállalat. R: Gyarmathy Livia; I: Böszörményi Géza és Gyarmathy L.; O: Koltai Lajos; Z: Presser Gábor; Sz: Markovich Miklós, Bulla Elma, Eva Ras, Horváth Sándor, Rajts István.



## „KELL EGY CSAPAT...”

Sándor Pál: Régi idők focija

Kézenfekvő a lehetőség — a friss hírlapkritikák jó része élt is vele: összemérni Sándor Pál új filmjét Mándy Iván prózájával. Tehát egy ismert „kályhától” elindulni, ami — jó esetben — ugyanabban a házban, de mindenképpen egy másik szobában áll. Ez a szellemi művelet egyébként — a rendezőre nézve — fonák elismerést, afféle jóindulatú vállonveregetést eredményezhet csupán. A legnagyobb jóindulattal is — ebben a felvetésben — számíthat-e többre a negyedik filmjével jelentkező fiatal rendező és stábja, mint arra, hogy egy nagyszerű írói oeuvre kicsinyke szeletének tisztes adaptátoraként fog tűndökölni? Igaz, ez sem kevés, s ebben az esetben mégcsak (számos negatív példa van rá) nem is könnyű. Ám az az elemzés, mely a szépirodalmi alapanyag felől indul el, szükségszerűen leragad egy fontos és érdekes, de nem igazán lényeges kérdésnél. S ez így hangzik: Mándy Iván szövegének atmoszférája, költészete, eredeti látásmódja hol és hogyan kap helyet a *Régi idő focijájának* szövevédekében? Ami egészében — mégha *onnan* meríti is anyagát, s vele együtt némileg ihletét is — mégsem *az*. Már forgatókönyvi formájában sem, s különösen nem kész és önálló filmként. *Eredeti* alkotásról van szó ugyanis (nem is említve: másik művészetről), olyanról, ame-

lyik — a dolgok természete szerint — sokfelől szedi, rakosgatja össze a maga dolgait, hogy aztán saját játékszabályai szerint s a saját figuráival, magára mért határok között játsszon. S így aztán a lejátszás módja és a film lényege is csak eszerint értelmezhető, méltatható. Jelen esetben már az is jó, hogy ez így van: arra vall, hogy műalkotással van dolgunk.

„1924”. Így, idézőjelben. Sőt, többszörös idézőjelben pereg le a film története. Hiszen az az ironikus játék, mely a cím első szavában jelzett történetiséggel, pontosabban a (film-, sport- stb.) történeti tudat lehetőségeivel folyik, a legfontosabb szervező elv ebben a műben. Minarik Ede, a megszállott Mosodás és a Csabagyöngye együttes footballistáinak (jellemző módon még e kritikában sem írható le: „labdarúgóinak” vagy mai helyesírással: „futballistáinak”) keservesen groteszk hányattatásai, ezek az 1924-es évadot idéző események ugyanis nem választhatók el az *idézés módjától*. Csak ott és csak úgy léteznek tehát. A némafilmek stilizált (korabeli) tükrképébe fogva, látványosan kirámult, harsány eszközeikkel és egyúttal ezeknek az eszközöknek a parodisztikus torzításával együtt. Már ez a művészi le-





STILL FROM  
"THE GREAT ESCAPE"



lemény is ügyes és érdekes — s még akkor is méltányolható, ha az alapanyagban — Régi idők mozija! — kínálta is magát. Fel kell ismerni, hogy milyen szellemes tükrözés-játék adódik így a téma és a megjelenítés történelmisége között. Érdemes is nyomon követni ezeket a kapcsolódásokat legalább egy szálon: kameránk a Bodográf mozinak csupán az előcsarnokába jut el, s a „régí mozi” mindvégig mellékmotívum, a cselekmény fővonalaiba ügyesen beleszótt képsor marad ebben a filmben, amely a nézőt a stilusparódia révén sokkalta beljebb viszi (a gépházba? a raktárba? vagy talán leülteti egy zsöllyébe?) a némafilmek tekercseivel való játékba vonván őt bele. Így aztán a mellékmotívum, az 1920-as évek filmje, vizuális lényegével, „szellemiségével” lebeg a cselekménybontás fölött, megszabja az alakformálást. Máris az esztétikai „tyúk—tojás” vitába bonyolódhatnánk: mi ez? tartalom vagy forma s hogyan következnek egymásból?

Ám ez a lelemény is megmaradhatna ügyes „viccnek”, ha Sándor Pál — a fitogtatottan könnyed játékosság mögött, következetesen — a néma-burleszkkfilm-imitáció lehetőségeit nem venné *komolyan*.

Hiszen ezzel egy könnyedebb és hálásabb mozizásnak a csábítása is adott: a gagék száma szinte tetszés szerint — csupán a nevetőizmok teherbírásától függően — szaporítható: még több hasraesés, forgóajtó-játék, fálnak koppanás, kergetőzés, gyorsítás kellene csupán. S ami itt, a *Régi idők focijában csak idézet*, betét, olyasfajta „homage” a némafilm klasszikusainak, mint a Bodográf mozi előcsarnokában álló Chaplin-foto — az rögvést el is nyelné a filmet, diktálhatná a ritmust — a „nevetést fakasztani minél szaporábban” vezérelv szerint. Sándor Pál jó ízléssel érezte meg, hogy *mai szemlélettel a felszabadult komédiázásnak ezt a naiv mechanizmusát csak hazudhatná, sőt, a múzeális gagék még a parodisztikus modorban is csak „mellékszereplők” lehetnek, hisz mindez nagyszerű kacat*, ám ártatlanságát rég elvesztette („Hitler és Lundorf” — harsogja az 1924-beli rikkancs, s Minarik rákérdez: „Ki az a Hitler?”). Történeti (film- és

sporttörténeti) nosztalgiánkhoz való viszonyunk, legyen szó bármily hőskorról, eleve fonák, ironikus színezetű tehát.

Hiába „telik be” többször „a mérték”, hős és csapata bősziült iramban feleslegesen kerget végrehajtókat, máskor meg hiába kenik fel — tehetetlenségükben — az ünnepi habostortákat Tokics és Brüll meg a Bundásnő képére, fejére — *a film nem vár ki*, hogy nevetéssel kellően nyugtázzuk a kicsiny dávidoknak a góliátok fölötti kisszerű és időleges győzelmét. A dolgok *végső és rossz* kimenetele ugyanis egy pillanatig nem kétséges. Izgalmunk is álizgalom — helyénvaló tehát még a negatív gag is: a kapufára felszegezett pisztoly pedig *nem sül el*... Itt, ebben a világban, ahol Minarik rengeteg pénzzel a kezében — a részekek őszinteségével — azt az óhaját fejezi ki, hogy az egész világ fejére szeretne kispárnát szorítani, itt a jó semmi módon nem nyeri el jutalmát. A jólöltözött, merev arcú Turner Pipivel, a dörzsölt, keményöklű, kérlelhetetlenül céltudatos Tokics-Brüllökkel szemben — a törékeny, madárcsontú, éhes Mosodás („maga már nincs is” — mondja róla a Mozitulajdonos) csak meguszthatja. Jó esetben — ép bőrrel. S minthogy itt ez történik, nemcsak a happy end derűje, de a bukás tragikus pátosza is hiányzik.

A történetiség többszörös tükrörendszerre, az egész filmnyelvi archaizálás, a gyors vágások, a beépített „előzetes”, a feirabetétek, a remek mozizongora-zene, a főszereplő maszkjának, jelmezének chaplinessége, s minderre a modern filmtechnikák szándékos torzító rájátszásai, a bizarr közelképek révén Sándor Pál célzatosan hol közel vonja, hol eltávolítja azt, ami filmje központjában áll — a költői lényegét. A székszis és szemérem leleplező mozdulatai mögöl azonban feltündököl Minarik Ede alakjának költői sugárzása.

Hiszen a cselekmény maga is arra való, hogy ezt megnyilatkoztassa. Ezért lel rá a filmnyelvi játékon keresztül egy még archaikusabb epikai rétegre, a költői mesére. A külvárosi kisemberek flaszterlegendáriumára, melyben foci, mozi és politika mint a győzelem és az öröm vágy-





álom-esélyei keverednek össze. Ez az a közeg, melynek lebegő hangvétele mindig járt a legelső képsorban megkapó. „Hol

volt, hol nem volt ... volt egyszer egy Mosodás. S bár éhezett, mégis mondta: „kell egy csapat”. És elindult és ment, ment,



mendegélt...” Ebben a való fölé emelt játéktérben a dolgok igazi nehézkedése, a farkastörvények szigora és a szépség könnyűsége, törekenysége egészen természetes módon szembesítődik. A költői lendületű epikában tehát nem véletlenszerűek a népmesefordulatok sem: „s boldogan élsz, míg meg nem halsz” — oktatja a hőst a Kopasz Herceg: „Volt egyszer egy fiú...” — mereng a magára maradt Minarik a jobbszélső-csoda eltűnése után; a zárókép líráját grimaszoló felirat üti el: „Addig ettek, míg meg nem haltak.”

A naiv elbeszélőtónus szövéstechnikáját keresve persze sokféle eszköz után kapkod a rendező (minthogy mögötte nem állhat egy olyanfajta több évezredes epikai hagyomány, melynek lerombolása, kicsúfolása, deformálása is jelentéshordozó lehet az irodalomban): a némafilm világa — zenével, pantomimikus túlmozgatással — csak egyfajta támasz, amelynek a paródia neki-vetheti a hátát. Talán ennek tudható be, hogy a „csodafiú” kergetésének, megelégsének képsorában miért jön létre furcsa, megoldatlan stílusegyveleg, melyben egybekeveredik metaforázó költőieskedés, szimbólumkeresés, chagalloos égre uszás szürrealizmusa, egy-szál-hegedű szomorú bolyongása Jancsó-minta szerint. Márpedig ott, ahol a film az elbeszélés nehézségeivel küszködik, a néző az érzelmesség csábításaival találja szemben magát. A mű egész vonalán vannak ilyen repedések, bár inkább a ritmus döccen ettől, a tagolás sokkalta lendületesebb, semhogy ilyesmi bántóan megzavarhatná. S elsősorban azért nem, mert a film költőiségének lényege hibátlan — s ez a Garas Dezső játszott főszerep ragyogása. Az ő madárszerű mozgatai, csontos, sovány egérarcának mimikája, szomorú lapátfülei, őszülő sörte-haja, Chaplin-kalapja, a szeme alatt feltűnő véraláfutásos holddudvar, fájdalom—lelkesség—fáradtság—elkinzottság színe-változása ezen a „tájon”, a film legfontosabb „tájképén”. Az ismétléstechnika is erre épít — két kulcskép köré rendezve a többit. A zsíroskenyérbe beleharapni készülő éhes (s még mi mindenre éhes!) kisemberé, meg ugyanez az arc, amint ijedten néz ki

egy ablak, egy palánk mögül (lesneiy: támadásra? buvóhely: veszedelem ellen?). Várva hogy ... hátha majdcsak... ...hátha mégis vagy mégsem... ámbár biztos, hogy... A Minarik—Garas-arnak ez a két kulcsképe (állítsuk csak szembe a film egyik igencsak „költői” képével: hajnali-alkonyi fényben, gyönyörködtető lassítással, hosszú szökellésekkel fut az üldözött kamasz a hídon át) a néző tudatában — s csakis ott! — kapcsolódhat metaforává. Hisz áttűnik rajta a mosodapince szürkészöld, gőzősen opálos gödre, ahova száradó ruhák piros szárai lógnak be... meg a kültelki focipálya reménytelenül koszosszürke salakja — málló falú öltözőbódéval, hervatag-lila cornerzászlóval — háttérben szeméttelappal, gyárkéményekkel, senkiföldje préri-vel. Nem, ezek nemcsak szinterek, nemcsak a cselekmény kifejlésének helyei, ropant fontos szerepet játszó jelek, melyeket ama archoz sokkalta több kapcsolat fűz — a mű költői rendjének jóvoltából — mint az a dolgok bármiféle más racionális topográfiájában elképzelhető.

A színes filmmel töltött kamera is ennek jegyében mozog. Éppen ezért nem elegendő Ragályi Elemér megejtően mélytűző — újabb korimitáció: Rippl-Rónai-s puhaságú — színeit állóképekként szemügyre venni. A film visszatartott (a némafilm fekete-fehér világának irányába fogott) s jelenetenként egységes tónusra szerkesztett vizualitása szerkesztett folymat; a beszéd egyik fontos „csatornája”. A mozielőcsarnok barnái, az Astoria-portál csillogó sárga reflexei... — mintha a színezés „szólalna meg”, gyöngédséget, mosolyt „játszva rá” a képre, még ott is, ahol harsány trivialitással tüntet a jelenet. Hogy aztán a félbemaradt döntő játszma, a vesztett ügy utolsó képeinél járva megrendítően poros-szürkére komorodjon el a látvány. A Nyugati pályudvaron játszódó jelenet, a „kóda” viszont egészen más hangvételben illeszt jegyzetet a történetekhez. A gyors vágások után kijózanító, hűvösen lassú kocszásban mutatja fel a vesztes válogatottra várakozókat — közönyös tarkában. Jókat és rosszakat, elbukottakat és gáncsolókat. És „hőskorok” — fociban is

— jól ismert ocsmány kimenetelét, a füttykoncertre válaszoló kardlapozást. Meg ami a kisembernek megmaradhat: a *szimpla* (mert a sajnos későn megkerült fiúval megosztott) zsíroskenyeret. A zárás ironikus fintora, egy újabb szinten játszik a nemzeti tudat — a témában adott — idézőjével — a labdarugó-mitológiával.

De hát nem mindvégig arról volt szó? A „régi idők focijáról”, mely már akkor is még régebbi idők kapusainak, csatárainak legendájával ösztökelte, vigasztalta magát? Nem az I. ligába tavaszra feljutni akaró Csabagyöngye-játékosokról s csapatkapitányukról, Minarik Edéről volt

szó, aki kénytelen volt piacra dobni jobb-szélsőjét, mert „pénz, pénz, pénz” kell a dresszfoglaló végrehajtók miatt, s akitől a Csillárnő elcsábítja a csodakapust is, így aztán a Fősor-rel játszott?... stb. stb. Igen erről *mesél* a film, hogy mindez *ürügy*, az emberi méltóságról való beszéd ürügye legyen, megszülethessen az életterlen, pályákról, kávéházakból kipofozható kisember nyugtalanítóan szép alakja, ez a külvárosi Don Quijote, aki komolyan veszi a maga jó ügyét, a maga rongyosdresszes focicsapatát. Őt pedig — a maga dolgát jól csinálván — Sándor Pál vette komolyan.

**Fogarassy Miklós**

RÉGI IDŐK FOCIJA (színes, magyar, 1973.)  
Hunnia Filmstúdió. R: Sándor Pál; I: Mándy Iván novellájából Tóth Zsuzsa; O: Ragályi Elemér; Z: Tamássy Zdenkó; Sz: Garas Dezső, Esztergályos Cecilia, Voigt Károly, Temessy Hédi, Szabó Gabriella, Kern András.





## LÍRAI MEMENTÓ

### Rosztockij: Csendesek a hajnalok

A Honvédő Háború próbatételének iszonyú súlyáról, a katonai akciók és morális konfliktusok jellegéről már több száz szovjet film készült; voltaképpen az első fegyverek eldördülése óta. Kezdetben a friss szenvedés forrósította át pátosszal a filmeket (Ejszmont: *Volt egyszer egy kislány*, Donszkoj: *Szivárvány*), később azonban a dokumentumokat is átalakították vagy didaktikus mesébe öltöztették (Csiaureli: *Berlin eleste*, Lukov: *Támadás 6.25-kor*). A történetekben súlyos tragédiákról, a test és a lélek különféle sérüléseiről esett szó, a hangvételt mégis uniformizálták: a világégersről csak merev vigyázállásban, a vezércikkek frazeológiájával, a rekviemek szomorú megilletődöttségével illett beszélni.

A *Szállnak a darvak* után a körkép kiszélesedett. Fény hullt a lélek sémákba nehezen szorítható belső konfliktusaira, az

emberi helytállás „szabálytalan” változataira s egy sereg „kényes” kérdésre is, melyet korábban nem nagyon feszegettek (felkészületlenség az első fasiszta támadások idején, a bizalmatlanság légköre, a hátszágban maradtak egy részének megalkuvó viselkedése stb.). Az új gondolatok a formanyelvi változások lehetőségét is magukban hordozták. A látvány mindinkább háttérbe szorult, hogy az árnyaltabb pszichológiai elemzésnek adja át a helyét, fontos szerep jutott a csapongó képzelet mozgalmas asszociációinak, a mese kronológiája gyakran felbomlott, a filmelbeszélések tónusváltozatai is összehasonlíthatatlanul gazdagabbak lettek, mint korábban. A variációk skálája meglehetősen széles: Bondarczuk harsány fortisszimói jól megférnek Csuhray szelíd andantéival, Tarkovszkij szürrealisztikus víziói Sztolper hagyománytisztetével.

Aztán megint fáradt háborús filmek érkeztek hozzánk, s a sovány termés egyes darabjait nézve, érdeklődéssel és reménykedéssel tettük fel a kérdést: mikor látunk újra remekműveket e témakörben? Nem hittük el, hogy a sorozat kiapadt, noha a hatvanas évek második felében vagy később forgatott művek aligha szerepelhetnének a *Balladá-val*, az *Iván gyermekkorá-val* fémjelzett reprezentatív mezőnyben.

A *Csendesek a hajnalok* a megszakadt folytonosságot kezdi újra. Noha korántsem hibátlan alkotás, felfedező erővel bír, mert nem az ismert történelmi leckét mondja fel, hanem új nézőpontból vizsgálja a háborús sorsokat és eseményeket.

Mielőtt Rosztockij „tétéleit” számba vennénk, a vállalkozás kockázatáról szeretnénk szólni. Borisz Vasziljev prózája, az ihlető írás kedvező fogadtatásra talált, a színpadi változat hasonlóképpen sikert aratott — a „harmadik nekifutás” ilyen esetekben óhatatlanul a száraz másolás vagy a fantáziátlan ismétlés veszélyét is magában rejt. A szovjet művész általában széles ívben kikerülte a csapdákat: zanzásított próza és változatos külsőkkel feldúsított színpadi adaptáció helyett eredeti filmjátékot szerkesztett, melyben a hősiesség köznapiságai változatai elevenednek meg, s ahol a lélegzetállító drámaiság nyers derűvel, a csendes meditáció elégikus hangulattal ölelkezik.

A mese középpontjában egy helyi jelentőségű háborús akció áll: öt katonalánynak és a vezetésükkel megbízott bumfordi őrmesternek kell felderíteni és megállítani a túlerőben levő ellenséget. A rendező voltaképpen három cselekményszálát visz egyszerre. Élethalálharc a náccal: ez a drámai helyzet alapja. A kisebb fegyverzetlenségekre mindig hajlamos nőkatónák és a szolgálati szabályzat paragrafusaira hivatkozó parancsnok komoly-játékos ellentéte alkotja a második síkot. És küzdelem folyik, nem is akármilyen, Rita, Zsenya és a többiek riadt „én”-jében is, hiszen a lányok még nem szagoltak puskaport, a parancs viszonylag nyugodt körülmények közül szakította ki őket, cselekvési reakcióikban a „tudom” és a „meg-

teszem” között még lényeges a különbség. A *Csendesek a hajnalok* rendezői eredetisége főképpen abban mutatkozik meg, ahogy a drámai cselekmény szálai egyesülnek egymással s a *sors-színpadon* az *egyéni* áldozatok kerülnek premier plánba.

Liza az első: a romantikus hangulatokért lelkesülő kislány a mocsárban leli halálát. Aztán Szonya következik: öt brutális kegyetlenséggel ölik meg a németek. Gálka a harmadik a sorban. Halála szabálytalan, kicsit méltatlan is a többiekéhez képest, a pillanat azonban, amikor a félénk teremtes tudatában kizökken az idő, s teste-akarata végképp megbénul, hiteles. A Honvédő Háborúnak ilyen mártírjai is akadtak. A maroknyi csoport megfogyatkozását Rita és Zsenya pusztulása zárja le: az előbbi maga vet véget a szenvedésnek, az utóbbi utolsó leheletéig harcol a túlerővel. Most már csak a finálé következik, „a mesebeli János” ellenakciója, a felmentő seregekkel való találkozása. Ebben a képsorban — sajnos — régebbi sémák kísértének, csakúgy, mint a keretjében, melynek összefoglaló jellegű hangsúlyai kifejezetten zavaróak. Úgy látszik, a summázó szándék modorossággá, divattá változott. Mivel mással magyarázhatnánk, hogy a nézőt a *Szállnak a darvak* kissé deklaratív szónoklatával összerímelő főhajtás gesztusa bocsátja útjára (ami márcsak azért is fölösleges, hiszen az egész film tiszteletteljes főhajtásnak tekinthető)...

A portrékat egytömbből faragta a rendező, a jellemnek csak egy sajátosságát domborította ki. A vázlatosság mégsem okoz egyensúlyzavart a film szerkezetében: a női koszorú a magatartás, a viselkedés, a felfogás több változatát képviseli. A közérzet rajza igényes: a tabló a gyerekes ábrándoktól (Liza) az erkölcsi kétségeken át (Gálka) az öntudatos cselekvés kötelezettségéig (Zsenya) terjed, s magában foglalja a líra, a derű oldottabb hangulatait is. Emlékezzünk a suta, de azért tudatos évődésre, mellyel a menyecskék megrohmozák az egyetlen férfit, s női ravaszságuk minden fortélyával meglágyítják a





szívét. Az őrmesterből „drága Fegyka” lesz. Mellékesen szólva, a bajuszos előjáró soha nem volt ellensége a szépnemnek: a gazdaasszonyhoz fűződő viszonya, amiről a film diszkrét félreérthetlenséggel beszél, mégsem rántja sárba a figurát, ellenkezőleg, emberi hitelét teszi teljesebbé.

Vaszkovról külön is kell szólnunk. Nemcsak azért, mert ez a hallatlanul természetes, csupa-ösztön és csupa-szív altiszt mindvégig a színen van, s túléli a többie-

ket, hanem annak okán, hogy a kétkedés és iszonyat meredélyein megkapaszkodva nagy utat tesz meg, míg felismeri a mélyebb összefüggéseket. A *Csendesek a hajnalok* talán legfontosabb tanulságát ő fogalmazza meg: Szónya és a többiek gyerekeket szülhettek volna, azok unokákat és dédunokákat, de „az emberiség végtelen fonálának ezt a kis szálát” széjjeltépte az ellenség ... Rosztockij őrmester-hőse egyszerű harcos, bonyolult problémákhoz nem ért, műveltsége foghíjai árulkodóak, mégis



felfogja az áldozat jelentőségét, s még arra is képes, mint sirató szavai bizonyítják, hogy „népben-nemzetben” gondolkozzék...

Nyekraszov egyik poemájában, *A vörösorrú fagykirály*-ban érzékelhettük a természet ilyen szélsőségesen vonzó-taszító jelenlétét, mint ebben a filmtragédiában. A csendes hajnalok vakító fehérsége, az erdő puha harmóniája, a bokrok álcázó mélye éppúgy végzetes szintérré alakul át, mint a klasszikus orosz költőnél. A szépség a megsemmisüléshez asszisztál. A fák sóhaja, a szél panasza, a folyó csobbanása kíséri a tömeges tragédiát, míg a szeretett földre nem hanyatlik valamennyi kiskatona.

A színdramaturgia a kontrasztokra épül: a jelen fokozódó komorságát fekete-fehér felvételek erősítik, az időnként visszauszó emléksnittek viszont ragyogópirosba, zöldbe, kékbe öltöznek. Golovnya, Pudovkin operatőrje kétségbe vonta a megoldás célszerűségét: szerinte pontosan megfordítva kellett volna a hangulati hatást megtervezni. Érzésünk szerint Rosztockij kifejező elmentéppárokat teremt a jelen—múlt idősik változtatásával és a színek diszharmoniójával (más kérdés, hogy a visszaemlékezések kissé szegényesek, információ-értékük mellé mindig csatlakozik atmoszférikus töltés). A színészi játék visszafogottabb, mint sok más háborús filmben. Andrej Martinov nagy felfedezés: a művész tökéletes illuziót kelt az őrmester szerepében, hitelesen eleveníti meg a pipogyságában is markáns, időnkénti erőtlenségében is határozott férfi portréját. Elismeréssel szólhatunk Vjacseszlav Sumszkij operatőri munkájáról is: a karéliei táj sok arcát impresszionisztikus festőiséggel láttatja, kamerája fürge, az emberi tekintettel mindig megragadó belső tartalmat képes kifejezni.

A legjobb háborús filmek voltaképpen nemcsak a történelmi múltat faggatják: a „hogyan éljünk” kérdésre is felelnek, elkötelezettségünk tartalmát, kapcsolataink törvényeit, a közösség formálódásának feltevéleit is megfogalmazzák. A *Csendesek a hajnalok* — bár művészi hatékonyságban némileg elmarad Kalatozov, Bondarcuk,



Csuhraj freskói mögött — e fontos ciklust gazdagítja, érdemes tehát számon tartanunk emlékezetes szovjet filmélményeink sorában.

**Veress József**

CSENDESEK A HAJNALOK (A zori zgyesz tyihije) színes, szovjet 1973. R: Sztjanyiszlav Rosztockij; I: Borisz Vasziljev regényéből B. Vasziljev és Sz. Rosztockij, O: Vjacseszlav Sumszkij; Z: Kirill Molcsanov; Sz; Andrej Martinov, Irina Sevcsuk, Olga Osztroumova, Jelena Drapko.



## A TRAGÉDIA ALKONYA

### Visconti: Elátkozottak

Mottó I.: „Visconti legtöbb filmje kulturális és antropológiai múzeumot foglal magában.” (Eric Rhode, 1961).

Mottó II.: „Viscontihoz, az emberhez és a művészhez két kulcs nyit ajtót, mindkettő idegen a filmtől, éspedig a színház meg a regény...” (Marcel Martin, 1963).

Mottó III.: „Visconti egyszerre szeretne a dekadencia költője és kritikusa lenni, a költő azonban elpusztítja benne a kritikust.” (Guido Aristarco, 1969).

### A szándék

Luchino Viscontinak rossz sorozata van a magyar mozikban. Alig két év leforgása alatt vetítették *A párdúc* utáni korszakának három legvitatottabb művét, elsőként a *Halál Velencében*-t, majd a *Közöny*-t, és most az *Elátkozottak* címen futó „Götterdämmerung”-ot. A magyar néző szeme előtt tehát mindössze két évre zsugorodott Visconti pályájának majd fél évtizedes, rendkívül problematikus alkotói szakasza. A Camus-mű teljes félreértését tükröző *Közöny* és a Thomas Mann-remekművet képeskönyv szintjén megvalósító *Halál Velencében* között készült *Elátkozottak* mégis megkülönböztetett figyelmet érdemel. Két okból. Egyrészt témája miatt. A veterán Visconti ebben a filmben ismét olyan té-

mához nyúlt, ami eleve nem lehet érdektelen, ha az egyetemes filmművészet egyik legjelentősebb alkotója próbál megbirkózni vele. A fasizmus áll a filmi elemzés középpontjában, és Visconti nem kevesebbet, mint a fasizmus természetrajzát akarja a néző elé tárni. A megkülönböztetett figyelem másik oka: ugyancsak a téma. De most más szemszögből. Visconti témája ugyanis nem csupán „filmtéma”. Nem tartozik a témáknak abba a széles rendjébe, amelyekről meglehetősen pontos értékítéletet tudunk mondani akkor is, ha mindössze az alkotó „látomásának” belső összetartó erejét állítjuk az elemzés tengelyébe. A fasizmus ugyanis az emberiség tudatában olyan mély nyomot hagyott, hogy óhatatlanul — és jogosan — felmerül az a kérdés is, vajon az alkotó látomása egybevág-e a nagyon is konkrét történelmi tapasztalatokkal. Annál is inkább jogos egy ilyesfajta megközelítés, mert jól tudjuk, a fasizmus megítélése Nyugaton, de különösen Olaszországban (ahol a fasiszta szellemiség még ma is tág körben kísért) még nem jutott nyugvópontra. És nemcsak a neofasiszta mozgalmak apologetikus — és éppen ezért lényegében önleleplező — propagandája veszélyes, hanem minden olyan „objektív-tudományos” kísérlet is, amely a fasizmust mítizálja, konkrét történelmi tar-

talmától megfosztja, pszichologizálja vagy egyenesen patologizálja ...

Az *Elátkozottak* rendezője tudatában van annak, hogy témája eleven, politikai téma. Amikor Visconti filmjéről beszél, magasra helyezi a mércét saját alkotása előtt: „Utolso filmemben, az *Elátkozottak*-ban — írja a *Cinema Nuovó*-ban — nagyon határozottan tértem vissza ahhoz a politikai és emberi témához, amely már sokszor lekötötte figyelmemet. Egy család tragédiáját és bomlását mutatom be egy olyan társadalom szélesebb tragédiájában és végletesebb bomlásában, amelyet a fasiszmus igázott le ... Ezt a filmet azért készítettem, hogy eloszlassam a kétségeket a náciizmus eredetét és osztályhelyzetét illetően, de nem szorítkoztam csupán erre ... Elsősorban az izgatott, hogy kivételes, de példaszerű emberi eseteket a tragédia formái között ábrázoljak, majd — a filmes ember sajátos eszközeivel — kivezető utat és megoldást jelezzek, mint minden filmemben tettem.”

Visconti kitűnő nyilatkozó; „magyarázatai” lényegbevágóak. Most is pontosan utalnak az őt mindig is izgató kérdéskörre, a család széthullására, amely a *Vihar előtt*-től a *Rocco és fivérei*-n és *A párdúc*-on át a *Fiastyúk szikrázó csillagai*-ig állandóan foglalkoztatta. A család felbomlását, a külső és belső bomlasztó tényezők ábrázolását legalább annyira fontosnak tartja Visconti, mint — hogy magyar példát mondjunk — Németh László, aki szintén a család és ezen belül a nő szerepének elemzése révén tárja fel korunk bonyolult életformaváltását. S a nyilatkozatot hallgatva szerencsésnek kell tartanunk, hogy Visconti a családot helyezi filmje középpontjába, hiszen a fasiszmus bomlasztó hatásának művészi-etikai ábrázolására ugyanhol találna alkalmasabb terepet, mint egy német polgári család belső világában. A filmben felvonuló kulturális nehéztűzéség azonban más irányba tereli a művet, mint azt a nyilatkozatok alapján várnánk ...

## A múzeum

Visconti családja: modell. Első pillantásra nagyon is életszerű, hiszen az Es-

senbeck-família arculatát a Kruppok és Thiessenek hatalmas étvágyú iparbáróitól kölcsönözte. A család „szereposztása” azonban — a modell törvényei szerint — már-már sematikus. A családi konfliktusok túlságosan is egybevágnak az egyes figurák szócsőszerűen képviselt ideológiai meggyőződésével. Ilyen alapon lehet megkülönböztetni a családon belül a fasiszmusnak — némi konzervatív berzenkedéssel — behódoló figurákat (például az idős családfő-kényúr Joachim), a fasiszmuson belüli érdekellentéteket tükröző alakokat a család „második nemzedékéből” (Konstantin az SA egyik vezetője, nővére, Sophie és a technokrata Friedrich Bruckman az SS-t pártolja), de találunk — immár „logikusan” — olyan személyt is, aki a fasiszmust — szociáldemokrata alapról — elítéli (Herbert). Ugyanígy a „harmadik nemzedéken” belül is merev-mezítelen ellentét feszül: a perverzió és patológia egyfelől (Martin), a túlfinomultság és dekadencia másfelől (Günther). S az egész család fölött ott lebeg, mint valami modern deus ex machina, cselekmény-mozgató „fátum”, Aschenbach Sturmbahnführer, aki ugyancsak szócsőszerűen nyilatkoztatja ki a nemzetiszocialista eszméket.

Nyilván a rendezőt és forgatókönyvíró társait, Nicola Badaluccót és Enrico Mediolt is zavarta a család ideológiai arculatának ez a kiszámíthatósága, s ekkor kezdődött meg a modell kulturális töltetének beszabályozása, a kongó múzeum-épület berendezése.

Első pillanatban is feltűnik, hogy Visconti a német témához német regényírónál keresett vezérfonalat. A család-modell megteremtésében alapvető jelentőségű Thomas Mann *Buddenbrook*-ja. A polgári felemelkedés és hanyatlás e modern époszából Visconti azonban nemcsak figurákat és situációkat vett át (például Joachim von Essenbeck születési ünnepségét vagy Günther zenei tehetségét), hanem filozófiát is. Thomas Mann szerint a *Buddenbrook* írása közben legnagyobb szellemi élménye Schopenhauer filozófiájával való megismerkedése volt, sőt „milyen szerencse — írja —, hogy ezt a hatalmas élményt nem





kellett magamba zárnom... kész költői hajlékot adhattam neki.” Thomas Buddenbrooknak, a hanyatló „második nemzedék” legmarkánsabb képviselőjének kerül kezébe Schopenhauer halál-filozófiája. Ekkor hangzik el az a mondat, amely a Visconti-filmben nem csupán Friedrich végső rezignáltságát indokolja, amikor a feje felett átcsapó eseményeket szemléli, hanem az egész család életlátását is meghatározza: „Egyéniségének rácsai közül reménytelenül mereszti szemét az ember a külső körülmények börtönfalaira, míg csak nem jő a Halál, hogy beszólítsa a szabadságba...” Döntő pillanat, mert innen az út kétfelé ágazik. Az Ernst Fischer által indokoltan szétválasztott „két Thomas Mann”, a Goethe-rokon demokrata és a romantikus irracionalista közül az utóbbihoz csatlakozott az olasz mester... Ez tükröződik a másik Thomas Mann-regény, a *Doktor Faust*-

tus motívumainak átvételében is. Az SS-Sturmbahnführer Aschenbach alakját ebből a regényből kölcsönözte Visconti. Martin és Aschenbach „szövetsége” azonban nélkülözi azokat a démonikusságukban is valós motívumokat, amelyek Adrian Leverkühn és az Ördög összeecsapását reális szinten magyarázzák. Visconti nem követi Thomas Mannt abban a nagyon is határozott törekvésében, amit — többek között — a Faust-történetet elbeszélő Zeitblom alakjának megteremtése is jelez. „A démonit egy éppenséggel nem démoni közvetítő anyagon átszűrni... — írja Thomas Mann — bizonyos mértékig tehermentesített, mert ily módon lehetővé vált számomra, hogy azt az izgalmat, amit e szörnyű regényötlet alapját képező egész közvetlen, személyes jellegű, vallomásszerű anyag kelt, átalakítsam közvetetté...”

A rendező azonban vállalta a közvetlen

ábrázolást: a Thomas Mann-i ironia hiányzik eszköztárából; helyette a Buddenbrookok hanyatlásának, romlásának múlt századi virágait hinti a jelenkori történet ironiát igénylő világára is. Természetesen erre Visconti jó oka volt: az ironia nyilvánvalóan az Essenbeck-család „tragédiáját” felfűjt léggömbként pukkasztja szét.

Visconti az ironia hívását figyelmen kívül hagyva a család-modell törekeny valóság-vázára inkább újabb kulturális rétegeket rakott rá. Az *Elátkozottak* drámai tömbjei mögött jól kirajzolódik az újabb példakép, Wagner ihlető alakja. (Visconti elfogultsága az opera iránt közismert; most ráadásul a Faust-regény egyik utalása is szeme előtt lebeghetett, amikor Wagnert és az „Istenek alkonyát” is besorolja „műzeuma” műtárgyai közé: „A németiség viszonya a világhoz — írja Thomas Mann — absztrakt és misztikus, vagyis zenei.”) Egyébként nagyon is gyakorlati okok játszanak közre abban, hogy a legmisztikusabb német zene, a Wagner-tetralógia is ott található az *Elátkozottak* ihletői között. A két Thomas Mann-mű cselekményvezetésének epikus hömpölygése, a látványos gesztusok szűkre szabott alkalmazása nem felelt meg Visconti véres tablókban tobzódo fantáziájának. Erre a fantáziára valóban a wagneri zenedrámák rimelnek a leg-tökéletesebben; a romantikusan felnagyított fordulatok, a gyűlölet és bosszú nagy jelenetei szinte közvetlenül lépnek át Visconti színpad-vásznára.

Végül Visconti mozgósította a figurák lélektani „hitelességének” megteremtésére a freudi mélylélektant, legalábbis annak „leglátványosabb” elemeit, mint például az Oedipus-komplexust és a beteges ösztönélet fantomjainak egész színpétét. De vajon mindez elegendő-e, hogy a hideg modell élettel töltődjék fel? Aligha. Hiszen a nézőnek nem kötelessége a mozijeggyel Visconti múzeumába is belépőt váltania.

## A képek logikája

Visconti azonban sokat tapasztalt rendező. Láthatóan tudatában volt ennek a veszély-

nek, és a megfilmesítés során alaposan kiaknáztta azokat a lehetőségeket, amelyek — minden kulturális előfeltételtől függetlenül is — önmagukban „látványosak”. Kérdés azonban, hogy ez megoldja-e a film alapvető problémáit. Figyeljük tehát a képeket.

