

# FILM KULTÚRA 76|2

„A FILM EREDENDŐEN KÖZÜGY...”

AZ ELEMZÉS IGÉZETÉBEN — AZONOSÍTÁS  
SZÉPSÉG NÖTT KI A SZÖRNYÜSÉGBŐL —

ÁRVÁCSKA

A TÁRSADALMI ZSÁNERKÉP HUMORA —

A TÁRSASÁG TISZTELT TAGJAI

AZ ELVARÁZSOLT GYERMEKKOR — AMARCORD  
PREMIER PLAN: SUKSIN

AZ ELKÖTELEZETT NEVETÉS III.

A SCI-FI FILM VÁLTOZÁSAI

NASHVILLE: AZ AMERIKAI ÁLOM HAPPENINGJE

KOVÁCS ANDRÁS: LABIRINTUS. FORG. KÖNYV

**FILM  
KULTŪRA  
76|2**

## **Szerkesztőbizottság**

Garai Erzsí szerkesztő

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Papp Sándor

Sára Sándor

Saliay Gergely

olvasószerkesztő

Ember Marianne

belső munkatárs

Sebestyén Lajos

képszerkesztő

**1976. március — április**

**XII. évfolyam 2. szám**

## TARTALOM

- 5 Mit jelent önnek a film?  
„A film eredendően közügy ... segítenie kell a társadalmi haladásban”  
*Beszélgetés Kelen Bélával, az Esti Hírlap főszerkesztőjével*  
(Nádasy László)

### Műhely

- 14 A sorsokban átélhető történelem  
*Beszélgetés Lugossy Lászlóval* (Ember Marianne)

### Mérleg

- 19 Almási Miklós: Az elemzés igézetében  
*Lugossy László: Azonosítás*  
23 Nagy Péter: Szépség nőtt ki a szörnyűségből  
*Ranódy László: Árvácska*  
27 Bernáth László: A Művészet hétköznapijai  
*Bacsó Péter: Zongora a levegőben*  
30 Csala Károly: A társadalmi zsánerkép humora  
*Zachariev: A társaság tisztelt tagjai*  
Nemeskürty István: Az elvarázsolt gyermekkor  
35 *Fellini: Amarcord*

### Visszhang

- 41 Ancsel Éva: Felfedezendő emberek  
*Csóke József: „Pedig”*  
43 Erdélyi Ágnes: A kalap és az óriáskígyó  
*Fejér Tamás: Ballagó idő*  
*Révész György: Két pont között a legrövidebb görbe*

### Premier plan

- 47 Vaszilij Suksin (A. Karaganov)  
56 Emlékek és tervek — *Az interjúkból*

### Nagyító

- 61 Zalán Vince: Korszerű üzenet, korszerű filmnyelven  
*Makk Károly: Megszállottak*  
*Az elkötelezett nevetés III.*  
65 Hintsch György: Mi vagyunk az élen, vagy le vagyunk körözve?  
67 Palásthy György: A józan együttgondolkodásért  
69 Szász Péter: Interjú

### Látóhatár

- 73 Kuczka Péter: A science fiction film változásai

### Ellenvélemény

- 83 Lalik Sándor: Mazochizmus és idill  
*Bunuel: A Nap szépe*  
84 Az 1975-ben bemutatott magyar filmek filmográfiája

### Külföldi folyóiratokból

- 86 Szovjet rendezők vitája a filmvígjátékról  
88 Godard tizenöt év után  
90 Moravia: Szadista film-e a *Salo*?  
91 Nashville: az amerikai álom happeningje  
95 Kovács András: Labirintus (Forgatókönyv)  
111 Contents



## **E számunk munkatársai:**

Almási Miklós kritikus  
Ancsel Éva filozófus  
Bakcsi György műfordító  
Bernáth László kritikus  
Csala Károly kritikus  
Ember Marianne, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Erdélyi Ágnes, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Hintsch György rendező  
Kelen Béla, az Esti Hírlap főszerkesztője  
Kovács András rendező  
Kuczka Péter író  
Lalik Sándor egyetemi hallgató  
Nagy Péter egyetemi tanár  
Nádasy László rendező  
Nemeskürty István író, filmesztéta  
Palásthy György rendező  
Szász Péter rendező  
Zalán Vince, a Filmtudományi Intézet munkatársa

## **Következő számaink tartalmából**

A társadalmi vigjáték és szatíra történeti útja és törvényszerűségei  
Harminc év magyar filmvigjátékai  
Vigjátéki hősök és színészek  
Új filmek: *Labirintus*, *Egyszerű történet*, *Derszu Uzala*, *Prémium*,  
*Jelenetek egy házasságból*, *Foglalkozása: riporter*  
Premier plan: Renoir, Antonioni  
Nagyító: *Sodrásban*, *Álmodozások kora*, *Bohóc a falon*  
Látóhatár: a mai lengyel film  
Új magyar filmek hatásvizsgálata  
A filmpropaganda új módszerei  
Mit jelent önnek a film?

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

Index: 25 306

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója.  
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta. Előfi-  
zethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József nádor tér 1., posta-  
cím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy posta-  
utalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Elő-  
fizetési díj egy évre 60,— Ft, félévre 30,— Ft.

*Mit jelent önnek a film?*

## **„A film eredendően közügy... segítenie kell a társadalmi haladásban”**

Beszélgetés Kelen Bélával, az Esti Hírlap főszerkesztőjével

— Ön egy időben közvetlenebbül foglalkozott kultúrpolitikával; az ötvenes évek második felében többször tartott érdekes, emlékezetes előadásokat a filmművészetben, részt vett a Filmművészeti Szövetség vitáin, szorosabb kapcsolatban volt a magyar filmek alkotóival...

— Akkoriban — 1956 decemberétől 1962 októberéig — a Budapesti Pártbizottság agit-prop. titkára voltam. Emlékszem, egy alkalommal Rényi Péterrel jártunk a Filmművészek Szövetségében, együtt voltak a filmrendezők. Rényi tartott előadást, mélyen, nagy esztétikai felvértezéssel taglalta filmművészetünk akkori problémáit. Az előadást csönd követte. Rényihez csatlakozva utaltam arra, hogy újra kezdünk mindent és tisztán kell újrakezdeni, a filmművészek velünk együtt fejtsék meg az előttünk álló titkokat, és segítsenek a film erejével, hogy mind több ember váljék az új élet építőjévé. A vita megindult és az alkotás is. Nem az ilyen értekezletektől függ a magyar filmművészet fejlődése, a hatvanas évek nagy ívű fellendülésének sokkal mélyebb okai vannak, de talán ez is egy kis téglá volt az épületben.

— Sok izgalmas beszélgetésen vettem részt akkoriban. Egy ízben Sántha Ferencel, Csoóri Sándorral, Gergely Mihállyal

és az azóta elhunyt Kamondy Lászlóval vitatkoztunk Huszár Tibor lakásán. Éles, összeveszésekkel tarkított vita volt ez, reggelig tartó marakodás, de közben megtanultuk becsülni egymást. A Fiatal Művészek Klubjába is gyakran jártam, nagyokat biliárdoztunk, sakkoztunk, beszélgettünk, akkor már birtokon belül, és már nem is hangoztattuk, hogy menjünk egy irányba, csak úgy mentünk. Vallom, hogy ez szükséges, hogy néha találkozni és beszélgetni kell a művészekkel, az írókkal, az alkotókkal, meghányi-vetni a közös gondokat, és barátilag is néha összejönni. Ez ma valahogy hiányzik, és ebben hibázatom magunkat, politikusokat. Persze, most volt egy nagyszerű filmvita Pécsen, de több ilyen vitára volna szükség, eleve nebb, folyamatosabb kapcsolatra. Nemrég Bessenyei Ferenc panaszolta föl egy nyilatkozatában, hogy ma „ki figyel oda?” Azelőtt minden bemutatón ott voltunk. Igaza van.

— Személy szerint — mint nézőnek, műélvezőnek — mit jelent önnek a film?

— Ez koronként változik. Az első filmélményem kudarc volt. Anyám a Modiano cigarettapapír-gyárban dolgozott, egyik kolléganőjét valaki moziba invitálta, és mivel félt tőle, nem akart egyedül maradni vele, kölcsöngyerekként elvitt magával

a Scalaba, a *Drakula* egyik előadására. Annyira sírtam, hogy ki kellett vigyenek a moziból. Ez volt az első filmélményem, öt- vagy hatéves koromban. Később aztán jó barátságba kerültem a filmmel. A Váci úton laktunk, a tizenháromházban, három mozi volt a környékünkön: északra, Újpest felé az Uranus, a mai Dózsa helyén a Winkler és a Népmozi a Váci út és a Dráva utca sarkán. Nekünk gyerekeknek izgalmas esemény volt a mozi. Filmváltásonként, általában egy héten kétszer jártunk moziba, de ha lett volna rá elég pénzünk, legszívesebben mindennap mentünk volna. Többnyire már egy—másfél órával az előadás kezdete előtt ott ácsorogtunk, latolgattuk a westernek, a burleszkek, az akkori kalandfilmek várható élményeit, bámultuk az öreg és a fiatal Fairbanks, Mary Pickford fényképeit a villanyfényes kirakatokban.

— *Mely filmélményeit emelné ki ebből az időből?*

— Gyerekkori élményeim közül mindenekelőtt a westerneket; különösen nagy szerepük volt a pubertás, a férfivé-válás korában. Nem szégyellem megmondani, kik hatottak rám: Tom Mix, Gary Cooper, Clark Gable, Cary Grant voltak a kedvenceim. Hatott rám a férfiasságuk, az, hogy a filmekben mindig valami igaz ügyért küzdöttek, és ha kudarcot vallottak, újrakezdték a harcot. Tetszett, ahogy elegánsan lovagoltak, utánoztuk szinte a mozdulataikat, mélyen átéltük az igazságért való küzdelmeiket.

— Nem passzív élmények voltak ezek, bizonyos aktivitásra serkentettek, az egyéniségem alakulásába is belejátszottak. Például Johnny Weissmüller, a sikeres úszó, a *Tarzan*-filmek főszereplője serkentett, hogy magam is úszni, vízipolózni kezdtem. És nagy hatással volt rám Fred Astaire — az ő filmjei kedvéért akár a legdrágább moziba is elmentem, például a mai Thália színház helyén levő Rádibusba, ott láttam a *Top Hat*-et —, ahogy az a csúnya fiú kifejező, fergeteges táncával Ginger Rogerst és a többi ragyogó nőt meghódította. Hatott rám, és ez hozzájárult ahhoz, hogy magam is élményt és

örömet leltem a táncban, a tánciskolai együttléteinkben.

— Annak is szükségét éreztük, hogy megvitassuk a látott filmeket, szavakban is kifejezzük élményeinket; a Népmozi előtt kialakult egy sajátos fórum, a tizenháromházi, a Tisza utcai és a Főti úti három nagy proletárfertály baráti köre. Magyaráztuk egymásnak, hogy „és akkor a pasas” mit miért csinált. Persze, nem valami mély esztétikai értékelés volt ez, de értékelés, eszmeesere, ami aztán később, a mozgalomba kerülésünkkel kapott határozottabb irányultságot. Angyal föld déli része a mozgalomban kapcsolódott a Lipótvárossal. Így létrejött a termékeny találkozás a lipótvárosi értelmiségi fiatalsággal; ők rajtunk keresztül a munkásosztályhoz közeledtek, mi pedig az ő segítségükkel a kultúra értékeihez.

— *Ez mikor volt?*

— 1939—40 körül.

— *Melyek a jelentősebb filmélményei ebből a korszakból?*

— Például az *Érik a gyümölcs*, John Ford Steinbeck regényéből készült filmje. Sosem felejttem el, erre Orbán László — a mai miniszter — hívta fel a figyelmünket az egyik „paláveren”, és be is fizetett minket a City moziba, hogy megnézhessük. Akkor kezdtük megérteni, hogy Amerika sem tejjel-mézszel folyó Kánaán. De még ezt megelőzően kezdtem tudatosan válogatni, úgy 36 körül éreztem magamat először szökevénynek, hogy másik moziba megyek. Amikor megkérdezték, hová, fölragósan feleltem, csupa cével, fonetikusán: „Carli Caplin játszik a Capitolba”. Máig a legnagyobb élményeim között tartom számon annak a filmnek a kezdő jelenetét...

— *Melyik film volt ez?*

— A *Nagyvárosi fények*. Ahogy a szoborleplezés kezdő jelenetében fölvonul az egész város — az előkelőségek szmokingban, a hölgyek puccosan, nagy kalappal —, ahogy megszólal a zene és kezdik levonni a ponyvát, s a szobor ölében ott ül Chaplin, a csavargó, a maga kis kalapjával, mellette a bot: ez olyan frappánsan mutatja be a kapitalista társadalom egész



panorámáját, annak ellentmondásával együtt — szinte egyetlen távoli képpel, szavak nélkül —, hogy nem tudok róla megfedkezni. A vak virágáruslány története már kevésbé tetszett, azt kissé cukorsziruposnak éreztem, de Chaplin zseniálisan ügyetlen pantomim-mozgása azt is valahogy mássá tette, megóvta attól, hogy giccses legyen. Chaplint a filmművészet legnagyobb figurájának tartom, aki együtt és kölcsönhatásban fejlődött az egész filmművészettel. Az ő figurája is önbizalmat sugárzott az emberek közötti mozgásban, arra ösztönzött, hogy bátran föl lehet állni, oda lehet mondani, cselekvő és kezdeményező magatartásra bátorított.

— Meg kell még említenem annak a korszaknak a francia filmjeit. A *Párizsi házetők alatt* jut hirtelen az eszembe és a *Ködös utak*. René Clair és Marcel Carné filmjei, Jean Gabin és Jouvet emlékezetes alakításai. Ezek a filmek — amíg beengedték őket Magyarországra — nemcsak értelmiségi körökben hódítottak közönséget, számunkra is, akik a mozgalomban részt vettünk, szinte szertartást jelentett megtekintésük. Vonzott a művészi szépségük, a társadalomkritikai mondandójuk, az akkori embertelenséggel kimondatlanul is szembenálló emberséges szemléletük.

— *Mindez arra vall: a mozi, a film sokat jelentett, szerves része volt az életnek.*

— Igen, mi együtt éltünk a filmmel; szenvedélyesen szerettük vagy szenvedélyesen gyűlöltük. Ahogy korábban az élményt visszaadó spontán érzelmi megnyilvánulásokat, később — tudatosabb, kritikusabb szemlélettel — az „andalító álmok” iránti ellenszenvemet se bírtam magamba fojtani; szerelmemet, aki később a feleségem lett, örökös közbeszólásaimmal bosszantottam a moziban. Ennek aztán az lett a vége — ez már a negyvenes években történt —, hogy „cinikus közbeszólásaim miatt” kivezettek a Forum moziból, a *Doktor Kovács István* című magyar film előadásáról.

— Az egyik illegális akciónk is összefüggött a mozival; ez a *Jud Süss*-akció volt az Urániában. Nekem kellett meg-

szerveznem, hárman hajtottuk végre, és abból állt, hogy a tömeg jelenlétében betörtük a kirakatokat. Ezzel a legélesebb, a végsőig vitt „kritikával” is jeleztük a párt tiltakozását az antiszemitizmusra uszító német filmgyártás, végső soron a német fasizmus ellen. Talán az utolsó akciónk volt ez 44-ben, és szinte jelképes, hogy 45-ben ugyancsak az Urániában kezdődött a mozi, a *Tovaris P*-vel. Szerettem ezt a filmet, minden naivitása mellett is erőt adott akkor.

— A szovjet filmművészetről persze nem ennek a filmnek alapján alkottam magamnak képet; már előbb, 1941-ben, a Nemzetközi Vásár szovjet pavilonjában kezembe „ragadt” egy képekkel gazdagon illusztrált kötet a szovjet film történetéről, abban olvashattam először a *Patyomkin páncélos*-ról, a *Cirkusz*-ról, a többi klasszikus alkotásról. Később végigélveztük Eisenstein, Dovzszenko, Csuhraj élményt nyújtó filmjeit...

— *A későbbiek során hogy alakult kapcsolata a filmmel? Mindenekelőtt az érdekelne: ma milyen sűrűn jár moziba?*

— Ma is meglehetősen sűrűn, általában havonta kétszer. Legtöbbször azért megyünk moziba a feleségemmel — ahogy színházba is —, hogy közös élményt szerezzünk, tehát igyekszünk jó filmeket megnézni. Tulajdonképpen ma is a „jó mozit” keressük — és nem mindig találjuk meg —, csak éppen ez ma mást jelent, mint régebben.

— *A televízió megjelenése nem csökkentette a mozifilm iránti érdeklődésüket?*

— Tulajdonképpen nem. Igaz, már nem vagyunk „mindenevők”, de úgy válogatunk, hogy nemcsak a kultúrrovat vezetőjének, hanem a borbélynak a véleményét is meghallgatjuk arról, mit érdemes megnézni, mit nem. Csak azért nem minden héten nézünk mozit, mert nincs annyi jó film. Szeretünk valahová elmenni, nemcsak otthon ülni. Elmenni, egy kicsit várni a bemenésre, hazafelé menet beszélgetni a filmről, esetleg beülni valahova: a mozihoz ez is hozzátartozik. Ha beülünk va-



lahova, hatott ránk a film; ha nem hatott ránk, hazaszaladunk.

— *Ehhez képest a televízió mit jelent?*

— Számomra elsősorban újságot, elektromikus újságot, amely behozza a világot a lakásomba. Azt, hogy láthattam a híradóban a Kennedy-gyilkosságot, közeli felvételben láthattam Kádárt, Fordot, Brezsnyevet, Trudeau-t, az összes európai államfőt, ahogy Helsinkiben aláírják azt az okmányt, amely korszakváltást jelent. Láthattam a szovjet—amerikai űrtalálkozót, az összekapcsolás és a kézfogás felémelő pillanatait. A televízió óriási lehetőség. De a film is az — változatlanul.

— A televízió és a film rokonok, iker-testvérek. Most még inkább testvéri veszekedésüknek lehetünk tanúi, ideje volna már testvéri összefogásuknak. Példát is tudok erre: a Szovjetunióban van egy kulturális csatorna, amely többek között a szovjet filmművészettel, a szovjet filmrendezőkkel foglalkozik, minden rendezőt bemutatnak, elemzik a műveket, az irányzatokat. Nem lehetne ezt nálunk is megvalósítani? Erre a célra egy csatornát létesíteni? Hasonlóképpen, ahogy Kabosra vagy Törzsre visszaemlékezünk — ezek jó, érdekes adások voltak —, a magyar filmrendezőket is bemutatni, munkásságukat elemezni, hogy mi a mondanivalójuk, mit miért csinált — teszem azt — Jancsó, Máriaassy, Szabó István vagy Makk Károly, mi jellemzi a stílusukat, mi a gyengéjük, az erényük? Ha így csinálnák, sokan odaülnének a tévé elé filmesztétikát tanulni, ahogy ezen a módon a zeneesztétikát, a képzőművészetek titkait is szívesen tanulják, azok is, akik a Zeneakadémia nagytermében vagy egy tárlaton szégyellnék, hogy oktatják őket. De a televízió képernyője elé senki nem szégyelli odaülni tanulni.

— *Hogyan vélekedik a filmművészet társadalmi szerepéről?*

— Szerintem a művészet társadalmi szerepe napjainkban állandóan növekszik és a jövőben is növekedni fog. A filmet a művészetben belül önálló művészeti ágnak tekintem, amelynek más kritériumai vannak, mint a hagyományos művészetek-

nek. A film többretű alkotótevékenység, a társadalom által létrehozott komplex művészet, amelynek rendkívüli a hatása, és ezért rendkívüli — ez emberiség létkérdéseivel összefüggő — szerepe van. A sajtó: aktualitás, vagyis a valóság tükrözése a mindennapok megállíthatatlan folyamatában; a pillanat megállítására alig képes. Az újságíró obulusa nem több, mint a publicitás. A közlésmegértetésben, a kommunikációban továbblép a televízió, a film, mert a világot érzékelhetőbben közvetítik. A film az idősíkok felcserélését is lehetővé tevő vágással — ezzel a hatalmas művészi eszközzel — a világot a maga mélységében tudja elénk tárni, egy-egy részletében is az élet egészét képes visszaadni. Ehhez egyre gazdagodó eszköztárral rendelkezik; például a mozgatható kamera már nemcsak egyszerűen a mozgó világot érzékelteti, hanem ő maga is mozog, tehát több oldalról tudja bemutatni, értelmezni a történeteket.

— A filmművészet hatását az emberre válás folyamatában szerepet játszó franciaországi barlangfestményekéhez hasonlítanám: a bölények és más vadak e csodálatos ábrázolásai mintegy kivetítették a veszélyt, amit le kellett győzni és csak társadalommá szerveződve lehetett legyőzni. A film összetett művészete a mi korunkban hasonló célokat szolgál; az életnek bármelyik szeletét, bármelyik problémáját ábrázolja, az emberlét egészével van összefüggésben, mert az ember győzelmét és az ehhez szükséges aktivitást kell szolgáltatnia. Lehetetlen, hogy ez a nagy hatású kommunikációs eszköz a csak keveseknek szóló művészet zsákutcájába kerüljön, vagy a tőke által manipulált illúzióknak, az igazi problémáktól való elterelésnek az eszközévé váljék! A sokaknak szóló filmművészet az emberiség szükséglete, nélkülözhetetlen segítség ahhoz, hogy az életet emberibbé tegyük.

— Szeretném ezt egy példával is megvilágítani. Már vallottam arról, hogy gyerekkorom filmhőseinek szép, férfias magatartása jellemformáló erővel hatott rám. Nos, hadd valljak a nőkről is, akik talán még nagyobb élményt jelentettek számom-

ra, közülük is hadd emeljem ki Greta Garbo, Lollobrigida és Sophia Loren alakját. Ők hárman nemcsak szép nők és kiváló színésznők, hanem típusok, jelenségek, mondhatnám: a filmművészet óriásai, akik a női emancipáció történelmi megvalósítása során millióknak nyújtottak segítséget, mert milliók azonosulhattak velük. És a segítségük közvetlenül a boldogságra vonatkozik a férfi és a nő viszonyában. Garbo törekény, bánatos szépsége önmagában, szavak nélkül közli a mindenkori férfi-partnerrel: „miért nem vagy jó, miért nem vagytok jobbak, hiszen mi úgyis sokat szenvedünk.” Lollobrigida friss szépsége örökös rácsodálkozás a világra: „hát nem jó boldognak lenni, hát miért vagytok ilyen ostobák?” És Sophia Loren — aki a film elején rendszerint nem is olyan szép, csak később szépül meg a boldogságtól — egy ellenállhatatlan, talán erőszakos élni akarással fejezi ki ugyanezt, hogy ez nem is lehet másképp: „hát partnerek vagyunk, egyek vagyunk, nem jó neked a boldogság, a szerelem?”.

— Röviden megfogalmazva, ezt mondják ők nekem. Lehet, hogy sokan vitatják majd a választásomat, hiszen Lollobrigidát nem divat jelentős színésznőnek tartani. Én mégis a három legnagyobb közé sorolom, még ha a színészi játéka nem is olyan csiszolt, mint akár Garboé, akár Lorené, de annyira szép és a belülről jövő nőiesség olyan erőteljes kifejezését adja. Ők hárman a boldogság, a szeretet iránti igényt testesítik meg, önbizalmat adnak kevésbé szép lányoknak is, arra ösztönöznek, hogy az életben az emberek közötti érintkezés őszintébb és mélyebb legyen.

— Így értem én, hogy a filmművészet nélkülözhetetlen az embernek. Megértem a mai vitákat, mert a stílusok váltakoznak és alkotói gondok mindig akadnak, de egyetlen stílust sem szabad egyedül lehetségesnek kikiáltani, mert mindegyiknek lehet létjogosultsága, társadalmi hozadéka.

— *Mit jelent önnek a magyar film? Hogyan vélekedik eddig megtett útjáról?*

— Szerintem felszabadulás előtti filmjeink között is akadt néhány, amelyen a Horthy-propaganda nem tudott teljesen

győzedelmeskedni. Egy-két jó film tudott az élet apró dolgaiban valami hiteleset, élményszerűt nyújtani. Igaz, hogy ezek a filmek a hollywoodi iskola receptjei szerint készültek, de ne feledjük, azért az művészeti iskola is volt, főleg, amíg a tőke be nem hatolt. De aztán is, azon is áttörték a nagy filmek, hogy csak egyet említssek a hollywoodi nagy egyéniségek közül: például Erich von Stroheim filmjei. Nálunk is többnyire a színészegyeniségek vittek életet a filmekbe — olyan nagyszerű színészeink voltak, mint Kabos, Gózon, Páger vagy Uray az intrikus szerepekben —, és kialakult itt egy sajátos magyar film-színészi játéktípus. Még olyan kiemelkedő művészi teljesítmény is létrejöhett, mint Szóts István *Ember a havason* című filmje. Mindent összevéve az akkori magyar filmek jobbak voltak, mint például a Hitler előtti Németország cukorszirupos „sweethart-filmjei”, beleértve Eggerth Márta és Alpár Gitta filmjeit. Tehát ez nemcsak a színészek, hanem a rendezők, a szakemberek érdeme is volt. Mondandójukban voltak hamisak ezek a filmek, a magyar burzsoáziát, lepaktálását a földesúri osztállyal s a Habsburg-házzal soha nem leplezték le. Mi sem jellemzőbb jobban a magyar filmművészet fejlődésére, arra a nagy útra, amit megtett, mint hogy azóta ezt a történelemábrázolást elvégezte.

— Fábri filmjére gondolok, arra, amit Déry Tibor *Befejezetlen mondat* című regénye alapján készített. Sokan elmarasztalják a regényt — és a filmet is — abban, hogy a munkásosztályt negatívan ábrázolja, de itt nem ez a fő dolog szerintem, hanem az, hogy a *Befejezetlen mondat* a magyar burzsoázia egész struktúráját bemutatja, a maga történelmi kiútatlanságában, megértetve, miért nem tudott ez a burzsoázia igazi polgári demokráciát létrehozni, miért torkolott útja végül is a fasiszmusba. És hogy Parcen Nagy Lőrinc kitörési kísérlete sem sikerül, közeledése a munkásosztályhoz kudarcot vall: szerintem ebben is van ráció, ebben is van történelmi igazság. És micsoda ragyogó, összetett figurákkal tudta Fábri mindezt kibon-



tani a filmben! Ez a film megoldott valamit, ami eddig nem sikerült, még Várkonyi Zoltánnak sem, az államosítás idején játszódó *Az utolsó vacsora* című filmjében, amit egyébként jó filmnek tartok.