A film képi világának — némi túlzással — két alapvető tartománya van. Az egyik a „fontos”, a másik a „látványos” képek világa. A „fontos” képek azok, amelyek a döntő történelmi információkat és a cselekményt előre-továbbvivő elemeket tartalmazzák. Ezekben a többnyire belső helyszíneken játszódó jelenetekben a látványtól a dialógus veszi át a fő szót, és a rendező elsősorban a kitűnő színészek — Dirk Bogarde, Ingrid Thulin és Helmut Griem — arcjátékára épít. Találhatóan jegyezte meg ezzel kapcsolatban az olasz kritika egy része, hogy az *Elátkozottak* képi stílusa a televízió hatását tükrözi. Természetesen ez csak a film képi világának egyik fele; a másik: telivér Visconti-jelenetek, mint például az SA-val való leszámolás infernális éjszakája, Friedrich és Sophie esküvője és főleg a Martin alakját előtérben mozgó képsorok. Ez a néhány — igaz: terjedelmesen feldolgozott — jelenet éled meg elsősorban az *Elátkozottak* vetítésein.

Visconti — alapjában realista — jelenetépítkezése itt vált át expresszionista-szimbolista értékekre. Az erőszak, az aberráció képei — a finomabb, atmoszférikusabb hatások mellőzésével — harsányak, s már csak ezért is: ezek a képek ragadnak meg leginkább a néző emlékezetében. Ezekben a jelenetekben azonban túlteng a külsődleges dekorativitás — a dialógusok képi üresjárataival szemben itt a gondolatiség üresjáratait figyelhetjük meg. Lássuk például a „hosszú kések éjszakájának” jelenetét. Visconti igazán nem takarékoskodik a visszataszító, elidegenítő képekkel. A halmozás azonban nem mindig a legalkalmasabb eszköz a teljesség ábrázolására: az SA-találkozó képsora (ami a maga módján aktuális is a mai „bajtársi találkozókra” való utalással) lassan fárasztóvá válik, s a néző valamiféle történelmi igazságszolgáltatás-





nak fogja fel, hogy az SS-kommandó, az aszkétikus-puritán Aschenbach vezetésével halomra gyilkolja a részeg, magatehetetlen rohamosztagosokat. Az ilyesfajta gondolatok — kell-e mondani? — aligha segítik elő a fasizmus természetrajzának megértését.

Helmut Berger alakítása minden további nélkül illusztráció lehetne egy szexualopatológiai tankönyvben. Kétes dicséret, tudjuk, de mégsem ez a fő probléma, hanem hogy a film utolsó harmadában az infantil, aberrált, perverz, gyáva és szadista Martin átveszi Aschenbach szerepét.

Ő rombolja szét Günther tétova ellenzéki-ségét a bosszúvágy felkeltésével, és megrendezi anyja és Friedrich ördögi esketése,

amely a család „második nemzedékének” kipusztulásával végződik. Visconti nagyon is egyértelmű szimbolikával ezekben a jelenetekben az SS-egyenruhás Martin alakját a fasizmussal azonosítja: ez az azonosítás azonban olyan gondolati zsákutcát jelent a történelmi tények értelmezésében, ahonnan — legalábbis ebben a filmben — már nincs mód a visszakanyarodásra.

Marcel Martin szerint „Visconti a születő újjal szemben jobban kedveli a haladó régi ábrázolását”. Valóban, az olasz mester legköltőibb alkotásai a széthulló régi életforma bensőséges ábrázolásával ígérték meg a nézőket. Az életformaváltás tragédiáját festette meg mély emberismerettel a *Vihar előtt*-től, a *Rocco és fivéréi*-n át A

*párduc*-ig: átélhetővé-érzékelhetővé tette azt a dialektikát, hogy a pusztuló régi is rendelkezett valaha igazi emberi értékkel. Az *Elátkozottak* azonban azt tükrözi, hogy Visconti félreértette irodalmi példaképét. Szándékosan vagy véletlenül, de Visconti mindenképpen eltekintett attól a történeti tényről, hogy a Buddenbrookok még valóban tragikus figurák voltak a múlt század közepén, s Thomas Mann rokon-szenve — a feltörekvő Hagenströmmökkel szemben — jogosultan fordul feléjük. Az Essenbeckek azonban 1933-ban már korántsem Buddenbrookok (különösen nem

abban a „szereposztásban”, ahogy Visconti megalkotta ezt a család-modellt); az ő „tragédiájuk” — mint minden tragédia megismétlése — komédia, hiszen érdekeik, hatalmuk, meghosszabbított szerepük a történelem színpadán egyértelműen a fasizmus függvénye.

Az *Elátkozottak* nagy ellentmondása ebből következik, s ezért nem is tudja elfedni sem a vonatkozások rendszere, sem a látvány. Egy tragédiára hangolt alkotói gépezet zúg mindvégig a filmben, amelyből a legfontosabb: az igazi tragikus hősök hiányoznak.

**Marx József**

ELÁTKOZOTTAK (Dannati) színes, olasz-NSZK 1969. R: Luchino Visconti; I: L. Visconti, N. Badalucco, E. Medioli; O: Armando Nannuzzi, Pasquale de Santis; Z: Maurice Jarre; Sz: Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Griem, Helmut Berger.





# PREMIER PLAN

---

## CHARLIE CHAPLIN

### Egy kunyhó a szakadék szélén

(Hívószavak) Tudatunk kartoték-rendszerében egy csomó olyan ábrát tartunk rak-táron, melyek a hívószó elhangzása után gépiesen előugranak. Ha azt mondom: *amerikai milliomos*, egy kövér, kopasz férfit látok, aki szivarozik és lábát az író-asztalra teszi. Tudom ugyan, hogy ez a kép primitív és megbízhatatlan, hiszen nem személyes tapasztalat, még kevésbé tudomá-nyos vizsgálódás alakította ki bennem, hanem együgyű séma csupán, pamfletek, karikatúrák, anekdoták szülötte. Mindez mit sem használ a szerencsétlen milliomos-nak, aki esetleg szikár, előzékeny, és Pi-casso művészetének avatott ismerője; a bennem kialakult képet semmi sem rendíti meg. Ugyanilyen elpusztíthatatlan és se-matikus ábrázolatok villannak elém, ha — például — azt hallom: *német turista, beat-zenész, bordélyházi madám*, vagy *Wagner-koloratúra*. Úgy látszik, gondolkodásunk a képletek leegyszerűsítésére törekszik, — talán, hogy minél több ilyen fogalmat őriz-lassen meg.

Néha — nagy ritkán — a művészet is létre tud hozni ezekhez hasonló, általános érvényű, elpusztíthatatlan, de leegyszerűsített alakzatokat. A Bűn és bűnhődés-t húsz évvel ezelőtt olvastam utoljára, tehát nem is emlékszem rá jól, de Raszkolnyikov ne-vének hallatára egy lépcsőházat látok,

melyben egy sovány, lázas tekintetű diák, balta a kezében, lopakodik fölfelé. Ugyan-ilyen közkincs lett az emberi gondolko-zásnak Odüsszeusz és Don Quijote, Oblo-mov vagy Svejk. Talán még Faust. És Chaplin biztosan.

(Ellentétpárok) Egy lelkiállapot sohasem monolitikus. Ahogy a sírás mellé a nevetés áll párba, minden más érzelemnek vagy lelkiállapotnak annak ellentéte a kísérője. Így hordjuk magunkban — egymáshoz szo-ros közelségben — a bánatot és az örö-möt, a megszágyenülést és a megdicsőülést, a bűnt és a feloldozást, a szorongást és a fellélegzést. Még halálfélelmünk is csak a halhatatlanság vagy a lélekvándorlás, vagy a föltámadás, vagy más bölcsék kövének abszurd föltételezésével válik halálféle-lemmé; nélküle testetlen szorongás lehetne csak, patológikus eset.

És nemcsak azt hordjuk magunkban, amit átélünk, hanem valahol a tárnák mé-lyén, a régmúltat is; szépen berendezett otthonainkban az ősember rettegését a véd-telenségtől, vagy jóllakottságunkban az ő örök félelmét az éhenhalástól. Akik meg-élték Budapest ostromát, újra élték ezt a félelmet, melyet az akkori sárgaborsó csak időlegesen tudott csillapítani. Azóta elmúlt



egy negyed század, de én egy belső kényszernek engedve időnkint még ma is vásárolok néhány teljesen szükségtelen konzervet. Mindegy, miért e beszerzés; akár az ős-szorongás, akár a háborús pánik emléke parancsolja rám, még e nevetséges vétel is megnyugtató.

Az *Aranyláz*-ban egy kunyhó himbál egy szakadék szélén. Az áhított otthon, a fűtött szoba, mely megvéd az elemek haragjától. Chaplin, a ház újdonsült gazdája vidáman tesz-vesz, mit sem sejtve róla, hogy lét és nem lét metszősíkján mozog. S mi jót nevetünk rajta, hiszen ez „abszurd”, vagyis mivelünk, akik vasbetonvázas bérházakban lakunk, ilyesmi már nem fordulhat elő, de egyszerre szorongunk is, mert a világ minden táján naponta látunk ilyen betonvázás házakat összeomlani, tehát — a technika mai szintjén — voltaképpen épp oly védtelenek vagyunk, mint egy jurtákban lakó nomád törzs a homokviharban.

(Burleszk-helyzet) Majdnem minden bohóc-tréfa arra épül, hogy egy képtelenséget, mellyel nem azonosulunk, reálisan ábrázol, s ezzel megkacagtatja nézőit. A nevetés mindig eltávolít, s mi tiszta szívvel szórakozhatunk, mert sohasem kerülünk abba a helyzetbe, hogy esküvői tortákat vágjunk egymás fejéhez, vagy pedig, hogy elsütve nyomorult flintánkat, egy élő galambot löjünk a porond fölé. Az igazi bohóc tehát vállalja, hogy az ügyefogyott, az életképtelen, a fenékbe rugott ő; s ezzel nemcsak meghagyja, hanem erősíti bennünk magasabbrendűségünk öntudatát.

A Chaplin hívószóra az ő toprongyos, keménykalapos, csámpás figurája a válasz; látszólag igazi bohóc. Hatása a nézőre mégis

más. Ő is nevette, mert reálisan ábrázol képtelen szituációkat, de azzal, ami azonosíthatatlannak látszik, titokban, magunk előtt is tagadva, mégiscsak azonosulunk. Ha rajta nevetünk, tele torokból nevetünk, de már nem „tisztá szívvel”, mert akarva —nem akarva közösséget érzünk vele.

A *Modern idők*-ben, amikor éjjeliőrnek fogadják föl egy áruházban, becsempészi párját, s hogy meghódítsa, elhalmozza minden földi jóval. Mi is szeretünk hódítani, ajándékozni, bőkezűnek lenni, de persze nem úgy, mint ez a buta bohóc. Chaplin azonban nem éri be az áruházi bunda odaajándékozásával, hanem, hogy bemutassa a hódítás magas iskoláját, görkorcsolyát köt föl. Nem veszi észre a figyelmeztető táblát, amit mi látunk, sem a szakadékot, melynek peremén szédítő táncát járja. Megint ott vagyunk a himbáló kunyhóban, beteljesülés és bukás, lét és megsemmisülés metszőpontjában, átérezve a „szerelem és halál” borzongató ellentét-párját. Ezt a látványt kacagásunk alatt egy szűkülő, rémülten vinnyogó hang kíséri, és ez a hang is a miénk.

(Titka) Nagy filmjeiben mindenkire szól, az írni-olvasni sem tudó, mozit először látó nézőtől a kiművelt, elkényeztetett és nagyigényű közönségig. Azt hiszem, ő az egyetlen művész a világon, akinek ezt elérni sikerült. Ha helytálló az, amit fentebb elmondottam róla, akkor nem érdemtelenül, mert először jött rá arra, hogy a bohóc-tréfa katartikus hatást is ki tud váltani. Nemcsak a bohóc-sipka modern változatát teremtette meg, ami már másoknak is sikerült, hanem a csörgők általános érvényű, mindenkire szóló hangját is megszólaltatta.

Örkény István



Kutyaélet

## CHARLIE, AZ OPTIMISTA SZISZIFUSZ

Akárki hasonlította is a némafilmek Chaplin-jét, a Charlie-figurát Kafka K. urához, a gondolatársítás találó: ugyanaz a botor-kálás az idegen, ellenséges külvilágban, ahol a személyek egy felfoghatatlan és mindent leigázó gépezet személytelen csavarjai, a tárgyak fellázadnak és kísértetiesen önálló életet élnek, az intézmények és hatóságok pedig számlálhatatlan fejű sárkányok, minthogy minden levágott fej helyébe kettő nő. K. úr e világ belső tereit részesíti előnyben: a hivatali folyosókat, irodákat, várótermeket, általában a várakozások termeit; Charlie kedvenc porondja az utca. Mindketten a város szülöttei: az ember nélküli természet csak kivételesen jelenik meg világukban, ők abban az embertelen természetben keresnek kibúvót, lehetőséget a létezésre, amelyet a legutolsó sörtőcsáig vagy rendőrgombig az ember alkotott meg. Vállalkozásuk — a túlélés — kilátástalan kaland, legalábbis erre vall az a szívós, pátosztalan és kudarcos küzdelem, amelyet a percről percre rájuk zúduló véletlenekkel vívnak. Csakhogy K. úr szemében e véletlenek egy kibogozhatatlan, rosszindulatú hatalom tervszerű cselvetései, és ezért a tusa végkifejletét illetően nem táplál illúziókat; Charlie viszont még sosem-látott, egyedi akadályoknak fogja fel a lábakat vagy köveket, amelyekben

megbotlik, és ezért bizakodva tápászkodik fel: optimista Sziszifusz. K. úr számára az élet zsugorodó haladék, és minden akadály után úgy érzi: mozgástere tovább szűkült. Charlie minden akadály után, amelyen túlvergődött, kitaruló világot lát maga előtt. Az országút, amelyen a *Modern idők* végén eltávolodik tőlünk, a végtelenbe vezet.

Ez az optimizmus Chaplin népszerűségének egyik előfeltétele. Irigylésreméltó népszerűség ez, példátlan és egyedülálló: egyrészt mert megszünteti a „tömegkultúra vagy elitkultúra” torzító, de szinte mindenki más számára elkerülhetetlen alternatíváját, hiszen Charlie-ban minden műveltségi szint és társadalmi tapasztalat megtalálja a maga élvezetét; Charlie mesehős, elvarázsolt világban, legkisebb fiú, aki folyvást szerencsét próbál, a népművészet naivitását sugározza egzakt technikai eszközökkel. Másrészt osztatlan sikere intellektuális és művészi kompromisszumok nélkül bontakozott ki, sőt, éppen e kompromisszummentesség talajából sarjadt. A világ elképesztően rosszul van berendezve; Charlie kiszolgáltatottsága égbekiáltó. Léte a gazdagabbak és erősebbek szeszélyétől függ, a tárgyak — rosszindulatú manók — a körmére koppintanak, hatalmas kerekek közt csússzan, rejtelmes célzatú gépezetben,



amely a természeti törvények megfellebbezhetetlen hatalmával uralkodik fölötte. Ha csak távolról is feltűnik a Hatóság, egyenruhában vagy civilben, gyanakodva vagy gyanútlanul, máris tudja minden néző: Charlie pillanatokon belül bajba kerül. Ő az egyetlen, aki nem sejti ezt. Anyyira a jelenben él, hogy minden következő pillanat a meglepetés erejével tör rá; ebben gyökeresen különbözik K. úrtól, aki állandóan fortélyos — noha eleve kilátástalannak ítélt — terveket sző. Charlie-t természetesen eltorzítja ez a végletes jelenben-élés: nem lázad, nem töri fejét a világ feladványain, és minthogy a dolgok rendjét megváltoztathatatatlannak tudja — vagy inkább: érzi, éli át —, ösztönösen alkalmazkodik a létért való harc kíméletlen szabályaihoz: habozás nélkül szétlökdösi a munkanélküliek tömegét, hogy ő jusson be a gyárba; az utcán talált csecsemő látán első gondolata nem a szánalomé és a gondoskodásé, hanem az, hogy miként veszthetné el feltűnésmentesen a nemkívánt csomagot. De mivel e spontaneitás abban is meggátolja, hogy a jövőjére gondoljon, és biztosított létet csikarjon ki magának, az adott pillanatok lehetőségei közt folyvást megfélekedezik a létért folytatott harc kegyetlen sugallatairól: ha végre áláláshoz jut — mondjuk éjjeli őr lesz egy nagy áruházban —, akkor nem ennek megtartására gondol, hanem inkább tortákkal tömi társnőjét, majd görkorcsoolyázni kezd. A gazdag embernek nem a vagyonát akarja megkaparintani, hanem csak egy szivarját, amely ott van a kezeügyében. Társnőjének magától értetődő természetességgel segít a szökésben, még akkor is, ha emiatt első sikereinek színhelyéről kell elmenekülnie. Így hát éppen a személyes perspektíva teljes hiánya nyit olyan távlatot benne, amely túlmutat minden torzuláson és romláson. Az ésszerűen megszervezett, érdekeken és erőszakon alapuló világ ésszerűtlen és emberellenes — Charlie spontánul elfogadja ezt a világot, de éppilyen spontánul túl is lép rajta erkölcsileg, mert nem hajlandó, vagy nem képes részt venni e világ — és

ezen belül: saját élete — folyamatos és tervszerű építésében. Pontosabban: a döntő pontokon mindig közbejön valami. Az érdek logikájához ösztönösen alkalmazkodó Charlie egyszerscsak olyan választás elé kerül, amelyben — éppilyen ösztönösen — egy magasabbrendű logikának engedelmeskedik: az éhesnek ennie kell, a gyereket pedig nem helyes bepottyantani a csatornába.

Ez az ösztönösség elsősorban ötletekben élheti ki magát. Az ötlet az az eszköz, amelynek segítségével Charlie a maga torzan is sugárzó emberségét felvonultathatja a világrend ellen. Az egész figura ötletmozaikból áll össze. Így hát Chaplin művészetében az ötlet sorsdöntő jelentőségű: minden pillanatra kell jutni valamilyen meghökkentő fordulatnak, mulatságos findzsacsnelnek. Charlie spontánul cselekszik; de maga is a világ spontán cselekvéseinek áldozata. Az alkotó legfontosabb ábrázolási módszere és a hős legfontosabb emberi tulajdonsága termékenyen és ritka szerencsével egyesül itt: az ötlet az a finom zsillettpege, amelynek nyomán „a törvény szövedéke mindig fölfeslik valahol”.

Charlie ötletei a pillanat váratlanul kínálkozó lehetőségeiből táplálkoznak; Chaplin ötletei pedig azokat a váratlanul kínálkozó lehetőségeket aknázzák ki, amelyeket a film — ez az új művészet vagy játék, vagy pénz- és örömforrás — kínál. A „Nicsak, mit tudok én” büszkesége, a felfedező álmélkodó gyönyörűsége ragyog ki a Charlie-filmek minden kockájából. A technika még nem a rutinnak, hanem az ihletnek a tárgya, trükkjei még nem artisztikus öncélok, hanem az életadó ötlet szolgái és megvalósulásai. Ez a naivitás és öröm megismételhetetlen, Charlie utolsó kalapbillentésével örökre elbúcsúzott tőlünk. Kárpótolhatjuk magunkat hanggal, színnel, árnyaltabb filozófiával, szervezesebb kompozícióval. De közben keserűen tudjuk: a filmnek mint népművészetnek vége, a mesehős eltűnt, az országút nem hozza többé vissza.

**Eörsi István**



*Modern idők*

## HÁROM KÖNNYŰ KÉRDÉS

A közelmúltban, élve a felajánlott lehetőséggel és öröme éhesen, s aztán kielégülve és jóllakva, végignézttem néhány Chaplin-filmet. Az élmény hatására három kérdés — félig ötlet, félig kérdés, ötlet formájú kérdés — ötlött föl bennem. Nem egészen komolyak, de hát azt hiszem, nem szükségszerű, hogy a Chaplin-filmek kapcsán vakbél-komoly ötletei legyenek az embernek, még akkor sem, ha valamely komoly esztétikai fórum számára ötli az ötleteit.

### *I. Hány Chaplin van?*

Hány? Kettőt ismerek én! Igaz, az egyiket csupán nagyon felületesen, és csak külföldi film-újságok lapjairól, nagyon is beállítaszagú fotókról. Ez a Chaplin egy kedvesen mosolygó, őszhajú bácsi, aki rendkívül kiterjedt családja körében, ősz hajához alig illően fiatal és csinos feleségével és apró porontyaival arról akar engem meggyőzni, hogy béke van, jólét és nyugalom, és nincsenek társadalmi problémák, és hogy



Svájcban főleg minden nagyon szép és nagyon jó és nagyon rezervált, meg aztán arról is, hogy nem szégyen az, ha valaki milliomos, főleg, ha különben jó családapa, családszerető, állatbarát és nem iszik, nem randalírozik. Nincs is annál jobb, mint egy csendes, tiszta svájci villa kertjében haboskává mellett elmélázni a világ folyását, a művészetet és a boldogságot. Ez Mr. Chaplin, a rendező. Ő rendezte annak idején a Chaplin-filmeket.

A másik, a bohóc, a táncoskomikus, a Figura. Vele mindig az utcán találkozom. Barátok vagyunk, megöleljük, hátbaveregetjük egymást, s természetesen ő mindig hasraesik, ahogy hátbaverem, dehát csak röhögünk rajta, nem fáj az neki. Az utca embere ő. Nincs egy rendes cipője. Éppen az az ember, akire ráillik: a cipője mellett jár. Pedig három-négy is kitelne abból a lyukas, ormótlan vacakból, amiben csetlik-botlik. Ez a Figura, ez meg folyton azt kérdezi tőlem: miért nincs béke a világon, miért püfölik őt az erősek, a gazdagok, a durvák? Mire jó a szavatolt, titkos bankbetét, amikor neki egy vasa sincs, nemhogy szavatolva, de a zsebében! Mivel eteti más a gyerekeit, amikor neki az egy szem „Kölyké”-nek a táplálása is félelmetes gondot okozott? S ráadásul, mindennek tetejében még a munkanélküliség! Hát, — mondja, ez a legborzasztóbb! Ő Chaplin. Jó haver, klassz krapek.

Megengedve azt, hogy a fotósok és a magazin-szerkesztők vezettek félre, meg kell mondanom őszintén, hogy nekem Mr. Chaplin egyáltalán nem kedvencem. Az is lehet, hogy csak valami belém nevelt viharos irtózás ez mindenféle tőkés-ízű gazdagságtól, jólétől, kényelemtől, s ennek az ártatlan Mr. Chaplin issza meg a levét. Nem tehetek róla, ha csak hallom is, hogy „Svájc az adózók paradicsoma”, már kiköphetnékem van, s ha ráadásul még látom is, hogy milyen az a paradicsom, milyen gazdag, mennyire rezervált, akkor már vicsorgok. No, persze, megül ennek az indulatnak az alján némi irigység is, s tudom én, hogy Mr. Chaplin nem lopta a pénzét, hogy nagyon is megdolgozott érte, s megérdemli, tudom. S hiába, hogy

ezzel a tudással szemben mindössze csak érzem, sejtem, hogy az a kis szerencsétlen, csetlő-botló figura szerezte Mr. Chaplinnek a vagyont, azzal, hogy végigdideregte Alaszkát, azzal, hogy számtalanszor megruházták az erősek, a bokszolók, a vagányok, hiába, mondom, mert én szeretek az érzéseimre hallgatni.

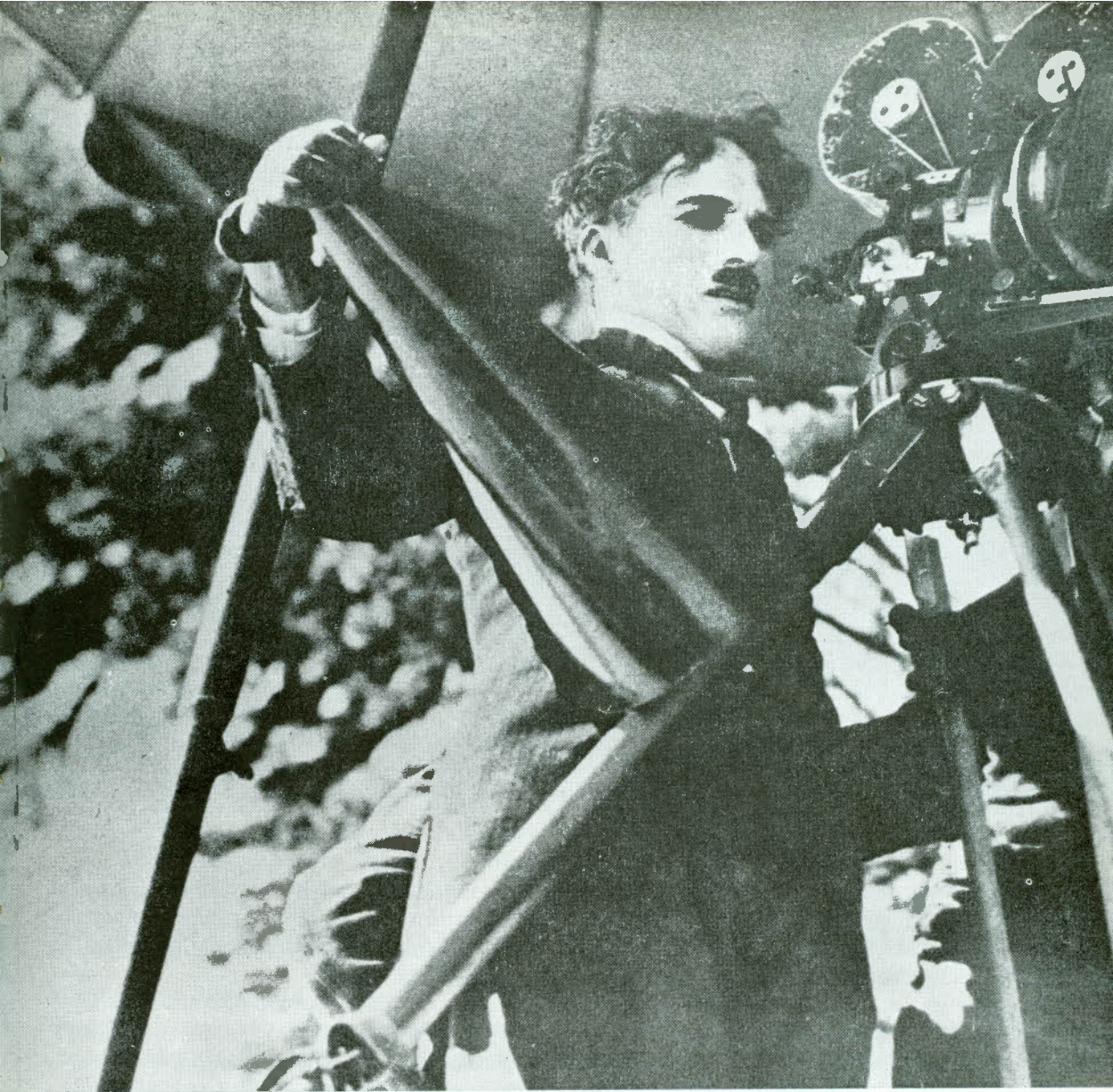
Van úgy, hogy együtt szidjuk az utcán Chaplinnal Mr. Chaplint. Meséli a koma, hogy neki már annyira beidegződött a csavarhúzás mozdulata a kezébe, hogy minden csavarnak látszó tárgyat megcsavarna, legyen az akár ruhagomb vagy mellbimbó. S mit kap érte? Börtönt meg nagy pofonokat a rendőröktől.

Badarság, tréfa, léha ötlet, de mégis: nem áll fönn a két Chaplin között a munka és a tőkés klasszikus viszonya? Nem a kis bohóc, a Figura termelte az értéktöbbletet?

## II. Modern film a Modern idők?

Magától értetődően vén alaknak, hogy ne mondjam, vén szivarnak számít manapság egy budapesti hanglemez-lapozgatásos szórakozóhelyen az az egyén, aki akkortájt született, amikor Chaplin befejezte — nem is a *Modern idők*-et, hanem — a *Monsieur Verdoux*-t, s maga is, ez a „vén szivar”-nak számitó fiatalember, ha tudatában valamilyen időszakkal, korral azonosítani akarja a modernség fogalmát, soha nem születése vagy fogantatása korára gondol, különösen nem a húszas, harmincas évekre, hanem legfeljebb, némi tűréssel, a hatvanas évek végére, de leginkább csak a hetvenesekre, amelyeknek első harmadát is maga mögött tudhatja már. Modern idők! Micsoda gyerekség! S valóban, ami a technikai dolgokat illeti, a *Modern idők* gépei, a húszas évek gépcsodái ócska salabakteroknak tűnnek a mai gépek mellett. Futószalag? Az egyhangú munka gépesít? Ne tessék mondan! Mi ez az elidegenedéshez képest! Etetőgép? Mi ez a mai embert érő reklámbombázásokhoz és tévéműsor-etetésekhez képest! Az emberiség iszonyú mértékben s ijesztő gyorsasággal fejleszti, növeszti maga köré a technikai szervezetét, s köz-





### *Modern idők*

ben ugyanilyen mértékben és gyorsasággal falja fel, törli el, érvényteleníti a saját tegnapi eszközeit, gépeit.

Állíthatjuk-e vajon teljes bizonyossággal, hogy mindez a művészetek és különösen a filmművészet vonatkozásában érvénytelen? Hogy itt nincs elévülés? Nehezen. Egy harmincas években készült magyar filmet ma már legfeljebb csak a benne játszó színész-óriás vagy színész-óriások kedvéért lehet — nem megnézni — elviselni. Az akkori slágerek közül csak igen nagy ünnepeken, amikor minden réteget és

minden korosztályt szokás kielégíteni, hallható egy-kettő a rádióban és a tévében, a fiatalság szánakozó borzongása közepett. Hiába van még esetleg ma is borsos ára a könyv-feketepeiacon egy akkori bestsellernek, az irodalmi tőzsdén éppenúgy nem jegyzik már, mint ahogy a korszak igazi, méltó, reprezentáns alkotásai közül is nem egynek csak igen szerény az árfolyama.

Manapság, amikor a modern tanulmány- és kritikáíró is eltanulta már ravaszabb kollégájától, a széppróza írójától a sorok közé rejtőzés, a sejtetés és beugratás tech-



nikáját, egy efféle bevezetésnek ugyancsak viszonylagos, kétes az értéke. Avagy hát miért éppen a slágerrel és a bestsellerrel szemben bizonyíttatik a Chaplin-filmek időtállósága, modernsége? Miért éppen egy már megszűletése pillanatában is avított filmipari termékkel, a régi kommersz magyar filmekkel szemben? Nem annyi jelent ez vajon csupán, hogy Chaplin jó sláger, jobb a többinél, hogy „örök-zöld”? Majdnem.

A felhőrdülés jogos. Nem éppen egy ünnepi ankéton, egy elragadtatott méltatás-sorozat számára írt cikkben szoktak így „feldicsérni” valakit. Ez inkább bunkó, élcelődés. Emlegetjük a nagy művészt, de közben csetlésén-botlásán, hasraesésén derülünk. Chaplin, a Figura eltűri mindezt. Ha megkérdeznénk, ha interjút készítenénk vele, minden bizonnyal az alábbi nyilatkozatot tenné:

Chaplin: Igen, én még nem „igazi film” vagyok, én még csak mozi vagyok. Talán csak egy jó sláger, amit mindenki egyből megjegyyez és mindenki dúdol. Az utcán. Én sose akartam többet, mint hogy a leg-egyszerűbb néző is a hasát fogja a nevetéstől, vagy hogy elővegye néha a zsebkendőjét. Az a néhány gondolat, vagy gondolatnak magyarázható meglátás, felismerés, sugalmazás, világszemlélet, amit még úgy mellesleg belecsempészttem a Figurába, magamba és a történetbe, az, higgyék el, nem annyira világrengető. Egyszerű dolgok ezek. Olvastam én ezeket, filozófusoktól, íróktól, politikusoktól. Nem én találtam ki. Én csak arra jöttem rá, hogyan lehet mindezt a mozi nyelvére lefordítani. Semmiség az egész. Egy kis mese, egy kis ugrabugrálás, egy-két bohókás ötlet — hol van ez az igazi filmtől, amelyik — némelyik irdatlan mélységek felkutatására vállalkozik, amelyik a regénnyel versenyez, amelyik egyszerre regény, dráma és szimfónia. Ne tessék engem komolyan venni, kérem! Nem vagyok én még „szerzői-film”, és tessék csak megnézni engem jobban, hát egyáltalán „értelmiségi” vagyok én?

Ezekután válaszolhatjuk a kérdésre azt, hogy modern film a *Modern idők*? Nehezen. Modern, igen, de mennyire modern,

csak talán nem film. Lehet, hogy sláger, lehet, hogy misztérium-játék, lehet, hogy farce, lehet hogy oratórium, de nem film. S nem ám csak azért, mert nincs meg benne sem a regény, sem a dráma, sem a képzőművészet, amit azóta bölcsen vagy nem bölcsen, helyesen vagy helytelenül — ez most mindegy — magába olvasztott a film, hanem azért, mert sokkal több, sokkal eredetibb, sokkal különösebb mű. Chaplin.

### III. Mi a különös Chaplinben?

Az, hogy költészetet teremt az ötletből. Ez ugyanis lehetetlenség. Az ötlet elengedhetetlen feltétele egy bohóctréfának, egy bohózatnak, egy burleszknak, egy kabaré-számnak, egy slágernek, de olyan művészeti termékekhez, amit általában a költőiség, a költészet magasabb rendű fogalomkörébe sorolunk, nemigen szükségeltetik. Egy ódának nincs ötlete. A Költő legfeljebb akkor dolgozik ötlettel, ha egy epigrammát ír, de például egy szonett magja már csak sértőleg nevezhető ötletnek (egy jó szonetté). Chaplin porrá zúzta ezt az arisztokratikus törvényt. Közönségesnek mondható, vásári, cirkuszi (és persze sokszor zseniális) ötlet-halmazából, ötleteinek szüntelen egymásra-hágásából magasrendű, tiszta, ősi és utánozhatatlanul egy-szeri költészet áll elő.

Chaplin kitalálta az ötlet-rímet, az ötlet-ritmust, az ötlet-alliterációt, az ötlet-filmversszakot, az ötlet-fejezetet és az ötlet-költészet minden szükséges elemét. Vannak ötlet-jambusai, ötlet-daktylusai, hexameterjei, — talán még ősi-nyolcasai is vannak.

Számomra a *Nagyvárosi fények* nem film, hanem egy vidám-szomorú népballada. Valahol a vászon mögött ül egy kobzos, egy mesemondó, és mondja, mondja az ősi mesét, amit én azonnal látok is. Chaplin az eleven Mese. Filmfogások, technika, filmgyártás? Regény? Dráma? Ugyan! A saját képzeletemben elevenedik meg a mese. Efféle abszurdumot csak a Költő tehet az emberrel.

Ez a különös a kisöregben.

Csurka István



Modern idők

## CHAPLIN A KORABELI MAGYAR FILMKRITIKA TÜKRÉBEN

### A CHAPLINI BURLESZK

Kétségtelen, hogy ezúttal nemcsak egy mulatságos bohócról van szó. Kétségtelen, hogy Chaplin hallatlan népszerűségét nemcsak az amerikai reklám kívülről jövő szuggesztiója produkálta, hanem hogy az emberek valamely *belül* megérett élethangulatának tudatosítója ő. Ilyen nagy sikere soha másnak, mint tudatosítónak nem lehet...

... Chaplin egy fellázadt fogaskereke a társadalom roppant, lelketlen gépezetének! Egy groteszk fogaskerék. Don Quijote, aki eleven és új problémaként akarná megoldani azokat a funkciókat, melyeket minden ember automatikusan végez, mivelhogy automata. Ezzel persze mindig rosszul jár, vagy legalábbis roppant nehézségei vannak. És ebben van Charlie Chaplin művé-

zetének mélysége, innen jó mimikájának meghatározó melankóliája is. Ez az árva és eltevedt naiv emberiség egy neki idegen gépcivilizációban, ez az ügyetlen és ravasz, bús és szemtelen slemilje a modern nagyvárosnak, akármilyen abszurd ostobaságot csinál is, az embernek az az érzése, hogy valahol, valahogy mégis neki van igaza.

De Charlie Chaplin nemcsak színész, hanem költő is. ... Filmköltő a szó leganyagszerűbb, tehát legjobb értelmében. ... Darabjai a film adott lehetőségeiből (nőnek ki): a közvetlenül látható, vizuális, fotografálható életből. Chaplin nem az 'eszme' felől jön készen komponált szigorú mesével, melynek formáiba utóbb dolgozná bele az élet megfigyelt apró részleteit... Ő ezekből az apró valóság-részletekből indul ki. ... Nem az eszme van számára eleve





adva, hanem az anyag. Az életanyag, melynek ő értelmessé nemesítő műkertésze.

(Balázs Béla, *Bécsi Magyar Újság*, 1923. 100. sz.)

A burleszk megteremtője a fiatal és bárbar amerikai kultúra. ... Két művészre kell gondolnunk mint e legoriginálisabb és legamerikaibb filmműfaj megteremtőire. Ez a két művész Mac Sennett, a rendező és Charlie Chaplin, a színész, aki egyben a huszadik század legnagyobb művészzsenije. Ők az úttörők és betetőzők, az egyik inkább technikus, a másik inkább stílusalkotó ...