— Szerintem a munkásosztály ábrázolását nem a *Befejezetlen mondat*-on kell számon kérni; arra Déry a *Felelet*-ben vállalkozott. Köpe Bálint alakjában — élni-akarásában, mindig újrakezdesre képes lendületében — sikerült hiteleset és maradandót alkotnia. Ezt Zsurzs Éva filmje a televízióban is bebizonyította. Lehet, hogy adaptációja néhol kissé vontatott volt, mégis — éppen Köpe Bálint figurájának sikeres megformálása révén — jó a film, érdekes, ha nem is olyan nagy, mint Fábrié, de tartós érték.

— Ami Köpe Bálint alakjának hitelét illeti: ön ebben a kérdésben koronatanú, hiszen ha jól tudom, modelljéül szolgált...?

— Igen, legalábbis az egyik modell én voltam. Az egész dolog úgy kezdődött, hogy 1949-ben egy könyvnapra megnyitónak kellett mint párttitkárnak beugranom. Az ünnepség után odajött Déry, elkapta a kravatlímat: „maga jól nyelvelt, édes barátom, segítsen, én most egy munkástémán dolgozom”, mondta, és attól kezdve két évig naponta kínozott, sokszor éjjel is jártuk a tizenháromház, a Mohács utca környékét, kerestük a helyszíneket, az embereket, akik modellül szolgálhattak. Hallatlan alaposággal dolgozott Déry, mindenki, a filmesek is tanulhatnak tőle. Egyébként a magyar film egyik hivatása éppen az — és ezzel is az emberi együttélés problémáinak megoldását segíti elő —, hogy a magyar regényirodalom — nem utolsósorban legnagyobb élő regényírónk — eredményeit széles körben megismertesse. Hiszen az elismerés feltétele a megismerés. És a magyar film eleget is tesz ennek a feladatának.

— Mit tart még a felszabadulás utáni magyar filmművészet kiemelkedő teljesítményének?

— A felszabadulás óta örömem is, bánatom is, hogy a magyar filmművészet — ez egyébként a magyar regényirodalomra is vonatkozik — több sikerrel, erőtelje-

sebben ábrázolja a paraszti, semmint a munkásvilágot. Bár ez fájdalmas, megértem, ugyanis a munkáséletmód nem változik meg annyira a szocializmusban, mint a paraszti, legalábbis kevésbé drámai összeütközésekkel terhes a változása. Ez nem azt jelenti, hogy a munkásosztály sorsfordulójáról nem készültek jelentős filmek — mint például az említetteken kívül Máriássy *Álmatlan évek*, vagy Révész György *Angyalok földje* című filmje —, inkább azt, hogy a paraszti életforma teljesebb, gyökeresebb változása látványosabb lehetőséget kínált.

— Mindenekelőtt a Szabó Pál regénye alapján készült *Talpalatnyi föld*-et említeném, bár abban nem is annyira a régi életformával, inkább a régi rendszerrel és uralkodó osztállyal vívott küzdelem volt a téma; mindenesetre nagyszerű film volt. Másodikként a *Körhintá*-t, már csak azért is, mert Töröcsik Mari abban tűnt fel, s ő az a filmszínésznőnk, akit az említett három nagy — Garbo, Lollobrigida és Loren — mellé lehet állítani, a magyar film talán legnagyobb fölfedezettje. Volt is egy érdekes vitám róla még abban az időben, amikor Ferrari Violetta és Szörényi Éva elhagyták az országot; Básti fölállt egy pártnapon, amit a Nemzeti Színházban tartottam, és azt mondta: „nincsenek nők!”. Ott ült a sor szélén Töröcsik Mari, összehúzta magát. „Nem veszed észre — mondtam —, hogy melletted ül valaki, pedig a *Tánja*-ban együtt játsztok, aki ugyan nem Márkus Emília gesztusaival és nem Bajor Gizi lelki modulációival, de éppen a maga egyszerűségével, visszafogottságával képes arra, hogy a mai fiatal lányok és asszonyok lelkivilágát ábrázolja, izgalmasan és eredetien.” Érdekes vita alakult ki. Básti, aki kulturált ember és tudatos művész, Töröcsik filmbeli sikereit elismerte. Akkor inkább csak éreztünk valamit, még nem tudhattuk, milyen nagy színésznő válik majd Töröcsik Mariból.

— Harmadikként ebből a sorból a *Húsz órá*-t szokták említeni; én is nagy filmnek tartom. De állítom, hogy a *Dúvad* nélkül — amit kevésbé emlegetnek — nem jött volna létre. A két film szorosan ösz-

szefügg Fábri életművében, és bár a *Húsz óra* politikai és művészi aktualitását tekintve sokkal fontosabb film volt a maga idejében, mégis lehetséges, hogy egy későbbi kornak a *Dúvad* többet fog mondani a paraszti életforma változásáról. Ennek a történelmi átalakulásnak — a termelékenyebb mezőgazdaság, a közösségibb, kulturáltabb paraszti élet megteremtésének — nagy a jelentősége és a konfliktusa is. Eleinte, „az idők kezdetén” mi egyre nem gondoltunk: hogy a középparaszt — vagy akár a „zsiros gazda” — nemcsak kizsákmányoló, hanem termelőerő is. Ismeri a földet, tudja, hogyan kell megmunkálni, ért a vezetéshez is — a maga módján: durván kizsákmányolva, a kicsiket lekezelve, a régi kasztrendszert őrizve, megalázottan és megalázva —, nemcsak birtokol.

— A film erénye, hogy éppen ezt a ketősséget, ezt az ellentmondásosságot érzékelteti azzal, hogy a Bessenyei alakította dúvad a hamvasan szép, emberi érzéseket sugárzó Medgyesi Mária durva birtoklására tör, ugyanakkor mindenki érzzi, hogy ez *valaki*, jó volna, ha beilleszkedne a közösségbe, ha termelőerejét és vezetői készségét a közösség érdekében hasznosítaná. De dúvad a közösségben nem létezhet, el kell pusztulnia.

— Ebbe a sorba tartozik a legújabb filmek közül a *Jutalomutazás*, a fiatal Dárday István alkotása. Paraszttábrázolása rendkívül izgalmas — új válasz egy új helyzetben —, mert ebben a filmben nem az a fontos, hogy elmegy-e a gyerekek Londonba vagy sem, hanem az, hogy akkor sem fogja érdekelni a régi értelemben vett falu, ha nem megy el. A falu rohamos urbanizációjának, az új életformák kialakulásának mai ellentmondásairól vall ez a film, újszerűen és hitelesen. Nem tudom magam kivonni a hatása alól, mégsem hallgathatom el fenntartásaimat; bár tudom, hogy a filmhez nem szabad sem irodalmi, sem színházi esztétikai mércével nyúlni, mégis mintha azok a filmek lennének nagyobbak, maradandóbbak, amelyeknek irodalmi alapjuk van, és a színész-médiumon keresztül általánosabb érvénnyel

szólnak az emberhez. Azt hiszem, sem az író, sem a színészt nem lehet tartósan helyettesíteni.

— Az említetteken kívül kik a legkedveltebb magyar „filmszerzői”?

— Mindenekelőtt Jancsó. Azt hiszem, az Esti Hírlap — Bernáth László révén — azon sajtóforumok közé tartozott, amelyek idejekorán felismerték, hogy van mondanivalója ennek az embernek. Nagy viták folytak újságírók között is a *Fényes szelek*-ről. Érveimben azt hangsúlyoztam, hogy Jancsó nem ejti el a főfiguráját; a politikai hatalomért vívott küzdelem ellentmondásait elemezve bizonyos manipulációkat leplez le, de önmagát is leleplezi, önmagát is emészti ezekkel a gondokkal. „Mi ilyet nem csináltunk”, mondta valaki. „Amikor te kollégistá voltál, én voltam a MADISZ budapesti titkára — mondtam —, én kértelek benneteket egy apácaintézet megzavarására, te is részt vettél benne.” „Tényleg”, mondta az illető.

— Jancsó nem úgy bírál, hogy „én már akkor láttam”, én okos voltam, de ti hülyék; az ő bírálata egyszersmind önbírálat. Kritikus alkat: ha a Vigilia szerkesztője faggatja, élesen elítéli a katolikus egyház történelmileg ismert hatalmi törekvéseit és módszereit; de a filmjeiben bennünket bírál, és úgy, hogy valós veszélyekre hívja fel a figyelmünket, egy olyan ember félelmeire, aki igényli és magáénak vallja a szocialista társadalom rendszerét. És hogy a maga táncos-koreográfikus képlátásával új formát teremt, a saját filmművészt alakítja ki: ezzel a filmművészet eszköztárát gazdagítja, és éppen ezáltal képes új gondolatokat és ismereteket közölni. Nagyra becsülöm, ugyanakkor félttem is őt, a saját leleményének az eltúlzásától, attól, hogy a saját eszközeinek a rabjává válik. A *Szerelmem*, *Elektra*, Gyurkó László színdarabja, amely az utóbbi évtized egyik legnagyobb, katartikus élménye volt számomra, annyira nem volt ez filmen. E filmjét nézve úgy éreztem, hogy Jancsó visszaesett, és eszközei — amelyek pedig a legjobb értelemben vett újat, az ember felszabadítását akarják szolgálni —



szinte rácsot vonnak közé és az emberek közé.

— Igazából azt hiányolom, hogy Jancsó valahogy nincs eléggé jelen a mai magyar valóságban — ebben a megújult, az egykori gondokat megoldó, de új problémákat fölvető valóságban —, talán mert az utóbbi időben túl sokat tartózkodik külföldön. Nem vesz részt a vitákban, talán nem érzékeli eléggé a mai gondokat sem, nem tudja, miben és hogyan kellene segítenie.

— Még két rendezőt említhetek, akiket különösen kedvelek, közelállónak érzek. Az egyik Szabó István. A véletlen úgy hozta, hogy kezdő korától fogva figyelemmel kísérhettem pályafutását. Jól emlékszem a *Koncert*, a *Variációk egy témára*, a *Te* című kisfilmjeire, amelyeket még a Balázs Béla Stúdióban készített. Az *Álmodozások kora*, az *Apa*, a *Szerelmesfilm*, a *Tűzoltó utca* filmélményeim közé tartozik, azért, mert új válaszokat keres az élet gondjaira, titkaira. És bár pályája egyenetlen — szeretem Makk Károly mélyen humanista filmművészetét. Különösen szívesen emlékszem vissza *Szerelem* című filmjére, erre a súlyos drámát és hiteles idillt egybeötvöző alkotásra, Törőcsik Mari, Darvas Lili és Darvas Iván nagyszerű hármására, és — érdekes módon — Makk első önálló munkájára, a *Liliomfi*-ra, amit legsikerültebb filmvígjátékaink egyikének tartok.

— Ön szerint milyen esélyei vannak nálunk a filmvígjáték, s ezen belül a film-szatíra műfajának?

— A *tizedes meg a többiek* azért aratott olyan nagy sikert, mert a film alkotói — mindenekelőtt Dobozy Imre és Keleti Márton — valami mély igazságot értettek meg és ábrázoltak hitelesen: azt, hogy ez a nép, a magyar nép megcsömörlött a háborútól. Nem tudott komolyan ellenállni — mondják. „Hitler utolsó csatlósja voltunk” —, de — ezt már a hadtörténészekről tudom — harminchat hadosztály, s a legjobban mozgósított hitleri hadosztályok tartózkodtak Magyarországon. Itt pihenték ki magukat, s innen dobták hol Keletre, hol Nyugatra őket. Ezt a magyar nép nem tudta számszerűen, nem

voltak felderítői, de a bőrén érezte: 44. október 15-e után megteltek a pesti pincék — kommunistákkal, vallási üldözöttekkel, katonaszökevényekkel. És a pesti pincékben sajátos népfront alakult ki. Ezt a néző tudta a maga vagy az apja, az anyja, a nővére, a bátyja tapasztalatából, és ezért szerette a filmet, nemcsak a viccek és a gegek miatt. A mozikközönség érezte a film történelmi igazságát, hogy az üldözöttek, a szökevények *ellenálltak* a történelmi borzalomnak — ügyeskedéssel, vagánysággal, a leghetetlenebb helyzetből is kiutat találó szívós élni akarással. Ennek a magatartásnak a modelljét nyújtotta a film és Sinkovits ragyogó alakítása, mély iróniával, tragikomikus ízekkel. A *tizedes meg a többiek* jól példázza, hogy a filmvígjátéknak — beleértve a szatírárt is — nagy lehetőségei vannak nálunk.

— Egyszer Kellér Dezső kérdezte: „medig mehet el a kabaré?” „A csillagos égig”, mondtam. „Mégis, mi a határ?” A válasz: a rendszer igénylése. Az, hogy az *egészet egybelátva* beszéljünk a nehézségekről, figurázzuk ki fonáságainkat. A nevetés fölszabadít: erre szükség van ahhoz, hogy megújuljunk, és meg kell újulnunk ahhoz, hogy a történelmi tempóhátrányt behozhassuk. A burzsoázia nálunk az eredeti tőkefelhalmozást sem fejezte be, ezt is volt szíves ránk hagyni, tehát a szocializmus éveit alatt kell a hátrányt behoznunk, a tudományos-technikai forradalom fejlett országaihoz felzárkózunk. Ezért gyakran önigazolásra törekszünk, nem merjük magunkat ironizálni, pedig ostobaságokat is követünk el — én is, a másik is, a harmadik is —, ami humorba illő.

— Bátrabban lehetne bírálni; az elmárádókat, az önkényeskedőket, a hatalmaskodókat. A vezetés, a tervezés és végrehajtás tudományának a színvonala csak most kezd fölérni nálunk a politikához — nem kevés bukdácsolással. És a bukdácsolással nagy, megtisztító, fölszabadító nevetéssel kellene szembenéznünk, akár a múltba tekintve, akár a jelenben. Minden hamis tekintélytisztelet nélkül.

— Már az ötvenes években elhangzott a

biztatás, hogy „nekünk Gogolokra és Scsedrinekre van szükségünk”, de a tekintélytisztelet, illetve a sértődékenységek nem túlságosan kedvezett a műfaj kibontakozásának...

— A Gogolok és Scsedrinek nagysága éppen abban állt, hogy teljesen szembenálltak azzal a rendszerrel, úgy bírálták, hogy alapjaikban támadták. Nálunk ez nem indokolt, annál kevésbé, mert ez a rendszer az emberiség egyetlen reménye, és mindinkább alkalmassá válik arra, hogy a társadalom, a gazdaság, az ökológia összemberi gondjait megoldja, megszüntesse az éhezést, megmentse az egészséges környezetet. Ehhez kell a filmnek — a szatíra eszközeivel is — segítséget nyújtania. Ezért nem értettem és nem értek ma sem egyet Kardos Ferenc *Egy örült éjszaka* című filmszatírájával; mert az egészet vontam kétségbe, azt sugallta — a szerzői szándékoktól függetlenül —, hogy nálunk mindenki gazember. Nagyra becsülöm Kardost, igaza is volt sok mindenben, mégsem volt jó a film, mert ez azért nem igaz. Ismétlem: keveslem a közmédiázást, fontosnak tartom a fölszabadító nevetést, az élet fonákságainak bátor megmutatását filmjeinkben — de a rendszer igénylésén belül, a rendszer intézményeinek javítása, változtatása, megújulása érdekében.

— Mit vár a filmtől — a magyar filmművészettől —, úgy is mint néző, úgy is mint kultúrpolitikus?

— Szeretek moziba járni, szeretem a jó mozit. Ezen azt értem, hogy szórakoztasson, de úgy, hogy mond is nekem valamit, hogy valami felismeréshez segít, valamire rádöbbsen. Tegyen aktívabbá, növelje a felelősségérzetemet. Az emberek nem fognak lemondani a mozi élményéről. Egy olyan filmet, mint a *Kabaré* volt, megnéznék az emberek, és nemcsak Minnelli női bája miatt, hanem azért is, mert annyi mindent elmond arról a korról. Vagy egy olyan filmet, mint Bacsó Péter *Nyár a hegyen*-je: milyen nehéz gondolatok voltak abban, mégis milyen emberi

volt! Én is ott éreztem magam a hegyen, élveztem a vikendet, és egyszerre csak bejött, berobbant a kor problematikája.

— Legyenek kísérletek — kultúrpolitikánk ezt lehetővé teszi, sőt igényli —, de ezek ne csak a szakmának szóljanak. Nem azt kívánom, hogy minden filmműnkben örökké a vörös zászlót lobogtassák. De valamit mondjon minden film, valami újat, ha még oly kicsiséget. Amivel segíthet. A legindividuaisabb művészet, a képzőművészet sem függetlenítheti magát a korától, a képzőművész is csak abból a valóságból meríthet, amelyben él. A film pedig eredendően közügy, az egész társadalom ügye, a filmművészetnek tehát segítenie kell a társadalmi haladásban. És segíthet, mert a művészet néha megelőzi a tudományt, föltárhathat új igazságokat. De ezt ne az elvont intellektualitás régióiban tegye, hanem úgy, hogy a fölismerés érzelmeket váltson ki a nézőből. Ne úgy, hogy az emberi jellemek eltűnnek belőle, ahelyett, hogy kibontakoznának.

— Egész további fejlődésünk az új életviteltől is függ, attól, hogy tudunk-e értelmesen élni. Ebben segíthet a film, ezt várom, ezt kérem én a magyar filmművészettől.

— Köszönöm a beszélgetést.

Kelen Béla 1920-ban született, üvegtechnikusi szakmát tanult, 1937 óta párttag. 1945-től az V. kerületi, majd a XIII. kerületi pártbizottság titkára. 1947–48-ban a MADISZ budapesti titkára. 1949-től a Csepeli Vasmű pártbizottságának titkára, 1951-től a Magyar–Szovjet Társaság főtitkára, 1955–56-ban az OTSB elnökhelyettese. 1956. dec. 12-től a Budapesti Pártbizottság agitprop. titkára, 1962. nov. 1-től az Esti Hírlap főszerkesztője. 1949-től országgyűlési képviselő. A Budapesti Párt-VB tagja, egy ciklusban a Központi Bizottság tagja volt. 1948-ban a Szabadság Érdemrenddel, 1955-ben a Vörös Zászló Érdemrenddel, 1967-ben a Szocialista Hazáért Érdemrenddel, három ízben a Munka Érdemrend arany fokozatával tüntették ki. (1960., 1968., 1975.).

## A sorsokban átélhető történelem

Beszélgetés Lugossy Lászlóval

Lugossy László az elmúlt nyáron forgatta első játékfilmjét, az *Azonosítás*-t. A forgatókönyvet Kardos István írta, az operatőr Lőrinc József volt. A filmet azóta ország-szerte bemutatták, s a vetítéseket sok helyen ankétok követték. Elindult a folyamat, amelyben a film találkozik a maga közönségével. „Először tapasztalom, hogyan kel önálló életre az elkészült film”, mondja Lugossy László. „Először élem át személyesen az élményt, hogy a film, amelyet készítettünk, többé nem kizárólag alkotóihoz kötődik, mi több, egyre megszembre hagy minket, önálló életet kezd élni, és már kizárólag azok igazságérzetére apellál, akikről és akiknek szól, s akik számára alighanem közömbös, hogy a film rendezője én voltam, vagy valaki más”.

Az ankétok mindenütt azonos kérdéssel indultak. Először arra kíváncsiak a nézők, hogy miért készít egy elsőfilmes rendező történelmi filmet. Sokan megkérdezték, vajon lehet-e igazán köze a második világháborúhoz és az utána következő évekhez annak, aki gyerekként élte át ezeket az időket. Ezt kérdezem elsőnek én is.

— Nem tudok lényegi különbséget tenni a jelenidejű és a történelmi filmek kö-

zött. Napjaink gondjai a történelemből örökölt gondok, és mai életünk az időben észrevétlenül történelemmé válik. A történelem olyan dráma, amelynek nincs utolsó felvonása, hiszen benne élünk. Ezért nem lehet érdektelen azoknak a konfliktusoknak az átélése, amelyek mai életünket meghatározták. Ez különösen vonatkozik Magyarország világháborús drámáira. Itt azonban valami olyasmivel kell számolni, ami régmúlt idők történelmének idézésekor figyelmen kívül hagyható: a kortársak eleven emlékezetével.

— Éppen az ankétokon igazolódott számomra az, amit korábban is sejtettem, hogy az írott történelem mellett — és sokszor ellenére — létezik az országnak, a népnek, a nemzetnek az egyes emberekben mélyen élő eleven emlékezete. Túl sok embernek van személyes köze a témához. Túl sokan veszítették el a háborúban hozzátartozójukat, túl sokan maradtak özvegyen, árván; akik megmaradtak — azokon is keresztül ment a háború. A háború ment keresztül őrajtuk, nem ők masíroztak keresztül a háborún. Nem lehet csodálni, hogy a történetírás lassan és nehezen emészti ezt a korszakot, természetéből következően többlet mérlegel, mint a személyes élménnyel rendelkező ember. A művészet viszont éppen a személyes élmé-





nyek világából táplálkozik, de azzal is szembesül, akár akarja, akár nem. Az emberi természet élményei és öntudata világában hordozza történelmi ismereteit. Ha elolvas egy könyvet, vagy megnéz egy filmet, személyes élményeit is azonosítani akarja a művel. Ez az emlékezet nagyon sokszor a fogalmi apparátus számára elérhetetlen rétegekben örökítődik, sejtekben, hangulatokban, ösztönökben, gondolatfoslányokban és elfojtásokban is. A tudomány vagy a publicisztika nem képes megragadni az emberi tudatnak e rétegeit, mert ezek a személyiség legmélyebb élményei. Egyedül a művészetnek van módja ezeknek a tartományoknak a birtokbavételére, de számolnia kell azzal, hogy az ábrázolás hitelessége különös szigorral kéretik számon. Természetesen nem valami külsődleges, filléres igazságról, hanem mélyebb, nagyobb arányú hitelességről van szó.

— *Hogyan kötődnek akkor a filmhez azok a nézők, akiknek az ábrázolt korszakkal*

*kapcsolatban semmiféle személyes élményük nem lehet, például azok a fiatalok, akik jóval a háború után születtek? A történetírás szűkszavú és a művészetek is keveset szólnak erről az időről. Mi lehet hát az, ami a nézőt mégis a témához vezeti?* — A nézőt soha nem a kor, mindig az emberek érdeklik. Az emberi természet minden korban megnyilvánul és megérthető. A történelmi sorsfordulók pedig különösen sok átélhető emberi sorsot rejtenek. Érdemes megfigyelni ezeket a sorsoakat, megértésükkel nemcsak múltunk, de jelenünk is jobban megközelíthető. A történelmi cselekvés mindig emberarányú, és megfordítva. Lehet, hogy a föld más vidékein ember és történelem összefonódása nem ennyire nyilvánvaló, de mifelénk, Közép-Kelet-Európában a jelen emberi feszültségei közösen átélt történelmi feszültségek nyomait hordozzák. Ezért van az, hogy a történelmet nemcsak elmondani kell, nemcsak tanítani, hanem megvallani is. A játékfilm igen alkalmas műfaj az ilyen vallomástételre, s ha a filmben az al-





kotói vallomástétel őszintesége felismerhető, akkor visszhangra számíthat.

— *Ambrus András, a film főszereplője lelelenc, aki a háborúban még a nevét is elvesztette. Felvetődik a kérdés, miért választottak ilyen szélsőséges emberi helyzetet?*

— Nem akartunk mi valamiféle különleges csodabogárról filmet csinálni. Azoknak a százazreknek a sorsából választottunk ki egyet, akiket úgy hajtottak a második világháborúba, hogy mire felocsúdtak, már kinn voltak a Donnál. A földjüktől, családjuktól parancsolták el őket, és bele rántották a háborúba. Emberi kapcsolataiktól elszakítva, öntudatlanul kerültek a világégésbe, és nagyon sokan ugyanúgy kerültek ki belőle, ha egyáltalán kikerültek. Ezek az emberek nem világpolitikában gondolkodtak, hiszen abba nem volt beleszólásuk. Az erőszakos történelmi csapások elszemélytelenítik az embert, nem fontosabbé, hogy kit hogy hívnak, ki mit gondol és mit is akar. A történelem által tétlenségre kényszerített személyiség nemcsak fizikailag, de lelkileg is kiszolgáltatott. Minket az érdekelt, vajon mennyi személyes tudata marad a történelmi

eseményeket megélt embereknek. Mit tehetett az egyes ember? Bűnös volt-e a baka, akit marhavagonban vittek a lövészárókba? Bűnösebb volt-e a magyar nép ebben a háborúban, mint a többi? Hogyan ítél a történelem? Nem kis kérdések ezek. Közünk van hozzájuk. Ha másokat, például a nálam fiatalabbakat mindez kevésbé érdekelné, annál fontosabb lenne, hogy ezekről gondolkozzunk, mert a történelmi közömbösség még a történelmi tévedéseknél is feloldhatatlanabb közeg.

— *Mi teszi dramaturgiailag szükségessé Ambrus András lelelencségét?*

— József Attila megírta önéletrajzában, hogy Öcsödön nevelőszülei Pistának hívták, mivel a szomszédokkal való tanácskozás után — füle hallatára — megállapították, hogy Attila név nincsen. Úgy érezte, hogy ezzel a létezését vonták kétségbe. Más írásaiból jól sejthető, hogy az egyébként imádott Mama iránt érzett, sokszor nem is titkolt vádjai többek között onnan erednek, hogy a Mama megengedte annak a lelelenc-helyzetnek létrejöttét, amely Attilát, ha ideiglenesen is, de — nevétől megfosztotta.

— Úgy látszik, fontos a név. Minden





egyes ember, tudatosan vagy ösztönösen, tudja magáról, hogy ő egyszeri és megismételhetetlen. Valamilyen módon ezt érzékeli. Formálisan úgy, hogy ragaszkodik a nevéhez. A film írójával, Kardos Istvánval az volt a szándékunk, hogy a lelencsorsot a jellem lélektani magjának tekintsük, amelyre a személyiség további rétegei épülnek. Ambrus András lelenc, senkije, semmije; emberi kötődésektől megfosztva, fokozottabban érzi nevének fontosságát. A háborúban, majd később a fogságban nem volt fontos a neve. Tízesevel sorakozott, katonáskodott, dolgozott, még a hazafelé tartó úton is a vagon volt a legkisebb számontartott egység. Abban a pillanatban azonban, amikor hazaérkezik, amikor csakájával együtt egész háborús múltját — mint idegent — hajítja el magától, neve újra fontos lesz számára. 1947-et írnak, az országban forradalom van, alkalmas idő arra, hogy a háborúból hazaérkező nevével együtt önmagát is megtalálhassa, azonosíthassa...

— Egyébként a nézők sokféle és nagyon különböző típusú azonosításokat elemeztek a film drámai anyagából. Jóleső érzés,

hogy bányászok vagy pedagógusok, film-dramaturgiában járatlan emberek a jellemnek olyan rétegeit is felfedezik, amelyekre a munka során mi is gondoltunk, de őszintén szólva nem is reméltük, hogy az összhatáson túl a be nem avatottak számára is feltárulkozhatnak.