A burleszkben a mai ember ragyogó torzképét kapjuk meg, de éppenúgy a mai élet pompás paródiáját is. A burleszkhős maga sokszor az örök ember lelkének grimaszát fejezi ki, de legtöbbször mégis a ma emberét, a mai ember jellegzetes és mély típusait. A mai embert, aki megteremtette a legkomplikáltabb életberendezkedést és életmechanizmust, amely valaha csak volt, de ebben az életmechanizmusban nem találja elvesztett hitét és világnézeti szilárdságát. A kárpótlást úgy keresi, hogy szórakozik a világ dolgaival, amelyek annyira mindig ugyanazok és mégis olyan sokfélék. A mai ember nem veheti komolyan saját életét, ezért játékot csinál belőle. Játszik az életével és gúnyolódik is fölötte.

Ez a játék a legmagasabb és legművészebb fokon: az amerikai filmburleszk.

(Hevesy Iván: *Az amerikai filmburleszk*. Nyugat, 1928. május 16.)

Gyakorlatlan és mégis szemfüles, élehetetlen és mégis életrevaló, ügyefogyott és mégis minden nehéz helyzetben magát rögtön feltaláló modern slemil pompás figuráját alkotta meg magából Chaplin. Mindig pechje van ... De ő nem csügged ... , ha pórul jár, talpra ugrik és mindent újrakezd. Mert tele van bizalommal és hittel: bízik önmagában és hisz az életben ...

De azt is tudja jól Chaplin, hogy az élet csupa harc és csupa nehéz küzdelem ...

*A kölyök*

... Chaplin burleszkfigurája az a figura, amely szimbóluma nemcsak a mai küszködő, elnyomott, a kenyérért és a kis örömekért a nagy emberrel csatázó embernek, hanem éppen úgy a művésznek is ...

Munkátlan csavargó, tehénpásztor, szabó, finánc, hotelszolgá, fogorvos, fegyenc vagy vándorló ablakozó: számtalan alakban találkozunk vele. Mert ő mindenütt ott van, minden osztályban, minden városban, minden életformában. Típus ő, a nagyvárosi slemilé, akinek sohasem sikerül semmi, mégis megél a jég hátán is. Ebben is paradox Chaplin: típust, típusnál is sokkal többet: szimbólumot formált magából, és mégis a világ legegényibb jellegzetes figurája maradt. Nagy példát tudott mutatni a művészetnek: hogyan lehet a lehető legegényibb formában kifejezni a lehető legközősebb és legáltalánosabb életmegmutatást ...

(Hevesy Iván, *Korunk*, 1926.)

## KUTYAÉLET

A burleszk, de különösen Chaplin burleszkje, társadalmi vonatkozásával, pesszimista filozófiájával, pszichológiai mélységével korunk legnagyobb méretű művészi megnyilatkozása. A burleszk az élet minden jelenségével foglalkozik, s ugyanakkor, amikor az élet jelenségeit torzítja és gúnyolja, az állítólagos értékek értéktelenségét is hirdeti, s a minden korlátot áttörő burleszkhősben a mai embernek a társadalomtól való menekülési vágyát személyesíti meg. E három tényező összetevődése jellemzi Chaplin burleszkjét is, amelynek az eddigieknél is mélyebb a pesszimizmusa, s amelyben az eddigieknél sokkal pregnansabban mutatkozik meg Chaplin ösztönösen ellenséges érzülete a mai társadalommal szemben. A gúny legélesebb fegyvereivel támadja a társadalmat, amelyben az éhező minden pillanatban megbotlik a hatalom őrében, amikor a kutyának mindent szabad, s amelyben a pénzt a lopott koncon marakodó két kutya között az óvatos harmadik módjára kell megszerezni. Ez a mélyebb értelme a burleszknak, aminek nincs kezdete és nincs vége, szóval nem

mesterségesen konstruált kerek téma, hanem a szünet nélkül tovaflowó élet egy kiszakított darabja ...

(Gró Lajos, *Népszava*, 1925. december 6.)

Azért jöttem, hogy megnevettesem a szenvedőket — mondta Charlie Chaplin, akinek küzdelemteljes fiatalságában ... bőséges alkalma nyílt az emberi szenvedés megismerésére. ...

Jött Chaplin és kacagott a földkerekség. De ő a burleszkben egyebet is akart, mint megnevetetni. Meg akarta mutatni az embereknek az embert, a mai embert önmagának, és meg akarta mutatni, hogy az elnyomottnak folytonos küzdés az élete, de ebben a küzdésben sohasem szabad kétségbeesni, mert a szenvedőnek, az elnyomottnak a küzdelme az egyedüli út, amely az ember tökéletesedése felé vezet. Ezt akarta megmutatni, és megalkotta magából a burleszkek Chaplinjét ...

De Chaplin úgy érezte, hogy a nevető emberiség nem látta meg ezt az elrejtett tanítást, és nem értette meg igazán a burleszkek Chaplinjét, akiben csak a mulatságos bohócot látta. És ekkor Chaplin mérész és zseniális gondolatra jutott. Elhátározta, hogy azt a figurát, aki a burleszknak valóságból és fantáziából, realitásból és irrealitásból összeszótt világában született meg, a burleszkből átvizsi a rideg és igaz csak-valóságba.

(Hevesy Iván, *Nyugat*, 1926. I. k.)

## A KÖLYÖK

Az új típusú mozivígjáték ... két egymásnak ellentmondó alkotóelemből tevődik össze: a mai modern élet realizisztikus, erkölcsi, illem- és rendszabályok közé fogott miliójéből és az ebben a milióban mozgó nem reális és nem valószínű történetekből. Ez a miliótól való különbözés, ez a kontraszthatás az új mozivígjáték groteszkségét és komikumhatását is erősen megnöveli.

Erre a paradox keletkezésű komikumhatásra kitűnő példák tömegét nyújtja Charles Chaplin filmjátéka: *A kölyök*. Tulajdonképpen nem vígjáték és nem bohózat a



szó megszokott értelmében, hanem történet, amelyben szimpatikusan olvad össze a groteszk komikummal és magasrendű, tiszta humorral az elfogadható érzelmesség. ...

... Chaplin ... játéka tökéletes paralelizmussal illik bele az új mozivígjátéknak az említett ellentmondásra épített stílusába. Chaplin egész humora paradox ... Fokozza humorát az, hogy mindent halálos komolysággal csinál, és ezzel is szaporítja a komikum számára oly bőséges forrást, az ellentmondásokat. ... Chaplin komolysága, mintha el akarná hitetni, hogy ami történik, akármilyen irreális is az sokszor, az valóság lehetne. Irrealitásoknak a realitás illúzióját akarja adni azzal, hogy mindig komoly marad.

A kölyök-nek ez az ellentétekből és paradoxonokból szövődött komikumhatása érdekes módon fordul visszájára az utolsó rész mennyország-jelenetében. Ott a miliő az irreális és a játék a reális. A tréfás és ártatlan blaszfémiák is mind ezt szolgálják: az angyszárný kutya, a mennyországi randevú, az angyalok veszekedése, a mennybéli rendőr.

(Hevesy Iván, *Kékmadár*, 1923. 11. sz.)

## BOHÉMVÉR

A film jelentőségét Chaplin nevének varázsa alatt kell elbírálni. ... A film témája nem sablonos filmtéma. Csak éppen a földolgozás, a rendezés az, ami nem elégíti ki teljesen fölfokozott igényeinket. ... A *Bohémvér*-ben vannak finom és mély jelek, szép fotografikus megoldások, viszont a drámát mégiscsak a feliratok viszik előre, amit Chaplin nagyon sokat alkalmaz, még ott is, ahol semmi szükség nincs rájuk, sőt csak zavarólag hatnak. ...

A *Bohémvér* nem a tipikus amerikai filmek közül való. Sok tekintetben hasonlít a nagy német filmekhez, ami legfőképpen abban nyilvánul meg, hogy a drámát nem zavarják oda nem való blöffök, ami az amerikai filmek legtöbbszörének sajátossága. Chaplin szigorúan ragaszkodik a drámai realitáshoz, érdekesen állítja be a történetet, megkapóan mélyek az emberi gyöngö-

ségről és a véletlenek sorsirányító erejéről való mondanivalói ...

(Gró Lajos, *Népszava*, 1925. november 8.)

## ARANYLÁZ

Chaplin emberi és társadalmi vonatkozású mondanivalói — tudatos hatásokat követeltek, önmaguktól is egy tisztultabb kifejezési forma felé haladtak, amely mind elmélyültebben domborította ki Chaplinnek a mai civilizációval vívott tragikus harcát. Ezen az úton haladva ért el Chaplin ... az *Aranyláz*-hoz ...

Az alaszakai aranymezőn bolyongó vándor ... riadt és hajsolt ember, akit cibál a sors, s aki alázatosan meghajol az erőszak előtt, hogy életét megmentse. Chaplin most is éhezik, de a többieknek sincs mit enniök, s hogy őt meg ne egyék, megfőzi cipőjét, de még így is csak a véletlen menti meg a haláltól. Most sincs pénze, de amíg azelőtt lopott a betörőktől, az *Aranyláz*-ban havat lapátol, s a felszerelését eladja az ószeresnek.

Ezeket a nagyon emberi és tragikus momentumokat azonban nem igyekszik a komikum mögé rejteni. Ellenkezőleg, kendőzés nélkül kihangsúlyozza őket. ...

Korábbi burleszkjeiben a környezetet neveltségessé teszi, így tehát ő is kénytelen, nehogy zavaró disszonancia álljon elő, komikusan játszani. Ez a kényszer az *Aranyláz*-ban nem áll fenn, miután itt a társadalmat kíméletlenül vad oldaláról mutatja meg. Az *Aranyláz* azonban csak külső formájában tér el korábbi burleszkjeitől, bensőleg ugyanaz marad. Sőt, Chaplinnek a társadalomról vallott nézetei, a pénz, az éhség, az erőszakos szerelem, a mai ember barbár, őse emberi jellemvonásai sokkal hatékonyabban tárulnak fel ebben a felfokozott, drámai összeütközésektől terhes levegőben. És ez a jelentősége is az *Aranyláz*-nak. Mert az egységes téma éposszerűvé magasztosítja Chaplinnek a mával vívott harcát, s a tudatos érzelmi hatásokra épített játékmód az emberi szenvedés szimbólumává emeli az alázatos Chaplin velünk teljesen egygyéolvadt drámai figuráját.

(Gró Lajos: *A film útja*, 1927).



A kölyök

Az *Aranyláz* ... nemcsak Chaplin művészetének csúcspontját jelzi, hanem méltán besorolható az egyetemes művészet marandó értékei közé.

Az Élet legbelsőbb értelme jelenik meg az *Aranyláz*-ban. Egyszerre mint mélységes szimbólum, mint a kínos és boldog realitások kvintesszenciája, mint a fantáziának a világ dolgaira visszasugárzó különös játszadozása. Nem követ egy formát sem, mert maga ad új formát. ... A téma örök, de új a kifejezés. Az örök és mindig új téma: az Ember harca a boldogságért, az aranyért és a szerelemért...

Az *Aranyláz* és az *Aranyláz* Chaplinje örök emberi és éppen örök emberi voltuk adja csodálatosképpen legteljesebb és legmélyebb korszerűségüket...

... szociális hatása is ugyanolyan mély és erős, mint művészi hatása. A szomorúan

optimista Chaplin tanításának igazi megmutatása, minden primitív, kívülről beleerőszakolt tendencia nélkül. Világkép, amely finoman rejtett módon van telítve egy igazi nagy művész buzdításával és vigasztalásával...

(Hevesy Iván, *Nyugat*, 1926. I. k.)

## CIRKUSZ

Charlie Chaplin ma talán egyetlen művésze a filmnek. A némaság és mozgás művésze, és a rendezés, a technika ördögi mestere ez a furcsa, szomorú ember.

... Az életünk kegyetlen szimbóluma ez a film és ez a művész.

Karikatúra. Mély, amilyen csak egy grozsi karikatúra tud lenni, de jó és könnyes, olyan jóságosan fájdalmas, amilyen egy karikatúra nem lehet. Kényelmetlenül ismer-





rős nekünk ez az ember és egy-egy váratlan mozdulata. ...

A mi életünk a Cirkusz, és az ő életének egy epizódja, művészetének egy szépen kivilágított, egyszerű építésű állomása. Elkerül a Cirkusz-hoz, felragyog előtte a siker csillaga, szeret és elbuktatja önmagát. És

otthagyja a Cirkusz-t, vagy talán a Cirkusz hagyja ott őt.

És mi? Megszületünk, fiatalon és erősen, hajszojzuk a Siker csillagát, szeretünk közben és szeretkezünk, hogy a végén szürkén és fáradtan, az elvonuló Cirkusz porfelhőibe veszve kis gombóccá gyúrjuk a

papírcsillagot, a Sikert, és félszeg mozdu-  
lattel elurjuk magunktól.

És elindulunk.

Kifelé az életből.

A végén valamennyien szekundára fele-  
lünk az élet művészetéből. És még pótvizs-  
gázni sem lehet. Kegyetlen dolog.

Cirkusz, ugye? És a mi Cirkuszunk. És  
az is marad, csak néha megjelenik egy  
hangtalan ember a vásznon és megmutatja  
nekünk.

(Radnóti Miklós, 1928 c. lap, 1928. október.)

Chaplin forradalmár a szó legmélyebb ér-  
telmében, mert harcaiban az életet hétköz-  
nap megnyilvánulásaiban akarja megvál-  
toztatni. Minden mozdulata lázadás és egy-  
ben egy szebb élet igénye. Ezek a moz-  
dulatok adják a *Cirkusz* igazi tartalmát is,  
amely a magános, nem e világra való idea-  
lista művésznek az önző, kegyetlen élet  
ellen tiltakozó donkisotti gesztusa. ... A  
*Cirkusz* komikus motívumokból összetett  
akcióiban a mozgás a téma fölé került. A  
komédiastáborba került gyermekien naiv  
ember kalandja csak külső váz, epizódok  
csoportja, amely nincs is szigorú egységbe  
fogalva. Valahol kezdődik és valahol vég-  
ződik, de azért nincs eleje és nincs vége.  
A téma nem fontos, a mozgás minden.

... Chaplin a komikum szabad lehetősé-  
geiben gátlások nélkül adja önmagát, s  
közli mondanivalóit, amelyek annál film-  
szerűbbek s annál élesebben vannak meg-  
fogalmazva, minél inkább a mozgásból tev-  
ődnek össze.

Így a *Cirkusz* is, amelyben Chaplin a  
szokványos, mindennapi élet formáitól el-  
térően éli a maga életét. A meglevő élet-  
berendezkedéssel minden érzelmi közössé-  
get megtagad. S így minden eddigi film-  
jénél jobban elmélyíti a közte és a kör-  
nyezete közötti ellentétet. ... Nincs benne  
semmi szenvelgés, semmi kímélet. A *Cir-  
kusz* Chaplin kiteljesedett művészetével  
megszerkesztett akciósorozat, amely szim-  
bolumaiban és eszközeiben sohasem akar  
az érzelmiséghez szólni. És mégis. A hi-  
deg fölényen átüt Chaplin érző embersé-  
gének és sajátos lírájának a melege.

(Gró Lajos, *Munka*, 1928. október.)

## NAGYVÁROSI FÉNYEK

... a film Chaplin egyéniségéből nőtt ki, de  
egy ma már elfejlődött Chaplin egyénisé-  
géből. A film végét megváltoztatták. Ere-  
detiben a leány, aki Chaplin jóvoltából  
visszanyeri szemevilágát, mikor meglátja a  
rongyos csavargót, elfordul attól. De nem  
a happy end, hanem a film korszerűtlen  
szentimentalizmusa, Chaplinnek megvál-  
tozott viszonya a pénzhez és az emberek-  
hez mutatják az elhajlást, a film ismétlé-  
sei, általában az egész felépítése mutatja  
a lefelé tendálást, a forradalmár, a min-  
dent tagadó Chaplin irányváltozását, nem  
az igenlés, hanem a tétovázás felé. ... Bi-  
zonyos azonban, hogy az európai-amerikai  
filmnek még ma is Chaplin a csúcsa, aki-  
nek ez a filmje is tele van gazdag ember-  
séggel és komoly gondolattal.

(Gró Lajos, *Munka*, 1931. június.)

## MODERN IDŐK

Chaplin új műve emberi tartalmával  
ugyanazt adja, mint akár az *Aranyláz*,  
akár a *Cirkusz*, akár a *Nagyvárosi fények*,  
nem ezek másodleöntését, hanem a film-  
gyártás e remekműveivel egyenlő értéket:  
önmagát. Rendezési elveitől sem tér el,  
szinte megható, ahogy csökönyösen kitart a  
„némaság” mellett; s a néző nem érzi  
hiánynak, hogy csak lát és nem hall —  
bár túlzott lenne ebből arra következtetni,  
hogy a némafilm több és művészből a  
hangosnál. És bármennyire mulatságos is  
az a rész — a film egyik legtokéletesebb je-  
lenete —, amikor egyszerre mégis csak  
megszólal Chaplin, de csak azért, hogy tor-  
zított szövegű énekével kissé gúnyt üzzön  
a hangosfilmből, a közönségnek az ének  
végén kitörő nevetése nem a némafilm ja-  
vára billenti az egyensúlyt... Rendezési  
kellékeit sem frissítette fel, nem él a fény-  
képezés ma már közkézen levő trükkjei-  
vel, a díszletek egyszerűek, néhol majd-  
nem kulisszaszerűen szegényesek és kez-  
detlegesek. Szándékos ez az egyszerűség ...  
a *Modern idők* szándékaiban, szemléleté-  
ben, egész költői világával a legigazabban  
népfilm.

... a Chaplin-filmnek lényege, ... hogy





*Nagyvárosi fények*

külsőségükben pontosan követik a burleszk vígjátékok szerkezetét és felépítését, ... hogy a nevetető szituációk kergetik egymást bennük, de ugyanakkor a mulatságos réteg alatt az ember, a tehetetlen és mindig magános ember legfájóbb sebeit mutatják meg.

... Chaplinnek ebben a filmjében korábbi műveinek legjobb és legegényibb fejezetei kerültek új feldolgozás alá, úgyhogy mintegy a kvintesszenciáját adja egész művészetének. S a nagycipőjű, keménykalapos félszeg kis figura talán még soha nem ábrázolta megrázóbban az élet, a társadalom erőinek kiszolgáltatott ember embertelen sorsát, a hasztalan harcot, amelyet folytatnia kell a hatalmasokkal, a „modern idők”-ben halálraítélt egyént, a mai élet sivárságát és igazságtalanságát.

(Komor András, *Tükör*, 1936. szeptember.)

A kacagtatónak és a hátborzongatónak ez a furcsa vegyítése ... világnézetet jelent. ... Chaplin világképe tulajdonképpen sötét és félelmetes. Az élet borzalmas, és humorral kell enyhíteni — mondja. ... Kétszer néztem meg a *Modern idők*-et, és végül igazat adtam Charlie-nak. Igen, Charlie, az élet értelmetlen és elviselhetetlen, és ha nevetni tudunk rajta, az még a jobbik eset. De ne tévesszen meg bennünket ez a nevetés: Pán groteszk rikoltása mögött a páni félelem reszket. Legyünk őszinték — a legtöbb dolog hajmeresztő.

Legalábbis ebben a társadalomban. Chaplin új filmjében éles társadalomkritikus — éles, de nem mindvégig következetes. Magában hordozza a kispolgári társadalomkritika minden tulajdonságát. Nagyszerűen lát, de nem mer egy bizonyos határon túl látni. Új filmjével kapcsolatban

egyes körökben „marxista tendenciáról” beszéltek. Úgy látszik, nem ismerik sem Chaplint, sem a marxizmust. Charlie már jelmezével is a lecsúszott kispolgárt személyesíti meg, aki makacsul és reménytelenül ragaszkodik a polgári rekvizitumokhoz: az ütődött kemény kalaphoz, a viharvert zakóhoz, a szánalmas kis sétatálcához. A munkások közé csúszott le, az ő sorsukat szenved, de szolidaritás még nem fűzi hozzájuk. Lázadozik a bedő-rendszer, a kizsákmányolás, a munkanélküliség, a hatósági képmutatás és kegyetlenség ellen — de magányosan lázadozik, a maga külön útjain. Nem akarja megváltoztatni ezt a rendet, sorstársai nem érdeklik: csak menekülni akar, méghozzá egyedül, legfeljebb kettesben ...

De megvan Chaplinben a kispolgári kritika egyetlen erénye is: az önkritika. Megsemmisítő ítéletet mond a kispolgári életlehetőségek felett. Nemrégén még minden amerikai munkás a tarsolyában hordta a kispolgári sétatatot, mindegyik megcsinálhatta előbb-utóbb a maga kis karrierjét. Chaplin keserű fintorral állapítja meg, hogy ez ma már lehetetlen. Mindig közbejön valami...

Régebbi filmjei végén Charlie magányosan vágott neki ... az útnak. Most már van, aki szereti: de kérdés, megold-e minden problémát a szerelem? És jobb-e a világ ott, a hegyeken túl? Megtalálhatja a boldogságot az a mai ember, aki társadalom nélkül akar élni? ... Minderre nem ad választ a Chaplin-film, de talán nem is igazságos ennyit követelni tőle. Szép film, elgondolkodtató, groteszk és hátborzongató — szóval, nagyjában olyan, mint az élet.

(Bálint György, *Nyugat*, 1936. II. k.)

(Összeállította: Kovács Mária)



## BORS FERENC

Talán furcsa, ha hiányát elsőként többé ki nem mondható szavaiban érzékeljük. Nagyon fiatalon hagyta itt a filmszakmát.

Régi kifejezés ez a „filmszakma”, sokszor lejáratták, lejárattuk, s talán nem is mindig jogtalanul. Pedig kétségtelenül szakma, nem is akármilyen szakma ez. Nehéz mesterség, amelyben egyaránt kell érteni az esztétikához, a technikához, s mindenekelőtt a közönséghez. Méghozzá a társadalmi rétegekre tagolt, tudatában sokféle befolyás alatt álló közönséghez, amelyet úgy kell szolgálni, hogy ízlésben gyarapodjon.

Ez a ma is létező filmszakma vesztette el Bors Ferencben, a MOKÉP igazgatójában egyik vezetőjét. Nehéz, megpróbáltatásokkal teli élete utolsó évtizedeiben vált nemcsak hivatalosan, hanem megszerzett emberi tekintélyével is munkakörében vezetővé; a háború gyötrelmei, a deportálás pokla után betegen érte a felszabadulás, de élete hátralevő, nem egészen három évtizedében a meg-megújuló testi kínok legváltozatosabb formái ellenére nemcsak hogy nem tört meg, hanem bölcs iróniával fogadta a sors erőpróbáját. Önmagát szem-

lélte iróniával, hogy mások emberi elesettsége, gyengesége fölé megértő érzékenységgel hajoljon.

Nehéz korszak volt ez a világon mindeütt, Magyarországon sem könnyű; Bors Ferenc is tudta: nemcsak eladott vagy megmaradt jegyek millióiról van szó, hanem arról a kettős kötöttségről, amely egy szocialista országban a filmforgalmazás kötelességévé teszi a közös eszmei célok szolgálatát, de kötelességévé teszi azt is, hogy a legkülönbébb ízlésrétegű nézők jó színvonalú választékot találjanak a moziban.

Ezekben a mozi-válságos években lassan alakult ki a felismerés, amely a film-színházak jellegének differenciálásával válaszolt a valóság ilyen kihívására. Bors Ferenc pártfogója volt az új mozitípus meghonosításának, gonddal válogatta, vásárolta, valósággal gyűjtötte a megfelelő filmeket, sokat várt a második hálózattól. Ám azt is tudta, hogy a televízió okozta „mozi-sokk-kal” még nem számolt le a filmforgalmazás.

Tervei, elképzelései voltak az újeszten-dőre — ami már nélküle indult.

(bernáth)

# LÁTÓHATÁR

---

## A VIZUALITÁS TÁGULÓ HATÁRAI

Ebben a rovatban a világ filmművészetének fontosabb eseményeiről, fesztiválokon feltűnő új törekvésekről, nemzeti filmgyártások bontakozó iskoláiról szoktunk hírt adni. Ezúttal másfelé fordítjuk a figyelmet: nem a filmművészet horizontját próbáljuk átfogni tekintetünkkel, hanem a filmnek mint nyelvnek, mint korszerű közlési eszköznek újabb térhódításairól számolunk be.

Az elmúlt évtizedben a filmtechnika terén valóságos forradalom zajlott le. Ez új vívmányok nemcsak a film kezelhetőségét, mozgékonyságát és sokszorosíthatóságát növelték, hanem természetes módon kihatottak arra is, hogy e hajlékonyabb formájában olyan területekre hatoljon be, ahová azelőtt nem érhetett el. Elsősorban a tudományos kutatás szolgálatában. Így a régi vita a film nyelv voltáról egy csomó új érvel, meggyőző bizonyítékkal gazdagodott. A kérdés ugyanis nem az többé: mennyire érzékeny és általánosításra alkalmas médium a film, mennyiben képes arra, hogy alapvető reprodukív jellegét meghaladva a gondolat elvontabb régióiban is közvetítővé váljék. Hanem sokkal inkább az: mit jelent e jelrendszer sajátos anyaga és eszközkészlete, mi a vizualitás hozama, minőségileg más hozzájárulása a világról szóló ismeretek egyetemes kommunikáció-

jában. Hiszen tudvalevő, információink több mint kilencven százalékát a látáson keresztül szerezzük, vagyis fogalmainknak, absztrakciós képességünknek szükségképpen a vizualitás az alapja. A film látványosságából fakadó kivételes szenzuális ereje eszerint nem csupán hátrány — ahogy azt sokan hangsúlyozni szerették —, mely túlságosan hozzáköti a természetes valósághoz, hanem legalább annyira előny is. Talán éppen ezáltal tudja az elvont gondolatot, a természet törvényeit az érzékelhető szemléletesség körébe vonni.

Walter Benjamin még a húszas években rendkívül termékenynek ítélte a tudomány és a film kapcsolatát. Úgy vélte, a film kitérít a teret és a mozgást, és ezzel fényt deríthet az anyag új szerkezeti alakzataira, világosságot teremt a fizikai valóság már ismert és még ismeretlen motívumai között, felfogja, kiemeli, elemzhetővé teszi azokat a jelenségeket, amelyek máskülönben észrevétlenek maradnának. Az anyag új strukturális képződményeiről beszél, melyek a kamera jóvoltából hirtelen feltáruulhatnak előttünk. „Kézenfekvő — mondotta —, hogy más természet kínálkozik a kamerának és más az emberi szemnek. Más mindenekelőtt azért, mert az ember által tudatosan áthatott tér helyére egy öntudatlanul áthatott tér lép.”



A lényeges ugrópont valóban itt van. Az objektív nyilvánvalóan más valóságrétegeket érint, bontottabb összetevőikig jut el, mint a meghatározott ingertartományban mozgó érzékelés, a mégoly „értelmes szem” által közvetített észlelés. Ezért is mondhatjuk róla, hogy érzékszerveink meghosszabbításaként funkcionál. Ami az egyszerű megfigyelés előtt rejtve maradhat, például az etnográfusok kutatásainak esetében, azt a kamera pontosan, sokkal több információt befogadva rögzíti, és ezáltal sokkal bőségesebben kínálja fel az anyagot az elemzés számára. Még bonyolultabb azonban a film alkotó önállósága az érzékelés számára megközelíthetetlen, mert nem emberi léptékű fizikai világ feltárásában. A film moz

gó vizualitása megörökíti számunkra a működésben levő, szüntelen mozgásban, változásában hullámzó struktúrákat. A mikro- és makro-világ dinamikus rendszerét. Az atomfizika odafordulása, a számítógép közbeiktatásával, a film felé nemcsak a tudomány számára nagy jelentőségű: hanem — a szemléletessé tett természettörvény megjelenítésével — feltehetőleg egész világlátásunkat s ezen keresztül filmnyelvi kifejezőképességünket is továbbfejlesztheti.

A fogalmi gondolkodás, az absztrakció láthatóságba emelésével a filmmédia is előrelépett a maga útján, e pillanatban talán még végig sem gondolt következményekkel.

B. Y.

## A SZÁMÍTÓGÉP, AMELY ÚJ UNIVERZUMOT ALKOT

„A semmiből egy új, más világot teremtettem.”

Bolyai János

Az ember először a kemény testek világával ismerkedett meg. Gömbök, egyenesek, téglák alakját és elhelyezkedését vizsgálta a geometria. Golyók gördülését, emelőrudak erőátvitelét, téglatestek egyensúlyát tanulmányozta a mechanika. A mechanisztikus világkép vált az újkor forradalmi mozgalmainak eszmei bázisává. Legtöbbször fejedben ma is Galilei, Newton és Voltaire világképe él.

A 20. században a tudományos haladás is új forradalmakat szült. A kutatás az atom belsejébe hatolt. Először *térképet* akartak készíteni róla: kemény gömbnek ábrázolták, rajta horgok jelentették a kémiai kapcsolódás vegyértékeit. Kitűnt azonban, hogy nem merev testecske az atom, hanem mozgással telített parányi univerzum. Rutherford az atomot a Nap bolygórendszeréhez hasonlította. Ő tanított arra, hogy középen a súlyos atommagot lássuk, amely körül elektron-golyócskák keringenek kör- és ellipszis-pályákon. Ez a kép vált az atom szimbólumává ismeretterjesztésben.

tő könyvekben, cégjelzéseken és emberi tudatokban egyaránt.

Rutherford mechanikai atommodellje csakhamar elégtelennek bizonyult, szégyennek az élő valósághoz viszonyítva. Az atom belsejének eredendő nyugalansága sokrétűbb és árnyaltabb, mint amit felfog guruló golyókon nevelődött képzeletünk. Fizikusok laboratóriumában és fizikusok fejében kibontakozhatott az új világ dinamikája. A *kvantummechanika* fogalmazta meg a Newtonénál átfogóbb törvényeket: pontszerű geometriai hely és mechanikai helyzetváltoztatás elkülönült áttekinthetőségét *helyezkedés és nyüzsgés egybefonódott összjátéka váltotta fel.*

Absztraktnak és fogalmilag nehéznek ítéli a közvélemény a kvantummechanika tudományát. Joggal. A helyezkedés és mozgás kvantumos kapcsolata akkor mutatkozik meg, amikor a centiméterben mért pályasugár, a grammban mért részecsketömeg és a centiméter/másodperc egységben kifejezett sebesség szorzata eléri a Planck-állandó (az „elemi hatáskvantum”) picinységét:

### h = 0,0000000000000000 000000000000000066

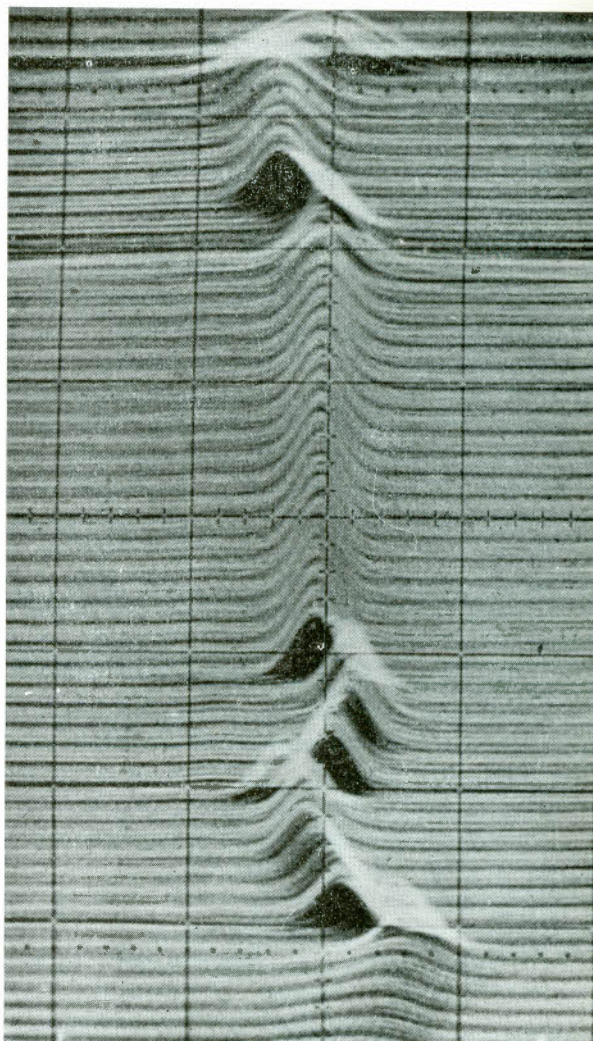
Éppen ez a méretkombináció jellemzi az atom belső világát, feltárul itt a kvantum-törvények gazdagsága teljes pompájában. De erről az atomról nem tudunk szemléltési célra működéshű modellt építeni, amit érzékszerveinkkel végigtapogathatnánk. Bármely emberi méretű mechanizmusban egynél nagyobbra nő a pályaátmérő, tömeg és sebesség szorzata, menthetetlenül elfakul a kvantumozás mozgásformák minden tarkasága.

Az emberi élet atomok és molekulák működésén alapul. Az atomszerkezet és molekuláris kötés a kvantumozás mozgásformák lehetőségeit aknázza ki. A Homo Sapiens azonban szükségképpen olyan bonyolult összetett organizmus, amely nagy méretei miatt nem képes észlelni azt a parányi világot, amely működteti őt. Az atomok belsőjében kavargó folyamatok kívülesnek érzékszerveink határain, szemléletünk idegéről áll a képletekben megfogott törvényekkel szemben.

Az eleven gyereket néhol *egyszemélyes csúcsforgalomnak mondják*. Ilyen hasonlatokkal szoktuk szemléltetni azt, amit egyetlen elektron művel a hidrogénatom belsejében.

George Gamow fedezte fel az alagútjelenséget: a golyó visszagurul, ha túlságosan magas domb tornyosul előtte, de az elektron bizonyos eséllyel átszivároghat rajta. Ez a jelenség mindennapos az elektronikában, a kémiában, radioaktivitásban és az elemi életfolyamatokban, de nagy méreteken bemutatathatatlan. Gamow képzelete megalkotott egy csodavilágot, amelyben a Planck-állandó nagy, ahol a falakkal körülvett parkolóhelyről reggelre eltűnik az autó, és ahol a biliárdjátékosnak felsőfokon kell ismernie a kvantumozás törvényeit. Érdekes novellákban leírta egy amerikai nyárspolgár, Mr. Topkins kalandjait ebben a csodavilágban. Az elbeszélések mégis inkább furcsaságnak, mint tanulságnak hatnak, hiszen Gamow képzelete sem tehetett egyebet, csak néhány kinagyított kvantumjelenséget belekevert a mi mindennapi mechanisztikus környezetünkbe.

A hatáskvantum vidéke képszerű szemléletünktől elzárva maradt, csak a képletek,



számok absztrakt logikájával volt megragadható. A számítógépek kiszámítják és ki nyomtatják a kísérlet megjósolt végeredményét, az egyezik a mérőeszköz számlapján leolvasott adatokkal. Így megtudjuk, hogy a matematikai képletbe foglalt mozgástörvény helyesen írja le a valóságot. A mozgás időbeli lefolyása érzékszerveinkre támaszkodó szemléletünktől mindvégig idegen maradt.

A számítógépek memória-kapacitásának és műveletsebességének fejlődése új ablakot nyitott a mikro-világba. A gépbe beprogramozható egy olyan elképzelt univerzum természettörvénye, ahol a Planck-állandó egy vagy annál nagyobb, ahol a kvantum-jelenségek olyan méreteken jelentkeznek,



amikorát megszoktak érzékszerveink. Amire képzeletünk elégtelen, azt logikusan megalkotja a számítógép: nyomon követi egy olyan gondolatvilág eseményeit, ahol a kvantumjelenségek nem rejtőznek el a parányi atomok belsejébe. E világ történéseit a számítógép pillanatról pillanatra rekonstruálja, sőt elektronikai kapcsolatai révén képernyőn jeleníti meg azokat. Így valóságos tévé-közvetítést élhetünk át abból a seholsincs világból, ahol szemmel látható tárgyak mutatják az alagútjelenséget.

A számítógép által emberi segítség nélkül készített filmek egyre jobban elterjednek az egyetemi fizikaoktatásban világszerte. A direkt érzékszervi kapcsolat hiánya szemléletünkől eddig elzárta az atomok kapcsolódásait, az elektronok mozgását a kvantumalagúton keresztül, vagy akár Tejútrendszerek spirálkarjainak születését. Most mindezt az absztraktnak ítélt „furcsaságot” szemünk elé varázsolja a mozi, amit számítógépek készítettek. A fizikus rendezői utasításként a mi univerzumunk természettörvényeit táplálja be a gépbe, csak a makro- és mikro-világ határát tolja el önkényesen. A beadott program szerint

működni kezd a számítógép, és a fizikus ettől kezdve maga is izgatottan nézi, miként zajlik le a képernyőn mindaz, amiről hozzá eddig csak matematikai absztrakciók szűrőjén keresztül jutott információ. A mozgókép éppúgy élénk varázsolja az atomok belsejét, mint az ókort vagy a jövő évszázadot.

Mit látunk? Az elektron nem egyetlen fénypont csupán, ahogy eddig képzeltük, hanem hullámszerűen lüktető, nagy térrészeket átölelő (de véglegesen soha szét nem foszló) alakban rajzolódik ki előttünk. Helyzete mozgását is megszabja. Összehúzódik és szétterül, egyszerre érzékeli az elé tett akadályok széles sorozatát. Izgalmasan absztrakt, mégis meggyőzően valóságos koreográfia elevenedik meg a szemünk előtt: a kvantum mozgás élménye.

Science fiction?

Nem művész alkotja ezeket az oktatófilmeket, hanem az embernél könyörtelenebb szigorúságú gépi logika. A természettudomány tanításának egy-két évtizede elképzelhetetlen lehetőségét adja a computer és film összjátéka. Új területeket hódít az alkotó emberi képzelet számára.

**Marx György**

## VIZUÁLIS ANTROPOLÓGIA

A IX. Nemzetközi Antropológiai és Etnológiai Kongresszus kapcsán elő-konferenciát rendeztek „Vizuális antropológia” címen. A megbeszélések színhelye a chicagói egyetem volt, ahol 1973 őszén, több napon át üléseztek a világ különböző pontjairól összegyűlt szakemberek.

Az előadások szövegét előre kinyomtatják, így előadások nem hangzottak el, de minden nagyobb témának volt egy koordinátora-felelőse, aki a megbeszéléseket vitákat irányította. A viták a következő fő témák köré csoportosultak:

I. A képmagnetofon használata; II. Film a kutatás szolgálatában; III. Magatartási formák tanulmányozása; IV. A kultúra re-

konstrukciója a film segítségével; V. A vizuális antropológia oktatása; VI. Filmgyártás; VII. Archiválás és filmterjesztés; VIII. Sürgős néprajzi teendők és a film; IX. Együttműködés nem-nyugati filmesekkel és intézményekkel; végül pedig X. Vizuális antropológia és tömegkommunikáció.

Nem látom sok értelmét, hogy ismert vagy jobban ismert témák vitáiról beszéljünk, inkább arról szólok, ami számunkra, európai kutatók számára újat jelentett. Az új és különleges két témában jelentkezett, és pedig a képmagnetofon használata és a magatartási formák tanulmányozása terén. Mint majd láthatjuk, a

két téma kiegészítette egymást a konferencia alapvető tendenciájában, hogy az antropológia „minél objektívabb” tudomány legyen.

Az első téma megbeszélésének alapjául Schaeffer tanulmánya szolgált (Képmagnó, az antropológia új megfigyelési és elemzési technikája). Megtudhattuk, hogy a nem túl drága és ezáltal elterjedt képmagnót a rögzítéshez, elemzéshez, dokumentáláshoz az amerikai antropológusok úgy használják, akár európai kollégáik a magnetofont. (Kezdő egyetemi hallgatók is dolgoznak ilyen kamerával; és van olyan néprajzi intézet, ahol féltucat hangos filmfelvétel kívül, négy színes tv-kamera is a hallgatók rendelkezésére áll.)

Bármilyen furcsa, de az antropológiai-etnológiai megfigyelés-elemzés új módszerének kialakulása során a technikai lehetőségek döntően játszottak közre. A képmagnó technikai adottságai közül itt a következőknek van fontos szerepe: a) kezelése könnyen elsajátítható, b) nagy mennyiségű kép folyamatos rögzítésére alkalmas, c) a felvett képanyag azonnal visszajátszható-ellenőrizhető. E tények köré csoportosíthatjuk a vizuális antropológiai ülésszak minden lényeges mondanivalóját.

## **Az új technika könnyen elsajátítható**

tehát lehetővé teszi, hogy a felvevőt a „benszülető” kezébe adják, maga készítsen csoportjáról-népéről dokumentumot. Sandall, ausztráliai etnofilmes így fogalmazta meg az ebben rejlő gondolatot: „... a néprajzi film következő lépése lehetne, hogy azokat ‚beltagok’, a közösségek tagjai maguk készítik. Ez nagyobb objektivitást biztosítana ... mint ahogy a biográfia és autobiográfia között is mutatkozik különbség.”

Gyakorlati példákat is láthattak a konferencia résztvevői: többek között Chicagóban élő, különböző etnikai csoportokhoz tartozó egyének (olaszok, görögök stb.) mutattak be „antropológiai felméréseket”, amelyek lényegében a tv-riportok stílusában, szinte kizárólag dialógus formájá-

ban tárgyalták néhány család örömet-bosszúságát. A kollégák elmondták, hogy a képmagnó-rögzítések kutatók szakmai felügyelete mellett, de lényegében mint „önfilmek” készültek.

Hasonló típusú képanyagot vettek fel az eszkimók között is: a film gyártását irányító kutató megbeszélte az eszkimókkal, mit szeretnének filmre venni: így készült film több, számukra igen fontos problémáról: a filmek közül kettőt láttam. Az elsőben közeliben látunk egy eszkimó férfit, aki elpanaszolja, hogy az amerikai nukleáris kísérletek miatt csoportjának el kellett hagynia eredeti lakóhelyét, és ez sok kellemetlenséggel járt. A másik film a létfontosságú halászatról „beszél”: négy férfi áll a befagyott vízparton és azon vitatkozik, hova kellene a halászhálót helyezni. Mindkét film minden cselekmény nélkül beszélő embereket mutat be. S ez az eszkimók kívánsága volt, bár ebben az is közrejátszhat, hogy esetleg láttak már televíziót, amely naponta közöl ilyen jellegű riportokat.

A lényeg tehát az, hogy nem az idegen kutató az egyedüli megfigyelő, hanem akit eddig filmeztek, maguk rögzítik valóságuk néhány aspektusát. A megfigyeltből megfigyelő lesz. Ez egybevág az etnológiai terepmunka egyik, évtizedek óta hangsúlyozott „résztvevő-megfigyelő” módszerével (ami elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a kutató saját idegenségét csak hosszantartó együttéléssel, a helyi nyelv elsajátításával küzdheti le). Természetesen az ilyen jellegű rögzítés inkább csak adatfilmet eredményez, nem pedig dokumentumfilmet, hiszen struktúrája közel áll az események struktúrájához. Ez a tendencia még inkább megnyilvánul a következő technikai sajátosságban.

## **Óriási képmennyiség rögzíthető**

Az a tény, hogy egy adott kulturális jelenségről vagy jelenségcsoportról szinte megszakítás nélkül óriási képmennyiség rögzíthető, lehetővé teszi „a valóság pontosabb és tudományosan jobban ellenőrizhető megfigyelését” — ezt az állás-



pontot képviselik az amerikai kollégák és főként azok, akik magatartási formákat tanulmányoznak. Megjegyzéseik-hozzászólásaik visszatérő kifejezése a „footage” volt. Nem filmet készítenek, mint mondják, hanem „footage”-t, „lábszámot”, méghozzá megszámlálhatatlan hosszúságban. Az objektív valóság szerintük csak hosszú jelenetek segítségével rögzíthető, és szenvedélyes hangon támadták a hagyományos filmet, amely preconcepciózus, és maga a rendezés-vágás csak torzítja-hamisítja a valóságot. A követendő elv tehát a „beavatkozás nélküli” megfigyelés-rögzítés. (Itt divattá vált az, amit régi néprajzi filmek megtekintésekor „néprajzi kistotálnak” nevezünk: a hangsúly nélküli felvétele mindannak, ami a kamera előtt lezajlik.) Több európai kolléga megállapíthatta, hogy az antropológusokon valami különös félelem uralkodott el az információk téves felhasználása miatt. Chicagóban nemegyszer hallottunk éles kirohanásokat az amerikai tévé ellen, amely — habár az „objektív” képrögzítést lehetővé tette — alig ad teret etnográfiai filmeknek. Ez jórészt abból fakad, hogy a kommersz műsorok közé aligha lehet becsémpészni igazságot hordozó dokumentumfilmet, viszont az is tény, hogy a vágás nélküli, „objektív” adatfilm nemigen alkalmas bemutatásra. Egy vita során kiderült, hogy ezeket a filmeket valóban csak a kutatásnak-oktatásnak szánják.

Tudnunk kell azt is, hogy az amerikai antropológia döntően jelenkutatással foglalkozik, és a kultúrák rekonstrukciója filmen kevesebb figyelmet kap. A jelenkutatásban is kiemelkedő százalékban a magatartásformák rögzítéséről-elemzéséről esett szó. Néhány példa: a már említett Schaeffer, a képmagnó alkalmazásának egyik specialistája, munkacsoportjával New York egyik negyedében kiszemelt egy családot, és hétköznapijait képmagnóra rögzítette (a kiválasztott család lakásának minden szobájában több kamerát helyeztek el, és azok három hónapig működtek, miközben a kutatók egy másik lakásban ellenőrizték a rögzítést). Schaeffer szerint ez a technika igen alkalmasnak bizonyult,

hogy emberek magatartását folyamatosan megfigyeljék; ami az elemzést illeti, a csatláddal együtt válogatták ki azokat a részleteket, amelyek bemutathatók és elemezhetők. Nem egy bírálat érte a fiatal kutató tevékenységét, és élénk vita kerekedett etikai kérdésekről, többek között arról: meddig mehet el a kutató a „beavatkozásban”. Sandall így vélekedett: „Az informális magatartásról a hosszú, vágás nélküli jeleneteket intimitásuk miatt kedvelik. Igen, de ez az intimitás önmagában még nem érték.”

Még két példa a magatartási formák tanulmányozásáról. Th. Ash, a bostoni egyetem professzora éveken át kutatta a venezuelai őserdőben élő yanoama-indiánokat, és tucatnyi filmet készített életükről. Az egyik filmen a következőt láthatjuk: idős indián férfi ültetvényen dolgozik, hajlongva szedeget valamit a földről, feltehetően gyomot, majd hátát fájlatva egy fa árnyékában leheveredik, ahol felesége gyermekeivel játszik. A férfi megkéri fiát, masszírozza meg fájós hátát, s közben néhány halk szót vált nevetgélő feleségével. A filmet nagy tetszéssel fogadták, és amerikai kollégák sorra gratuláltak Ashnek, mondván, milyen „emberi”, „intim”, „családias” az egész jelenet-sor. Bevallom, ekkor gyanakodni kezdtem: vajon valóban objektív-e ez a fajta valóságrögzítés? Tény, hogy indiánok között is remek példáit látjuk a családi-emberi összetartozásnak, de ez a kép annyiban hamis, hogy a yanoamáknál a földművelés asszonyok dolga, nem pedig férfiaké. Ezért hát nem véletlen, hogy a szokatlan mozgás után az idős indián fájlatja hátát! Két lehetőség merült fel: az indián vagy szerepet játszik, vagy pedig Ash nem tudja, milyen az őserdei indiánoknál a nemek közötti munkamegosztás.

Stephanie Krebs egy thaiföldi táncdráma minden részletét rögzítette, s habár filmjét nem mutatták be, a kutató és mások elbeszélése alapján a vizuális antropológia remek példája. A teljes képanyag többszöri áttekintése és elemzése alapján Krebs kimutatta, hogy a táncdráma révén társadalmi normákat és értékeket közöl-

nek, s többek között kiderült: a jelene-rögzíteni kellene. A már említett Schaefer is többször hangsúlyozta, hogy az általa rögzített valóság nem torzított, hiszen a képanyagot a lefilmezett családtagokkal ellenőriztette.

Függetlenül a már említett etikai problémáktól, az ilyen típusú felvételekkel kapcsolatban több kérdés is felmerült: vajon a kamera jelenléte nem kényszeríti-e szerepjátzásra a megfigyeltet? Vajon valóban objektív reakciókat rögzít-e a kutató által meghatározott helyre állított kamera? Volt, aki keményebben bíralt, így az argentin Preloran: szerinte az ilyen adatfilm a magatartásról rasszista, mivel csak a különbségeket húzza alá. A szenezáli Samb pedig azért támadta az ilyen „rendezetlen” filmet, mivel döntően a harmadik világ magatartási formáival foglalkozik (ezt persze cáfolja, hogy egy New York-i család magatartását is vizsgálják — más kérdés, hogy miért?), és várja azt az időt, amikor majd harmadik világbeliek készítenek filmet a fehér ember magatartásáról. Az elnöklő Jean Rouch nem kis örömmel újságolta, hogy egy afrikai tanítványa egy franciaországi családról nemrég fejezte be filmjét, címe: „Clytorice (így!), a senki leánya”.

Krebs előremutató műve után még szólnom kell — a „footage” mellett mindig visszatérő terminusról — a „feedback”-ről.

## A felvételek azonnal visszajátszhatók

Abban a törekvésben, hogy az antropológia az új technika alapján pontos és tudományosan ellenőrizhető tényanyaghoz jusson, jelentős tény, hogy a képmagnófelvételek gyakorlatilag azonnal visszajátszhatók. S itt nemcsak arról van szó, hogy csak a rögzítést végző egyén ellenőrzi a felvételt, hanem arról, hogy azok, is ellenőrizzék, akikről készült a képrögzítés. A megfigyeltből így ismét megfigyelő lesz, azt az elképzelést szolgálva, hogy az objektivitás érdekében csökkentsék a távolságot kutató és kutatott között. „Aktív visszajátzásnak” is nevezték az eljárást, s volt aki javasolta: tulajdonképpen a visszajátzás során észlelt reakciókat is

Egyébként a francia Jean Rouch, az amerikai Margaret Mead, és a román Mihail Pop elnöklétével megalakult a Nemzetközi Néprajzi Filmbizottság, amely célul tűzte ki, hogy koordinálja a különböző országokban folyó néprajzi filmezést, biztosítja az eddigi dokumentumok hozzáférhetőségét, és lehetővé teszi, hogy minél több kísérletezzenek a vizuális antropológia eszközeivel.



## AZ ELVONT ÉS AZ ÉRZÉKLETES A FILM SZÍNVILÁGÁBAN

A színes film közérezhetőbb, mint a fekete-fehér?

A fekete-fehér alkatilag elvontabb?

### Alma és Elisabeth

Megpróbálom a *Personá*-t elképzelni színesben. Nem megy.

Gondoljunk arra az alig betöltött, met-szően zsúfolt jelenetre, amikor a szándékosan leejtett pohár összetörik a betonon. Bágyadt-álmos napfény, terasz, üvegajtó, házfal, egy darab pázsit — lehetne olyan napsütött fehér is ez a kép, amelyet a fekete-fehér technika közönségesen nyújtani tud, s amihez könnyű társítani egy banálisan hiteles északi nyár szín-közhelyeit. Bergmannál olyan rendhagyó szín-inzultust vált ki ez a jelenet (és fordítva), ami abszurd módon a fehérrel átvilágított fehér képzetét kelti. Ez a fehér pontos megfogalmazása a két nőnek, akik a tengerparti villában pusztító küzdelmüket vívják. Elisabeth, a színésznő, aki egy nap indok nélkül elhallgatott, s azóta a csendje beszél; és Alma, az ápolónő, aki szólásra („egészségesre”) akarja bírni, s közben a saját logoreája lesz egyre kiürültebb. Fehérre fehért írnak az indulatukkal, magányukkal, csődjükkel, az egymás iránti hasznavehetetlen vonzódásukkal. Még az-

zal a lehetséges felismerésükkel is, hogy noha társíthatatlanul nem „egyek”, lényeg szerint mégis azok, mivel a vállalt rögeszméjük, a csend és a szó sorsa egyenértékű iker-megváltatlanság: mind a kettő ugyanabba a személyiség mögötti részletezhetetlenségbe olvad bele, ami a maszkjaik alatt az egyetlen bizonyosság. Ami — ha úgy tetszik — minden szubjektivitás mögöttes, objektív summája. Ennek a „színe” a fehér. Vagy pontosabban: maga a fényszín. Színtani értelemben — és szimbolikusan is — ez nem külön szín, hanem valamennyi spektrális szín együtt. Ha ezt akarnánk lefordítani szóra, csak a színésznő utolsó szavaival tudnánk megközelíteni (nem helyettesíteni): „semmi”. S ez nem feltétlenül megtagadása a „mindennek”; esetleg csak más megközelítése. Elisabeth megelőzi a szó-mániákus ápolónőt a felismerésben, hogy a közös részletezhetetlenség sem nem ilyen, sem nem olyan. Egyszerűen és szenvedélytelenül az, ami. Már nincs „színe”. A film végén, egy kórházi ágyon mondja ki az összegező szót, feltehetően a vissza nem fordítható becsukódás (totális nyitottság) végállomásán: szemközt a „semmi tartalmával”. Alma ezután még autóbuszra száll — s lehet gondolni, hogy szó-mániáját még újra próbára teszi; még megpróbál nyelvet alkalmazni, szemközt a „minden-

nel” — ahogy ő értelmezi. De kiszámítható, hogy a felismerésben találkoznak; csak más csapda elbocsátott foglyaként.

Bergman azt mondja valamelyik nyilatkozatában, hogy az erős napfény úgy hat rá, mint egy lidércnyomás. Nyilván az olyan fokú Közellét miliőjéről beszél, ami már az elemi szembeállítódást is majdnem lehetetlenné teszi. Egy ilyen Közellét éppúgy lehet felszabadító, mint megsemmisítően szorongató. Csak egyet nem tűr: maszkot.

A fekete-fehér technika közelebb van a maszk-nélküliséghez, mint a színes?

Alma további sorsát — miután autóbuszra száll — már el tudom képzelni színesben. Sőt, még a „megérkezését” is. Az ő lénye, sorsa, rögeszméje — Elisabeth nélkül — csakugyan színes. S akkor már úgy hiteles, hogy az utolsó kockáig az legyen, a végállomásig. Mégha ez a végállomás analogonja is az Elizabethének, — akinek a sorsa, lénye, rögeszméje Almával és Alma nélkül is: fekete-fehérben hiteles.

Gondoljuk azt, hogy a színes technikának (Alma) — ha nem elégszik meg a pusztá színességgel, olcsó szín-bemutatóval — élményadásban a szín immanens tartalmáig, jelentéséig kell eljutnia, aminek a közvetlenül érzékelhető szín csak átmeneti arculata? Találkoznia kell a fekete-fehér elemi jelzéseinek a szférájával is? És ugyanígy: a fekete-fehérnek (Elisabeth) — ha nem elégszik meg az elemi jelzések felületi, élmény-merev, absztrakt pontosságával — a színes technikával kell találkoznia, a közvetlenül adott szín-tarkaság életszerűségével?

Állítsuk, hogy Alma és Elisabeth úgy egészítik ki egymást, mint két összebékíthetetlen, autonóm megalkuvás, ami végül is együtt adhatná ki az emberileg teljeset?

Ismerjük fel, hogy értelmetlen a rangsorolás?

Vegyük úgy, hogy a színes és nem-színes technika két egyenrangú megközelítési mód, eltérő hatás-mechanizmussal? Két eltérő művészi megalkuvás? Viszont, ha technikailag mindkettő adva van: már elvárható, hogy mindegyik szigorúan a *maga tárgyát* követelje — ha valóban a tárgy lényege a szempont, és nem a tetszetősség?

#### Aktív és passzív lehetségesség

Bár mindennek ellenére: tulajdonképpen rejtelmesnek s tarthatnánk, hogy a fény—sötét, fekete-fehér technikát mért éreztük első pillanattól kezdve alkalmasnak az élet-szerű, hiteles ábrázolásra.

Pusztán azért, mert a film gyermekkorától kezdve ezt szoktuk meg a nyelv természetes hazugságnak tekinteni a vásznon?

Mégis öntévesztés, belelátás volna, amit a *Personá*-val kapcsolatban gondoltunk? A fekete-fehér valóban csak átmeneti, technikai kényszerűség?

Próbáljuk átfogalmazni az eddigieket.

Egy olyan képi ábrázolás, ami csak két pólust alkalmaz (és egymást vegyítő árnyalataikat) — amellet, hogy művészi fogásnak is elkönnyvelhető —, valójában egy magán túlmutató, végletes redukció. S mint ilyen, mint elemi ellentét-jelzés, mindenfajta mutatkozás alapsémáját is adja: az elemi szembeállítódást mint az *aktív lehetségesség* feltételét. Szemben a *passzív lehetségesség* (ontológiai neutralitás) szférájával, ami megelőzi; s ami csak az ábrázolhatatlan, totális azonosságot ismeri.

A két-pólusos ábrázolás alkatilag van közel a passzív lehetségesség prae-logikumához; amiből minden egymást sokszorozó, további szembeállítódás következik.

Csak döntően nem mindegy, hogy milyen két pólusról van szó.

Ösztönösen érezzük, hogy a természeti fény—sötét ellentétnek megfelelő fekete-



fehér ábrázolás lényegileg más, mint az, ha két spektrális tarka színt alkalmaznánk. Egyik sem pótolná a fekete-fehér gondolati-hangulati minőségét. Ez a minőség nemcsak belénk épített és ősi, de fölérendelt evidencia is. Mint ahogy a természetben is ez a polarizálás oltja ki, és biztosítja a színességet.

Gondolatilag: ezért tudjuk a fényben-fehérben az anyagszerűtlen, passzív lehetőségesség pólusát felismerni; s a sötétben-feketében azt az ellenpólust, ami anyagszerűbb, sürgetőbb jelzése egy valamilyen mutakozás lehetőségének: az aktív lehetőségességnek. A kettő közül a fény a szándéktalanabb, az időtlenül „semmibb”; s a sötét a követelődőbb, az önlepleződésre később, az időbe ágyazottan „valami”. A fény teljes nyitottsága képzelhetetlen tartalékokra is képes utalni; a sötét elsősorban arra, amit (elvileg bármikor) leleplezhetően takar.

### Megnevezés és „közellét”

*Archaikus* úgy megvalósítani a mutakozást, ahogy a prae-logikumból kilép.

Ahogy a pont, a vonal, a karc, a rajz, a grafika teszi ezt (mint olyan). És még azelőtt, hogy a színes — értsd: *életszerű* — a közvetlen utánzásban, az utánzás kísérletében (technológia) *bemutatni* tudná magát.

Még a legtechnizáltabb fekete-fehér is archaikus marad: vállalja az archaikus *miliójét*. Nem a mindenáron való megnevezésben hisz, hanem a „közellét” fokozásának a lehetőségében.

A legkezdetlegesebb színes filmtechnika is: fordítva.

### Utalás és kiegészítés

A fekete-fehér archaikus miliójében — kiindulásul érveljünk először így — kényszerítőbb a sallangmentesebb építkezés és tisztázás, az érzelmek magukra csupaszítottabb, magukra transzcendentálőbb megragadása. Kínálkozóbb, hogy az ábrázolás

kevésbé legyen pillanatnyiségba determinált — azaz a kronológia egymást váltó pillanataihoz kötött —, szemben az összegező, lényegi jelenidővel. S hogy tartalmival — főképp a hosszabb távú élményfeldolgozás és tárolás során — jobban tudjon függetlenedni a tárgyában adott helyzetektől, anélkül, hogy megtagadná vagy meghamisítaná őket. Ha az alkotó valóban tudomásul veszi ezt a miliót, és fontosnak tartja: feltehetően közelebb maradhat a konkrétak és valósnak a magmaszerűségéhez; közelebb az általánosozó és lényegszerűhöz, mint az egyedi és alkalomszerű életszerűségéhez.

Arra csak *utalhat*.

Illetve: csupán csak számíthat a *kiegészítésekre*; függetlenül attól, hogy önkéntes vagy sugalmazott kiegészítésekről van szó.

Természetesen nem az egyszerű, vizuális, helyesbítő szín-kiegészítésekre kellene itt elsősorban gondolni, hanem valóban a szín immamens vonatkozásaira. Vagyis mindarra, aminek a szín érzelmi-gondolati katalizátora tud lenni.

Sőt: mivel a tárgyról már úgyis beidegzett szín-képzetünk van, a sugalmazott kiegészítéseknek itt még fokozottabb jelentősége és lehetősége lehet a művészi mondanivaló szempontjából.

### Hasonlat és hasonlítás

Mindez azt is jelentené, hogy amit a két-pólusos fekete-fehér technika nyújt — mint legvégletesebb jelzés és utalás, és mint eleve a közvetlen bemutatás hiánya — csupán sűrítő *hasonlata* (hasonlat-képletek sorozata) lehet annak a tenyészszerű kibontakozásnak, ami az utalások-kiegészítések révén következhet belőle.

A fekete-fehér technika — ezek szerint — teremtő módon szkeptikus.

Felismeri a határokat, és ebből a felismerésből indul ki. Az általánosat és lényegszerűt — úgy is, mint semlegesített időbeliséget — úgy igyekszik a művészi él-

mény számára hitelessé, tehát időbelivé is tenni, hogy miközben az életszerű tényeit (szín-tényeit) eleve számbavehetetlennek veszi, megoldásként a kiemelt két jelzés redukáltan életszerű együttesének *adott* időbeliségével, a fekete-fehér *elemi* időbeliségével — („nappal” —, „éjszaka”) — folyatósan utal a többi lehetséges jelzés és tény (szín-jelzés és szín-tény) életszerű gazdagságára. Ugyanakkor — éppen a következő két-pólusossággal — nem hagyja elhomályosulni a lényegszerű idő-nélküliségét sem; *ami maga a nem-színesség.*

A hasonlat tehát megalkuvás is, ezek szerint. És nemcsak a fekete-fehér technika esetében. Minden hasonlat-típusú ábrázolás osztozik benne, akár elemi ellentét-jelzés a módszere, akár nem: minden olyan ábrázolás, ami a *nem-realizmusok* körébe vonható. A lényeg ugyanis nem a különböző nem-realizmusok külsődleges módszereiben van, hanem a közös felismerésben, hogy nemcsak a hasonlat *hasonlat*, hanem minden lehetséges megnevezés is.

Úgy tűnik, hogy az „olyan, mint”-formulával egy sem nem logikus, sem nem illogikus patt-helyzet következményeit vonja le az érzelmi és értelmi belátás.

Ha mindez elfogadható: az érzelmi és értelmi korlátot-nem-ismerés teremtő kudarcát (megalkuvását) a *hasonlításra* törő ábrázolások vállalják: a *realizmusok* különböző fajtái.

A fekete-fehér — *mint technika* — alkatilag nem tartozhat ide.

A színes film mint nyelv mind a két ábrázolási típusnak megfelelő lehet — azzal a megszorítással, hogy a szín mindig szín marad. S az már jellegénél fogva jobban közelíthet a hasonlítás-típusú ábrázoláshoz, bemutatáshoz. Illetve, már módjában van hajlani rá, hogy mint *színesség*, ki is aknázza a tenyészszerű kibontakoztatást; elvileg a végtelenségig produkálva a jelzéseket, a jelölő szétválasztást.

Ahány árnyalat, annyi pólus.

Szükségszerűnek gondolható, hogy egy ilyen ábrázolás az átmenetiség természetességében mutassa fel a lényege szerint magmaszerű konkrétot és valósat, — aminek a szín-jelzések és tények (az általában lehetséges jelzések és tények) csak pillanatnyiségben adott arculatai.

Vagyis: ahhoz *hasonlítva* igyekszik megvalósulni ez az ábrázolás, ahogy gyakorlatban is átmenetiségben és pillanatnyiségben éljük a valóságot. Tehát időbeliségben, — ami egyedül életszerű és színes.

### Szín és misztika

(Közbevetőleg: a misztika szín-szimbólumai — biztos intuícióval — éppen a „távolodás” állomásait jelzik: az elszakadást az életszerűtől, az életszerűből táplálkozó képzetektől mint az aktív lehetőségesség szférájától. Sőt a „megvilágosodás” — mint a prae-logikum, mint a passzív lehetőségesség szférája — már szó szerint is homógen fény: színtelen fényszín).

### Közvetlenség, dramatikusság, érzelmi befogadás

Folytatva gondolatsorunkat: a színes film életszerűen gazdag színválasztéka úgy hat rám, mintha — minden utalást kikapcsolva — közvetlen bemutatásban, megidézésben volna részem: filmben, filmen kívül olyan a valóság, olyan a *van*, amilyennek nézőtérrel látom.

Ez a szuggesztív illúzió könnyen hatálytalaníthatja a kiegészítéseimet, illetve, igyekezhet szükségtelenné tenni és visszaszorítani.

Ugyanakkor: mind az önkéntes-nézői kiegészítést, mind az alkotói sugalmazást legalább annyira determinálja is. Ti. mindkettő, egyformán, a már eleve adott színnek *további* összefüggéseikhez, tartalmaihoz kapcsolódhat csak.

Vagy ami még döntőbb: mivel már a valóságosan adott színek is bennünket „te-



hermentesítő” és szuggeráló sugalmazások (ha nemcsak a közhely-színesség tetszetős alkalmazásáról van szó) — úgy is érezhetjük, hogy a fekete-fehérhez képest itt kevésbé kényszerítő az értelem közreműködése. Pontosabban: hogy feltétlenül fogalmi-gondolati aktus is legyen az esetleg mégis igényelt, további nézői kiegészítés.

Eszerint a színesben adott látvány felfogása, feldolgozása (majdnem) kizárólag érzelmi síkon is bekövetkezhet. S mintha többnyire erről is lenne szó: a közvetlen többszín-hatásnak közvetlen befogadásáról, a fogalmi-gondolati részvétel kénysze-re nélkül.

Tehát egy sajátosan közvetlen bemutatás *dramatikusságában* teremődik meg egy csupán lehetséges, későbbi, gondolati értelmezés tárgya. De mintha ez már nem volna szükségyszerű lépés. Mintha csakugyan hajlamosak volnánk megmaradni az érzelmi befogadás szintjén és állapotában anélkül, hogy észrevehető hiányérzetünk lenne; és nem esne nehezünkre elfogadni, hogy a színességgel dramatizált „érzelmi-ség” elegendő esztétikai értékességgel szolgál. Sőt, meggyőző indokká is lehet — ha éppen erre vagyunk hangolva —, hogy minden gondolatit művinek, jelzésszerűnek, *kevesebbnek* érezzünk ahhoz a szer- ves összefonódottsághoz képest, amiben a dolgok természetüknél fogva vannak. S aminek a tenyészet-képzettel párosuló szí- nesség — legalábbis első sokk-hatásként — feltétlenül otthonosabb közvetítő közege, mint a fekete-fehér.

Valószínű, hogy itt van az a pont, ahol bekövetkezik, s ami kiváltja az átlagitétet részrehajlását a színes technika javára. Látványosan teljesebbnek tudjuk érezni, az elemi jelzés-utalás helyett gazdagabban tettenérőnek, érzelmileg felajánkozóbb- nak, az átélésben dramatikusabbnak — értve rajta a közvetlen, illetve közvetle- nebb bemutatást és mutatkozást; szemben a csupán, ill. inkább csak gondolhatóval.

## Tárgyasítás, takarás, utalás

Mondhatnánk tehát, hogy a színes tech- nika a *tárgyasítás*, a szín-tényekben és jelzésekben adott *korlátlan* tárgyasítás ré- vén úgy feledkeztet meg a „rejtőzőről”, hogy egy konkrét-tapasztalható közvetlen- ség közegében mutat fel mindent.

Másképp: a különböző *egyértelmű takará-* sok (színek) végtelen gazdagságát fogadtat- ja el, mint az egyáltalán elérhető *maximális nyitottság* igazi távlatát és biztosítékát.

Szemben az eleve *többértelmű utalással*; mint a „rejtőzőre” támaszkodó és hivat- kozó fekete-fehér.

Ilyen értelemben, ami színes, még akkor is „reálisabbnak” tűnhet a fekete-fehérnél, ha a legirreálisabb színekről vagy irreális társításukról van szó.

## Reverzibilitás

De mindez továbbra is ellentmondásos.

Változatlanul maradhat egy olyan lap- pangó benyomásunk — már céloztunk rá —, hogy az élmény hosszabb távú feldolgo- zása és tárolása során, *végső értelemben*, mégis a fekete-fehér a „reálisabb”.

És ez újra a kiegészítések problémájára utal.

A fekete-fehérnél mindenestre *szükség- szerűen* tudatosak-fogalmiak is a kiegészíté- seink.

Egyrészt *tudom*, hogy a vér nem filmi fekete, s ezt a tudásomat az adott jelenet mozgósítja. Másrészt, nemcsak tudom a vér színét, hanem a megfelelő filmi helyzet ré- vén — az érzéki tapasztalat hozzájárulásá- val — a látványban, a pusztán nézésben is evidenciává lesz bennem: *nem tudatosan* is.

Kérdés, hogy mi akkor a különbség a filmi fekete és a filmi piros vér tudomásul- vétele és érzékelése között — gyakorlati- lag?

Feltehető, hogy nem sok; de feltehető, hogy a különbség mégis döntő.

A kiegészítés fogalmi mozzanata — noha nem független az érzékelési tapasztalatától — még akkor is az értelem aktusa, ha nem teljesen tudatosan zajlik le (mint ahogy a valóságban történik is).

Ami a tudatban történik — elvileg egészében, gyakorlatilag bizonyos emlékezet-határok között (s akár mechanikusan is) — fölidézhetőbbnek, visszapergethetőbbnek tűnik. Reverzibilisebbnek.

Feltesszük, hogy azt a „közvetett” színt, amire a fekete-fehér egyáltalán utalhat, azért érezhetjük reverzibilisebbnek, mert a fogalmi kiegészítés mechanizmusának van logikája. S egy ilyen reverzibilitásnak — végül is — függetlenebbnek kell lennie a filmi helyzet időmúlásba ágyazott pillanatnyiságától.

Az ellenpélda talán még jobban megvilágítja a kérdést.

A színes film összetett és közvetlen többszín-hatása nem feltétlenül igényli (mint láttuk) a fogalmi kiegészítést. Sőt, meglehet, hogy inkább „blokkolja”. „Logika” nélkül is érvényesülhet, a közvetlen érzéki, érzelmi benyomásban.

Így viszont — ha a fenti megállapítás igaz — annak a pillanatnyiságnak is más-képp lesz kiszolgáltatva, amit a folyamatos időmúlásba-helyezetttség jelent.

Ugyanis így értelmezve: a színes film „helyzeti színei” valóban kevésbé szakíthatók ki gondolati-fogalmi úton abból a helyzetből, amiben „bemutatva”, készen adva vannak. Mindenesetre több módosítással, torzulással, mint a fekete-fehér „helyzeti” szín-utalásai. Ti. az utóbbiak — bizonyos mértékig — már eleve a filmi helyzetből „kiszakítva” jönnek létre, bennem. Pontosabban: *feltétlenül* a tudatom produktumai is; nem úgy, mint a közvetlenül megadott színek. S ha igen, akkor *ezért* rekonstruálhatóbbak, reverzibilisek, — mint minden, amiben a logikának döntőbb szerepe van.

A színes film „helyzeti színei” ezek szerint *alkalmibb* „helyzeti tények” — s ez elég, hogy fogalmi-gondolati megközelítéssel kevésbé legyenek reverzibilisek. Mintha nagyobb nehézkedéssel szorítódnának be egy időben — filmi időben — is rögzített helyzetbe, amiből elsősorban olyan érzelmi érintettség szabadíthatja ki és aktualizálhatja őket *hasonló hitellel*, ami azonos vagy leginkább is rokon azzal, ami a szóbanforgó filmi helyzet pillanatnyiságában adva volt.

Az említett lappangó benyomásnak mindenesetre itt lehet a gyökere: hogy ami jobban tud függetlenedni a tárgyában adott helyzettől, nagyobb eséllyel tud „függni” a lényegszerű realitástól: azaz közeledni hozzá.

#### Mozgó és mozdulatlan alkotás

Ha elfogadjuk (persze csak az itt fontos vonatkozásban), hogy a színes film mozgó festmény és valós színek epikája, s a fekete-fehér a film mozgó grafikája és képzelt színek epikája — tovább árnyalhatjuk megjegyzéseinket; illetve, feltételezéseinket.

A mozdulatlan alkotás — témánkhoz szűkítve és igazítva csak *képre* gondoljunk most — egy elképzelt elmozdulás személyes terében, bennem teremődik újra. Ez a folyamat a kép színeit, nem-színes vonal, folt stb. struktúráját arra kényszeríti, hogy egy személyes időbeliségben értelmeződjenek, kilépve a mozdulatlan tárgy-szerűség idő-nélküliségéből.

A film folyamatos időmúlásba ágyazott helyzetekben nyújt színes, illetve nem-színes kép-élményt, s ezeknek a pillanatnyisága sosem tisztán az enyém; nem „csupán” bennem dramatizálódnak, hanem tőlem függetlenül is, egy eleve aktivizált dramatikusságban „léteznek”: az adott filmbeli, életszerűen pergő helyzetekben.

Ha nézek egy filmet (akár színeset, akár fekete-fehéret), arra vagyok kényszerítve, hogy belépjek a filmi helyzetek önlétű ak-



tivitásába, mozgó-valós-valótlanóságába: mint egy elképzelt, de a megjelenítettség révén mégis előhívott és véglegesített időbeliségbe.

Ez az időbeliség akkor is lüktet és él önléte gépiességével, ha történetesen a nézőtérén senki nem ül.

Egy mozdulatlan alkotás, egy kép, ha senki nem nézi, önmaga „lehetősége” csupán: aktivizálatlan időbeliségben és dramatikusságban „tetszhalott”.

Feltehető, hogy az esztétikai élmény, az átélés mechanizmusát ez a „kétféle” dramatikusság befolyásolja.