— Az *Azonosítás-ban a rendezői figyelem megoszlik Ambrus András és Csátó Mihály sorsa között. A hőssel azonosulni vágyó néző talán zavarban van, ha egyszerre két sorsot kell követnie. Melyik legyen az övé?*

— Az ankétokon csakugyan megfigyeltem azt a sokakban meglevő ösztönös vágyat, hogy azonosuljon a film valamelyik szereplőjével. Van, aki a film másfél órájára egyvalakinek a bőrébe akar belebújni, és így éli át a történetet. Azonban egy filmnek valamennyi szereplője együttélést igényel. Ehhez kell hozzásegítse a rendező a nézőt.

— *Mégis, nem esik tán több szó Csátó Mihályról, mint ahogy a téma felvetése kívánná, és kevesebb annál, amennyi a néző azonosulási igényét kielégítheti?*

— Ha így van, azt nagyon sajnálnám.

Csató Mihály alakja kétségtelenül megérdemelne egy egész filmet. Önmagáért is, de azzal a „másik Magyarországgal” való összetartozásáért is, amelyre nem hivatkoztak, akik „Hitler utolsó csatlósát” és a „gyanús országot” emlegették. Pedig történelmi igazság, hogy létezett ez a másik Magyarország is, amelynek öntudatáról, eszményeiről, vágyairól ma sem tudunk eleget. Számos alakját mosta el az olcsó legenda, vagy az óvatos, szégyellős elhallgatás. Sajnos, a nemzet élő emlékezetéből nagyon sok Csató hiányzik, mint ahogy hiányoznak azok az Ambrusok is, akik távoli katonasírokkban porladnak.

— Csató Mihály alakjával a forradalmi ösztönt és öntudatot egyszerre kívántuk megfogalmazni, olyan módon, hogy az ne kölcsönzött eszményképekből levezetett és hozzáigazított legyen. Csató a háborúban kimerült partizánerkölcs alapján történelmi és osztályméréteket képes gondolkodni. Éppen ezért nem kerülheti meg azt a kérdést, hogy a szocialista forradalom, amelynek ő is egyik alakítója, ki által és kinek a nevében gyakorolja a hatalmat. Kérdései nem elméleti kérdések, hiszen minden idegszálával megéli azt a veszélyt, hogy a háború utáni békés napok államigazgatási funkcióinak szétválásával a forradalmár személyisége is felparcellázódhat. Ösztöneiben úgy érzi, hogy az egészért való felelősségét nem ruházhatja másokra, hiszen az intézmények munkája nem pótolhatja a forradalmi cselekvés teljességét.

— Nem egyszerű eldönteni, hogy ki az erősebb drámai hős. A történelmi tudat híján levő Ambrus András-e, aki a történelem lelencéből akar személyiséggé válni, vagy Csató Mihály, a tudatos és tapasztalt forradalmár, akinek sokkal nagyobb a cselekvési tere.

— *A film elbeszélésmódja választhatná valamelyikük — Csató vagy Ambrus András — nézőpontját; miért nem teszi ezt?*

— Korántsem azért, hogy megőrizzen valamilyen szándékolt dramaturgiai egyensúlyt. Mindkét alak tele van jogos és jogosulatlan elfogultsággal, amelyek azonban történelmileg és társadalmilag, tehát objektíve meghatározottak. A két alak iránt együttesen érzett érdeklődésből született ez a film. Két erő, két drámai alak találkozása volt a tét, mert itt egy történelmi érvényű találkozás igénye dolgozik.

— *Csató és Ambrus nem ismerik egymást, alkalmas-e a drámai helyzet ennek a célnak az elérésére?*

— A dráma többek között ennek a kölcsönös megismerésnek a története. Enélkül nem megy. Csató nem ismerheti Ambrust, de nem is igényli, hogy megismerje. Őrá tízezer Ambrus sorsát bízták, nem törődhet egyetleneggyel. Csakhogy más dolog egy tízezres, arcnélküli tömeg dolgát intézni, mint szemébe nézni egyetlen embernek. Csátónak rá kell jönnie, hogy a tízezrekre méretezett módszerei saját magától is eltávolítják, mint ahogy eltávolíthatják a forradalomtól is, amely se nem elvont tudomány, se nem magánügy. Sokak kinkeserves közös dolga. Ambrus András emberhez méltó élete lehetetlen Csató Mihály forradalmi öntudata nélkül, és ugyanígy Csató forradalmiságának is elvész a tartalma, ha senkiért sem való. Ez közös ügy, nem kisajátítható.

— *A film hangvétele emelkedett. Nem tart-e a patetizmus vádjától?*

— Nem hinném, hogy a film patetikus lenne. Előadásmódja szándékosan magas hőfokon tartott. Olyan időkben játszódik, amikor az emberi tulajdonságok szélsőségesen is megnyilvánultak, és a társadalmi célok erőteljes meghatározása természetes volt. De túl az idők idegállapotán, úgy látszik, bennünk is hasonló indulatok munkálnak. Ez nem patetizmus, inkább azt mondanám, meglehetősen nyugtalanok vagyunk.

(Ember Marianne)



## Az elemzés igézetében

Lugossy László : Azonosítás

Nehéz téma, kopár történet, ráadásul „első film”, mégis szép alkotás lett Lugossy László vállalkozásából.

Hazatérő katonák, boldogság, szabadság, az új élet kezdete minden tekintetben. S mégis akad egy ember, aki baka-fántoskodik: nem írja alá a Vöröskereszt-segélyről — némi élelmiszerről és pénzről — szóló elismervényt, mert azt nem saját nevére kapná. Neki ugyanis elcserélték a nevét a fogolytáborban, s azóta várja az alkalmat, hogy visszaszerezze azt. Most úgy érzi, nem kell tovább várnia. De kit érdekel most ilyen apróság? Hebegésével csak gátolja az ügyintézés: a fogadóbizottságnak nagy tömegeket kell eligazítani, mit kezdjenek ezzel az érthetetlen, bizonyíthatatlan panasszal. A háttérállomáson dolgozó demokratikus rendőrség tisztjei még gyanút is fognak; hát ha valaki elől bujkálni akar ez a névcserélő. A volt bajtársak közül sem akad senki, aki igazolná: ki volt, hogyan vészelt el a neve. Amikor a párttitkár szembesíti őket, kijelentik, nem is ismerik ezt az embert. Aztán még meg is akarják verni: miért akarta őket bajba sodorni. S valóban, ebben a fiúban van valami alamszi csökönyösség is: miért olyan fontos neki egy név? Nem mindegy, kinek a nevére lesz íratva a föld, s kinek a neve alatt

kezd majd új életet — minden tekintetben?

Aztán kiderül, hogy nem mindegy. Ott-hon várják ugyan (nevelőapja, meg egy lány is), de a neki osztott földet bizony csak úgy általában, családi alapon gondolták átvenni, nem írták a fiú nevére. Mert a fiúnak, ugye, nincs neve, legalábbis nem tudja igazolni magát, örülhet, ha továbbra is cseléd maradhat a családban. A csökönyös katona viszont ezért nem vállalta az idegen nevet: most meg emiatt nem tud beilleszkedni az új világba. Mert ezt az egyezséget nem vállalhatja, földje meg nem lesz. Visszamegy újra a párttitkárhoz — de most már verekedni. Ő húzza a rövidebbet, persze, de a titkár kimosdatja, lefekteti, pátyolgatja. A fiú csak hajnal felé szökik meg, el is fogják hamarosan, a titkár pisztolyával a zsebében. De ekkor már vállalja őt a titkár, saját felelősségére igazolja, azonosítja régi nevére: legyen már vége ennek a kálváriának. Érkezzen meg hazájába.

Ez a történet dióhéjban: nem sok érdekesítő, „filmszerű”, vagy szimbolizálható fordulattal jeleskedik. S mégis jó film. Talán éppen kopársága miatt. Sohasem tudjuk, mit akar, mire készül ez a fiú — csak a tényeket látjuk. Egyszer csak újra ott kuncsorog a párttitkár, a hivatal





körül. Senki sem érti ezt a holdkóros magatartást, a néző előtt is csak a „zárópoén” pillanatában válik világossá, miért is olyan fontos ez a név, miért lehetetlen a fiúnak másképp tennie. Addig azonban sem mi, sem a filmbeli környezet nem érti, mit is akar voltaképpen. A párttitkár sem. Aztán a verekedés alatt egyetlen pillanat elég ahhoz, hogy megértse. Ettől kezdve már tudja, mit akar a fiú, s hogy neki van igaza. Megérti mindazt, amiről a filmben senki sem beszél, s ami a nézőnek is érthetetlen. Miből érti meg?

Rémes lenne, ha a film magyarázkodna. Másrészt azonban elég bonyolult a dolog, a fiú is hosszú kálváriát járt meg, mire belátta: semmiképpen sem egyezhet bele az idegen névbe. Ami kezdetben csak csökönyös eltökéltség volt nála, az végül tartalmat kap, társadalmi lényeggé, a föld megszerzésének feltételévé változik. Hogyan lehet ezt a bonyodalmat sorsot egyetlen pillanatba zártan megérteni? A film itt mellőzi a magyarázatot, megmarad a balladás szűkszavúságnál, ami egyébként az egész mű elbeszélő közege. Ez a megoldás — bár itt hiányérzetet kelt — a záróképeknél óriási energiatöbbletet nyújt. Felerősíti azt a pillanatot, mikor a

párttitkár saját felelősségére, minden igazolás, papír, bizonyíték nélkül azonosítja a fiút önmagával. Ráadásul munkatársai, a többi hatóság határozott ellenállásával szemben. Dramaturgiailag csak ő tudhatja az igazságot, mert csak így robban a filmet záró poén, az önálló döntés súlyossága, valamint az igazi hazatérés és egymásra találás.

Ez a kihagyott „magyarázat” váltja ki egyetlen akadémikusodó megjegyzésünket. Ami maradéktalanul tetszik, az a történet kíméletlen egyszerűsége. Lumet *Domb*-ja vagy a *Kopár sziget* balladája volt számomra ennyire „dolog-centrikus”: a film kezdetétől fogva egyetlen helyzetet elemez, lehetőségeiben, valóságában ezt járja körül. Egyetlen oldalpillantást, lazító vagy „szórakoztató” mellékágot sem nyit, egyetlen epizódon sem akad fenn, nem akar látványos lenni, nem igyekszik „szép” beállításokkal enyhíteni ezt a keserű sztorit, nincsenek benne szexis képsorok. Lugossy itt felsőfokon vizsgázott egy olyan tulajdonságával, mely ma már hiánycikk: elemzőképességével. Hiszen ma már kevesen tudják ezt a fajta képvezetést: kiindulni egy helyzetből, egy-két figura viszonyából — és csak ebben marad-





va, csak ezt elemezve egyre mélyebb rétegekig eljutni. Analizálni.

Ehhez természetesen a történet ténykörnyezetét is jól kell ismerni, amihez a forgatókönyv írója, Kardos István nyújt nagyszerű ugródeszkát. De az elemző indulat Lugossyban dolgozik. Újra meg újra visszamegy a kiindulópontjához, s szinte monomániásan követi hősét, míg sikerül az egész akkori társadalmi forrongást megsejtenie, sikerül érzékeltetnie e sorson keresztül a kommunistákat már fenyegető megoszlást, az ötvenes évek későbbi magatartásmódjait. S mindezt ezzel az analitikus szemléletmódjával; ami két ponton is felfedezéshez vezet.

Az egyik: a 45-öt közvetlenül követő évek hangulatának érzékeltetése. Olyan témában közelíti meg ezt a hősi korszakot, amiről keveset vagy egyáltalán nem beszélünk: a hadifoglyok hazatérése, a háborús bűnösök szelektálása, a kommunisták belső vitái — csupa olyan kérdés, ami az ünnepi témákban, de még alaposabb vizsgálatokban is ritkán kerül nagyító alá. A másik: Lugossy nemcsak vállalja a nehéz témát, hanem tisztességgel és elmélyültséggel oldja fel zárójeleit: olyan kommunistát sikerül ábrázolnia, akinek van véleménye, saját felelősségtudata, aki romantikus anarchista indulatokkal is meg

van fertőzve, mégis egyéniség, forradalmár. Típus és egyben nagyon is egyvalaki. Nyitott gallérjával, nyitott lelkével, agyonhajszoltságával és karakán keménységével nagyszerűen eltalált s ma már ritkán látható alakrajz. Őt látva derül ki, hogy nem ez a megszállott, szerencsétlen hazatérő lesz a főalak, hanem ez a kezdetben csak háttérben álló kommunista funkcionárius, aki letelepíti, „honosítja” a hazatérni nem tudót. Az analízis voltaképpen kettejük párharcának, pontosabban a kettejük által körülírt helyzetnek elemzése: mit tehet ez a titkár, és mit léphet még ez a parasztfiú? S ebben az elemzésben, mint mondtam, a későbbi évek problémái is felcsillannak már, ha csak horizontjelzésként is: a bürokratikus — egyszerű elintézés mód, az erőszak — kontra meggyőzés, a felelősség áthárítása.

Ez az analitikus indulat vezeti színészvezetésében is. Cserhalmi György puha, semmiről sem árulkodó arca, kiszolgáltatottsága egy még ismeretlen sorsnak csak kiindulópont a titkárt alakító Madaras József számára. Ez a titkár izgága és indulatos, viszont Cserhalmival találkozva előbb ingerültebb lesz a paraszti alázat és megfoghatatlanság látán, majd játékmódra is fokozatosan hozzásimul Cserhalmiéhoz, kiegészíti, hogy

felemelhesse. Lugossy ezt a bravúrt azzal éri el, hogy van bátorsága újra meg újra visszamenni a kiindulópontához kettejük viszonyában is. A katona négyszer, ötször is megjelenik a titkárnál, és a rendezőnek mindig más, mélyebb társadalmi-emberi réteget sikerül láttatnia ezzel a monomániásan ismétlődő találkozással. Ez a száraz, analitikus indulat jelentős, ám nehéz filmes pályát jósol Lugossynak.