Egy képet én „ébresztek fel” — illetve, ha a személyes időbeliségemet „nyitottá teszem” (vagyis, magamat alkalmassá az esztétikai átélésre) — a kép engemet. A folyamat ilyen művi-logikai szétválasztása helyett — a valóságban — természetesen inkább egybeesésről van szó: egymás kölcsönös „felébresztéséről”. (Hogy a közösen létrehozott-aktivizált élményben az „időnélküliségnek” egy sajátos formája teremődik meg — más kérdés; s itt most nem ezt feszegetnénk.)

Egy mozgó alkotás viszont, mint a film — s ezzel nemcsak ismételjük, de más hangsúlyt is adunk az említett ténynek — az én közreműködésem nélkül nem csupán beleránt egy dramatikus helyzet-sorozat folyamatos, időbeli átélésébe; de kényserítőbben *ki is szolgáltat* neki.

A filmnek — éppen az autonóm dramatikussága révén — így több esélye is van, hogy sikerrel számíton *minden* dramatikusság iránti gyengeségünkre és fokozottabb védtelenségünkre; legyen az a dramatikusság akár külső vagy belső, saját vagy tőlem független indíttatású. Röviden: nagyobb a lehetősége és képessége, hogy esetleg olyasmit is elfogadtasson, aminek — mondjuk — nem valódi érték-fedezete van feltétlenül, legfeljebb zsongító tetszetősége.

(Egy rossz regényt mennyivel könnyebb félredobni, mint egy rossz filmet otthagyni —)

### Irányított dramatikusság

Fogadjuk el, hogy mindez a színes és nem színes filmre; festményre és grafikára egyaránt áll.

Kérdés, hogy az átélésben-élményben megteremtődő dramatikusság természetét és minőségét befolyásolja-e, hogy éppen színes alkotásról van-e szó vagy sem?

Feltehetjük, hogy igen.

Maradjunk egyelőre a színes film, színes kép problémájánál.

A színes film — éppen az adott és sugalmazott színei révén — bizonyos értelemben még vezetettebb és irányítottabb dramatikusságot (kénytelen) megteremteni, mint amire a film egyáltalán (tehát csupán mint *mozgó kép*) alkalmas. Ti. veszélyesebben semlegesítheti — elsősorban az esztétikai értékesség szempontjából — az utalásban rejlő pozitív többértelműséget, s a kiegészítések esetleges „védekezését” és helyesbítését.

Egy festmény ilyen hatását mintha könnyebb volna visszautasítani; azaz, magát a képet. Minthogy dramatikussága latens a filméhez képest, s döntőbben tőlem is függ, így a döntésem is függetlenebb lehet. Függetlenebb az utalások értelmezésében, feldolgozásában, elfogadásában; illetve a kiegészítéseim megválasztásában.

És itt újra felmerülhet a reverzibilitás kérdése.

Ha korábban úgy érveltünk, hogy a színes film „helyzeti színei” kevésbé visszapergethetők, tárolhatók hosszabb távon, — egy festmény esetében hasonló értelemben érvelhetünk. (Függetlenül attól a különbségtől, amit a *film* és *kép* dramatikussága között általában tettünk.)

Egy festmény színgazdagsága ugyanis élményszerűen utal — hasonlóan a színes filmhez — a valóság szüntelenül tapasztalt színgazdagságára; s ez mint kihívó „összehasonlítási bázis” egyúttal nehezíti is (nehezítheti) számunkra a festmény, a film színvilágának módosítás-torzítás nélküli tárolását. Mert ha csak viszonylag, és esetleg másban nem is: pusztán a *több-színűség* révén mégis mindkettő hasonlít a természeti valósághoz. (Utóbbihoz számítva a belsőpszichés valóság több-színben jelentkező-hullámzó valóságát is.) S ha ez így van, alkalmasak is rá (jobban alkalmasak), hogy kölcsönösen pótolják vagy elhomályosítsák egymást. Mintha ebben az esetben nagyobb volna a kényszer, hogy míg az egyiket nézem, a másikat módosítsam. Egy festmény kékje — szemben állva a festménnyel — a világ (a természeti vagy pszichés valóság) megfelelő kékjét kioltja. Magához hasonítja. És fordítva. S a filmnél ugyanígy.

Legalábbis a valószínűség nagy, hogy az ételés, az élmény-folyamat ezt eredményezze.

#### Nyitott dramatikusság

Ha a grafikát és a fekete-fehér filmet vetjük össze hasonló módon (de továbbra is csak az itt fontos vonatkozásban) — szintén kínálkozik néhány észrevétel.

A grafika természetesen ugyanúgy többféle lehet, mint a fekete-fehér film. (Ilyen megfontolással vettük párhuzamba a festményt, színes filmet is.)

Vannak rendezők, akiknek a kezében a fekete-fehér alig több, mint szükséges elemi adottság, ami a láthatóságot biztosítja. S ettől még remekmű lehet az alkotásuk.

Racine—Corneille drámái remekművek, pedig úgyszólván mellőzik a gondolatok környezetének, sőt, hordozóinak érzékletes megteremtését. Önként mondanak le a dráma eszközeinek egy részéről, hogy valami mást tegyenek kizárólagossá — nem úgy, mint Shakespeare, mondjuk. Mégis egyformán érvényesek.

Más rendezők a fekete-fehéret valóban mágikus szűkítésnek fogják fel; mint *korlátlan nyitottságot*.

Vagyis azt teszik, amit minden grafika is tesz, ha nemcsak a vonal-struktúra szerkezeti, racionális összefüggéseire összpontosítja a figyelmét, mint az értelem esztétikumára, hanem arra is, ami a vonalon túlsugárzik: a sugalmazott *szín* térfogat-talan övezetére. Amit majd én látok, helyesebben, érzek oda. Tehát, már egyáltalán nemcsak színt (vagy inkább „színtelenné” átlényegített színt, mint a nonfiguratív grafika esetében sokszor) — hanem egy racionálisan túllépő, titokszerű személyességet, ami mégsem az enyém. S éppen ehhez igazodva érezhetjük úgy, hogy az élmény dramatizálhatósága itt nyitottabb közegben teremődik meg.

Másrészt, ami a reverzibilitást illeti, a grafikánál is lehet olyan benyomásunk, mint a fekete-fehér filmnél: hogy színhatásait szintén reálisabban, nagyobb konkrétsággal tudjuk tárolni, nagyobb hűséggel rekonstruálni — *végző értelemben*.

S az érvek is hasonlóak lehetnek: a grafika színhatásainak sincs feltétlenül valóságos megfelelője; ezek sem a hasonlítás közegében születnek; ezek is legfeljebb hasonlatai kívánnak (tudnak) lenni valamilyen valóságos színnek vagy színek keveredésének; s szintén nem feltétlenül az alkotói (tehermentesítő) sugalmazás eredményei *csak*, aminek érzéki-érzelmi szinten átadom magamat, hanem a tudati-gondolati közreműködésemé is — *feltétlenül*.

Ugyanakkor — mind a grafikánál, mind a fekete-fehér filmnél — következetesen az elemi mankóról van szó, ami a bármilyen tartalmú, témájú és érintettségű személyességem kifejezésére elidegeníthetetlenül rendelkezésemre áll — még akkor is, ha más (fejlettebb technológia) nem: ti. a pont, a vonal.

A pont, a vonal mint az aktív lehetséges-



ség szférájának még nem „takarás-jellegű”, s valójában *egyetlen* nem módosuló, nem „maszkszerű” megnyilvánulása és bizonyossága?

A fekete-fehér filmi vér azért lenne (mégis) időtlenebb, mert meg sem kísérli, hogy hasonlítson, s hogy az időbeliség burkán belül legyen minél „azonosabb” variáns? S a jelzés-utalás szintjén is csak azért veszi komolyan az időbeliséget, hogy — amennyire lehet — legalább „szemközt” maradjon a sem nem ilyen, sem nem olyan lényegszerűvel?

S vajon nem ez a végső cél?

Lehet, hogy valami módon mégis rangsoroltunk?

Próbáljuk kikezdeni gondolatsorunk idevágó pontjait.

#### Objektív és szubjektív látszat

A színes és nem-színes alkotások reverzibilitásával kapcsolatban — az esztétikai átélést és feldolgozást illetően — bizonyos kettősséget véltünk kimutathatónak. Hogy ez egyik esetben (fekete-fehér film, grafika) spontánabbul és nagyobb hűséggel tud érvényesülni, — a másik esetben viszont (színes film, színes kép), *mintha* nehezebben és kisebb hűséggel.

Ha jobban belegondolunk, valószínűnek látszik, hogy ez a „mintha” kritikusabb pontot jelez, mint amennyire az eddigiekből kiderült. Ugyanis tapasztalhatjuk, hogy mind a logikánk, mind az átélésünk újabb, további kettősséggel, kétértelműséggel szembesít.

Ti. azzal, hogy a színesség éppen hogy reverzibilisebb (lehet), mint a fekete-fehér.

Ez a megközelítés és értelmezés viszont a szükségszerű látszat, tévedés, ráfogás problémájára utal, mint az esztétikai átélés és feldolgozás *szükségszerű miliőjére*. Vagyis, hogy sosem csak azt látjuk és éljük át, amit látunk és átélünk, hanem a

szóbanforgónak mindig egy szükségszerű *kettősségét*.

Az átélés alkatilag skizofrén (vagy legalábbis skizoid): sejti a dolgok *egyidejű* többértelműségét és egyértelműségét.

Tehát — az eddig kifejtettekkel ellentétben, illetve azokkal *egyidejűleg* — éppen a színesség tűnhet fel úgy, mint ami egyedül igazán reverzibilis, minthogy maga a világ is színes, amiben élünk, és minden nap ugyanúgy megismétlődően színes; s ez az *állandóságnak* olyan közérzeti-összehasonlítási bázisát teremti meg, ami — mégha *takarás* is — éppen a konkrét állandósága révén biztosít minden láthatónak valami „családi-as-elidegeníthetetlen” bizonyosságot és szuggesziót, hogy ez nem csalhat meg, ez nem hagyhat cserben. S mégha látszat is (lenne): ez a látszat kapja meg az emberileg átélhető véglegesség patináját.

Ez adja a biztonságot, hogy a vér akkor is „piros”, ha a szemem netán feketének látja.

Vagyis: éppen a látszat lép elő itt olyan igazsággá, valósággá, ami egyedül képviselheti *számunkra* azt, amit a látszat „mint látszat” képvisel.

A „mögöttesről” tehát: éppen a látszat (lenne) a legobjektívebb tudósítás. S ha van hiteles reverzibilitás: az éppen a látszat közegét, médiumát igényli, — a színt.

Ezek szerint a fekete-fehér a reverzibilitást nemhogy biztosítja és megkönnyíti, — sőt: az *objektív látszattal* egy olyan *tudatilogikai látszattal* tetézi (illetve, helyettesíti), ami — paradox módon — még jobban szubjektivizálja, antropomorfizálja azt a végső objektivitást, a lényegszerűnek azt az átélését és elképzelhetőségét, ami számunkra egyedül az *adott valóság* médiumán keresztül ragadható meg. Függetlenül attól, hogy „látszatnak” gondolom és nevezem — vagy sem.

Ilyen értelemben: a szín, a színesség a valóság; a fekete-fehér: valóság-kivonat.

Másképp árnyalva: a fekete-fehér feltételezés, tudati-logikai *állítás* a valóságról, s az egyáltalán megragadható lényegszerűről, — a színesség viszont (mindenekelőtt) spontán *tudomásulvétel*.

Mondhatjuk tehát (és az átélés készsége-  
sen igazolja ezt is), hogy a színességben objektív-látszat-valóságot *fogadok el*, és „érzek át” — míg a fekete-fehérben szubjektív-látszat-valóságot *gondolok*, és „érzek át”.

#### A komplementaritás mint játéktér

Ha a fentiekkel sikerült kikezdenünk a korábbi érveinket, talán sikerült egy olyan szembeállításához is közelebb kerülnünk, aminek a játékterében a valóságnak már nem az a szerepe, hogy *vagy* egyértelműnek *vagy* többértelműnek mutakozzon, hanem hogy éppen a kétértelműségével biztosítsa a lezárhatatlan tágasságot: a látszat mindenkor „objektivitását” (esetünkben: színesség) — és ugyanakkor a látszat mindenkor tudati-logikai korrekcióját (esetünkben: fekete-fehér).

Hogy mindig a komplementaritás légkörében maradassunk befejezhetetlenek, — szüntelenül táguló tágasságra és nyitottságra képesek.

Ha így vesszük, a fekete-fehér és színesség — együtt — az egyáltalán szóba jöhető megközelítéseink egyik legmélyebbre utaló sémája is egyben.

#### Sommázva

Helytálló rangsorolásról csak akkor lehetne szó, ha *valóban* el tudnánk dönteni, hogy a szín objektív valóság-e vagy szubjektív. De valószínű, hogy erre csak akkor adhatnánk kielégítő választ, ha a *szín-érzékeléssel egyidejűleg* magunkat is érzékelni tudnánk — a szín aspektusából.

Mással kell megelégednünk.

E. Bohm szerint a napfényt, noha színtelen (hiszen az összes hullámhosszakat

tartalmazza), gyakorlatilag és anticipáltan színesnek fogja fel a szemünk; s a nap ábrázolása is ezért színes mindig.

Rorschach — a színlélektan szempontjából — szintén tiszta színválaszként értékeli a napfényt.

Ezek pszichikus reakciók; de a művészi élmény csak pszichikus lehet. Ha kell pszichikus „tévedések” struktúrája.

A pszichikum számára a fehér és fekete is szín, noha szintanilag nem azok.

Talán természetes is (a szó legközvetlenebb értelmében), hogy a végkövetkeztetés egyszerű legyen: *természetesen egyszerű*.

A fekete-fehér technikának — ideális esetben — a feketével és fehérrel *mint színnel* kellene áthallást biztosítani a tarka színességbe, az életszerűbe és időbelibe; ugyanis ennek a vízjele nélkül — művészi élményben — nem is tud hitelessé lenni a *másfelől* nem-színesnek, idő-nélkülinek anticipált lényegszerű.

Ugyanígy: a színes technika akkor lesz a legteljesebben önmaga, ha színskálája áthallást, „át-látást” biztosít arra, amire mint színesség visszavezethető: a nap folytonos spektrumára, a fényszínre — a fehérre.

A „fehérre”, amiben — de ez már függelékbe kívánczozó újabb gondolatsor tárgya lehetne — implicite a fekete is benne van; ti. magában a fényben *hézagként*, ott, ahol a spektrumban nincs fénysugár. (Frauenhofer-vonalak.)

A két-pólusos ábrázolás perspektívája, hogy minél gazdagabban utaljon a több-pólusosságra; a több-pólusosé, hogy az elemi két-pólusosságra.

Elisabeth Almára; és Alma Elisabethre.



# A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

---

## MIT JELENT ÖNNEK A FILM?

Kérdéseinkre válaszol Berend T. Iván történész

*Sorozatunkban ezúttal Berend T. Iván történész, egyetemi tanár tesz vallomást a filmművészethez fűződő viszonyáról és kifejti nézetét a közelmúltban különböző fórumokon — s a Filmkultúrában is — tárgyalt film és történelem-problematikáról.*

— *Mint történész miben látja a magyar történelmi filmek feladatát? A társadalmi tudatformálásban csak „demítizáló” és kritikai funkció betöltésére vállalkozhatnak-e ezek a filmek, vagy egyéb feladatokra is?*

— Az utóbbi években született magyar filmek között valóban rendkívül sok nyúlt történelmi témához, hogy jelenünkhöz is szóljon, formálja is azt. A jelen fogalmát természetesen a legszélesebb értelemben használom, nemcsak azért, mert az igazi művész mindig korának általános problémáig jut el, de azért is, mert napjainkban, az összeszűkülő világban, csakúgy saját jelenünk közvetlen része minden, ami a szocialista országokban kibontakozik, mint ahogy a mi jelenünkhöz tartozik mindaz, ami Vietnamtól Chiléig más földrészeken játszódik le. Ez már közhely, de ebben az összefüggésben érdemes megismételni, mert történelmi filmjeink részben általánosabb érvényű társadalmi igazságok megfogalmazására vállalkoztak. Hogy e filmek vitákat váltottak ki, ez természetes, s ép-

pen abból adódik, hogy mondanivalójuk volt a jelenhez, melynek elemzése és értékelése csakis így lehet eredményes.

— Azt viszont kevésbé tartom jónak, hogy már a szakmai közvéleményben is polgárjogot nyert a „demítizáló”, „kritikai funkciókat” betöltő film kategóriája. Hadd lépjen ki a kérdés kereteiből és válasszak más kategóriákat. Az ún. történelmi filmek között, azt hiszem, nem „demítizáló”, „kritikai” és másféle kategóriában gondolkodhatunk, hanem a jó és gyenge film kategóriájában. Ha a történelmi témában mozgó film rossz, akkor történelmi képeskönyvről van szó. Vannak jócskán ilyen történeti kiadványok is: a világtörténelem képekben, évszázadunk képekben stb., csak hogy azok dokumentumgyűjtemények, s ha jók, nagy értékű történeti összeállítások is lehetnek. Itt tehát nemcsak az a különbség, hogy mozgóképekben jelenik meg a történelem, de nem eredeti, hanem imitált, díszletezett, kosztümözött, újraképzelt mozgóképekben. Nehogy félreértés támadjon: csak akkor tartom mozgó képeskönyvnek és rossznak az ilyen történeti filmet,

ha nem törekszik másra, mint illusztráció-ra. Mert az illusztratív, a történelmet példatárnak tartó művészeti vagy történeti munkák sem igazi, originális művészi, sem tudományos mondanivalót nem hordozhatnak.

— Ha a történelmi film jó, akkor (s ebben a művészeti alkotás és a tudományos munka hasonló!) analitikus! Hadd kérdezzek tehát vissza: született-e egyáltalán új tudományos eredmény és originális művészeti alkotás analitikus, vagyis magától értetődően kritikai szemlélet nélkül? Ha a művész (vagy tudós) analizálja a vizsgált témát, nem rombol-e szükségszerűen hamis mítoszokat, nem ütközik-e alapigazságnak vélt megrögzöttségekbe, nem kell-e megbirkóznia néha hamisnak bizonyuló premisszákkal? De ez a munka vagy alkotás — ismétlem, ha jó — kritikai, analitikus szemléletével egyben épít, s *első-sorban* épít: új igazságokat tár fel, leegyszerűsítések helyébe nagy történeti összefüggéseket állít. Úgy is fogalmazhatjuk: analizálva jelen és múlt összefüggéseit, a marxista szemlélet lényegéhez tartozó történetiséget építi jelen vizsgálatunkba. Ha úgy tetszik, mindezzel hagyományokat is ápol. A máig nyúló történelem analitikus művészi vizsgálata tehát elsőrendűen fontos társadalmi-művészeti funkció, amit legfeljebb tartalmában, megoldásaiban lehet továbbfejleszteni, tökéletesíteni.

— Ha ezeknek a követelményeknek nem tud eleget tenni, akkor nem a kritikai szemlélettel vagy a „demítizálással” van baj, hanem az elemzéssel, az elmélyedéssel, a valóságos valóságlátással.

— Azt hiszem, az elmúlt években készült, történeti közegben játszódó filmek java jó, elemző, újat építő (és közben a rosszal, hamissal vitázó, azokat romboló), tudatformáló mű volt. S voltak közöttük, még a legnagyobb művészek műhelyéből is, gyengébb teljesítmények. (Hogy csak egyetlen művészre hivatkozzam: míg mondjuk — csak kiragadva — a *Csillagok*, *katonák*, a *Fényes szelek* vagy a *Még kér a nép*, megítélésem szerint, kiváló volt, a *Sirokkó*-t gyengének tartom, de hadd tegyem hozzá: ahhoz nagyon jó volt, hogy

az összegyülemlett modorosságok ballasztját nyalábba gyűjtve kihajítsa a művész emelkedő léghajójából.)

— Lackó Miklósnak a *Filmkultúra*-ban megjelent írása négy típusba sorolja a magyar történelmi filmeket: népi szemléletű, a nemzeti önvizsgálattal foglalkozó, történelmi parabolákat felállító, illetve a hagyományokkal radikálisan szakító és a „szabad társadalmi közérzet-vágyát” megfogalmazó típusokat említ. Mi a véleménye erről a csoportosításról?

— A magyar történelmi filmek sokféle csoportosítása lehetséges. Lackó Miklós csoportosítása sok szempontból pontos, jó. Ennek ellenére lehetségesnek tartom a kiegészítéseket. Ilyen kiegészítés történt már a Filmkultúra említett számában közölt rádióbeszélgetésben is, amikor ötödik csoportként a történelmi groteszk kategóriáját jelölték meg.

— Az ilyen jellegű kategorizálást azonban mégsem tartom fontosnak. Sőt úgy érzem, le is szűkíti az értékelés lehetőségeit. Arra gondolok ugyanis, amit éppen Lackó Miklós fogalmazott meg kiválóan, amikor arra utalt, hogy őt e történelmi filmekből éppen az érdekli igazán, ami nem történelmi bennük. Magam mint a jelen kérdései iránt érdeklődő, a jelen gazdasági problémáit az elmúlt évszázad összefüggéseiben vizsgáló történész Lackó Miklós gondolatából kiindulva, inkább a jelenhez történeti szemlélettel közelítő művekről beszelnék, vagyis szélesebbre vonnám a történeti filmek meghatározását, s ha ezzel kicsit „parttalanná”, mégis pontosabbá válik a kategória. De hát milyen alapon lehet kihagyni a történeti filmek közül — ha ennek tartalma a valóságban a jelenhez kapcsolódik, és ha elismerjük, hogy mindaz, ami a jelenig nyúlik, egyben történelem is —, mondjuk: Szabó István *Szerelmesfilm-jét*, vagy *Tűzoltó utca 25-jét*? Nem azt boncolja szenvedélyesen — igaz nem a tömegek, hanem az egyén oldaláról, nem a boncoló orvos hideg tudományosságával, hanem együtt rándulva, szenvedve, kínlódva az élő alannyal —, hogy a mai generációk hogyan hordozzák minden lépé-



sükben és gondolatukban az elmúlt három évtized egész történelmét? S bár szabad mezőt Szabó István filmjében legfeljebb ha vonatablakból látni, vajon ez más kategóriába tartozik, mint a *Talpalatnyi föld* történetisége, vagy a *Petőfi '73*? A magyar társadalom különböző generációinak, rétegeinek „szabad társadalmi közérzet-vágya” és történelmi meghatározottsága szerintem egyformán jellemzi ezeket a nagyon is különböző filmeket.

— *A történelmi parabolákkal kapcsolatban a Jancsó-filmek elemzőinek körében fölmerült a kérdés: mivel a rendező másként fogalmazott a Szegénylegények-ben, mint a Még kér a nép-ben, beszélhetünk-e kétféle történelemszemléletről — netalán két Jancsóról — vagy csupán a művészi módszerek fejlődéséről, változásáról van szó?*

— Létezik-e két Jancsó Miklós, kétféle Jancsó-i történelemszemlélet? Nem hiszem. Ha filmjei mondanivalóját nézem, akkor nem is két, hanem legalább három Jancsó Miklósról beszélhetnénk. Az egyik a direkt hatalom és a tömegek, a másik a manipulált hatalom és a tömegek relációjában a tömegek kiszolgáltatottságát, generációnk súlyos történelmi élményét és jelent, jövőt formáló, mindennapjainkkal összefüggő cselekvés-normáit elemzi balladai erővel, a harmadik Jancsó ugyanezen relációkban himnikus erővel fogalmazza meg a forradalmár Petőfi-i gondolatot: „habár felül a gálya s alul a víznek árja, azért a víz az úr!”

— De hogy kétféle történelemszemléletről lenne szó, azt aligha hiszem. Mert a fenti „három” Jancsó Miklós mondanivalója nagyon is egységes. Nem mindig mondta ki az egész mondatot. Építette. Elemeket hordott egybe. Egy-egy filmjében e sokágú kérdés egyik vagy másik elemével foglalkozott behatóbban, egyszer az elesett kiszolgáltatottság, „befogottság”, egyszer a direkt erőszak és manipulált hatalomváltás problémája, egyszer a hatalomra került forradalom manipulálásának csapdái kaptak nagyobb hangsúlyt, de a művész konzekvens forradalmi tömegpárti elkötelezettsége sohasem csak a le-

meztelenítettek, megalázottak sajnálatára korlátozódott. Legyőzöttségükben is mindig tükrözte győzhetetlenségüket. S itt nem látok szemléletkülönbséget. Hogy csupán a *Még kér a nép* nyitott volna valamiféle új fejezetet, azt nem hiszem. A *Csillagosok, katonák*-ban mindent elviselő, mindenén végigjáró tömegek ugyanazt sugározzák, amit a *Még kér a nép* feledhetetlen szimbóluma, a lelöttek feltámadása, az elnyomók lőtte sebből kivirágzó vörös kokárda.

— Egyetlen kérdés különböző oldalairól van tehát inkább szó. Sokkal nagyobb a váltás a művészi módszerekben, s hozzá kell tenni, nem is ízlésemnek mindig megfelelő irányban. A szimbólumok, már-már misztikus allegóriák túlburjánzása, a sokszorosra bonyolított áttételek megítélésem szerint nem fejlettebb, magasabb rendű kifejezési formák, mint a *Szegénylegények* formanyelve.

— *Mint Közép-Kelet-Európa huszadik századi fejlődésének kutatójáról azt is megkérdeznénk, miben látja az okát ezeknek az országoknak a filmművészetében a történelmi téma iránti érzékenységnek? Lát-e magyarázatot azokra a különbségekre, amelyek például a lengyel, a cseh és a magyar történelmi filmek szemléletében, kifejezésmódjában jelentkeznek?*

— Erről a témáról a Magyar Történelmi Társulat által kezdeményezett egri vándorgyűlés vitája, a Filmkultúra már többször emlegetett száma igen sokat mondott. Lackó Miklós és Hanák Péter okfejtéséhez a befejezetlen múlt továbbéléséről, a történelmi kifejezési formák tradícióiról, az allegóriák igényéről nehéz bármit hozzátenni.

— Talán két kiegészítő megjegyzést mégis kapcsolhatok hozzájuk. A most élő, alkotó művészgenerációk Kelet-Európában olyan történelmi korszakban eszméltek, éltek, amikor ritka erővel és a legdirektebb módon „jelentkezett” a történelem. E sűrített történelmi közegben, fél évszázad alatt forradalmak és ellenforradalmak, háborúk, tömegirtások és tömegfelemelések, válságok, soha nem látott nyomor és soha nem látott fellendülés hihetetlen mozgal-

massággal váltakozott, s mint ahogy az időjárást is változásaiban, a nemzetközi helyzetet is bonyodalmaiban érzékeljük igazán, mindez úgyszólván „kézzelfoghatóvá”, „tapinthatóvá” tette a történelmet. Kevés történelmi korszakban és régióban realizálódott a résztvevők számára ennyire, hogy van történelem, hogy ez a természetes közeg. Az általános kelet-európai történetiséghez, azt hiszem, e speciális generációs élményt is hozzá kell kapcsolnunk.

— A másik kiegészítő észrevétel: Kelet-Európában és azon belül nálunk is az előítéletek és illúziók is — a vitában megfogalmazott okokból — jórészt történeti megfogalmazásban jelentkeznek. A történeti fejlődés során különösen virulenssé erősödött nacionalizmus természetes fegyverzete a „történeti” kifejezésforma. Elkerülheti-e a progresszív művészet, ha szembe akar szállni az előítéletekkel, hamis tudati elemekkel, hogy saját fegyvertárukat fordítsa ellenük? Ha a jelen kérdéseinek retrográd válaszai „történeti” illusztrációkra, „történetileg” alátámasztott hamis illúziókra, önáltatásokra, történeti ferdítésekre építenek, akkor ezeket a támaszokat is ki kell húzni alóluk a progresszív válaszok megfogalmazása érdekében.

— A kérdés másik felére, a Kelet-Európán *belüli* történetiszemléleti különbségekre, illetve a lengyel, cseh és magyar történelmi filmek eltérő jellegére sajnos, azt hiszem, nem tudok igazán elfogadható választ adni. A már idézett rádióbeszélgetésben elhangzott ugyan olyan érv, hogy a csehszlovák film öniróniája nyilván összefügg a demokratikus történeti hagyományokkal, s ennek hiánya lenne az oka e hangvétel ritkaságszámba menő kivételének a mi esetünkben. E tényező nyilván nagy figyelmet érdemei, és valóban sok mindenre magyarázatot ad. Mégis számos egyéb tényező marad magyarázatlanul. Az angol film önironikus hangja megerősíteni látszik a demokratikus történeti hagyományok ilyen irányú hatásáról mondottakat. De akkor hogyan magyarázhatjuk az egyáltalán nem ironizáló svéd filmet és sok egyebet is. Vigyázzunk tehát a történeti analógiákkal vagy különbségtételekkel.

Jelenleg hiányzik ugyanis az igazán megalapozott összehasonlító társadalomtörténeti, kultúrhistoriai analízis, ami nélkül e különbségek magyarázata mindig magában rejtje a leegyszerűsítő, túlzottan direkt értelmezések veszélyét.

— *A társadalmi tudat alakításában milyen mértékben vette ki a részét az elmúlt másfél évtizedben a magyar film — a tudomány eredményeivel összehasonlítva, és beszélhetünk-e valamilyen elsőbbségről a film idevágó szerepével kapcsolatban?*

— A társadalmunkat foglalkoztató kérdések a hatvanas évtizedben, azt hiszem, egyidejűleg jelentkeztek a filmben és a társadalomtudományokban. Nem osztom azok nézetét, akik a filmművészet valamiféle kezdeményezéséről, úttöréséről beszélnek. Az összefüggések sokrétűbbek és áttételesebbek. A film fellendülését elképzelhetetlennek tartom a társadalomtudományi fellendülés nélkül. Az elmúlt évtized közgazdasági vitái és tudományos teljesítményei, az ún. Molnár Erik-vita, vagy a történelemszemléletről folytatott hosszas viták a történettudományban, a fiatal szociológia első jelentkezései időben is egybe estek, összefonódtak a magyar történeti film legjobb teljesítményeivel. Egyik segítette a másikat. De nem az elsősegről akarok vitázni, mert ennek aligha van jelentősége. Szeretném hangsúlyozni, hogy a társadalomtudományok művelői mindenképpen sokat tanulhattak a filmtől, hiszen ez utóbbi gyakorlati bátrabban, élesebben, lényegretörőbben fogalmazott, s frappánsabban, értelem-szerűen nagyobb hatást, szenvedélyes vitákat keltően. Ez nagy hozzájárulás volt a szemlélet formálódásához.

— És ebben az összefüggésben hadd szélesítsem még tovább a kört. Film és társadalomtudomány összefüggését említve ugyanis aligha állhatunk meg az ún. történeti filmeknél. Elkerülhetetlenül ide kívánczik a szociológiai irányú filmek köre is (amelyeket akár jelenkor történetinek is tekinthetünk). Ha a játékfilmek (pl. üzemi vagy pedagógiai témákban) ebből a körből kevesebbet is produkáltak (és igazán figyelmet érdemlőt talán egyáltalán nem),



annál kiemelkedőbb a dokumentum film-műfaj teljesítménye. Gazdag Gyula *Határtározat*-a, Rózsa János *Tanítókisasszonyok*-ja és a Balázs Béla Stúdió több más filmje hihetetlen erővel ragadta meg új és régi birkózását társadalmunkban, tárta fel a tudat elmaradottsági „rezervátumait”, torzulásait, s nem utolsósorban az ezeket konzerváló vagy újrászülő körülményeket.

— Az életforma átalakulásának tudományos kutatása tehát ugyancsak összekapcsolódik a filmművészet egyik fontos teljesítményével.

— *Mint magánember szereti-e a filmet, és szabadidejében az egyéb művészeti ágak között milyen helyet foglal el a film?*

— Eddig amúgy is hosszan válaszoltam, hadd fogjam most rövidebbre. Sajnos rendkívül kevés a szabadidőm. Most nem is különböző kötelező elfoglaltságaimra utalnék (ez is túl sok van), hanem arra a kutatói érdeklődésre, ami nagyon összemosza a határt munka és szabadidő között, és jórészt elemésztí az utóbbit.

— Hogy a fennmaradó szabadidőn belül milyen helyet foglalnak el a különböző művészeti ágak, érdekes módon erre nem is könnyű válaszolni. Kezdetben ugyanis az irodalom dominált, most talán a zene a legfontosabb és legnélkülözhetetlenebb számomra. De hogyan tudnám megmondani, hogy egy Chagall- vagy Vasarely-ki-

állítás, illetve egy-egy kiváló színházi előadás közül mi érdekel jobban, amikor mindkettőt nagyon szeretem (bár sajnos mindkét műfajban ritkán lehet részem nagy élményekben). S a film? Amit eddig elmondtam, azt hiszem, feleslegessé teszi, hogy hangsúlyozzam: szeretem a filmet. A *Modern idők*, *Rubljov*, *Nagyítás*, *Kaland*, *Országúton*, hogy most ne hazai filmművészetünkből említsek egy-két irányjelző példát, életem nagy művészeti élményei közé tartoznak. Érdekes módon azonban egyetlen művészeti ágtól sem sajnálom annyira az időt, mint éppen a filmtől — ha nem igazán jó. A közepes színházi előadás, a nem igazán átütő erejű hangverseny s a kiállítás, amin csak 2—3 igazán nézni való alkotás van, nem tűnik elvesztegetett időnek. A csalódást keltő film után nagyon sajnálom az elvesztett 2 órát. Itt vagyok a legválogatosabb, itt akarok leginkább „biztosra menni”. Igaz, kevés esetben keveredik ennyire művészet és ipar. Lehet, hogy ez kicsit túlzottan is óvatossá tett, s ezért a film nem áll első helyen a rendelkezésre álló szabadidőmben élvezett művészetek között.

— Az új magyar film azonban számomra nemcsak művészeti élmény, hanem társadalmi jelenünk egyik megnyilvánulása is. Filmművészetünk teljesítményeit tehát társadalomtudományi kíváncsiságom is érdeklődési köröm előterébe állítja.

Berend T. Iván 1930-ban született Budapesten. Egyetemi tanulmányait a Közgazdasági Egyetemen és az ELTE Bölcsészettudományi Karán végezte. Előbb a Közgazdasági Egyetem Gazdaságtörténeti tanszékén dolgozik, majd 1964-ben ugyanitt egyetemi tanár lesz, jelenleg a Közgazdaságtudományi Egyetem rektora, tanszékvezető Kossuth-díjas, az Akadémia levelező tagja, a Magyar Történelmi Társulat főtítkára. „Magyarország gyáripára, 1933—1938” témakörből írta kandidátusi disszertációját, az „Újjáépítés és tőkekisajátítás Magyarországon, 1945—1948” c. munkájával elnyerte a történettudományok doktora címet. Tudományos munkásságának középpontjában a XIX. és XX. századi magyar és európai gazdaságtörténet tanulmányozása áll. E tárgykörökből számos könyvet, tanulmányt jelentetett meg (részben Ránki Györggyel közösen), más nyelveken is. „Közép-Kelet-Európa gazdasági fejlődése a XIX—XX. században” című munkájának az Egyesült Államokban megjelenő kiadása az első ilyen témájú, angol nyelvű összefoglalás lesz.

(Szilágyi Erzsébet)

## EGY LÁTVÁNYOS PÁLYA: KORDA SÁNDOR

Nyolcvan éve született Korda Sándor, hajdani pesti filmújságok alapítója és szerkesztője, több tucat régen elkallódott magyar némafilm és olykor ma is felújításra kerülő, nemzetközi sikerű angol, amerikai hangosfilm rendezője és mindenekelőtt világhírű, nagyvonalú producer, a brit filmipar talpraállítója és megújítója. Nevét együtt emlegetik a legnagyobbakéval; Thomas Ince, Zukor Adolf, Samuel Goldwyn munkásságát méltatják csak annyi bámuló tisztelettel, mint az övét. Már életében anekdoták aranyfüstje lengte körül alakját, halála óta csak tovább növekszik ez a legendakör.

1971-ben a BBC hosszabb színes filmet készített Korda életéről és munkásságáról. Alkotói persze magyarok: Tábori Pál, a Korda-életrajz szerzője és Vas Róbert rendező. Kenneth More konferálja végig a filmet, és a régi emlékek idézésénél sorra megszólalnak a ma is élő barátok, munkatársak. Tábori Pál, Merle Oberon (akit Korda statisztalányból emelt világsztárrá és feleségévé), James Mason és a többiek nagy szeretettel emlékeznek rá. Elisabeth Bergner bánatos mosollyal meséli, hogy milyen melegszívű, baráti, mennyire szeretetreméltó volt, és anyagi ügyekben mennyire megbízhatatlan; aranyos bohém, igazi „cigány”. A zseniális, csúnya színésznő, Flora Robson arra emlékszik, hogy Korda mindig azt mondta neki: „Te vagy az én Greta Garbóm!”

És látjuk Kordát is, szakállasan, amint saját jachtját kormányozza a Földközi-tengeren. Megtudjuk, hogy mindig szürke ruhát viselt, a jó szivar volt egyik szenvedélye. Szép ember volt, többször nősült, és „imádta a magyarokat”. A „nem elég, hogy magyar vagy, tehetségesnek is kell lenned” szövegű felirat nem az ő stúdióinak bejáratánál díszelgett; nála elég ajánlólevél volt, ha valaki magyar... Így a film.

A legendák persze szórakoztatóak, az anekdoták kedvesek és természetesen mindig csak igazi egyéniségek varázskörében alakulnak ki. Korda alakját is érdekesen színezi a köréje szőtt legendavilág, de enél-

kül is kétségtelen, hogy századunk egyik legnagyobb formátumú filmembere volt.

Ha történetesen nem fut is be ilyen magasra ívelő pályát, és ha működése lezárult volna is még a némafilm korszakában, akkor is fényes helye lenne a magyar film történetében. A pályakezdő Korda, a Független Magyarország eleven szellemű, mozgékony riportere, már egész fiatalon párizsi tudósító. Képzeletét talán itt ragadta meg először a század új csodája, a kinematográfia. A tízes évek legelején Budapesten már a Mozgófénykép Híradó munkatársa. Később a Világ című újságnál rendszeres filmrovatot teremt, filmkritikát ír, napilapban az elsők közt a világon. Büszkén említi, hogy tudomása szerint csak a dán Politiken című lapnak volt addig állandó filmrovata. „Minden arra érdemes fimről írunk kritikát, de hetenként legfeljebb csak egyről. Hogy melyikre esik választásunk, ez a mi magunk dolga” — írja imponáló magabiztossággal az ifjú kritikus. Következtesen küzd a film művészetté válásáért, felismeri és hirdeti, hogy csak saját útjának megtalálásával, öntörvényű eszközeinek felhasználásával érheti el igazi rangját. Felismeri a filmrendező elsődleges szerepét.

A lapszerkesztő Korda nem kevésbé izgalmas, érdekes jelenség. A tízes évek derekáig három filmújságot szerkeszt (Pesti Mozi, Mozi, Mozihét, az első kettőt Várnai Istvánnal). Következtes polgári radikalizmus jellemzi szerkesztői elveit. Vonzó személyisége, szervező ereje a magyar irodalom legjobbjait nyeri meg lapjai számára: Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Móricz Zsigmond, Somlyó Zoltán, Gábor Andor, Bíró Lajos írnak a filmről, és publikálnak szépirodalmat is lapjai hasábjain.

Örök kára a magyar filmtörténetnek, hogy a némafilm-korszakban született, s már a címek és az alkotók alapján is oly izgalmasnak tűnő művek — úgy látszik, örökre — elvesztek. Így a fiatal filmrendező Korda első alkotásairól is csak elképzeléseink lehetnek. A Nemzeti, majd a Korona cégeknél kezdte rendezői pályáját.



1916-ban többek között a *Nagymama* (Blaha Lujza főszereplésével), a *Mesék az írógépről*, a *Mágnás Miska*, és az *Egymillió fontos bankó* című filmeket forgatja. Ebben az évben Janovics Jenő, az erdélyi filmgyártás megalapítója és fáradhatatlan szervezője Kolozsvárra szerződött a még mindig nagyon fiatal rendezőt, feltűnően magas gázsival, évi 18.000,— korona fizetéssel. Korda Sándor egyre inkább magáénak vallja azt az elvet, hogy igazán csak úgy tud dolgozni, ha filmjeinek saját maga a producere is. 1917-ben Budapesten a Corvin filmgyár egyik alapítója és vezetője. A korántsem hízogató természetű Bródy Sándor ekkoriban írta róla: „Korda Sándor művészi hajlandósággal tele, rendkívül eszes ember, akiről az az érzésem, hogy a film terén világhírű lesz.”

A jóslat különös módon vált valóra. A következetesen radikális szemléletű Korda 1919-ben Károlyi Mihály köztársasági elnöksége idején a filmügyek kormánybiztosa, a Tanácsköztársaság alatt a filmművészeti direktórium tagja. Egyébként 1919-ben öt filmet forgatott, ebből hármat a Tanácsköztársaság 133 napja idején. Az ellenforradalmárok mint veszedelmes lázítót keresték. Októberben elhagyta az országot. Egy útja maradt: a nagyvilág és a világhír.

Bécs, Berlin, Hollywood, Párizs a karrier lépcsői, váltakozó szerencsével. Ekkor már egyre szélesebb méretekben kibontakozik vállalkozó kedve, szervező ereje. Németországban saját vállalatot alapít, nemzetközi produkciós hálózatot hoz létre. Mint rendező együtt dolgozik Bíró Lajossal, Balázs Bélával, akik azonos okokból emigráltak Horthy Magyarországból. Rendezői stílusa leginkább a *Modern Dubarry*-ban (Németország, 1926), és a *Szép Heléna szerelmei*-ben (USA, 1927), némileg Lubitsch hatása alatt formálódik abban az irányban, melyet leegyszerűsítve „történelem papucsban” címszó alatt emlegetünk. Párizsban Marcel Pagnol első filmjét, a *Marius*-t rendezi... 1931-ben Londonban, jelentős tárgyalások eredményeként, komoly tőke bevonásával megalapítja a London Film Production Ltd. vállalkozást. Ezzel meg-

kezdődik Korda életének legnagyobb szabású, mozgalmas alkotói szakasza.

Az angol film számára a húszas évek válságot, pangást hoztak. Az amerikai vállalkozások szinte teljes egészében uralták a piacot. Az angol nemzeti filmipar védelmében újabb és újabb támogatást biztosított az állam, végül 1927-ben parlamenti törvény igyekezett megalapozni az angol film jövőjét, az amerikai filmek visszaszorítását. Mindez azonban csak írott malaszt maradt mindaddig, míg a harmincas évek elején meg nem jelent Korda Sándor, hogy az angol filmet a legyőzhetetlennek hitt hollywoodi filmgyártással szemben versenyképessé tegye és szigetországi elzártságából nemzetközi méretűvé emelje. Legendás évek következtek, hangos sikerek.

Felépült Denham, a filmváros. Minden nagyszabású, szinte túlméretezett volt. Eredetileg négy műtermet terveztek, de hetet építettek. A stúdiók körüli árbocokon mindig olyan zászlók lengtek, amilyen nemzet fia dolgozott éppen a műteremben. A rossz nyelvek szerint a legritkábban az angol lobogót lehetett látni, viszont valószínűleg magyar zászlók seregének kellett volna elfoglalnia a díszhelyeket. Korda Sándor elsőrendű alkotó társai és támaszai testvérei voltak, Korda Zoltán rendező, Korda Vince díszlettervező. A London Film lelke, akit az angolok is „Lajos bácsi”-nak szólítottak, a dramaturgia vezetője, forgatókönyvek szerzője, Bíró Lajos volt. A zeneszerző: Rózsa Miklós. Számos film operatőre: Máthé Rudolf... És még számos magyar, nem csoda, hogy a legendagyártók rövidesen elhíresztelték, hogy Leslie Howard, a legangolabb angol színész is Pesten, a Terézvárosban töltötte gyermekéveit és kamaszkorát...

A London Film tehát felvette a versenyt Hollywooddal. A diadalmas áttörést a *VIII. Henrik magánélete* jelentette, 1933-ban. Példátlan siker volt, világszerte. Megkezdődött az angol filmtörténet „Korda-korszaka”. Az egyik vonalát ennek a filmgyártásnak az effajta történelmi életrajz-filmek jelentették, hol szelíd ironiával, hol komolyan, hol érzelmesen (*Don Juan magánélete*, *Rembrandt*, *Nagy Katalin*, egészen

az USA-ban forgatott *Lady Hamilton*-ig). A másik törekvést a nagy, mesés és dzsungel-filmek reprezentálták (*Elefánt boy, A bagdadi tolvaj*). Ezekhez csatlakoztak az angol gyarmatokért folyó harcokról szóló filmek (*Bosambo, Négy toll*). Néhány kellemes vígjáték egészíti ki a sort. Ezek a Korda-filmek nem nélkülözték az igazi szuper-produkciók eszköztárát, ám ugyanakkor ízlés, bizonyos finom, tartott tónus jellemezte őket. Ezt képviselték a színészek is, Leslie Howardtól Laurence Olivierig, Merle Oberontól Vivien Leigh-ig. Kordát, mint közismert, „Sir” címmel tüntették ki érdemei és annak elismerésül, hogy az általa megvalósított filmgyártás jellegzetesen angol kívánt lenni, nem feledkezve meg az ekkor már valóban utolsó perceit élő brit világbirodalom dicsőítéséről sem. Ezzel megfért az a csöppnyi ironikus szemlélet is, melyet Gregor és Patalas úgy jellemeztek filmtörténetükben, hogy Korda sikere „a megszokássá merevedett sémák és megszentelt hagyományok — kellőképpen adagolt — megszégésén alapult.”

Annak a stílusnak az alaphangját, melyet a London Film képviselt, Korda adta meg, nemcsak mint producer, de mint alkotó rendező is. A *VIII. Henrik magánélete*, a *Rembrandt*, a *Lady Hamilton* jelzik pregnánsan ezt az utat. A második világháború alatt az USA-ban dolgozott, aztán visszatért Angliába. Megpróbálta folytatni azt, amit a harmincas években elkezdett. Az egyre gyorsabban változó világban ez mind nehezebben ment. Mozgalmas magánélete, újabb házassága, ifjú felesége ellenére Korda egyre fáradtabb és magányosabb lett. A denhami stúdió túlméretezettsége most már erősen gátló tényezőzt jelentett.

1953-ban, az angol film újjászületésének huszadik évfordulóján elárverezték a filmvárost. Korda a Picadillyn ütötte fel tanyáját, innen szervezett tovább. 1947 óta már nem rendezett. Utolsó produceri munkája a *III. Richard* volt, Laurence Olivier színészi és filmalkotói zsenijének nyújtott vele méltó lehetőséget, 1955-ben.

Korda Sándor 1956. január 23-án halt meg. Utolsó éveiben hajszottan igyekezett tartani munkatempóját, szervező lendületét. Végül is szíve felmondta a szolgálatot. Üresen maradt a Picadillyn levő irodahelyiség, ahol a második világháború után újrakezdte, később balettiskola létesült a helyén. A denhami stúdióban pedig romok, üres városházák, raktárak, kongó műtermek, felhalmozott filmdobozok...

A budapesti Filmmúzeum a Korda évforduló alkalmából, októberben nagy érdeklődés mellett rendezte meg legjelentősebb filmjeiből álló retrospektív sorozatát. A filmeket az Angol Film Intézet bocsátotta rendelkezésre. Érdekes, hogy a New Yorkban megjelenő *Variety* már nyáron hosszabb cikkben foglalkozott a Kordajubileummal. A lap szorgalmazta, hogy hasonló bemutatókra Londonban és az USA-ban is sor kerüljön. Ez is bizonyíték arra, hogy ma is élnek ezek a többévtizedes filmek.

Sir Ralph Richardson, a kitűnő színész 1956-ban így búcsúzott Kordától: „Az egyetlen olyan ember volt filmes ismerőseim között, akinek mély irodalmi műveltsége volt, ismerte a kamerát és annak technikáját, értett a színészi játékhoz, festői érzékkel rendelkezett; mindent összevéve: művész volt.”

Karcsai Kulcsár István





## HUSZONÖT ÉVES AZ ÁLLAMOSÍTOTT MAGYAR FILMGYÁRTÁS

Hont Ferenc, Ranódy László és Révai Dezső visszaemlékezései

*A magyar kormány a minisztertanács 1948. évi augusztus 19-i ülésén az 1948 : XXVII. tc. 8. §-a, illetve a 8230/1948. Korm. számú rendelet 3. és 4. §-a alapján a magyar filmgyártást és filmforgalmazást — megfelelő nemzeti vállalatok létrehozásával — állami tulajdonba vette. Ezt a nagyjelentőségű eseményt azóta sokszor és sokféleképpen méltatták. A negyedszázados visszatekintés alkalmából, most e fontos filmtörténeti fordulat néhány egykori közvetlen tanújának és aktív résztvevőjének adjuk át a szót. A visszaemlékezők: Hont Ferenc, az újonnan alakult Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat művészeti vezetője, Ranódy László művészeti ügyvezető és Révai Dezső, a Vállalat első igazgatója.*

### Hont Ferenc

— A magyar film államosításának terve először abban a kormányprogramban szerepelt, amelyet a Kommunista Párt kezdeményezett és 1947 augusztusában a há-

roméves terv megvalósítására elfogadott. A koalíció baloldala a kommunisták vezetésével egymás után szerezte meg ebben az időben a gazdasági és politikai hatalmi pozíciókat. Tulajdonképpen a filmszakma állami vezetésének kérdése a tervezettnél

hamarabb valósult meg, politikai és szervezeti előkészítése meggyorsult. Az első lépés az Állami Filmhivatal létrehozása volt, vezetője Angyal György lett. A Filmipari Igazgatóság élére Révai Dezsőt, művészeti vezetőjéül pedig engem neveztek ki.

— Amikor a Filmhivatal létrejött, nem tartózkodtam Budapesten. Hazatérésemkor azzal a meglepő hírrel fogadtak, hogy át kell vennem a felállítandó Magyar Filmgyártó Vállalat művészeti vezetését. Kértem a pártot, hogy tekintsenek el ettől, hiszen szétágazó elfoglaltságaimban erőim végső tartalékait fogyasztottam. Hiába kértem, tiltakoztam, végül párthatározattal utasítottak az új feladat elfogadására ...

— Három állami, vagy ahogyan akkor nevezték, nemzeti filmvállalat létesítését határozták el. A mozivállalatét, a filmforgalmazási és a filmgyártó vállalatét, mely utóbbinak a Magyar Film nevet adtam. (Ez az elnevezés szerepelt a filmek emblémáján is.) A filmgyártó vállalat vezérigazgatójául Révai Dezsőt, művészeti vezetőjéül és helyettes vezérigazgatójául engem neveztek ki.

— A tennivalók halmozódtak. Mindekelőtt ki kellett dolgoznunk a filmgyártás szervezeti tervét. Ezt a munkát Révai Dezsővel néhány hét alatt elvégeztük. A helyzet kínálta reális lehetőségek figyelembevételével fogalmaztuk meg az állami filmgyártás művészi irányelveit, gyártási programját. Az államosított szakmának szervezeti konstrukciója végül is a következőképpen alakult. A Magyar Film három vállalatot egyesített, három telephellyel, két különböző kerületben: a Gyarmat utcai Hunniát és a Filmlaboratóriumot, valamint a Könyves Kálmán körüti Filmirodát. Egyesítette tehát a játékfilm-, a híradó- és dokumentumfilmgyártást, a laboratóriumot. Ehhez hamarosan csatlakozott a szinkronizálás ugyancsak a Gyarmat utcai telepen, és az újonnan felállított dramaturgia-lektorátus a Lenin körúton, egy harmadik kerületben. Átvette a megszüntetett pártvállalatok feladatkörét és központosította a művészeti, gazdasági és adminisztratív ügyvezetést, biztosítva az egyes rész-

legeknek a működésükhöz szükséges, ellenőrizett önállóságot meghatározott területeken.

— A központi művészeti ügyvezetés több osztályra tagolódott, amelyeknek tevékenységét az osztályvezetőkön át közvetlenül a művészeti vezető irányította.

1. Művészeti ügyosztály. Játékfilmek. Osztályvezető: Ranódy László, az egykori Független Színpad mozgalmának tagja, aki a Sarló parasztpárti filmvállalat éléről került át Magyar Filmhez. Ennek az ügyosztálynak működési keretébe vontam be egyes meghatározott filmek művészetpolitikai segítőjeként Bálint Györgyöt, a Madách Színház régi kommunista főrendezőjét. A művészeti vezetőt távollétében Ranódy László helyettesítette. 2. Kisfilmosztály. Híradó- és dokumentumfilmek. Vezetője: Kis József, a Független Színpadmozgalom tagja, a Madách Színház rendezője. 3. Dramaturgia-lektorátus. Vezetője: a Szovjetunióból a felszabadulás után hazatért Háty Gyula író, aki a MAFIRT-tól jött át a Magyar Filmhez. Később a dramaturgiától különválasztottuk a lektorátust, amelynek vezetője Somlyó György költő lett. Itt dolgozott többek között Hubay Miklós drámaíró is. 4. Szinkronizálás. Vezető: Dienes Ferenc (A Független Színpadtól). 5. Zenei ügyek felelőse: Viski Arnold. 6. Propaganda ügyek: Vécsey György.

— A művészeti ügyosztályhoz tartoztak a filmrendezők, operatőrök, vágók, tervezők stb. Így Bán Frigyes, Gertler Viktor, Keleti Márton, Máriássy Félix, Pán József, Eiben István, Illés György és mások.

— A gazdasági igazgatás alá tartozó gyártási osztály kiszolgáló üzemként látta el a művészeti osztályok szükségleteit. Ennek élén Erdős László és Fejér Tamás tevékenykedett.

— Később felállítottuk a filmgyáron belül a főiskolai filmgyártó csoportot, amelynek tagjait beosztottuk a filmek dramaturgiai előkészítő munkálatainak kereteibe is. (Bacsó Péter, Banovich Tamás, Jancsó Miklós, Kovács András, Makk Károly stb.)

— A régi filmszakemberek és a mozgalomból, a főiskoláról, a színházról, az író-





Balázs Béla 1948-ban

dalom területéről a filmhez érkező művészek együttese vállalta magára a magyar film megújításának feladatát. Különböző szemléletű és különböző művészi kvalitású embereket igyekeztünk sokszínű és mégis egységes alkotó közösséggé formálni.

## Ranódy László

— A magyar film államosításának eseményeit csak a kor, a felszabadulás utáni évek történeti összefüggései között érthetjük meg. Ha 1948 tavaszára és nyarára gondolok, rögtön egy teljesebb képre, egy korszakra emlékezem.

— Romos város, bombatalálatos gyár,

szegényes berendezések. Ez jellemezte a filmszakmát. Igaz, a háború alatt Rónai Gyula hangmérnök és még néhányuk — akikkel Rónai mert szót érteni — mentették a nyugatra irányított felszereléseket. A háború után a nyersanyagok Romániába kerültek, hogy egy félév múlva onnan kelljen visszavásároni. A szakemberek terén sem volt jobb a helyzet. Sokan a háború alatt meghaltak vagy elmenekültek az országból. A szakma a teljes széthullottság állapotában volt.

— Mi pedig ebben a helyzetben eszelősen ragaszkodtunk ahhoz a hitünkhöz, hogy el kell indítani a magyar filmgyártást, a magyar filmművészetre szükség van. 1948 tavaszáig a filmszakma, a gyártás és a forgalmazás, különböző területekre bontva a négy koalíciós párt irányítása alatt működött. A maga módján mindegyik pártvállalat e szervezeti forma szükségszerűségének a bizonyítására törekedett. A magyar filmgyártásnak azonban az első perctől fogva jelentős ellenzéke is volt. A technikai leromlottság, a megfogyatkozott személyi állomány és az alkotó művészekben mutatkozó hiány ennek az ellenzéknek az igazát látszott erősíteni. A legfőbb érvük az volt, hogy a háború előtti filmgyártás szórakoztató iparát nem érdemes megfelelő művészi színvonal garanciája nélkül folytatni.

— A pártvállalatok megpróbálták elosztani ezeket a fenntartásokat. A MAFIRT-nál elkészült a *Valahol Európában*, a KIMORT-nál a *Könnyű múzsa*, a Sarló-nál a *Mezei prófétát*-t forgattuk, és Piros Góz címen megkezdtek a *Talpalatnyi föld* előkészítését. A Kisgazdapárt egyik érdekeltiségénél Szóts István elkészítette az *Ének a búzamezőkről*-t. A vállalatok filmjei nagyrésztben a 1945 előtti gyártási hagyományokat folytatták, és az ellenzék szerint kevés jele volt annak, hogy a magyar film megújulásra képes.

— A magyar film létéről volt tehát szó. Ebben a drámai helyzetben, a két álláspont vitájában az államosítás hozta meg a döntést. Az utolsó órában. A technikai bázis megmentésére és korszerűsítésére égető szükség volt, és ezt csak a meglevő

technikai eszközök állami birtokba vétele és összevonása biztosíthatta. A művészi megújulás ígéretét is ez jelentette. Ma már világosan látszik, hogy azok az erők, amelyek a magyar filmgyártás megteremtését szorgalmazták, enélkül a segítség nélkül felmorzsolódtak volna. A felszabadulás után az államosítás volt az első biztató jel arra, hogy a stagnálás és összevisszaság után le lehet rakni a hazai filmgyártás technikai, művészeti és ideológiai alapjait.

— Ez nem volt egyszerű feladat. 1948 tavaszán kezdődött az előkészület, a szervezés; én júniusban kapcsolódtam a munkába. Sürgősen be kellett bizonyítani, hogy a magyar államnak érdemes a filmre áldoznia. Ezt a célt kívántuk szolgálni, amikor az induló filmgyártás átvette a Sarlótól a *Talpalatnyi föld* forgatókönyvét, és elsőként ennek megvalósítását tűzte maga elé.

— Az én utam az államosítás létrejöttével a Sarlótól a Magyar Filmgyártó Vállalathoz vezetett, ahol Hont Ferenc mellett művészeti ügyvezető voltam. Átmeneti megbízatásnak tekintettem ezt, tulajdonképpen célomnak és hivatásomnak akkor is a rendezést tartottam, mint a Karinthy-féle hegedűs, aki sok mindent végigcsinál ahhoz, hogy eljátszhassa majd egyszer a hegedűszólót. Mivel 1938 óta a szakmában dolgoztam, fiatalokat és idősebbeket elég jól ismertem, és tanácsaimmal talán segíthettem azoknak, akiknek személyi vonatkozásokban kellett dönteniök: például a *Talpalatnyi föld* rendezésére Bán Frigyes javasoltam, ami akkor nem volt olyan kézenfekvő lehetőség, amilyennek ma látszik.

— A *Talpalatnyi föld* elkészült, és bizonyította, hogy a magyar filmgyártás érdemes az állami támogatásra.

## Révai Dezső

— Mielőtt a Filmgyárhoz kerültem volna, a Kommunista Párt filmvállalatának kebelében, a MAFIRT sajtó—foto-osztályán dolgoztam. A felszabadulás utáni első évek lázas tempójára jellemző, ahogyan egy megoldott feladat nyomán új munkakörbe,

új feladatok megoldására küldték az embereket. Kovács Istvántól, a MAFIRT első vezérigazgatójától kaptam a megbízást a Szivárvány filmlaboratórium vezetésére. A Szivárvány rosszul és veszteségesen dolgozott. A MAFIRT igazgatósága ezért úgy határozott, hogy amennyiben a veszteség nem szüntethető meg, a laboratóriummal való kapcsolatunkat kell megszüntetni. Ilyen körülmények között adta át Kovács István megbízatásomat, bár szabadkoztam, hogy a laborálás nem szakmám. Szilágyi Pálhoz, a Dunavölgyi Bank elnökéhez tartoztak a Kommunista Párt vállalatai, ő vett rá arra, hogy végül is vállaljam a feladatot, igaz, csak avval a feltétellel, hogy a fotó-osztálybeli tevékenységemet továbbra is megtarthatom.

— Az elkövetkező évben sikerült a Szivárványt talpra állítani, és a veszteséget jelentős nyereség váltotta fel. A Szivárványban egyesült a MAFIRT teljes fimgyártó tevékenysége. Mi készítettük a MAFIRT híradókat, a kisfilmeket, és a választások idején a Párt propagandáját szolgáló agitációs filmeket is. A kisfilm-osztály vezetője Máriássy Félix volt. A MAFIRT első nagyjátékfilmjének, a *Valahol Európában*-nak gyártása, szervezése és lebonyolítása szintén a Szivárvány feladata volt.

— Mielőtt az államosított filmgyártás elindításáról szólnék, el kell mondanom, hogy a koalíciós időszakban a filmszakma a pártok között volt felosztva. Mind a négy párt moziparkkal is rendelkezett, a Hunnia Filmgyár a Szociáldemokrata Párt érdekkörébe tartozott, a Magyar Filmhíradó és Dokumentumfilmgyár a Kiszgazdapárt-hoz, és a Szivárvány Laboratórium a Kommunista Párthoz. Ezen a helyzeten változtatott az államosítás, amelynek bonyolult problémáira és ezek megoldására a MAFIRT vezetőgárdája készült.

— Annak az ötszáz igazgatónak egyike voltam, akik az államosítás végrehajtására a Vasas Székházban kapták a megbízást. Az államosítás végrehajtása után a Miniszterelnökség április 19-ével bízott meg a Filmipari Igazgatóság vezetői teendőinek ellátásával. Az államosítás fontos feladata





*Bán Frigyes, Szabó Pál, Révai Dezső*

volt, hogy központosítsa a gyártást, és státuszba vegye azokat a filmművészeket, akik a felszabadulás előtt mindenkor csak egy-egy filmre szerződtek. Státuszba azok kerülhettek, akiket a szakszervezet igazoló bizottsága igazolt. A filmgyártást megindítani természetesen csak a meglevő művészekkel lehetett, s így már az elején bizalommal fordultunk a régi művészekhez, meghirdetve filmes vonalon a „nemzeti egységfrontot”. A horthysta magyar filmgyártás egyik pénzügyi forrása az volt, hogy a külföldi filmek forgalmazásának jogáért magyar filmek gyártására kötelezte a forgalmazó cégeket. Ez persze a költség csökkentésére irányuló hajszát jelentette, közismert példa volt erre a *Csákó és kalap* forgatása, amely mindössze hét napot vett

igénybe. Korábban a filmforgalmazás szánál több kisebb-nagyobb cég birtokában volt, a magyar film pedig ezeknek monopóliuma; így a művészeti dolgozók létalapja bizonytalan volt.

— Az államosítás végrehajtásával egyesült a Hunnia és a Star filmgyár, a Magyar Filmhíradó és Dokumentumfilmgyár, valamint a Szivárvány Laboratórium. Többé nem volt szükség a vállalatokat összefogó szervre, az Iparigazgatóságra, hiszen szerepét átvette a Nemzeti Filmgyártó Vállalat. A Vállalat alapítólevelét a Miniszterelnökség 1948. szeptember hó 1-én 8939/1948. M. E. II. számú levelével küldte meg hozzám.

— Az államosítás és a Nemzeti Filmgyártó Vállalat megalakulása között eltelt



négy hónapban a MAFIRT vezetőségében három alapvető kérdés váltott ki vitákat:

1. Bármennyire nevetségesnek is hangzik ma, de abban az időben szenvedélyes viták és harcok folytak akörül, vajon a magyar nyelvterület elbírná-e a filmgyártás terheit? Vezető helyen az volt a vélemény, hogy a kis magyar nyelvterületen „nem rentábilis” a filmgyártás, s amíg a rentabilitás nem biztosított, addig nem szabad rendszeres filmgyártásra berendezkedni. A MAFIRT aktívái előtt tartott előadássorozatban és a „rentabilitási” állásponttal szemben többek között azt hangoztattam, hogy a filmgyártásban nem csupán az anyagi költségek közvetlen visszatérülése játszik szerepet. A film sok vonatkozásban visszahat életünkre, a termelésre, a népművelés részese, és befolyással van a politikai hangulatra is. A későbbiekben azonban az is beigazolódott, hogy a magyar film rentábilis is lehet.

2. Másik lényeges véleménykülönbség a filmforgalmazás kérdése körül alakult ki. A koalíciós időszakban a különböző pártok mozijaiban más és más műsorpolitika érvényesült — különösen a Kiszgazdapárt, de a Szociáldemokrata Párt is igen sok amerikai filmet vetített. Ezek a filmek magas látogatottságot értek el, ezért a MAFIRT vezetői közül egyeseknek az volt a véleménye, hogy továbbra is nyugati, túlnyomórészt amerikai filmeket hozzunk be, és ezeket csupán „demokratikusan feliratozzuk”. Természetesen vágással és a szöveg átalakításával minden film szándéka megváltoztatható. Azonban ezt a filmforgalmazás alapelvevé tenni nem lehetett. Az én véleményem az volt, hogy műsoraink pillére csak a magyar film lehet. Szövetségben a baráti országok és elsősorban a Szovjetunió filmgyártásával, amelyet minden erővel támogatni kell, ezeket kiegészítheti a világ bármely részéről származó haladó film.

3. Milyen legyen a MAFIRT szervezete? Ez volt a harmadik lényeges kérdés, hiszen erre a szervezetre kellett később az államosított filmszakmának épülnie. Az előterjesztett szervezeti elképzelés az volt,

hogy a sok főosztály között egy filmpolitikai főosztály is szervezendő — ennek vezetőjéül én voltam kiszemelve — a filmgyártás lebonyolítására, mert ez nem közvetlenül megvalósításra váró feladat, hanem csupán „távlati kérdés”. A tervvel nem értettem egyet, a gyártás azonnali létrehozását tartottam a legsürgősebb feladatnak. Az államosítás ténye igazolta ezt az elképzelést. A filmpolitikai főosztály soha nem alakult meg, pontosabban a Kommunista Párt Központi Bizottsága mellett egy Filmpolitikai Bizottság jött létre, Losonczi Géza elnökletével.

— Az államosítás után, amikor a Magyar Filmgyártó Nemzeti vállalat vezetésére megbízást kaptam, kifejezett kívánságomra Hont Ferencet helyezték hozzánk, másodállásban, művészeti vezetőként. A Dramaturgia vezetője Házy Gyula lett. Tapasztalatunk nem sok volt, hiszen a mai értelemben vett állami filmgyártás Magyarországon addig soha nem létezett. A legnagyobb gondot az okozta, hogy hiányoztak a jó forgatókönyvek, hiányzott a dramaturgiához kapcsolódó tehetséges írógárda. Noha szándékunk szerint túl akarunk szárnyalni az utolsó háborús évek filmtermelését is — először évi ötven filmre gondoltunk — ez a terv naiv illúziónak bizonyult. Első filmünk, mint köztudott, Bán Frigyes *Talpalatnyi föld*-je volt. Az ötlet Radványitól indult ki, amikor a Belvárosi Kávéház teraszán törtük a fejünket az első magyar film tervén, ő hívta fel a figyelmet arra, hogy a Sarló Szabó Pál egyik regényéből Dallos Sándorral íratott forgatókönyvet. Ranódy Lászlóval, a Sarló Filmvállalat vezetőjével nemcsak abban állapodtam meg, hogy ezt a forgatókönyvet átvegyük, hanem abban is, hogy az egész Sarló csatlakozik az állami filmgyártáshoz. Ő pedig művészeti ügyvezető lett, hogy rövidesen rendezőként dolgozzon tovább.

— Megkérdezték már tőlem, hogy miért nem Balázs Bélát választottam művészeti vezetőnek. Ez fel sem merült; a választás azért esett a fiatal Hont Ferencre, mert olyan művészt kerestem, akinek segítségével az akkori művészgárdával kapcsolatot találhatok, aki ismeri a hazai viszonyokat,





Ránódy László, Révai Dezső, Hont Ferenc

és akinek szerepe a felszabadulás előtti idők ellenállási mozgalmában közismert. Rövid idő után a művészeti vezetésben és a dramaturgiánál is változások történtek. Hontot Both Béla váltotta fel, és később az új művészeti vezető Fábri Zoltán lett. A dramaturgia élén álló Háty Gyulát Simon Zsuzsa követte, aki a Belvárosi Színház igazgatójaként főleg mai tárgyú magyar drámák színrehozatalával elért eredményeiért kapott Kossuth-díjat, és a mi gondjaink megoldásában sokat segíthetett. Simon Zsuzsa a felszabadulás utáni Filmfőiskola növendékeinek legjobbjait bevonta a dramaturgia munkájába. Kovács András, Nádasz László, Bacsó Péter, Fehér Imre és a többiek új, friss levegőt hoztak a gyár munkájába. Az első évek vívmánya volt a színes magyar film — az új laboratóriumi

eljárással elsőnek Dobrányi Géza dolgozott —, valamint a külföldi filmek szinkronizálásának megvalósítása.

— Az államosított magyar film első alkotása, a *Talpalatnyi föld* versenyen kívül került bemutatásra a Marianske-Lazne-i fesztiválon, mert a filmet a Velencei Biennáléra szántuk. A rendkívüli siker után azonban a zsüri kérésére szerettük volna a filmet a versenybe benevezni, sajnos azonban a kapott instrukciók miatt a kérésnek nem tudtunk eleget tenni. A *Talpalatnyi föld* így is díjat nyert. A film sikeréhez alapvetően hozzájárultak a fiatal főiskolás színészek: Szirtes Ádám és Sós Imre és a főiskolás stáb. Az új magyar filmgyártásban ezek a fiatalok valóban új és fényes szeleket hoztak és ez a friss szellem lendületet adott, atmoszférát teremtett.

(E. M.)

# ELLENVÉLEMÉNY

## KIVILÁGÍTOTT ABLAKOK

Lehet egyetlen jelenetről beszélni. S nemcsak akkor, ha ez a jelenet valamilyen módon az egész film foglalataként idézi föl a mű hangulatát. A befogadás és a befogadói emlékezet szét-tördel és egybekovácsol: a mű egészéhez (és benne részeihez) más a viszonya, mint az egyes részletekhez külön-külön. Hogy ennek a jellegzetes másik emlékezetnek — amelyet persze nemcsak filmjelenetek, hanem verssorok, zenei motívumok, regényfigurák, festményrészletek külön élete, néha akár a műtől elváló örökléte példáz — mi a viszonya mégis a műhöz, annak formájához, kompozíciójához, egész anyagának elrendezéséhez; hogy rejtett bírálatot mond-e fölötte, elágazó vágányokon siklik-e a jövőbe, valamilyen titokzatos módon kiegészíti és felerősíti a hatást, vagy végül maga kerekedik az egésztől független zárt művészi élménnyé, arról bizonyosan nem mondható semmi általános igazság. A kritika esetenként elemezheti a kettőséget, az elmélet pedig elsősorban a múlt műveihez fordulva, figyelembe véve a felejtés és a maradandóság történelmi bírálatait, fölvezölhat nagy s némileg eligazító sémákat. Sem egyik, sem másik nem célom, nem is lehet, az alábbi jegyzetben.

Egyetlen jelenetről szeretnék beszélni, nem az egész műről, megfogalmazni a részlet hatását, amint kiemelkedik részlet voltából és önálló életre kel. Sok önálló részlet élhet a filmek kedvelőinek emlékezetében, s mielőtt hozzáfognék a szóban forgó ismertetéséhez, hadd emlékeztessenek példa- s igazolásképp az egyik leg-utóbbira, Ingmar Bergman *Érintés*-ének arra a

jelenetére, amelyben az asszony, szerelmesét keresve, már csak a kiürített lakást találja. A tétova terepszemle, a föltörő zokogás és a sírás hirtelen átváltása *ásításba* — s ez az ásitás nem a fájdalom enyhüléséről, bánattá finomulásáról tanúskodik, hanem éppen kínról, amely nem süllyed bele a mindennapokba, magához emeli azokat, elborításukkal fenyeget, s fékentartásához már vad *technikára*, az eltört pohár cserepeinek marokba szorítására, vetekvő testi kínra van szükség —: mindez az emberi szenvedés, szerencsétlenség (nem idegroham) megrendítő és soha nem látott ábrázolása, a mozgalmas emberarc terra incognitájának meghódítása, melyről tudjuk: nemcsak e csodálatos színésznőnek, nemcsak e világalkotó rendezőnek, hanem az egész filmművészetnek kellett eljőnnie, hogy a fölfedezés megrendült részesei lehessünk; más művészetek, ha hozzáférhetnek is ehhez az ásitáshoz, közönséges naturalizmust teremtenének ott, ahol a film új életet.

A *Nincs idő* egyik jelenetéről szeretnék beszélni, amelyben Kallós, az életfogytos rab a börtönkórház folyosóján este föllép egy hokedlire, s az ablak résein át az udvaron s falon túlra, a közeli bérkaszárnya kivilágított ablakaira és az ablak mögötti életre lát. Megértéséhez és megértetéséhez (oly tiszta és egyszerű), nem szükséges az egész mű történetének és stílusának ismerete. Ami az utóbbit illeti, ez a jelenet amúgy is egyedül áll a többi stílus-lelemény között; az egész mű igaz s jelentős művészekhez méltó, mélyen becsületes kérdésföltevésének megformálására ugyanis többirányú kí-



sérletet láthatunk: szatirikus, parabolisztikus és tragikus stilizációt. Azokról a kérdésekről, amelyekre a film történelmi környezetben, a Horthy-korszak „liberálisan” igazgatott, úgyszólván legszebb fegyintézetének hányingert és reszketést, nevetséget, undort és iszonyatot vegyítő világában választ keres, ne essék most szó, hanem csak arról a néhány percről, amely bele is tartozik, ki is emelkedik: nevezzük talán a *szabadság* pillanatainak.

Micsoda szabadság ez! Tágassága és gazdagsága a rabsággal *összemérhető* voltából ered. Nem tágasabb a magas ég s rajta a vándormadarak metaforája — máskor a film ezt a képet alkalmazza —, s nem gazdagabb a *szín*, a szabad világ mindenkori jele a börtön szűrkejével szembeesítve. A bérkaszárnya celláiban, az ablakok esetlegessé tervezett kivágásában a proletár hétköznapi szegényes repertoárja elevenedik meg. A szegénység tárgyai és hiányai töltik ki a képecskéket, a rozoga szék vagy lavór nyomorúságos csendélete, a szükség szabta vagy szükség övezte cselekvések gyöngéd voltukban is szorongató és szívszorító zsánerei. Ha más lesné ezeket az idilleket, talán minden a felszabadulásért kiáltana.