Mert van ebben az elemző kedélyben valami, amit majd tovább kell csiszolnia; ez pedig éppen egyik erénye: monolit elemzéseinek feszültségteremtő készsége. Filmje alatt az első pillanattól kezdve szorongani kell. Még semmi sem történik — kiderül, hogy nem is lesz semmi rémség —, máris úgy érezzük, hogy valami szörnyűségnek leszünk tanúi. Lugossy ebből a szorongásból nem engedi ki a nézőt. Ezzel tartja meg elemzésének bővületében.

Csak hogy ez az erénye egyben kelepce is: ez a monolit elemzés mód könnyen unalmassá válhat. Az analitikus filmstílus voltaképpen azért halt ki, mert a túl-elemzett helyzetek és problémák elvesztették vonzásukat, s ezen már a feszültségteremtés hagyományos eszközei sem tudtak segíteni. Ugyanakkor megjelentek ennek az analitikus irányzatnak újabb változatai, melyek azzal törtek ki ebből a kelepceből, hogy kalandyszerűbb szituációkat választottak, veszélyesebb problémákhoz nyúltak, nagyobb tét terhe alatt engedték hőseiket mozogni, és bekapcsolták a fantázia, a vízió vagy az ironia eszközeit is.

Ezekben a filmekben a sztori eleve be van oltva valami — megtisztított, felemelt — *pop-izgalommal*. Ettől még nem válik lazító szórakoztatássá, csak az alapkérdés robban be nagyobb feszültséggel a vászonra. Már a *Szelíd motorosok* ilyen dramaturgiával dolgozott, de ilyen volt a „Z”

vagy a *Magánbeszélgetés* is. Ez utóbbi is csak arra vállalkozik, hogy egyetlen „foglalkozási szituációt” elemezzon végig, de úgy, hogy bevonja a krimi, sőt a pszichodráma technikáját is, miközben a tét — melynek feszültségében folyik ez a művészi nyomozómunka, ez az analízis — félelmetesen megnő, ha csak képzeletben is. Az analízis társadalmat feltáró, embereket szétboncoló módszere itt is megmaradt, sőt mélyebbre is ásott, hiszen a feszültségek megsokszorozódása is segíti az elemzőkészséget. A közönség figyelmét mégsem csupán a probléma vezeti, hanem a probléma csomagolása, hogy aztán a végén mégiscsak a kérdésre tudjon koncentrálni a figyelve.

Lugossy tehetsége e felé a filmstílus felé fordul: egyetlen helyzet, viszony, típus következetes elemzése felé. De ha tovább akar menni ezen az úton, úgy egy saját „szervizutat” kell vágnia ebbe az irányba, a kitaposott út mellé. Mert az analitikus film régi módszerei már befagytak, az újakat már mások találták ki, *eredetiségért, a közönségképességért, a gondolati mélységért tovább kell lépnie*. És azzal a markáns képességgel, amivel ezt a filmjét forgatta, meg fogja találni a következő lépéshez szükséges módszert is.

Mert azt látnunk kell, hogy az *Azonosítás* sikere csak egyszeri és módszerében utánozhatatlan megoldás. S ha már arra vállalkozott, hogy egy rendkívül termékeny filmábrázolási módszert újra feltaláljon, visszahozzon halálából, úgy nyilván lesz bátorsága, tehetsége, hogy tovább is vigye, és mint végképp sajátját teremtsen meg. Mert ennek a filmnek sikerével úgy fog élni ezertől, mintha oroszán ülne a nyakában. Mindenki azt fogja hinni, hogy kiváló oroszlánszelídítő, de neki tudnia kell majd, hogy a nagy attrakció csak most kezdődik: együttélni ezzel az oroszlánal.

Almási Miklós

AZONOSÍTÁS színes, magyar

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat, 1976.

R.: Lugossy László; F.: Kardos István; O.: Lőrincz József; Z.: Petrovics Emil; Sz.: Madaras József, Cserhalmi György, Koltai Róbert, Kiss Mari





## Szépség nőtt ki a szörnyűségből

Ranódy László: Árvácska

Ranódy László az a filmrendezőnk, aki talán a legkövetkezetesebben tette művészi életprogramjává a rangos irodalmi művek filmi megszólaltatását; első munkája, a Nádasdy Kálmán mellett létrehozott s nagysikerű *Lúdas Matyi* eljegyezte ezzel a rendezői programmal, s azóta sem lett hűtlen hozzá. S e program megvalósítása során jelentős és emlékezetes sikerekre jutott: elég a *Szakadék*, a *Légy jó mindhalálig* vagy a *Pacsirta* filmművészi megvalósítására gondolni.

Ezen az úton jelentős újabb lépés az *Árvácska*. Móricz egyik utolsó, legérettebb és legfájdalmasabb remeklése; legsajátabb műformájában, a kisregényben tömöríti össze mindazt a keserves és keserű élettapasztalatot, amit a negyedszázadi ellenforradalom, a nagy gazdasági válság következtében az ország dolgozó népére zúduló nyomor, a fasizmus népel-

nyomása felhalmozott benne; összetömöríti, de nem zsúfolja, mert egy véletlen életélmény segítségével olyan mesére és életútra lel Árvácska, a kis lelencyerek sorsában, amely mindezeket a tapasztalatokat látszólag „másról beszélve” tudja közvetlenül jelenvalóvá tenni, mely ezt az élményi és tapasztalati világot, s annak tanulságait levegős mesében tudja megjeleníteni. Mint ő maga mondotta volt: „Ennek a legkisebb mondata is a nyers életből szállott fel, mint a mocsárból a kénese gőz.” De amint a kénese gőz a mocsár mélyén rothadó anyagokhoz képest vegyileg is, halmazállapotában is más, mint amiből kiemelkedik, az *Árvácska* is úgy viszonyul a nyers életvalósághoz, amely kitermelte: a fertelemből szépség, a szörnyűségből katarzis „száll fel” a művészet szférájába.

Móricz maga azonban nem „művész-

kedni" akart, amikor megírta Állami Árvácska, a kis Csöre szörnyű és szomorú történetét, szenvedését és megváltó halálát, hanem agitálni: a lelencgyerekekért, az embertelenség, a brutalitás, az egymás kiuzsorázása ellen. „Az Árvácska csak azért regény, mert a pacsirta sem tud másképpen vezércikket mondani: csak énekszóban” — írta róla levélben, s a naplójában ráduplázott: „Én egy jajkiáltást akartam kiadni magamból: de ha az ember azt a jajszót kürtön adja, akkor kürtszó lesz belőle!” De a maga korában sem a jajszó, sem a kürtszó — még a pacsirtaszó sem kellett: a könyv megbukott, az olvasók túlnyomó többsége nem felrázatni akart, hanem elandalodni. Külön kiemelném Ranódynak egy olyan tulajdonságát, melyet tán mások szemére vetnének: önmagához való hűségét, azon belüli továbblépését. Filmjei szerves fejlődésről tanúskodnak, művészi realizmusát nem hagyta el újabb divatok kedvéért — de a kihagyott évek nem múltak el nyomtalanul fölötte, saját módszere és látása, amellet, hogy hiánytalanul a sajátja maradt, sokat finomodott, gazdagodott.

De éppen ez az írói szándék — s annak tökéletes művészi megvalósítása — teszi problematikussá a filmművészi megvalósítást. Mert kétség ne legyen: ez a film Ranódy művészi pályájának kétségtelenül egyik csúcsa; operatőrével, Sára Sándorral lelkes alkotói közösségben vizualitásában gyönyörű filmet alkottak, amely akár a pusztá, a tanyai, a falusi élet himnusza is lehetne. Igazán mondhatni, nincs a filmnek kivetni való kockája, minden képe szép, s a legtöbb gyönyörű. (Én a legjobban azokban a képsorokban gyönyörködtem, amelyeken a kis Csöre a Dudásék tehenét legelteti pucéron: ember és állat, táj és ember csodálatos harmóniában jelenik meg ezekben.)

Am az egész — s a történet érintetlen szörnyűsége ellenére — átbillen a szépség szférájába: nem eléggé agitatív, nem eléggé megrázó. De hogyan is lehetne? Mindaz, ami ellen Móricz ezt a „vezércikket” írta, megszűnt; még az állami gondozásnak az a formája is, amelyet itt ostoroz.

Semmi sem árulkodóbb, mint a filmbeli Árvácska teste és szeme. Czinkóczi Zsuzsi, Árvácska megszemélyesítője egyik legnagyobb dicsérete Ranódynak: pompás találat, rokonszenves, de nem „túl szép” kislány, meglepő és elhithető színészi képességekkel. De a teste gyönyörű mai, jöltáplált gyerekest; a szeme néha szomorú, de sohasem képes az állati rémületnek azt a sötét árnyékát magában hordozni, amely — akik még emlékezünk rá, jól tudjuk — nemcsak egy lelenc, de még egy zsellergyerek szemében is benne ült ebben az időben, kiolthatatlanul. Erről természetesen nem a rendező tehet, hanem a kor, a korváltás; de a társadalom pozitívuma itt a művészet negatívumává válik.

Valljuk be, társadalmilag némileg funkciót-vesztett ez a film; ennek következtében inkább illusztratív, mint agitatív. Ezen a kereten belül azonban aligha lehet valamit is kifogásolni benne. Elek Judit forgatókönyve híven követi a móríci regényt — még ahol eltér tőle, ott is hű hozzá, talán egyetlen mozzanatot kivéve. Természetesen sokhelyütt él a sűrítés, tömörítés eszközével; így vonja össze a három „kedvesanya”-fázist kettőre, tömöríti a Zsaba Mári- és a Szennyes-epizód eseményeit egybe, hozza egymáshoz közelebb Csomor bácsi és Csöre halálát. Ez a film szempontjából jogos és helyes, s az íróhoz művészi értelemben hű eljárás — akárcsak azoknak az epizódoknak a beiktatása, amelyekben Csomor bácsit és Csörét elviszi a templomba, ott beszélgetnek istenről, vagy amelyben a fatális karácsonyest előtt vízbefúlt asszonyt lát Csöre. Egyetlen ponton éreztem, hogy a forgatókönyvíró túllépett a megengedhető határon: a lelencgyerek-vásár jelenetében. A szándék itt is jó, s a jelenetsornak van egy nagy pozitívuma: a majdnem-anyáralálás mozzanata, melynek emlékezetem szerint nincs nyoma a regényben, itt azonban a történet logikus és művészi továbbgondolása. Maga a helyzet azonban — a magas asztalra kitett, lelencruhás gyerekek egy teremben, kiket a parasztok úgy mustrálnak, mint az aprómarhát vagy a rabszolgát — már a har-





mincas-negyvenes években Magyarországon abszurd, lehetetlen; ez történt, de nem így. S azért a művészetben az „így”-en sok múlik: „man sieht die Absicht und man wird verstimmt” — mondta Goethe. Itt az „Absicht” nyilvánvalóan az elnyomó állam nyiltabb vád alá vétele; ez indokolhatta, hogy Csöre a filmen „elkószál” Dudáséktól, s nem az állami gondozónő veszi el tőlük; pedig Móricz tudta, mit csinál, amikor a személytelen „gondoskodás” embertelenségét egy látszat-emberies gesztusban mutatta meg.

De, ismétlem, e kisebb szeplők ellenére maximálisan hű a film Móricz betűjéhez és történetéhez — nagyrészt szelleméhez is; szinte mindenki ártatlan benne, hogy nem lázít és felháborít, hanem inkább megnyugtat: lám, ilyen volt a világ, ilyen szörnyű, de ma már mennyire más.

Amint nem lehet eléggé dicsérni a képek, tájak, színben-vízióban kifejezett hangulatok szépségét, annyira dicsérni kell Ranódy munkáját színészeivel. S elsősorban a nem-profilkkal, a gyerekekkel.



Tudvalévő, hogy ez a legnehezebb rendezői munka, tudás kell hozzá, divináció, végtelen türelem és gyerekszeretet. S Ranódy nemcsak ott excellál, ahol Czinkóczi Zsuzsival dolgozik, akiben gyermeki szinten kétségtelen színészi kvalitások nyilatkoznak meg, hanem a többi gyerek viszonylatában is, akikkel túlnyomórészt hiteles és érdekes, a beállítottság merevségétől mentes jeleneteket tudott felvenni.

A felnőtt szereplők is hibátlanok — bár nekik bizonyos mértékig könnyebb dolguk van: hiszen a gyermek szemén át látva, szinte csak egyetlen, a gyermek szempontjából döntő tulajdonságukon keresztül jelenhetnek meg a filmen. A színészek (s a rendező) érdemét dicséri, hogy ezen belül is tudnak többet adni. Elsősorban Nagy Anna, akinek tanyasi zsellérasasszonya egyik legjobb eddigi alakítása, minden mozdulatában, arcrángásában hiteles; Szirtes Ádám, aki nemcsak a zsírosparasztot játssza el, de azt is, hogy mennyire nem elég az emberséghez az, ha valaki pusztán nem-rossz ember; s akit mindenki előtt kellett volna említeni: Bihari József, Csomor bácsi életrekeltője, akiben esendőség van és született méltóság, belenyugvás és lázadás — itt igazán ő az ember az embertelenségben.