De állhatna-e más az elítélt helyén, hogy ne volna mindez leskelődés? Nem tudom, hogy a házak homlokzatára irányított, közelítő-távolító, az ablakokon ki-be csúszkáló kamerának, ennek az oly filmszerű, oly kézenfekvő s ennek megfelelően gyakran megvalósított ötletnek volt-e mindeddig másutt funkciója, mint vígjátékban vagy krimiben? Általában van valami anekdotaszzerű, valami lélektelen, komoly szándékkal pedig fölületes és ízléstelen abban, hogy bekukantunk életekbe, s azok folyamatától elvonatkoztatva szemrevételezünk, akár a frivol változatosság, akár az egykaptafájú helyzetek, akár a helyszín megfigyelése céljából. Valaki láttatja velünk a látványt s az első sorban őt jellemzi. Periszkop, távcső, felvevőgép: mindez beleillik egy kényes eszköztárába is. Vagy hogy a híres ellenpéldát ne felejtsem, ha „tárt otthonokba látsz az ablakon”, mint Kosztolányi a Logodi utcában, akkor Kosztolányi a saját világává is vizionálja a szobák dobozait. Nem nekünk kell látnunk, hanem valakinek, s annak szemével nekünk, valakinek, akinek kíváncsisága, mohósága, látvány-habzsolása nem perverzió s nem hideg kíváncsiszkodás. Az elítélt — tudjuk — szabadságot habzsol, emberek közötti kapcsolatokat. S éppen mert a látvány nem objektív, azért kell dicsérni az alkotók művészi okosságát, hogy finoman, minden erőltetés nélkül, de egységes hangulatú részleteket választottak a

különböző ablakok némajátékául. Semminek sem szabad elterelnie a figyelmünket arról, hogy kinek a szemével látunk, sem a jelenetek túlzott érdekességének, élénkségének, sem a hangulatok összevisszaságának. Ezért az egész képsor nemcsak külső értelemben pasztellszínű, és az ablakok világa lágy hangulattá mosódik össze. Mert az ablakok *világát* a fegyenc világhiánya eleveníti meg.

Ezért és csak ezért idill mégis, ami benn történik, kisgyerekek viháncolása a vacsora-asztal mellett, holtfáradt férfi mosdatása, meztelen várandós nő melázása. Nem ez volt az eredeti terv. A jelenet a forgatókönyvben még így szól: „A bemeszelt ablaküvegen itt is finom kaparások, Kallós azokon át leselkedik ki az éjszakába. A vasgár nagyolvasztójának nyitott csarnokát látja. A kemencék izzó torkai világítanak. Remeg körülöttük a levegő. Az emberi alakok és tárgyak körvonalai föloldódnak, s együtt reszketnek a vörössárga vas-kocsonyával.” Nem kívánok a filológia — kortársak esetében gyakran nevetséges — találgatásaiba bocsátkozni: a változtatás oka lehetett megfontolás vagy véletlenek összjátéka. A *tervezett* képsort éppoly szépek, festőinek képzelhetjük, s a hőtől olvadó és reszkető körvonalak látványának eredetét talán még az átnedvesedő szem megváltozott optikájában is kereshetjük volna. De a jelenet mélységét és igazságát a helyszín megváltoztatása, a munkahelyről a családi otthonba költöztetése adta. Oka: a munka elidegenedése, amelynek klasszikus marxi leírása immár 130 éves. Az, hogy az ember rendeltetése a munka mögötti keskeny területre húzódik össze, szabadsága lakásokba zárul, embersége a test szükségleteibe. Ezért, hogy az ablakok világának mintegy pecsétje a terhes nő, az emberi test csodálatos kompozíciója. Ezért nem a filmtől idegen szépség a felvevőgép „festészete”, az emlékek és a gömbölyű has kontrasztja, az aranybarna test és a mellbimbók nagy sötét udvarának kiegyenlített ellentéte, a sugárzó emberi nyugalom a sivár környezetben, ez a már-már állókép — (a gép hosszabb időzése és az alak mozdulatlansága miatt) — a többi ablak kurta pantomimjével szemben.

Az elmondottak talán már igazolják, hogy nem hevenyészett ötlet a jelenet József Attilával vagy Derkovits Gyulával való kapcsolatáról beszélni. József Attila költészetének világa, hangulata ebből a környezetből szerveződik s nem pusztán szociológiai értelemben. „Szegények éje! Légy szemem” — idézhetjük a képsor alá. S még szorosabb az összefüggés Derkovits-csal, akinek nemcsak tárgyi világához, művészi eszméjéhez, hanem — tudatosan vagy öntudatlan-

nul — koloritjához is közelít a jelenet, persze a film törvényei szerint, úgy, hogy a látvány távolsága s a tompító ablakok közvetlen-naturálistan is indokolják a pasztellszínezést. A festő és a költő hatása nyilvánvaló, mégsem témáik film-parafrázísát látjuk. Mert arról, aki szomszagosan nézi a látványt, akinek szeméjársát meg-

személyesíti a kamera, pillanatig sem feledkezhünk meg. Az ő életének reális abszurduma, az életfogytiglan értelmezhetetlen élettelen-sége s az élet belesűrűsödése a szemlélődés pillanataiba teremti meg a jelenet új minőségét, a megindító és maradandó művészi hatást.

Radnóti Sándor

## MI A TÖRTÉNELMI FILM?

A Filmkultúra 1973/4. számának Premier plan rovata a Film és történelem problematikájával foglalkozik. Különös nyomatékkal vetődtek fel itt olyan elhanyagolt vagy sokszor homályosan kezelt problémák, mint például: mi a múlt ábrázolásában a jelenre mutató, hogyan ábrázolhatja a művész a múltat anélkül, hogy modernizálna, hogy a múlt pusztá couleur locale-lá válna számára stb. Mégis, érzésem szerint, az eddigi viták, hozzászólások éppen a legfontosabb kérdés tisztázásával maradtak adósak, nevezetesen: mit tekintünk történelmi filmnek? Ha erre választ akarunk adni, és ha bizonyítani akarjuk egy másik, a ma használatostól eltérő értelmezés létjogosultságát, akkor először a mai fogalom genezisét kell megvilágítanunk. Ezáltal válik világossá, hogy miért „tartja magát” a történelmi film jelenlegi fogalma, s másrészt csak így kapunk választ arra, hogy a valóság milyen változásai teszik lehetővé a fogalom átértelmezését.

„Ez már történelem” — mondjuk gyakorta, s nem is gondolunk arra, hogy a fogalmat egy egészen speciális vonatkozásban, jelentésben használjuk. Hiszen valójában nem a történelmet, hanem a múltat értjük rajta.

A mindennapi szóhasználat nem ok nélkül teszi ezt. Amíg ugyanis a jelenkor eseményeinek átélése, a benne való cselekvés csak ritkán kelti föl a történelmiség érzetét, addig a múlt eseményeinek a fölidézésében mindig van olyan szelekció, amely a lényeges elemeket emeli ki, s ezáltal közelíti — még a legprivátabb élet tényeit is — a történelemhez. Hogy közkeletű példára utaljak: egy-két átélt háborús élmény anekdotázó felidézése is többnyire kötődik a kor leglényegesebb társadalmi viszonylataihoz, a „nagy-társadalmi” folyamatokhoz, mint az egyén életébe beleszóló rendező elvhez, koordináta-hoz. De a mindennapi értelmezés, a történelmet

múltidőnek tekintő szóhasználat csak nagyon rejtetten, közvetetten utal a történelemnek egy olyan értelmére, amelyet már nyugodtan, időzójel nélkül tekinthetünk történelemnek.

Mivel a mindennapi tudat számára a jelen viszonyai a legkevésbé átláthatóak, itt érzi a legkevésbé a történelem mozgását, működését, a jelenre vonatkozó tudatban sokszor gyökeresen szétválik — olykor ellentétébe fordul — a mindennapi élet és a történelem. A mindennapiság az ember meghitt, ismert, intim világává válik, míg a történelem úgy jelenik meg, mint ami független és idegen az embertől. A valóság „kettéhasad”: a mindennapiság *történetietlenségére* és a történelem *történetiségére*.

A mindennapiság és a történelem elválasztódásával a mindennapiság üres jelenné válik, a ténetsfelfogás történelem-fogalma a mindennapié-sítódik. De így valójában a múlt is megszűnik történelem lenni, csupán a történelem rekvizituma marad.

Mondanom sem kell, hogy a materialista történetfelfogás történelem-fogalma a mindennapiétől gyökeresen különbözik. A történelmen az egymást felváltó társadalmi alakulatok keletkezésének, működésének, más társadalmi formációkba való átalakulásának történetét érti. Múltban, jelenben, jövőben egyaránt.

Anélkül, hogy bővebben kifejtենék a kérdést, utalnunk kell arra, hogy a történelem nem azonos, nem oldódik fel a társadalom szélesebb fogalmában. A történelem a mindenkor-i társadalom lényeges, „szubsztanciális” eleme. Nem teljesen pontos analógiával: a „társadalmi” film sem azonos a „történelmi” filmmel.

Amíg a történelem fogalma — mint az eddigiekben láttuk — más a mindennapi életben és a materialista történelemfelfogásban, addig a történelmi film jelentése szinte teljesen azonos mindenki számára.

Ha evidenciaként jelentkezik is a történelmi film — általunk helytelennek tartott — fogalma



a filmtudományban, azért itt-ott fölbukkannak olyan megfogalmazások, amelyek már túllépnek a mindennapi élet történelem- és történelmi film-fogalmán. Jurenjev néhány ponton érzékeny, azonban fő következtetéseiben erősen problematikus tanulmányában (Eizenstein történelmi filmjei) Eizenstein valamennyi filmjét történelmi filmnek nevezi, amelyek a nép életének meghatározott szakaszait és a néptömegek cselekvéseit ábrázolják. (Beleértve a „jelenidejű” *Régi és újat* is.) *Zorkája* fejtegetései még közelebb visznek bennünket a történelmi film fogalmához. Ugyancsak Eizensteinről szóló tanulmányában a történelmi film több alapvető vonatkozását fogalmazza meg. Ezek között a legfontosabb, hogy a történelmi film tárgya olyan élettény, konfliktus lehet, amelyben az egyéni sorsok közvetlenül tükrözik a történelmet, ahol „ember és történelem közvetlen egysége” valósul meg. Ez pedig elsősorban a forradalmi tematika. A történelem és történelmi film fogalma tágul és szűkül is nála, nem azonosítódik a múlttal és a múlt ábrázolásával, hanem a mindenkorit történelmet tekinti történelemnek, s másrészt: a múlt ábrázolásában is csak azokat az emberi konfliktusokat tekinti a történelmi film lehetséges anyagának, amelyek egyúttal lényeges történelmi konfliktusok is.

*Zorkája* fejtegetéseivel összhangban megjegyezzük: természetesen az ember és történelem összekapcsolódásának lehetősége maga is történelmileg jön létre. A XIX. és XX. századi forradalmak egy-egy történelmi pillanatra megteremtették ember és történelem egységét. De ugyanakkor azt a szakadékot, amely a történelem és mindennapiság, kisvilág és nagyvilág, magánélet és közélet stb. között történelmileg kialakult, nem szüntethették meg. Ez csak a kommunizmus perspektívájában, hosszú történelmi folyamatban lehetséges. Ez a perspektíva állítja helyre — most már nem időlegesen — azt az egységet ember és történelem között, amely az eddigi forradalmakban megvalósult, amelyben Marx és Engels szavaival „végül világtörténelmi, empirikus egyetemes egységnek” állnak majd a partikuláris egység helyébe.

Úgy gondoljuk, hogy a perspektíva elvontsága eltűnik, ha a ma is már egyre jobban kibontakozó tudományos-technikai forradalom lehetőségeit számba vesszük. A megnövekedett termelőerők és a tudatosan tervezett össztársadalmi termelés a szocialista társadalomban a termelés és a társadalmi élet egyéb területein mindinkább lehetővé — és szükségessé — teszi az egyes egyén tevékenységének mind közvetlenebb kapcsolódását az össztársadalmi fo-

lyamatokkal. Magával a történelemmel. *Mai és holnapi feladat, hogy a történelem történelemmé váljon az egyes ember számára is.*

Az irodalomtudomány — elsősorban Lukács György munkásságában — már megtette az első lépéseket egy korszerűbb, átfogóbb történelemszemlélet és „történelmi művészet” fogalom irányába. Lukács nemcsak azt fogalmazza meg sokrétűen, hogy a történelmi múlt ábrázolásának mi a jelentősége a jelenkor szempontjából, hanem megfogalmazza azt is, hogy mi a kapcsolat, a belső fejlődési ív a múltat és a jelent ábrázoló művek között. A Történelmi regényben felvázolt gondolatmenet, dialektika, úgy hisszük, a filmművészet számára is tanulságokkal szolgálhat.

„Aki nem kicsinyesen, filológiai vagy mechanikusan szociológiai szemszögből nézi a történelmi regény fejlődését, annak látnia kell, hogy éppen klasszikus formája a nagy társadalmi regényből keletkezik és — a tudatosan történelmi szemlélettel gazdagodva — ismét a nagy társadalmi regénybe torkollik. Egyrészt a történelmi regényt csak a társadalmi regény fejlődése tette lehetővé, másrészt csak az emeli azt a *jelenkor történelmének* fokára...” — írja Lukács. S utal arra is, hogy a múlt történelmének ábrázolása nem lehet valamiféle önálló területe a művészetnek: ha a művész megreked a múltban, ha a múlt mint tematika önállóodik, önálló műfajjá válik, a múlt és a jelen elszakad egymástól.

A történelmi múlt ábrázolásának bele kell folynia a jelen történelmének átfogó ábrázolásába. S azt hiszem, Lukács szellemében mondhatjuk, hogy ebben az esetben már jelenkori történelmi regényről is — vagy a mi esetünkben: jelenkori történelmi filmről — kell beszélnünk.

Eizenstein művészete talán más filmművészeknél pregnánsabban tükrözi azt a törekvést, hogy *a művész a jelent mint jelenidejű történelmet* ragadja meg. Eizenstein heroikus kísérletet tett, hogy a saját korát egy-két évtizeddel megelőző *Sztrájk*-tól fokozatosan közeledjen a saját kora történelméhez. A *Patyomkin* a jelen felé mutató, múltat ábrázoló történelmi film klasszikus példája maradt azóta is. A történelem „ajándéka”: a történelem és az egyes ember egysége miatt múlt és jelen kapcsolata lehetséges volt Eizenstein számára a *Patyomkin*-ban. A *Jégmezők lovagjában* egy jó évtizeddel később már súlyos problémák jelentkeztek. Olyan nagy történelmi ívet akart átfogni a film, amely a történelmi összefüggés szálainak kontinuitását elhalványította, másrészt maguk a történelmi feltételek sem tették lehetővé a történelem ábrázolását.

Így a film számos mozzanata a lukácsi értelemben vett modernizáció áldozatául esett. A *Rettegett Iván* II. része Eizenstein győzelme: olyan művészi egyensúly jött létre a műben, amely kedvező történelmi körülmények között a jelenidejű történelemábrázolás felé nyithatott volna utat. Eizenstein világosan látta a *múltidejű történelmi filmnek* azt a fejlődési ívét, amelyet be kell járnia. A történelmi film kérdései c. 1940-ben megtartott előadásában így fogalmaz: „Éppen a mai tematikájú filmek megalkotása szempontjából játszik óriási szerepet a történelmi filmek tapasztalata, mert a mai tematikában nem a jelenkor egyes epizódjait, nem a ma egyes alakjait akarjuk látni, hanem a kortársak olyan alakjait, figuráit, amelyeket a nagy történelmi általánosítás szintjére emeltek. Filmjeink alapvető feladata az, hogy a mai témát a

*történelmi általánosítások magasába emeljük.* Egyelőre még csak közeledünk ehhez.”

A művészetek eddigi története és — ahogy fejtegetéseinkből kitűnt — maga a valóság is elsősorban a *múltidejű történelem-ábrázolást* tette lehetővé. Ezért hisszük, hogy nincs valódi ellentmondás abban, ha Lukács vagy Eizenstein a hagyományos értelemben használják a történelmi regény vagy a történelmi film fogalmát. Elemzéseik logikájából kitűnik, hogy a történelem ábrázolásán nem csupán a múlt művészi megjelenítését értik, hanem a történelmet, amely nem maradhat múltidőben. Csak ezeken az alapon tudjuk feltárni a múltidejű történelmi film valódi természetét és jelentőségét a ma szempontjából, s csak így jutunk el a történelmi filmnek egy általánosabb, pontosabb fogalmához.

Bujdosó Dezső

## Felhívás Olvasóinkhoz!

Felhívjuk olvasóink figyelmét arra, hogy a Filmkultúra egyes régebbi számait beszerezhetik a Filmtudományi Intézet Gazdasági Hivatalánál (Bp., XIV., Népstadion út 97.) személyesen, vagy megrendelhetők írásbeli kérés útján, ez esetben a kért példányokat utánvéttel küldjük el.

Egyben közöljük, hogy előfizetéseket a postánál lehet eszközölni, bármely kézbesítő postahivatalnál, illetve a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 60.— Ft, fél évre 30.— Ft.

A FILMKULTÚRA SZERKESZTŐSÉGE



# KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

## Eizenstein és Artaud

Kevesen voltak olyan nagy hatással korunk színjátszására (és művészetére) mint Antonin Artaud, akinek a neve ráadásul a mai színház két végletesen elmentéses pólusának egyikét is fémjelzi. A színház ma: vagy Brecht, vagy Artaud. Vico Faggi, aki ezt a tényt leszögezi, kiemeli a költő „poszthumusz termékenységet” — nem ő hatott-e oly erősen Adamovra, Genet-re, Grotowskira, Peter Brookra, Julian Beckre vagy Judith Malinara? És az is vitathatatlan, hogy 1968 meghozta Artaud reneszánszát: témái mind 68 témái. Artaud éppúgy elveti a Nyugat és a polgárság kultúráját, mint a humanizmust: „A reneszánsz humanizmusa nem nagyobb, hanem kisebb tette az embert” — és követelte a hagyományos művészi formák széttörését és az ember szexuális felszabadítását. Erős hatásai akart lenni a közönségre, befolyásolni, sőt megváltoztatni akarta. „Hasznos színházat” követelt, és nemigen bízott a szavakban, melyek jóvátehetetlenül elárulják a gondolatokat.

1968 nagy vihara nemcsak Artaud-t és Brechtet, Marcusét

és Reichet sodorta a politikai színpad előterébe, hanem a húszas évek szovjet avantgardeját, Vertovot és Eizensteint is. Érdekes módon, legyen ez akár véletlen találkozás, akár valószínű hatás, Artaud gondolatai — ő maga is a távol-keleti színjátszás táján kereste a színházi forradalom forrásait, ugyancsak tett utazást, 1936-ban, Mexikóban — különös és meglepő egyezéseket mutatnak Eizenstein nézeteivel. Marc Le Bot már 1963-ban megállapította: Láthatjuk, hogyan találkoznak Eizenstein és Artaud gondolatai, egészen addig, hogy ugyanazokat a szavakat és hasonlatokat használják.” Ezek szerint a *Théâtre et son double* (A színház és hasonmása) teoretikusát a *Patyomkin páncélos* alkotója követőjének — persze öntudatlan követőjének — tekinthetnénk? Úgy gondoljuk, ezt bátran állíthatjuk, különösen, ha elméleti síkon vonunk párhuzamot kettőjük között.

Marc Le Bot ezt írja: „Eizenstein, amikor a társadalmi igazságot keresi, nem ugyanazt a célt követi mint Artaud, aki metafizikai igazságokat keres.”

Mégis, alapvetően, azaz a művészi formák szintjén, megfeleléseket látunk célkitűzéseikben. Nem feledkezhetünk meg a „metafizikai” szó valódi jelentéséről: ez az Artaud számára oly kedves szó a szótár szerint „jelenti mindazt, ami a fizikai síkon túl létezik”. A nyelv metafizikája — pontosítja Artaud — azt jelenti, hogy a nyelvet olyasmire kifejezésére használjuk, amit a szokásos használatban nem fejez ki.” Ha igaz, hogy Artaud elutasította a transzcendenciát, vagy bármiféle Abszolutumot mint végcélt, úgy ezt Eizensteinnél is elmondhatjuk, aki bár rendkívüli érdeklődést tanúsított a vallásos, misztikus dolgok iránt, de nevetségesnek tartotta ezt az érdeklődést a valódi vallásossággal vagy misztikával összekeverni.

Artaud képrombolása egyezik Eizenstein tagadásaival, és nem is csak a fiatal, a Proletkult és a LEF „balos” Eizensteinével.

Mint Proletkultos, Eizenstein magáévá tette a múlt kulturális öröksége elutasításának jelszavát; a LEF-ben a művészet — és különösen a színművészet — végéről beszélt. Ami a filmet

illeti, elutasította a téma, a cselekmény, a hős, a pszichológia, az „eleven ember” utánzásának hagyományait. Mindezt individualista világkép kifejezőjének tartotta, s éppígy elvetette a realizmust mint a film osztályfelfogásával összeegyeztethetetlen, „passzív” stílust. „Az abszolút realizmus — írta 1929-ben — semmiképpen sem lehet a felfogás helyes formája. Egyszerűen egy társadalmi struktúra terméke. Amikor a monarchikus állam létrejön, megszűli konvencionális és uniformizált gondolkodásmódját is...”

Mit ír Antonin Artaud ugyan ezekről a kérdésekről? Mindekelőtt, hogy le kell számolni a „műalkotásokkal”: ezek „jók lehetnek a múltban, de nem jók számunkra”, s hogy „végezni kellene végre ezekkel a műalkotásokkal, amelyeket egy elit számára termelnek, s rajtuk kívül senki sem érti őket, s meg kellene végre mondani, hogy a szellem éppígy nem ismeri a keveseknek fenntartott területet, mint ahogy a szexuális kapcsolatteremtés sem”. „Nem a színpadon kell ma az igazságot keresni, hanem az utcán: s ha ott sikerül megteremtünk a tömeg számára a lehetőséget, hogy emberi méltóságát felmutassa, azt mindenütt fel fogja mutatni.” A legfontosabb a művészetben az, hogy ne akadályozzon meg senkit a részvételben s az átalakulásban, s hogy szűnjön meg végre a reneszánsz óta dívó leíró, elmesélő színpad, amely a nézőt a legteljesebb passzivitásra kárhoztatja.

Artaud a tömegszínházat követelte, az új kollektív eposzt. „Elég az individuális költeményekből, a személyes, egoista, magabazárt individuum megnyilvánulásából... sokkal fontosabb a tömeggel foglalkozni, mint bármely egyénnel.” A tö-

megek, az események sodrása ragadta el Artaud-t, éppígy, mint Eizensteint, amikor kijelentette: „Én mindig is elsősorban egy tömegmozgalommal foglalkoztam... és művészi figyelmemet is mindig sokkal erősebben ragadta meg maga a *mozgalom*, mint az *aki* benne részt vesz.” A „Théâtre de la Cruauté” (A kegyetlenség színháza) elnevezés sokáig rejtélyesnek tűnt, pedig úgy hisszük, ugyanarról a jelenségről van szó, mint Eizensteinnél, aki a közönséget a legbrutálisabb módon akarja szembesíteni a legbrutálisabb valósággal.

Artaud számára a költészet megismerés, tehát nem ismeretközlés, hanem a szellem mozgásba lendítése, *gondolkodtatás*. Eizenstein és Artaud szellemi közösségének legmegragadóbb pontja az a tézis, mely mindkettőjüket egyfajta tudományosság felé vezérli. Mindketten makacsul ragaszkodnak a tudomány és a művészetek egységéhez. „Eizenstein úgy látta — emlékezik vissza Kozincev —, hogy eljött a művészi csoda megtervezhetőségének ideje. Még egyetlen erőfeszítés, és kezünkben a bölcsök köve. És akkor bármely anyag tiszta arannyá változhat.” Érdekes megjegyezni, hogy Artaud-nak egy 1932-ben spanyolul megjelent esszéje az „Alkimikus színház” címen íródott.

Mindkettőjük központi problémája a racionális és az érzelmi élet megosztottsága, s e két szféra egyesítése.

Eizenstein és Artaud közös problémája tehát a konkrét és az absztrakt dialektikájának újraélesztése. „Lehetséges olyan filmművészet — írta Eizenstein —, amely téma, történet, személyek, színészek stb. nélkül, „anyagi nyelven” képes egy tézis elvontságát érzelmileg átélhetővé tenni.” Artaud pedig ezt írta: „Szerintem a színpad

olyan konkrét, fizikai hely, amely megköveteli, hogy kitöltés, és konkrét nyelven szólaltassák meg... Ez a nyelv az érzéki felfogáshoz szól, s elsősorban azt kell kielégítenie. Ez azonban nem lehet akadálya annak, hogy minden intellektuális konzekvenciáját érvényesíthesse.” „A színház kísérlet arra, hogy demonstrálja a konkrét és az absztrakt mély-séges azonosságát.”

Köztudott, hogy Eizenstein gondolkodása milyen sokat alakult a távol-keleti kultúrák hatására, különösen a japán kabuki színjátszásból tanult sokat, melyet „mestere”, Meyerhold már 1914-ben ismert. A kabuki színház Eizenstein esztétikájának éppígy sarkköve, mint a „théâtre balinais” Artaud számára. Műveikben meghökkenően azonos gondolatok egész sorára akadunk. A kabuki Eizenstein számára hagyományaihoz való merev kötöttségében olyan színházi gépezetet jelent, mely matematikailag kiszámított pontossággal, racionalitással működik, és mégis teljesen hatalmába keríti az érzelmeket. Ezt az egységet a hangzás és a látvány formai egysége is megerősíti: „A kabukiban látni a hangot, és hallani a fényt” — írta. Artaud a théâtre balinais pantomimjában találja meg ugyanazt az azonosságot, a gesztus és a tartalom tökéletes, felbonthatatlan egységét; s közben hangsúlyozza e színjátszás személytelen, precízen szabályozott voltát.

Eizenstein is, Artaud is társadalmilag hatékony, hasznos művészet megteremtésére törekedtek, és sokat foglalkoztak a módszerekkel, melyek ilyen művészethez vezethetnek. Ezt a problémát tökéletesen azonosan látják: egy eszme érzéki felfogását, egy gondolati tézis érzelmi átélését kell megvalósítaniuk. Mivel szóba sem jöhet az,



hogy elvont gondolatokat szó szerint a színpadra vigyünk, Eisenstein szerint a feltételes reflexek egy új láncolatát kell kiépíteni, amely lehetővé teszi majd egy gondolat fiziológiai át-tételét és átélését. Ugyanerről Artaud így ír: „A metafizikának az emberek bőrén át kell szellemükbe jutnia.”

Mind Eisenstein, mind Artaud elméleti írásából világosan kitűnik, hogy újfajta eleven kép-írás megteremtését tűzték ki célul: a valóság elemekre bontása, majd új módon konstruált egységekbe szerkesztése mindkettejük munkamódszerének sarkköve. Artaud pl. maga is hieroglifáknak nevezi színpadi formanyelvét, melyben pl. az éjszakát egy fán ülő, félszemét lehunyó madár jelenti, amely lassan a másik szemét is lehunyja.

Ideje azonban a különbsé-

gekre is rátérni, hiszen ha Artaud igen sok tekintetben azonosan gondolkodott is Eisensteinnel, nem nevezhetjük szellemi alteregójának. Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy Artaud, a színház ősforrásához visszanyúlva sohasem mond le a szertartásról, a vallásos rítusról. Azonkívül Artaud mindig *tömegről* beszél, sosem *népről*, még kevésbé *proletariátusról*. Amikor Eisenstein intellektuális film-tervét definiálja, azt mint a „kultúra általános forradalmának megvalósítását” írja le, amely „a tudományok, művészetek és az *osztályöntudat* szintézise” — s ez utóbbi terminus Artaud-tól teljesen idegen.

A két alkotó közti alapvető különbséget a művészet céljáról, rendeltetéséről vallott nézeteikben láthatjuk legvilágosabban. Eisenstein a művészet leg-

magasabb funkciójának a *konfliktust*, az *akciót* tartja, míg Artaud az egyéni vagy társadalmi *katarzist*.

Eisensteinnel szemben Artaud elutasítja azt a gondolatot, hogy a művészet — esetében a színház — maga forradalmat idézhet elő. De nem mond le arról a hitről, hogy színháza olyan hatással lehet közönségére, hogy az egyes embereket átformálva, újfajta kollektívákat, új típusú közösségeket teremthet.

Persze nevezhetjük ezt utópizmusnak, idealizmusnak is. De nem lehetséges hogy ennek pozitívumai is vannak? Marcuse ma olyan forradalmat hirdet, amely az egyének felszabadításán alapul, és az ismeretek terjesztésén: vagyis: oktatnia kell az oktatókat.

(Barthélemy Amengual,  
Écran 73, szept.—okt.)

## A közös piac filmgyártásának együttműködése

Bár az európai filmipar — értsd: az Európai Gazdasági Közösség országainak filmipara — piacutató, finanszírozási és forgalmazási gondokkal küzd, mind jobban megközelíti a gazdasági integrációnak azt a fokát, amely már minőségileg új fejlemény.

1972-ben Brüsszel változatlanul a filmipar liberalizálására törekedett. A tagországok szakemberei már régen megvizsgálták a szabad filmforgalmazás lehetőségeit, s ennek irányelveit jóváhagyta az Európai Parlament és az Európai Gazdasági Tanács is. Az viszont, hogy egy filmet a Közösség bármely országának bármely stúdiójában, laboratóriumában szabadon forgathassanak vagy készíthessenek el, még kezdeti stádiumban van, s az erre vonatkozó javaslatot csak ezután fogják Brüss-

zelben sokoldalú vitára bocsátani. Akárcsak a filmszakemberek szakmai felkészültségének összehangolására vonatkozó javaslatot.

De hátra van még a segélyezés kérdése is, amelynek rendezésére az Európai Gazdasági Bizottság már 1970 szeptemberében javaslatot tett. Akkoriban azonban a nemzeti hatóságok nemcsak hogy ellene voltak a segély-rendszer összehangolásának, de még ellenjavaslatokkal sem éltek. Most azonban eljött az ideje, hogy a bilaterális koprodukció rendszerét a multilaterális váltsa föl, s ugyanígy multilaterálissá kell tenni a finanszírozását is, ehhez pedig — az immár kilenc tagra szaporodott Közösség keretén belül — nélkülözhetetlen a segély-rendszer összehangolása.

Tagadhatatlan, hogy az elmúlt időkből az európai filmgyártás helyzete javult, a gyártás, finanszírozás, és forgalmazás módszerei kialakultak, és a filmforgalmazók épp közös európai hálózat létrehozatalán gondolkodnak.

A kérdés tehát most az, hogy a filmgyártásnak juttatott, mind ez ideig nemzeti támogatást nem kéne-e a többi tagország filmjeire is kiterjeszteni, s ha igen: melyekre? Vajon meg lehet-e fogalmazni azokat a követelményeket, amelyek lehetővé teszik a segélyezésben részesülő vállalatok kiválasztását, illetőleg a többiek kizárását? Automatikus legyen-e a segélyezés, vagy szelektív? Mi legyen a nívódíjak szerepe, amelyeket Anglia jelenleg elvet? És a segélyezés rendszerét vajon nem

kéne-e magukra a filmszínházakra kiterjeszteni?

Jöllehet e kérdések szigorúan gazdasági természetűek, mind kihatnak a foglalkoztatottság alakulására, a filmiparban dolgozók helyzetére.

1973 a jelek szerint a multilaterális együttműködés valóra váltásának esztendeje lesz. Az európai filmipar pénzügyi együttműködése azonban fölvet néhány kérdést:

a) Vajon nem fogja-e ez a „nagy” filmtermelő országok érdekét szolgálni és a „kicsik” filmiparát elsorvasztani?

b) Vajon nem fogja-e az amerikai filmipar európai helyzetét, az európai filmipar rövására, tovább erősíteni?

c) Vajon lehetővé teszi-e olyan művészek és technikusok közreműködését, akik személy szerint nem az Európai Gazdasági Közösség valamely tagországának polgárai?

Az első kérdésre nemleges a válasz, hiszen segély csak azon országok filmjeit illeti amelyek a koprodukcióban *valóban* részt vesznek; az egyesített segélyalapból nem részesül *automatikusan* minden film; az viszont

helyesnek látszik, hogy a koprodukciós segélyeket a tagországok közösen kezeljék és szelektíven alkalmazzák.

A második kérdésre nehezebb választ adni, hiszen a Római Szerződés 58-ik cikkelye értelmében a tagországok bármelyikében működő vállalat európai-nak minősül, tekintet nélkül arra, hogy abban esetleg közösségen kívüli ország tőkerészesedése a túlnyomó. Ily módon az európai filmgyártás és filmforgalmazás liberalizálásának és a filmpiac kiterjesztésének első-sorban a nagy amerikai tőkerészesedéssel rendelkező filmforgalmazó vállalatok látják majd hasznát. Amit tehát a nemzetköziségből folyó hatásfoknövekedésen nyerni lehet, az elvész a függetlenség föláldozásán.

Persze, a filmipar kedvéért nem fogják módosítani a Római Szerződést. És különben sem jöhet szóba az amerikai vállalatok kiiktatása, hisz azok európai jelenlétének pozitív haszna van. De ez nem változtat azon, hogy — mint ma is — európai műként fognak szerepelni olyan filmek, amelyeket amerikai tőkével készítettek és amerikaiak

forgaalmaznak világszerte; számitani kell rá, hogy a szűk nemzet-i piacok tágításával az erő-egyensúly még inkább az amerikaiak javára billen.

Hogy az egyensúly megóvásának mi a módja? A forgalmazás szervezetének ellenőrzése; forgalmazó vállalat ugyanis sokkal kevesebb van, mint gyártó, s a helyzet kulcsa a forgalmazás. A multinacionális finanszírozás módszereivel egyidőben meg kell teremteni a közös európai filmforgalmazási hálózatot.

Ily módon a gyártás struktúrális változása nélkül meg lehet valósítani a gyártás folyamatos támogatását; Amerika-ellenesség nélkül meg lehet védeni az európai érdekeket; teljesíteni lehet a közösségi kötelezettségeket.

Ez persze egyesektől áldozatokat is kíván: de az európai filmipar válaszüton áll — „mindenki magáért” vagy széleskörű együttműködés. A jelek arra mutatnak, hogy 1973 megteremti ennek az együttműködésnek az alapfeltételeit, s az optimizmus nem bizonyul alaptalannak.

(*Sight and Sound*, 1973. tavasz.)

## Panoráma az 1973/74. évi lengyel filmekről

A nyaranta megrendezésre kerülő lengyel játékfilmszemlét előadások, viták kísérik, amelyekben kritikusok, a filmklub-, a stúdiómozi- és az amatőr-filmmozgalom aktivistái vesznek részt. A filmszemle egyik állandó rendezvénye a Filmkritikusok Hete. Az idén Andrzej Werner fiatal lengyel filmkritikus értékelte a legutóbbi filmszemle óta bemutatott lengyel filmeket.

Az 1972—1973-as filmévad lengyel játékfilmjei között túlnyomó többségben voltak a mai témájú alkotások, sőt — s ez

újdonságnak számít — Bohdan Poreba *Hubal* c. filmjétől eltekintve még a második világháborúról szóló filmek is hiányoztak. Természetesen azonban nemcsak a film témája a fontos, hanem az ábrázolt probléma, valamint a film formája is és helye a műfaj történetében. Ebből a szempontból néhány alkotást, például a *150 na godzin* (Óráként százötvennek) és a *Poszukiwany, Poszukiwana* (Férfiként keresik, nőként bujkál) c. filmeket valahol a harmincas években, a *Na krawedzi*

(A szélen) c. filmet pedig az ötvenes évek legelején kellene elhelyeznünk.

Mi a közös az új lengyel játékfilmekben? A mai lengyel társadalmi valóság problémáinak közvetlen vagy különböző történelmi jelmezek segítségével történő bemutatása. És van-e valamiféle közös ennek a valóságnak megközelítése? A. Werner véleménye szerint igen: ez a különböző — egyszerűbb vagy bonyolultabb — formában, többé vagy kevésbé tudatos módon megjelenő probléma az



anyagi javak fogyasztása és a szellemi értékek létrehozása közötti viszony problémája, vagyis a fogyasztói magatartás kritikája. E körül a konkrét kérdés körül forog az itt röviden ismertetésre kerülő filmek jelentős része.

Kezdjük Jan Lomnicki *Poslizg* (Megcsúszás) c. filmjével, amely Jerzy Skolimowski forgatókönyvéből készült. Skolimowski alkotásaiban szöges elentétben állt egymással a tárgyak, a tárgyiasult emberi törekvések és a nem-tárgyi értékek világa. A *Poslizg* hangsúlyozza a hős és a világ szembenállását, ami jellemző Skolimowskira, de ez a szembeállítás itt elvesztette eddigi értelmét. A *Poslizg*-ban a *Mélyvíz*-től eltérően a hős—világ szembenállás és a tárgyi és nem-tárgyi értékek szembenállása a díszletek és a kellékek dimenziójában játszódik. A kellékek kerülnek az előtérbe, és úgy tűnik, hogy ők határozzák meg tulajdonosukat. Ez több — alább említendő — filmre is vonatkozik: a rendezők a szobabelsőket, a foglalkozást, a tárgyakat fétisizálják. Hány olyan film jelent meg az utóbbi időben, amelyekben az átok az ártatlan és hasznos tárgyakra szállt? Ha a filmvásznon egy viszonylag tehetős alak jelenik meg, biztos, hogy a végén kiderül róla, hogy nagy disznó — filmre is vonatkozik: a foglalkozások rangsorolását is erkölcsi kritériumok szerint végzik el. Az utóbbi időben — főleg a *Nagyítás* sikere óta — a legnépszerűbb foglalkozás a fényképészség. Ha kezdőről van szó, akkor az illető lehet nemes lélek is, ha viszont a szereplő különböző hakkokkal túl sok pénzre tett szert, jaj neki. A teljes erkölcsi posványt pedig ma a maszek autószerelő műhely tulajdonosa jelenti.

Szerencsére a sekélyes társadalmi törekvések kritikája nem

mindig ilyen primitív és kétértelmű módon jelentkezik. Leszczynski és Kostenko *A sárga Fiat három utasa* c. filmjében a nyugati holmik bűvöletében élő hölgyek ellentéte a non-konformista vámtiszt lett volna, kár, hogy csak papírfigura maradt.

Stanislaw Rózewicz *Szklana kula* (Üveggömb) c. filmje kétségtelenül érdekesebben ábrázolja a fiatal hőseit, akik valami másra, értékesebbre vágnak, nem akarnak úgy élni, mint az idősebbek. Mindezt azonban túlságosan nagyvonalakban vázolta fel a rendező, és az is idegesítő, hogy ezt a másféle élet utáni vágyakozást Rózewicz naiv módon egy krakkói csavargó szimbólumába helyezi.

Ez a nagyvonalakban való ábrázolás kicsit ártott Glowacki és Morgenstein egyébként sikerült alkotásának, a *Trzeba zabie te miłosc* (Meg kell ölni ezt a szerelmet) c. filmnek. Ez mindekenélőtt a fiú ábrázolásában figyelhető meg: túl könnyen és szélsőségesen enged a könnyű élet csábításának ahhoz, hogy erkölcselen környezetének legalábbis viszonylagos és problematikus áldozataként tudna fellépni. Morgenstein filmje a szomorú következtetések ellenére senkit sem háborít fel, nem is provokál senkit, a közönség a legjobb közérzettel távozik a mozitermekből.

E kritikai megjegyzések a túlságosan elnagyolt ábrázolás ellen egyáltalán nem jelentik azt, hogy a megfelelő eljárás az éles kontúrok elmosása lenne. Ezt figyelhetjük meg Piotrowski *Z tamtej strony teczny* (A szívárvány másik oldaláról) c. filmjében, ahol a hősnőnek szerelme ill. a biztosabb, nyugodtabb jövő között kell választania, de ez az éles kontúrok nélküli választás nem tudja magára vonni a figyelmünket.

Krauze *Palec bozy* (Az isten ujja) c. alkotása egy szenvedé-

lyes, elhivatottságot érző ember története. A filmben az emberek reagálása és az a légkör a legfontosabb, amellyel ez a hitteles szenvedély szembetalálja magát. Ennek a kelletlen vagy közbös légkörnek a visszaadásával Krauze többet mondott el a társadalom fogyasztói veszélyeztetettségéről, mint mások a felszínes megnyilatkozásaikkal. Bár lehet, hogy nem ment végig következetesen ezen az úton; mintha megjádt volna a saját következtetéseitől — és magában a hősnőben, annak magatartásában kezdte keresni veresége okait.

Zanussi *Iluminacja* (Illumináció) c. filmje is egy szenvedélyektől fűtött fiatalemberről szól. Az ő esetében ez a szenvedély a megismerésre, a biztos tudásra irányul: a film főhőse alapvető kérdésekre keres választ: mi az igazság, mi az élet, mi az élet értelme. Az idő szelleméhez híven Franciszek a választ a tudományban keresi, de kudarcok érik: ezek a kérdések túllépnek a tudomány hatáskörén, sőt ami még rosszabb, a tudomány hamis, vagyis embertelen válaszokat ad. A tudomány nem képes megoldani az értékek problémáját, de minthogy az emberrel foglalkozik, bitorolja az erre vonatkozó jogot. A tudomány és a főhős drámája mellett ott van még egy másik probléma is: a hősnő és szenvedélyének helye a társadalomban. Franciszek a maga kínzó nyugtalanságával teljesen egyedül áll. Sőt azért, hogy ne váljon nevetségessé, igyekszik elrejtetni az őt gyöttrő kérdéseket.

Edward Zebrowski filmjének, az *Ocalenie*-nek (Megmenekülés) a címe azt jelenti, hogy a főhős visszatért az emberek világába, a korábban elvesztett értékekhez. A súlyos betegségből felépülő főhős is — más okokból, mint Zanussi hőse —

felteszi magának az élet értelmére vonatkozó kérdést, amely azelőtt nem foglalkoztatta.

Sokat beszélnek arról, hogy a munka témájával nagyon mostohán bánt a lengyel film. Leírás formájában gyakran megjelenik a munka, viszont problémaként rendkívül ritkán. Ezek a leíró jelenetek különösen üresnek hatnak, mert a hősök tevékenysége a legkisebb mértékben sem tartalmaz problémákat: a hős valahol dolgozik, és illő dolog e munka közben is bemutatni. A *Palec Bozy*, az *Iluminacja* és az *Ocalenie* c. alkotásokban a munkával vagy a tudománnyal kapcsolatos jelenetek nem foglalnak el túl nagy helyet, de a munka a hősök életében itt mindig központi problémaként jelentkezik.

A. Warner véleménye szerint az 1972–1973-as filmévad két

legjobb lengyel játékfilmje az elismert mester, Andrzej Wajda *Wesele* (Menyegző) c. filmje és Grzegorz Królikiewicz, a fiatal filmrendező *Na wylot* (Keresztül lőtték) c. bemutatkozó alkotása volt. Królikiewicz filmje befejezett múltban játszódik, s nem könnyű a jelenre való utalást megtalálni benne. Mégis rámutat bizonyos kölcsönös függésre az egyén és a társadalom között. Królikiewicz következetesebb volt, mint Krauze, nem védi gyilkosságba keveredett hőseit. A köznapi létezés kudarcáról készített filmjében Królikiewicz a narráció olyan formáját alkalmazza, amely maximálisan figyelembe veszi a személyek különállóságát, megismételhetetlenségét. Nem kész válaszokkal fogott alkotásához, hanem szemünk láttára hozza azt létre.

Elmondhatjuk-e — teszi fel befejezésül a kérdést A. Werner —, hogy a számos rossz és közepes, valamint az egy-két jó, nagyon jó film mellett vannak olyan értékeink, ami filmművészetnek nevezhető? Ha csupán a filmek java részének közös érdeklődési területére gondolunk, már igenlően válaszolhatunk. Ám a közös érdeklődés, a problémák egybeesése egyszersmind az alkotói magatartás azonosságát is jelenti, tehát az aktív részvételt a valóság alakításában; innen származik az a sokféle, de közös gyökerű, szenvedélyes alkotói személyesség, amely a társadalmi szükségletek problémakörének ábrázolását tekinti feladatának.

(Kino /Varsó/ 1973. október.)

## Személyiség- vagy jellemalakítás?

Általában elismerik, hogy kétféle alakítás van: a személyiség-alakítás és a jellem-alakítás. Minthogy azonban minden színész jellem-szerepeket játszik, s ennek során a személyiségét juttatja érvényre, a kettő határa elmosódik, a különbség inkább a hangsúlyban mutatkozik meg. Néha meg egyenesen lehetetlen a kétféle színjátszást elválasztani.

A jellem-alakítás némileg szkizofrén jellegű: a közönség is szkizofrén módon viszonylik a jellemszínészhez. Ha Charlie Chaplint a csavargó alakításáért ünneplik, az ünneplés a színésznek szól (a csavargó, akinek az énjét Chaplin megteremtette, édeskevéis elismerésben részesült. Chaplin minden elismerést megérdemel a csavargó szerepéért, de a csavargó nem létezik, csak a képzeletben. Az emberi

agy egyszerűen képtelen a kettőt egynek tekinteni: Chaplin személyében a csavargót ünnepli).

A jellem-alakítás esetében tehát a színész háttérben marad, az általa alakított jellemvonások özöne mind az „alakból” következik: nyilvánvaló, hogy ő csak „szerepet játszik”.

Ha azt mondanánk, hogy a színész „átformálja az énjét”, mikor jellemfigurát alakít, nagyon pontatlanok lennénk. Márpedig pszichológiailag nehéz közelebb jutni ahhoz a folyamat-hoz, amit például Guinness valószínűsített meg, mikor Fagint alakította. De szó sincs itt tudatos én-átalakulásról. A jelenséget belülről figyelve semmire se jutunk: az ilyen alakítás — ha átalakulásról beszélhetünk — inkább a kaméleon színévváltozására emlékeztet, az pedig teljesen külsőséges.

A jellemszínészeket is két csoportba sorolhatjuk: az egyik azoké, akik megkísérlik a jellemszerepek egész skáláját megalkotni, a másik meg azoké, akik tulajdon modorosságuk vagy szűkebb képességük révén mindig egyfajta jellem ábrázolására vállalkoznak.

Az első csoportba sorolhatjuk Oliviert, Guiness-t, Steigert, Vanessa Redgrave-t, Orson Welles-t, a másik csoport jellegzetes képviselője Laughton, Karloff, Lorre.

Ez utóbbiak merevsége, bergsoni értelemben, egyenesen mulatságos: gondoljunk Karloff horror-alakításaira, Lorre hyperthiroid elevenségére, Laughton zsémbes egomaniájára.

Persze vannak sokoldalú színészek — például Scofield —, akiket képtelenek vagyunk e csoportok bármelyikébe is beso-



rolni. De még nála is — a szereptől függetlenül — mindig ugyanazzal a hanglejtéssel, a mondatformálással és időzítéssel ugyanazon modorosságával találkozunk.

Bonyolultabb a helyzet azoknak a színészeknek az esetében, akik pályájuk későbbi szakaszában váltak jellem-színészekké — például Bogart vagy Brando —, mikor saját személyiségük már nem tartotta őket akkora bűvöletben. Stewart, Fonda későbbi szerepeiben kétségkívül inkább mutatkozott jellemszínészeknek, de lehetséges, hogy ez az öregedés jele volt. De Peck, Lanchester, Douglash, általában önmaguk személyiségét alakító színészeknek tartják: vajon joggal? Vajon mindig ugyanazt a figurát formázták meg? Itt azaz a furcsa esettel találkozunk, hogy egy színész fiatalkorában megteremtett a filmvásznon egy eleven film-személyiséget, s a közönség szemében most már mindig ugyanaz marad.

A szó jelentéstani értelmében a filmsztárok harmadik kategóriát képeznek: nyilvánvaló, hogy ők nem jellem szerepeket alakítanak.

A „személyiség-alakítás”, ha külső jegyeit a „jellem-alakítással” hasonlítjuk össze, leginkább talán az erőfeszítés irányával jellemezhető. Ezt az utat követik az amerikai „B” film színészeinek százai. Nem „alkotják meg”, hanem „alkalmazzák” jellemvonásaikat. E játék a kifeje-

ző viselkedésmódra koncentrál, mert a szerep a színész személyiségének valami érzékeny húrját érinti, s nem kell semmit tennie, hogy az alakított figura jellemét, jellemvonásait, modorát kívülről megteremtse.

A személyiség-alakítás eszményi esete, mikor a színész teljesen azonosulni képes a szerepével, csak a fiktív szituáció kibontásának eszközeire kell ügyelnie. A személyiség-alakítás klasszikus példaként említhetjük Jane Fonda játékát *A lovakat lelövik ugye?* fiatal lányában, vagy Moreau-ét és Wernerét a *Jules és Jim*-ben, Mifuné játékát a *Rashomon*-ban.

Az amerikai színjátszás ideálja a személyiség-alakítás. Sanford Meisner mondja, a nagy színésznevelő, hogy „a színjáték nem más, mint valódi élet elképzelt körülmények közt”. Ez annyit jelent, hogy a színész úgy haragudjon, sírjon, örüljön, mint *rendes körülmények közt szokott* (persze, a kifejezőerő kedvéért mindezt fölfokozva). Tehát ne „más” legyen, hanem „önmaga”. Azaz hazudjon elhíhetően. A színészek egy része állítja, hogy érzelmet és indulatot mímelve nem érez semmit; Lange emóció-elmélete azonban úgy szól, hogy ha az ember félelmet, haragot mímél, félelmet és haragot is érez.

Mindenesetre nehéz elképzelni, hogy egy színész meg tudna alkotni egy figurát, ha nem is-

merné a szóban forgó figura alapvető emberi jellemvonásait.

A filmsztárok játéka az esetek többségében nem megismerés, hanem „mimikri”. Az ügyes mimikri alkalmas lehet rá, hogy képet nyújtson valakiről (lásd: Marcello Mastroianni játékát a *Válás olasz módra* című filmben). De ha érzelmekről, indulatokról van szó, mimikrivel a színész semmire sem megy. Akkor a figura identitását kell megalkotnia vagy újraalkotnia. Maradandó alkotás az identitás megformálása nélkül nincs.

Mind a jellem-alakításnak, mind a személyiség-alakításnak az öntudat a legnagyobb ellensége. Érdekes lenne látni, hogyan játszik a színész egy csupatükör szobában, ahol minden gesztusa visszahat és megbénítja a következőt, mert mindnek pontosan tudatában van. A narcizmusból fakadó játék nem igazi színjátszás, csak póz. Ily módon tehát a színész önmaga ellen vét, ha tükör előtt próbál. Az ilyen objektiváció — mikor a színész figyelmének központjába *önmaga*, és nem az alakított figura kerül — gyakoribb jellemszínészeknél, akik mindig idegen személyiség objektív megteremtésével bajlódnak, elmenthetetlenül a személyiség-alakító színésszel, aki a létezés szubjektív folyamatában él a színpadon vagy filmen is.

(*Sight and Sound*, 1973. tavasz.)

## Tupamaros-akció mint filmsztori

A *Téléciné* c. francia folyóirat 1973. márciusi számában érdekes interjú jelent meg Costa Gavrassal. A rendező új filmjének, az *Ostromállapot*-nak forgatókönyvét most adta ki Párizsban a Stock kiadó. A kö-

tet a forgatókönyvön kívüli (írta: Costa Gavras és Franco Solinas) tartalmazza a szerzők. a főszereplő Yves Montand nyilatkozatait, a Latin-Amerikában uralkodó helyzet politikai elemzését. A mű legérdekesebb része

azoknak a hivatalos dokumentumoknak a gyűjteménye, amelyek a film alapjául szolgáltak. Közlik az uruguay-i rendőrség kegyetlenkedéseiről, Dan Mitri-  
one tevékenységéről, a washingtoni Nemzetközi Rendőri Aka-

démián elhangzott előadások programjáról előkerült iratokat; a Tupamarosok hivatalos állásfoglalását Mitrione kivégzésével kapcsolatban, a belügyminisztérium egyik funkcionáriusának vallomását stb.

Uruguay sokáig virágzó, fejlett állattenyésztéssel, textil és élelmiszeriparral rendelkező ország volt. A koreai háború vége felé azonban súlyos válságba került, a megélhetés költségei átlagosan 60 százalékkal emelkedtek, a falvak elnéptelenedtek, a termés csökkent. Ebben a válsághelyzetben született a Tupamarosok mozgalma. (Nevüket Tupac Amaru inka vezértől kölcsönözték, aki 1780-ban a spanyol hódítók elleni harcban a felkelők élére állt, később szörnyű kegyetlenséggel meggyilkolták.) Eleinte főleg a városokban szervezkedtek, fegyvereket szereztek, megpróbálták „ébreszteni” a lakosságot. Szervezettségüknek köszönhetően népszerűségüket, valamint annak, hogy nem ontottak vért. A súlyos gazdasági válság politikai válsaggal járt együtt. A kormány képtelen volt bevezetni a szükséges reformokat, nem is akarta. Az elnyomást fokozta, hogy elfojtsa az elégedetlenség hangját. 1968-ban kihirdették az ostromállapotot, a kínzások egyre gyakoribbá váltak, 1972-ben pedig elrendelték a belső ostromállapotot. Néhány hónappal később már 5.000 politikai fogoly sínylődött a börtönökben, koncentrációs táborokban. A népfelkelők mozgalma visszaszorult.

A hadsereg vezetői azonban 1973. februárjában államcsínyt hajtottak végre, s a köztársasági elnököt kényszerítették: fogadja el reform-programjukat. De mivel a hadsereg sem volt egységes, a reformisták csak egy bizonyos százalékot tettek ki, Uruguayban nem zárult le a szenvedések időszaka.

Innen merítette témáját Costa Gavras. „Politikai szempontból nagyon sajátos országban fejlődött ki a Tupamarosok mozgalma” — írja. (Viszonylag sok szabadságjog, de túl konzervatív parlament, a börtönöket az Országos Nevelésügyi Minisztériumnak rendelik alá stb.) „Katonai és elméleti-politikai szervezettség tekintetében ők képviselték a forradalmi irányzatot ... kapcsolatban álltak az Uruguay-i Kommunista Párttal is ... közös ellenségnek tekintették a hatalmon levő burzsoáziát és az imperializmust.”

„Olyan dolgokat akartam elmondani, amiket az emberek nem ismernek, sőt még csak nem is sejtjenek.”

Arra a kérdésre: kiknek, milyen közönségnek készítette filmjét, Costa Gavras így válaszolt:

„Az én filozófiám lényege, hogy nem lehet „egy osztály-nak” filmet csinálni. Nem csinálhatunk olyan filmeket, amelyeket nem néznek meg, nem értenek meg olyan emberek, akik többé-kevésbé már meggyőződtek azoknak az eszméknek a helyességéről, amelyeket a filmen fejtünk ki. Azt hiszem, a politikai filmművészetnek a lehető legszélesebb közönséget kell megnyernie. Nem jelentheti ez a történelem meghamisítását ... viszont bizonyos dolgok leegyszerűsítése lehetővé teszi a nagy tömegek számára is, hogy megértse a lényegét. S ha egyszer már megértette, talán kedve támad „tovább menni” s éppen ahhoz a csoporthoz közeledni, amelyik sokkal „mélyebb, összetettebb” filmeket igényel.”

A film Mitrione alakjára centrál, mert a cél az, „hogy ne a gonosz klasszikus figuráját rajzoljuk meg, aki óriási kezeivel mindenkit megöl. Vannak emberek, akik jó családapának, jó tanárnak látszanak,

s feltalálják az atombombát; úgy cselekszenek, mint Mitrione Latin-Amerikában. A közönségnek meg kellett értenie, hogy ne külső jelek alapján ítélje meg ezt az embert.”

A filmkritikusok általában furcsának találták, hogy Costa Gavras nem dokumentumfilmet, hanem játékfilmet készített erről a témáról. Ő így indokolja elhatározását: „Abban a pillanatban, amikor olyan eseményeket érintünk, amelyekről nincsenek dokumentumaink, egyetlen lehetőségünk, hogy rekonstruáljuk, dramatizáljuk ezeket, formát adjunk nekik. A másik ok: a közönség sajnos sokkal jobban hozzászólt ehhez a fajta szórakozáshoz ... Nyilvánvaló, hogy a jövőben olyan filmek vonzzák majd a nagyközönséget, mint a *Szomorúság és szánalom* vagy más, hasonló alkotások. A filmművészetnek ezen az úton kell tovább haladnia. Nélkülözhetetlenek ezek a filmek a történelem számára, hogy levonjuk a tanulságot a múltból. Én azt próbálom követni, ami ma történik, vagy a közelmúltban, vagy a közeljövőben történni fog ... Túl sokat beszéltünk a múltból. Túl sokat merítettünk a történelemből ...”

Végezetül a francia filmművészet és az „öncenzúra” viszonyát elemzi Costa Gavras: „Franciaországban kb. 15 éve terjedt el a cenzúra-szellem. Mindig volt filmellenőrző bizottság, de az utóbbi időben ez sokat liberalizálódott. Már nem tiltanak be filmeket, csupán néhány vágást kérnek, a cenzúra-szellem mégis létezik. Pl. Nem lehet filmet csinálni valamiről, mert a rendőrség esetleg nem ad engedélyt a külső forgatásra, mert a hadsereg nem ad olyan fegyvert, amilyenre szükség van. Néhány éve nem csinálhatunk filmet az algériai háborúról, mert nem tetszik a Fe-



ketelábúaknak, mert bombát dobznak a mozikba ... Ez a cenzúra-szellem teremti meg az öncenzúrát a producereknél is, akik attól félnek, hogy a „film nem jön ki”. Az elosztóvállalatoknak is megvannak a maguk

szempontjaik ... Ugyanez a cenzúra-szellem teremt rossz hangulatot a rendezők között is, akik inkább kerülnek a kényes témákat.”

„Az *Ostromállapot*-tal kapcsolatban is voltak kisebb pro-

blémáink, de végül is nem sikerült betiltani Franciaországban, pedig Uruguay és Brazília megette a lépéseket ennek érdekében.’

(Téléciné, 1973. 178.)

## Kis amerikai gyilkosságok

Guy Hennebell „A világ filmművészetének tíz éve” c. tanulmányában (Écran, 73. no. 9.) azt állítja, hogy vége Hollywood egyeduralmának, ipari és esztétikai hegemoniájának, hatása már nem terjed ki a világ többi részére. Ezt a hatvanas évek közepe táján készült amerikai filmek alacsony színvonalával támasztotta alá, annak ellenére, hogy a filmkereskedelemben az USA termékei nem veszítettek értékükből.

Én azonban, tíz évi amerikai tartózkodás után, a kritikusok általános ízlése és véleménye ellenére úgy látom, hogy nem esett az amerikai filmgyártás színvonala. Ellenkezőleg, úgy tűnik, hogy megszilárdult, nagyrészt 1971 óta, mint azt az USA filmjeinek szentelt kis fesztiválok egész sora is tanúsítja. 1968 után a társadalmi-politikai elkötelezettségű filmek elvonták a kritika érdeklődését és rokonszenvét az amerikai szórakoztató filmekről, és más nemzetek filmgyártása felé fordult a figyelem: a brazil, bolíviai, kubai, kanadai, afrikai, magyar, olasz, svájci stb. filmek kerültek az érdeklődés homlokterébe, s a kritikusok lelkesedtek ezeknek az országoknak a rendezőiért: Jancsóért, Rosiért, Soutter-ért, Perrault-ért, Rocha-ért stb. De mihelyt egy-egy „nagy” — vagy annak mondott — film érkezik az USÁ-ból, mint a *Bonnie és Clyde*, *A vad horda*, *Kis nagy*

*ember*, *Űr-odyszeia*, *A lovakat lelővik, ugye?*, *Az utolsó Leó stb.* — az érdeklődés újjászületik, s hogy igazolja önmagát, újra felfedezi a „szerzőt”, akit már halottnak hittek.

Mindannak ellenére, amit a nixoni Amerikáról tudunk, és annak ellenére is, hogy a világ filmgyártása egyre meredebben szakít a konvenciókkal, gyermekkori fantáziánkat szinte változatlanul ma is az amerikai filmek hatása tartja fogva. Akkor is, ha ezek alkotói letűnnek a színről, valami olyasmi következtében, amit a szerzők politikájának hívnak. De ez már nem úgy van, mint 15 évvel ezelőtt ...

Jön egy ismeretlen, akit felfedeznek, istenné avatják, majd lebukik, fejét veszik. Gondoljunk pl. Aldrich-ra, akit 1956 óta ejtettek” (*Őszi falevelek*), vagy Richard Brooksra, akinek neve csak néha tűnik fel a filmvászonon, pedig milyen nagy-nak találták az *Elmer Gantry* idejében. A legközelebbi példa Sam Peckinpah. A legnépszerűbbek közé tartozott, egy világ csodálta férfias erejét, és elég volt egyetlen film, a *Guet-Apens* bukása ahhoz, hogy tökéletesen elfelejtsék és lemondjanak róla. Ez a magatartás egy olyan kifinomult terrorizmusból fakad, amit nehezebb legyőzni, mint a hollywoody egyeduralmat.

1969-ben a *Cinéma* 69 utolsó

száma, amely külön foglalkozott az amerikai filmekkel, a hatvanas évek legjobb filmművészeinek a „szerző-atyákat”, Brooksot, Pennt, Fordot, Hawkinst, Minnellit, Walsh-ot tartotta. A *Cahiers* már árnyaltabban nyilatkozik a hatvanas évek generációjáról — amely a TV generációja —, s Martin Ritt, Sidney Lumet, John Frankenheimer, Robert Mulligan, Sydney Pollack nevét említi. Ami a függetleneket illeti (Cassavetes, Shirley Clark, stb.), ők még nem nyújtották legjavukat. A konfúzió nőttön nő, ráadásul újra eljön a tézis-filmek ideje, hiszen Amerika olyan intenzív társadalmi-politikai megrendüléseken esik át, mint a vietnami háború, a feketék lázadása, az egyetemi negyedek lázadásai, a kábítószerfogyasztás, — csupa olyan téma, ami önmagában is érdekli az embereket, minden filmművészeti áttétel nélkül. Realista, zsurnalisztikus filmekre volt szükség. A Berkeley—Woodstock tengely mentén Amerika — és filmesei — olyan gyorsan habzsolják az eseményeket — mint egy hatalmas gyomor —, amennyire ezt az események tömege és sodrása csak igényli, és emésztetlenül, amilyen gyorsan csak lehetséges, filmvászonra is viszik őket mindjárt. Itt mindenki egymás mellé kerül: — újak — mint Stuart Hagman (*Eper és vér*), Haskell Wexler (*Medium Cool*), John G. Avild-

sen (Joe), Jerry Schatzberg (*Pá-nik a Needle-Parkban*), Fred Levinson (*Üdv!*), Paul Williams (*A forradalmár*) stb. — és veteránok — mint Otto Preminger (*Skidoo*), Robert Mulligan (*A boldogság nyomában*) stb. Ezek a filmek nem érik el az azonos tárgyról szóló televíziós riportok szintjét, mégis őszinték, és ezzel megteremtik a „régli Hollywood” mitológiáját, ahol senki sem beszél az LSD-ről, a hosszúhajúakról, a rendőrökről. Ezek a filmek nem jelzik a szerző személyes jelenlétét — a szerző itt a háttérben marad, szinte feleslegessé válik.

A *Positif* c. lap, ezzel ellentétben, a személyiséget, az erős személyiséget, és a személyes szerzői munkát keresi a filmekben. Ez a vállalkozás eredményes lehet pl. Stanley Kubrick esetében, aki szuverén szerző, önhatalmúan választ témát, és szinte kivétel nélkül meg tudja valósítani azt, amit akar. Kockázatosabb ez a vizsgálódás Penn, Mulligan vagy Frankenheimer esetében, akik a „véletlen”-ről beszélnek, ha műveikben bizonyos témák következetes visszatérését teszik szavá.

Hollywood változatlan hatásának további bizonyítéka jellegzetes műfajainak továbbélése. A legtöbb filmes szinte kötelező ujjgyakorlatnak tekinti egy „jó hollywoodi” film elkészítését — pl. *A skalpvadászok*, *Kis nagy ember*, *Willie Boy*, *Butch Cassidy* (westernek), *Po-int Black*, *Bonnie és Clyde*, *Klute* (bűnügyi ill. gengszter-filmek). A mitológia tehát marad.

Franciaországban jónéhány amerikai film hideg fogadtatásra talált, csak azért, mert alkotója: 1.) nem rokonszenves a franciák számára, mint Nichols, Bogdanovich, Francis Ford Coppola; 2.) egyetlen karrierje van, mint pl. Irvin

Kershnernek, Monte Hellman-nak vagy George Roy Hillnek, 3.) egyszerűen még nem ismert, mint pl. Alan Arkin, Carl Reiner, Brian de Palma, Elaine May stb.

Rengeteg film született az utóbbi időben Amerikában, melyek a stílusok heterogenitása és a rendezők különbözőségei ellenére is valamiben közösek. Anélkül, hogy kimondottan tiltakozó, politikai vagy forradalmi filmek lennének (Brian de Palma filmjeit kivéve), realista módon mindannyian a mai Amerika szatírját nyújtják.

Eltérően a 68–70-es zsurnalisztikus filmekről, melyek szorosan kötődtek egyes valós eseményekhez, ezek a filmek tiszta fikciók, de áthatja őket Vietnám, a politikai gyilkosságok, Sharon Tate meggyilkolása, a négerkérdés stb. Aki ma Amerikában él, nem is maradhat mindeztől érintetlen. Ezt fejezte ki Brian de Palma, amikor egy interjúban arra a kérdésre, hogy milyen témákkal szeretne foglalkozni, ezt válaszolta: „Hogyan beszélhetnénk másról, mint ami körülvesz bennünket, azaz a kis fehér polgárság „obszcenitásáról”, társadalmunk politikai és morális dilemmáiról?” A Marceusétól kölcsönvett „obszcenitás” kifejezés mindent magába foglal: a nixon-i társadalmat, az „American way of life”-ot.

A filmek, amelyekről itt beszélünk, a lehető legegyszerűbb úton tárják fel ezt az obszcenitást: családról, emberekről, környezetről, férfiakra, nőkről, párokról beszélnek. Banális történetek és nem nagy kalandok mesélik el a lehető legbanálisabb dolgot: a mindennapi családi életet.

Az első, ami megüt az új filmek műveiben a *csúnyaság jelensége*; emberek, házak, tár-

gyak csúnyaságáé, a mindenütt motelekben, kis falukban, supermarketekben jelenlevő csúnyaságé. A *Targets* (Céltáblák)-ban egy kis bódében lakik a főszereplő, A *Jelentéktelen kis gyilkosságok*-ban egy borzalmas lakásban, egy nevetséges és undorkeltó konyha-ebedlőben, és még folytathatnánk. Csúnyaság jellemzi a filmvásznon újonnan feltűnő arcokat és a fényképezés módját is. A csúnyaság, banalitás, középszerűség árjának célpontja: a család. Az anya mint rémisztő, kasztráló, öngyilkosságba vagy az örületbe kergető, elviselhetetlen zsarnok jelenik meg, aki csak azt tudja hajtogatni: „Asztalhoz!”, vagy csak a TV előtt tud heverni. Az apa rendszerint az anya alakja mögött áll, tehetetlenül, totyogva követi. A gyermekeknek ezekben a családokban nincs más választásuk, mint megsemmisíteni a szülőket, vagy büntetett, vagy az álmokban, vagy azzal, hogy elmenekülnek tőlük.

Ugyancsak közös e filmekben a „homo americanus”, a férfias amerikai bajnok-alak letűnése, és a gátlásoktól gyötört, sexcentrikussá vált, életidegen és gyáva férfitípus megjelenése, akinek egyetlen öniszólása egy „megnyert” szexuális mérkőzés. Ugyanakkor a mindennapi élet sivárságából, a monoton fogyasztói létből is a szexuális kalandok nyújtják az egyetlen csábító kiút illúzióját.

A nőkről sem kapunk biztatóbb képet: ha asszonyokat látunk is, azonnal kiderül, hogy lényük valójában magányos maradt és elhibázott, hiába néznek ki csinosnak és fiatalnak. Tárgy-nők ezek, dolgok, akik úgy tudják fenntartani hitüket a boldogságot hozó férfiban, hogy isznak, és közben tehetetlenül nézik, amint a neurózis felemészti őket.



A fent jelzett „újdonságokon” (A Marvin kertek királya, 1972). kívül, formailag ezek az új filmek semmi újat nem hoztak: jól bevált fogásokkal és mód-szerekkel készültek. Kivétel Bob Rafelson két filmje: az *Öt könnyű darab* (1970) és a *The King of Marvin Gardens* (A Marvin kertek királya, 1972). Messzebbre megy az elidege-nedés bemutatásában mint Den-nis Hopper, Fonda vagy Nichol-son: hőseit kiviszi az életből; 30—35 éves, reménytelenül kö-zépszerű, szerelmeikben magá-nyos életet élő hősei semmi lát-ványosat nem mutatnak fel. Jó-lehet az Easy Rider fiataljai sosem érik el Floridát, Rafelson „idősebbjei” még sokkal rezig-náltabbak: el sem indulnak se-hová.

(Claire Clouzot, *Écran 73, jún.*)

(A Folyóirat-szemle recenzióit készítették: Forgách Éva, Göncz Árpád, Morvay Károly, Ferch Magda.)

# CONTENTS

## Workshop

- 5 One-dimensional connections

*An interview with Livia Gyarmathy and Géza Bösörményi (Marianne Ember)*

Livia Gyarmathy made *Do you know Sunday-Monday?* In her second film. *Wait A Sec!* she goes on again analyzing the human relationships within a working place community. Though neither the director nor the scriptwriter wished to be ironical from the start, as they mention this in the course of the interview, the criticised deficiencies in these relationship and their exposure necessarily turn the film into an exercise in irony.

## Balance

- 10 Ferenc Mérei: Generations and patterns of behaviour disguised as commonplaces

*Livia Gyarmathy: Wait A Sec!*

As a practising psychologist Mérei analyses in detail Livia Gyarmathy's socio-psychological message. Certain patterns of behaviour appear to be linked to a given generation, and those of the very young and the very old seem closest to each other.

- 18 Miklós Fogarassy: „If we only had a team ...”

*Pál Sándor: Football of the Good Old Days*

Pál Sándor attracted attention with films that were poetic and grotesque at the same time. His current work, *Football of the Good Old Days*, leans heavily on Iván Mándy's stories. It is an enterprise of stylistic panache, he drew a caricature in the style of the old silent movies, showing that football-idolatry which, in Hungary, often masquerades as a national cause.

- 24 József Veress: Poetic memento

*Rostocky: Dawns are quiet*

Rostocky's work stands out amongst war films due to its poetry. He is not concerned with the events but with the human attitudes of victims and heroes.

- 28 József Marx: The twilight of tragedy

*Visconti: Dannati*

*Dannati* was made as a monumental tragedy, with a huge cultural apparatus and a director's virtuosity, none of it however can make up for the absence of genuine tragic characters.

## Close-up

- 34 Charlie Chaplin

- 35 István Örkény: A hut on the edge of the abyss



- 37 István Eörsi: Charlie, the optimistic Sisyphus
- 39 István Csurka: Three easy questions
- 43 Chaplin in the light of Hungarian film-criticism of his time  
Chaplin's most successful silent and sound films are once again being shown in Budapest. Three writers, and a selection of old Hungarian film-criticism try to seize hold of Chaplin's secret, of his human depth, and his genius as an artist.
- 62 

Ferenc Bors
-------------

 (bernáth)

## Horizons

- 53 The extending limits of the visual (Y. B.)
- 54 György Marx: Computer which creating a new universe  
One of the things the film can do is to make visible what goes on inside a computer, in this way conjuring up the most modern and most dynamic model of the smallest particles of the material.
- 56 Lajos Boglár: Visual anthropology  
Anthropologists trying to describe the way of life and behavioural patterns of communities often, these days, call on the assistance of the film. There are times when the communities examined erect the cameras, and direct them onto themselves.
- 60 Miklós Mészöly: The abstract and the sensible in the colourworld of the film  
This is not an analysis in terms of any traditional theory of colour. Taking Bergman's *Persona* as his starting point he attempts to define the significance of black and white and colour in the film, the intellectual and emotional impression they make, and the relationship of the two ways of depiction.

## The Film and its Public

- 70 What does the film mean to you?  
*Iván T. Berend, historian, answers our questions (Erzsébet Szilágyi)*  
Carrying on this serie of interviews, this time it is a historian who tells us what he thinks of recent Hungarian films, the relationship of films to history, and his personal links to the film art.
- 75 A spectacular career: Alexander Korda (István Karcsai Kulcsár)  
Alexander Korda was born in Hungary eighty years ago. He was a journalist, film-critic, director and producer, an outstanding figure in the history of the film in Britain. On this ocassion his films are being shown once again by the Film Museum in Budapest.

- 78 Twenty-five since the nationalization of film-making in Hungary  
*Ferenc Hont, László Ranódy and Dezső Révai remember (M. E.)*  
Hungarian film studios were nationalized in 1948. The artistic director, artistic manager and general manager of the time tell of the circumstances of this important process.

## Counter-Opinion

- 85 Sándor Radnóti: Lit-up windows  
Radnóti deals with a scene in Ferenc Kósa's *Beyond time*. A man sentenced to a lifetime in prison peeks out into life, into the lit-up dwelling of those who live outside the prison walls. The question is how viewers see this scene in the context of the film as a whole.
- 87 Dezső Bujdosó: What is the historical film?  
Bujdosó contributes to this problem by redefining history in a manner that differs from the conventional way.

## From Periodicals Abroad

- 90 Eisenstein and Artaud
- 92 Cooperation by the film industries of the Common Market countries
- 93 A panorama of the film in Poland in 1972/73
- 95 Personality-acting or interpretation of a character
- 96 A Tupamaros action as a film story
- 98 Small American murders



Index: 25.306

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd u. 16.)  
745464 számon. Felelős vezető: Szalay László

10,—