Moór Mariann Zsabamária érdekes alakítás, de nem problémamentes. Szép külakasszony, jó a beszéde, jó a mozgása; az alakot azonban regénybeli végjelenetétől — csecsemője kishiján megmérgezése miatti hisztériás rohamától — értelmezte egy már-már patológikus paraszthisztérikává. Pedig azt hiszem, ez a mű szempontjából hibás értelmezés: igaz, hogy Csöre szenvedése így szenvedélyesebb forrásból kerül ki, de viszont a patológia magától értetődően a normalitás határán kívülre tolja az eseményeket. Ha Zsabamári már-már elme- vagy legalábbis idegbeteg, akkor Csöre sorsa szomorú, de nem tipikus.

S azt hiszem, a film alapproblémája valahol itt van: Csöre sorsában. „Tragikus kis élet” — mondhatjuk rá. S kollektívan kétségtelenül az; de a művészi tragédia lehetőségétől meg van foszva, mert nincs választásra, döntésre lehetősége. Ezért lesz a története — mely az epikában oly megrázó volt — egy drámai műformában megindító, de nem megrázó. S ennyivel marad a film a regény mögött.

Nagy Péter

ARVÁCSKA színes, magyar

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat, 1976.

R.: Ranódy László; F.: Móríc Zsigmond regénye nyomán Elek Judit és Ranódy L.; O.: Sára Sándor; Sz.: Czinkóczi Zsuzsa, Nagy Anna, Moór Mariann, Bihari József, Szirtes Ádám



## A Művészet hétköznapijai

Bacsó Péter: Zongora a levegőben

Ki szeret zajban aludni? Ki tud egyáltalában aludni, ha a szomszéd lakásban, amit papírvékonyaságú falak rekesztenek el, fél éjszaka valaki a zongorát veri? Nyilván senki. Még akkor sem, ha a zongorát egy hozzáértő, mesteri fokon hajlékony és érzékeny rezdülésű kéz veri. Márpedig a koncerthez gyakorolni kell, a produkcióért meg kell izzadni, százszor, esetleg ezerszer elismételni egy futamot, vagy akár csak három egymást követő billentést. A hangversenyek viharos élményeinek is van szülőszobája. Esetleg éppen egy házgyári lakás ötödik emeletén. És mit csináljanak a jámbor szomszédok, ha a szülőszoba hangjai miatt ők éjszaka nem tudnak aludni?

Körülbelül ez Bacsó Péter új filmjének a kiindulópontja, alaphelyzete. S ha csak erről szólna, akkor azt kellene tanácsolni neki: inkább intézze el, hogy az ilyen zongorának szabadult fiatalemberek szobái teljes hangszigetelést kapjanak, vagy éppen egy másik, egyedülálló lakást, de ne csináljon filmet erről. Szerencsére a *Zongora a levegőben* nem erről, elsősorban nem erről szól, ha a kétarcú alapötlet egyik arca gyakran ki is mosolyog a látvány mögül, mintha kajánkodva azt kérdezné: nem a lakóknak kellene mégis igazat adni? Mert Bacsó teljes szívvel és ésszel a zongorista fiú mellé áll.

Nyilvánvalóan azért, mert ezt a fiút pusztán katalizátornak használja. Belehelyezi egy mai bérház kispolgári masszájába, anélkül, hogy a fiú közben bármit is változna. Pontosan olyan a film elején, mint a végén: kedves, természetes kölyök, akit rendkívüli tehetsége megóvott attól, hogy az alkalmazkodások szorításában lekopjanak róla személyisége kiugró szögletei. Azt csinálhatja, amihez kedve van, s mivel a zongorázáshoz van kedve — megvilágra szóló tehetsége —, ezt teszi éjjelnappal. Tulajdonképpen közönségre sincs szüksége, legszívesebben magának játszana. Vagy elfogadjuk ilyennek ezt a fiút, vagy nem — Juraj Durdiak, a rokonszenves szlovák színész is mindent megtesz, hogy elfogadjuk —, a film megítélésén ez mit sem változtat. Nem az a kérdés, hogy mit szólunk mi, a nézők ehhez a megszálaltott, farmernadrágos művészhez, akit még vállveregetően „palántának” se lehet már becézni, mert kész, kiforrott egyéniség, ha a zongora mellett ül.

A film tétje az: mit szólunk a közeghez, amellyel ez a fiú szembekerül. Bacsó erről nem rajzol valami hízelgő képet. S mentegethetnénk ugyan magunkat, hogy ezek nem „mi vagyunk”, nem „a társadalom”, itt talán mégsem a művészet elviselésének hétköznapijairól van szó, de kevés a



kibúvó. A házban összeesküvő szentháromság tagjai között az egyik rovar irtó maszek mérnök, egy másik könyvelő, egy harmadik meg pedagógus, de a civil társadalmat reprezentálja egy tudathasadásos tanácsai tisztviselő is, meg egy házbeli, nagydarab munkás, akit a tapintatos szerzői önkény úgy helyezett el, hogy neki ne kelljen a zongoristát éjjel-nappal hallgatnia. A koncertközönséget ugyan csak egy csilingelő-fülbevalós, sznob, külföldi házanklánya képviseli, de azért nem lehet kétségünk afelől, hogy Bacsó mindazoknak nyelvet akar öltetni, akik a művészetet csak a hozzá nem értés borzongató áhítatával képesek be- vagy elfogadni, de hétköznapi, verejtékszagú kinjaiban ki nem állhatják.

Sőt: egyenesen kiirtanák, ha tehetnék, mint amihez semmi közük sincs. Vonuljon felre, húzódjon egy kuckóba a művész, menjen akár az erdő elhagyott zugába, mint a bébit szülő elefánt, ahol senki nem látja. Aztán, ha már létrehozott valamit, akkor jöjjön elő, álljon fel egy ünnepélyes dobogóra, adja meg külsőségeiben is a módját annak, hogy most néhány percre nem az élet, hanem a Művészet következik. Nagy M-mel. A film talán legmegkapóbb — s egyetlen lírai hangvételű — jelenetsora, amikor egyszer mégis csak létrejön ez a találkozás minden póz, keresettség, sötét öltöny, jegypénztár és egyéb külsőségek nélkül. Az a bizonyos zongora az ablakon át már megint a lakótelepi házak tövébe, az utcára került, és a bánatos fiú először pötyögni kezd rajta, majd egyre jobban belelendül, önfeledten játszik. Észre sem veszi, hogy az emberek megállnak, egyre többen gyülekeznek köréje, figyelik, hallgatnak, a zajongókat is elcsitítják, mert minden magyarázat és minden mesterként közvetítő közeg nélkül maga a muzsika fogta meg őket. A Zene — valóban nagy Z-vel —, amit a rádióban talán kikapcsolnának, amire jegyet nem váltanának, de aminek a szelleme, üzenete véletlenül éppen az utcán, menet közben érte utol őket.

Bacsónak mintha nosztalgiája lenne az ilyen pillanatok után, pedig bizonyára ő

is jól tudja, hogy a szervezett — s néha túlszervezett —, a munkamegosztás szűk kis parcelláit létrehozó korunkban nagyon ritkán, s valóban csak véletlenül születhetnek ilyen nagy pillanatok. S azt is, hogy a művészet születése pillanataitól a titokzatosság és ünnepélyesség — akkor még vallásos — palástjában lépett az emberiség elé. Vannak, akik éppen az emelkedettség ilyen magasztos pillanatait kéri számon a mi korunktól, amikor pizsamára és papucsra vetkőzve fogadjuk esténként a hálósobánkban — hogy a kielégülés után hamar el tudjunk aludni — a műszak látogatásait.

Bacsó lakóházának összeesküvői mindegyikre utálják, ha a zene megkérdésük nélkül merészkedik be a hálósobájukba és mindenféle ármánykodással próbálják elnémitani a kényelmetlen szomszédot. Sokféle fegyver kerül ki a lakók fegyvertárából, a rendőrségi feljelentéstől a lakás felgyújtásáig. A dolgok humorát persze nem annyira a hadjárat módszerei biztosítják, hanem azok a kis jellemrajzok, amelyeket e hadműveletek közben kapunk. A patkányintó maszek mérnökökről például, akinek korábban takaréokra állított társadalmi ambíciói most éppen új, oxigéndús impulzusokat kapnak. A művészetet kötelességből tisztelni kívánó könyvelőről, aki a kényelmét mégsem tudja feláldozni; a magányos, gyűlölködő tanárról, aki végre társakat talál mindennapi mérgelődéseihez. (Őze Lajos, Kállai Ferenc, Tomanek Nándor). Ezek azok a karakterminiatűrök, amelyeket a rendező szembeállít zongorista hősével. S még egy egészen bravúros jellemtanulmány — Major Tamás kitűnő megformálásában — „az öreg” karmesterről, a szakma jeles mesteréről, aki a megalkuvások tengerén túl és a szenilitás peremén is megőrzött annyi szellemi ruganyosságot, hogy élvezettel a kamasz zongorista mellé álljon.

A *Zongora a levegőben* — félő — mégsem találja meg nézőit. Lemondott arról a témában rejlő természetes igényről, hogy szatíra legyen, vígjátéknak meg nem elég humoros. A XX. század negyedik negyedében néha már kényelmetlen műfaji tiszt-



taságot számon kérni, annyira elmosódtak a határok. Esztétikai kérdések csomóit bogyozgatni is felesleges: mi jellemző a szatírára, mi a vígjátékra, s hogy súlyban, értékben, tehát gondolatban mi adhat többet? A műtől elvonatkoztatott minden ilyen elmélkedés úgy is csak bizonytalan általánosságokhoz vezethet.

Tény azonban, hogy a *Zongora a levegőben* helyzeteinek többsége nem végletes, nem kiélezett. Nagyon humoros, ahogy a nyomozó megérkezik, de az első perctől kezdve érezzük, tudjuk, hogy ennek a fiúnak most nem lehet nagyobb baja. Amikor a könyvelő előbb a lányát, majd a feleségét találja kombinében a zongorista lakásán, erről szintén előre tudjuk, hogy itt nem folyik vér, még egy pofon sem fog elcsattanni. Ahogy a lakók nekiállnak ezt a fiút megrendszabályozni, arról sejteni lehet, hogy ez a fiú marad. Sőt: zongorázni fog továbbra is. Nincs egyetlen olyan helyzet, amelynek komolyan éreznénk a tétjét. Kétségtelen; egy ilyen fejre — vagy legalább lábfejre — menő csetepaté a dolgot a szatíra irányába vitte volna el. S azt is el kell ismerni Ba-

csóval együtt, aki erre többször utalt már, hogy a szatíra kényelmetlen műfaj, a nézőnek is kényelmetlen. Ezért van többnyire kisebb vonzereje a mozikban. Megpróbálja elmosni hát a határokat — mint utolsó filmjében is — s leginkább a vígjáték irányába nyitja ki műveit. A vígjáték azonban szelídebb műfaj, ha úgy tetszik: a konvencionálisabb helyzetek műfaja. Tudjuk, hogy az alkotó kiegyezik a tényekkel, annyit árul el, fed fel kártyáiból, amennyi még nem zavarja a játékosok s a nézők kibic-nyugalmát. S megpróbál kárpótolni; feje tetejére állított helyzetekkel, szórakoztató jellemekkel, szellemes dialógusokkal.

A *Zongora a levegőben* viszont olyan vígjáték, amelyik időnként a szatíra bábérjaira pályázik. Jobb pillanataiban még sikerül is ez a bravúr, de a film egésze ezt a kettős műfaji mércét nem tudja átugorni. Maradnak a részletek, amelyek helyenként igen szórakoztatóak. Az ugroléc hasonlatánál maradván azonban: Bacsónak e hibrid műfajú próbálkozásai közt — már volt jobb.

Bernáth László

ZONGORA A LEVEGŐBEN színes, magyar

1976. Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

I. és R.: Bacsó Péter; O.: Zsombolyai János; Z.: Vukán György;

Sz.: Juraj Durđiak, Kállai Ferenc, Óze Lajos, Tomanek Nándor

## A társadalmi zsánerkép humora

Zachariev: A társaság tisztelt tagjai

Kész nevetség volna, úgy érzem, ha kívülálló „kritikusként” nyilatkoznék meg Eduard Zacharievről *A társaság tisztelt tagjai* (eredetileg: *Villaövezet*) című filmje kapcsán, hiszen Eduard Zachariev hosszú éveken át a legközelebbi barátom volt. Ez nem tartozik ugyan az olvasóra, ámde nehezen tudnám elmondani azt, amit szeretnék, ha kénytelen volnék elvonatkoztatni személyes ismeretségünktől.

Eduard Zachariev Magyarországon tanulta a filmkészítő szakmát (Máriássy Félix ún. nagy osztályában), de nem ezért érdemel meg — a remélhetően érdemleges kritikák mellett — még egy ilyen vallo-más-félét is a hazai sajtóban, hanem azért, mert jelenleg a bolgár filmművészet egyik kimagasló rendező-egyénisége.

Georgi Misev forgatókönyve banálisan egyszerű-jó történetet ~~kitalál~~: egy nyári eszem-iszom háziünnepség történetét egy villa kertjében. A szomszédok, ismerősök összehívására az ad alkalmat, hogy a vilatl tulajdonos házaspár fiacskája bevonulni készül katonának. Előkészülnek, megterítanak, a vendégsereg a hosszú asztal mellé telepszik, az ünnepelt azonban alaposan elkésik. Öreg éjszaka kerül csak elő, s amint lassacskán kiderül, azért késett, mert éppen házasságot kötött. Ezzel kútba ejtette mamája tervét, aki egyebek

közt azért is rendezte ezt a búcsúünnepélyt, mert szerette volna összeismertetni és összehoronálni fiacskáját a meghívott „fontos elvtárs” leánykájával. A botrány nem az udvaron, a vendégek előtt, hanem a villa szobájában tör ki. Az ifjú feleség elrohan, az ifjú férj utána. Közben — nyilván nem ettől a közjátéktól függetlenül — a társaság is szétoszlik. Csupán öt — némiképp ittas — férfiú marad a színen, az egyik sértetten búslakodó rokon vigasztalására. Ő ugyanis a szomszéd telek tulajdonjogaért pereskedik a telek tényleges lakójával. A pityókás vendégek mérő együttérzésből fölheccelik a sógort és magukat, s nekiindulnak, hogy „intézkedjenek”. Voltaképpen akarattuk ellenére kénytelenek végül is jól helyben hagyni az ágyából előrángatott szomszédot. Utána pedig lassacskán, egyenként, büntudatosan elszállingóznak hazafelé. Az élet — ez a villaövezeti élet — megy tovább, még-hozzá ugyanúgy: ezt érzékelteti néhány zenére vágott zárókép.

Lengyelországban alighanem maró szatírárt készített volna ebből a történetből valamelyik rendező. Csehszlovákiában esetleg tragikomédiát. Magyarországon talán zenés vígjátékot. De kötve hiszem, hogy bárki is kézenfekvőnek találta volna azt a legnehezebb utat e téma vászon-





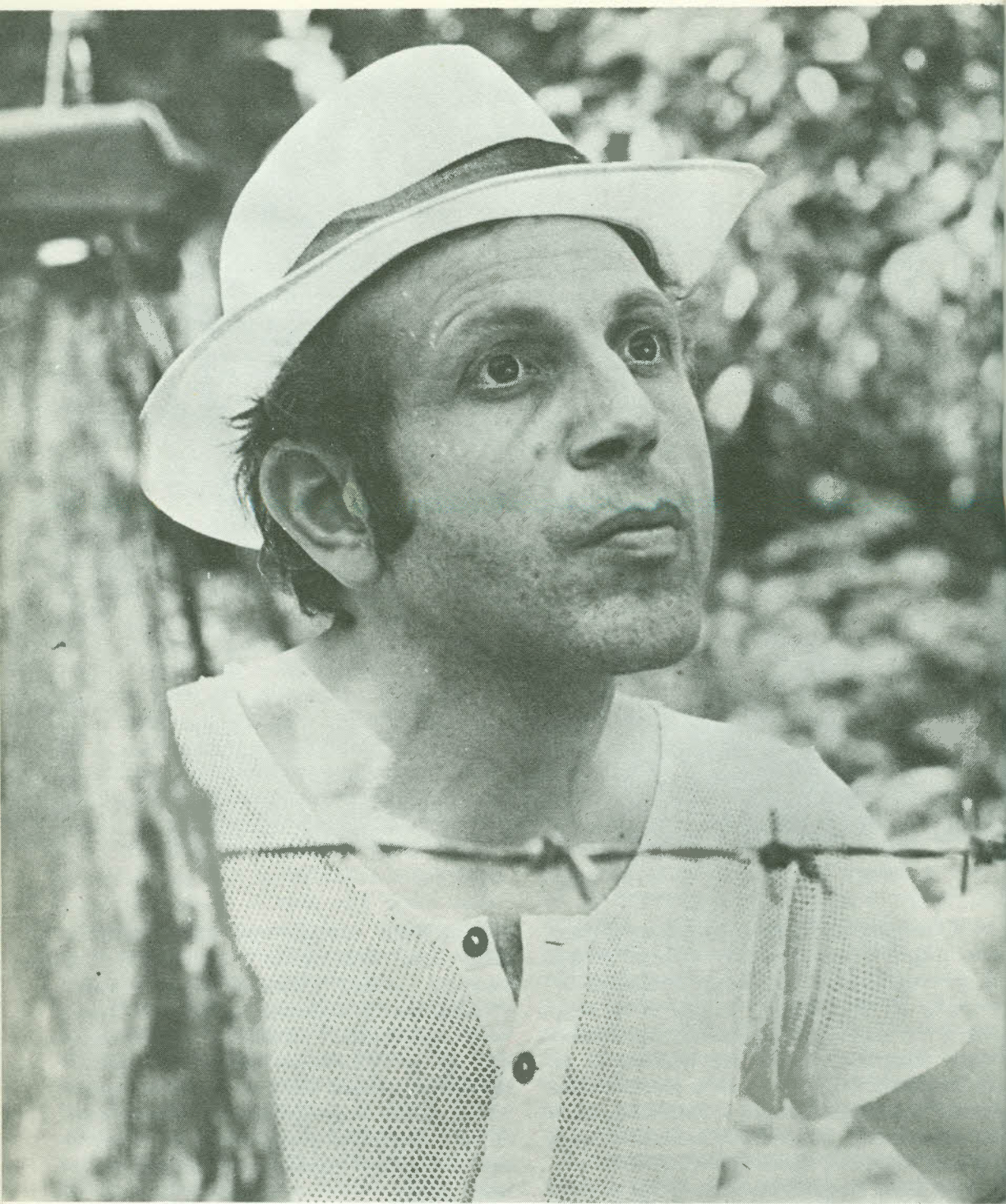
ra viteléhez, amelyet Bulgáriában Zachariev választott. Ő ugyanis minden műfaji preconcepció nélkül a jellemábrázolást tekintette fő feladatának, s hogy ebből végeredményként egy elszomorítóan mulatságos társadalmi zsánerkép kerekedett ki, az magában véve is lehet a művészi bátorság mutatója, hiszen a zsánerképszerű társadalomrajz mindennek nevezhető, csak divatos, sikerrel biztató, kézenfekvő műfajnak nem. Legalábbis manapság, a filmkészítésnek azon a szintjén, amelyen a készítők nem az „iparos”, hanem a „művész” jelzőre tartanak igényt.

Egy filmszakembertől hallottam a vetítés után a következő mondatot: „Meny-

nyi zseniális színész van ebben a filmben!” Nos, nincs ebben a filmben, természetesen, „annyi” zseniális színész — nem minden szerep alakítója egy Naum Sopov vagy egy Katja Paszkalova —, de valóban az a benyomása támad az embernek a film láttán, hogy nincs benne egyetlen egy rossz vagy gyöngébb alakítás sem. Olyan *együttes* játszik benne, amelyet csak a legjobb filmekben szoktunk néha látni.

Ami igazán kiváló, az a rendező munkája a színészekkel. De vajon mi ennek az alapja? A forgatókönyv, ám nem úgy, ahogyan az író megírta, hanem ahogyan már a rendező földolgozta. Meggyőződés-





sem szerint ez minden jó rendező munkájának mindenkor és mindenütt a legfontosabb, a legdöntőbb mozzanata. Lehet bravúroskodó „kamera-szöttest” produ-

kálni példának okáért, de ha közben a gyerekszínész pontosan úgy viselkedik, mint a felnőtt színész, akkor a rendező elégtelenre vizsgázott: megelégedett az



irodalmi forgatókönyvben leírtak reprodukálásával.

Eduard Zachariev mesterien kezeli a finom képi és hangai ellentéteket, a film teljes eszköztárában gondolkodik (remek segítő- és munkatársakra talált ehhez a zeneszerző Kirill Doncev és a színes technikával tökéletesen bánni tudó operatőr, Radoszlav Szpaszov személyében), de nem „film-centrikus” filmrendező. Az ő érdeklődése „valóság-centrikus”, „ember-centrikus”. Már csak azért is, mert semmi szüksége annak bizonygatására, hogy „ért a film nyelvén”. Csupán úgy foglalkozik vele, mint ahogyan a nyelvvel illik, ha művésze valaki annak, hogyan lehet és kell ezzel az eszközzel gondolatokat, tartalmakat kifejezni.

Nem emlékszem rá, hogy valaha is szót váltottunk volna Eduard Zacharievvel arról, hogy s mint kell is bánni a színészekkel. Annál inkább beszélünk arról, hogyan lehet értelmezni emberi viszonylatokat egy-egy konkrét szituációban, hogyan lehet emberi viselkedéssel helyzeteket teremteni, hogyan lehet egy valamely élesen meghatározott helyzettel egyértelmű reagálást kiváltani emberekből, hogyan lehet az emberi viselkedés sztereotípiáit különböző viszonylatok kifejezéseként értelmezni és fölhasználni, hogyan lehet „furcsává”, egyedivé „élezni” a megszokott gesztusokat, szavakat, egyszóval az emberi viselkedést.

Amellett Eduard igen alaposan tanulmányozta a nagy szovjet klasszikus triász — Eizenstein, Pudovkin, Dovzszenko — elméleti írásait. (Dovzszenko volt leginkább „az ő embere”.) Tudatosan készült a filmrendezés művészi alkotómunkájára, abban az értelemben, hogy nem irtózott — számos kollégájától elütően — a klasszikusok és nem klasszikusok aprólékos, gyakran már fölöslegesnek tetsző elemzésétől, boncolgatásától.

Egy ízben például napokig tartó, lázas agymunkával precíz osztályozását dolgozta ki — saját használatra — a Chaplin néma filmburleszkjeiben látott gegeknek. Évekig vissza-visszatérő beszédtema volt köztünk a „spät”, a késleltetett vagy kés-

lekedő reagálás. Nem is annyira a filmekben látott esetek hoztak lázba bennünket, hanem az utcán, a menzán, az eszpresszókban megfigyelt esetek.

Itt látom a vásznon e viták, fejtegetések, elemezgetések eredményét.

Négyen vannak a villa szobájában: apa, anya, a fiúk és a nem várt menyük. A „jó hírre” az asszony úgy tesz, mintha elájulna. Nem is tudja hirtelenében, hogy a fölkínált pohár vizet igya-e inkább, vagy tovább próbáljon zokogni. S mind ebből kikerekedik lassacskán egy ide nem illő — tüsszentés. Csönd. Lesütött szemek, lapos pillantások. Majd kínosan hosszú szünet után a lányoska képű, hivatlan fiatalasszonyka, aki talán meg sem szólalt idáig, kurtán félrekapott fejrándítással, „illendően” odaszól, halkán, rekedten: „Egészségére”.

Ez a késleltetett reagálás telitalálat, hamisítatlan geg. De voltaképpen kevés köze van a burleszkek gegjeihez! A burleszk szereplőibe eleve „be van táplálva” a geg mechanizmusa szerinti viselkedés: éppen viselkedésük mechanikussága ütközik össze folyton a változó helyzetekkel, körülményekkel — ez csiholja a humort, a nézőtéri nevetést. Ha a burleszk-szereplő valaha is meggondolná a viselkedését, nem volna burleszk-típus. Ez a lány viszont nagyon is meggondolta ezt az „Egészségére” szót: egy lehetetlen helyzetben kívánt vele jószándékú közeledést mutatni. Maga a megnyilvánulás formája: sztereotíp, mechanikus forma. Ezért suta, nevetést keltő. De minden igazán társasági módra simán, olajozottan, mechanikusan, illendően viselkedő lány képtelen lett volna ilyen sutaságra! Itt meg éppen ebben a „gegben” nyilatkozott meg a szereplő nehezen utánozható, eredeti egyénisége. A típus-sztereotípiára építő geg műfogása a jellemegyesítés eszközévé lett a rendező kezében.

Ám ezzel még nincs vége a jelenetnek. Szabályosan — minden gyakorlottabb néző számára kiszámíthatóan — formnak föl az indulatok, egészen a várható atyai pofonig. Ez eddig „szabályos” dramaturgia. De miután a fiatalok elrohantak, ott áll



egymás mellett a férj és a feleség, a fiú szülei. Szótlatlanul, nem nézve egymásra. S aztán — még mindig várhatóan — a nő, a beszédesebb, az úrhatnámabb és uralkodóbb természetű, folytatja a „szövegelést”. De két mondata és szípagása közt egyszer csak *teljesen váratlanul* és minden utólagos indoklás nélkül pofonvágja a férjét — mintegy megismételve az előbbi pofont.

Ez a „geg” már nem csupán egyeditő jellemábrázolás, hanem — képi — *ítélet* jellemek és helyzetek fölött.

Mert ha ez a két pofon egyforma — márpedig ezt a szereplők is tudják, pontosan ezt élik át előttünk a vásznon! —, akkor a szülők minden érvéről, gesztusáról, megnyilvánulásáról ebben az egy pillanatban kiderül, hogy hazug és önző, mert *indokolatlan* abban az értelemben, hogy *amivel* indokolják, az nem indokolja. Hanem valami más: a korlátolt és póré anyagi érdek s a privilégiumként élvezett társadalmi helyzet.

De ebben a filmben nemcsak ez az egy pofon van a „szocialista” nyárspolgárnak, hanem „pofonok” sorozata. Ugyanígy minden évről, gesztusról, viselkedésmódról, ami e hősök sajátja, természetesként megszokott lét-tartozéka, kiderül a film során, hogy hazug és önző, hogy szociális és olykor szocialista frázisok és sztereotípiák burkában megjelenő aszociális és antiszocialista magatartás.

Ezért is nincs ebben a filmben semmi obligát „kritikai tanulság”; semmi célzás arra, hogy „ez, persze, csak afféle vanak-még-hibák jelenségek gyűjteménye”, „ez nem az egész társadalomra jellemző” stb. Mert ez a kép — az egész film adta kép — önmagáért beszél: mulatságos és egyben elszomorító kórképét adja a „szocialista kispolgár” jellemének.

Szakmai oldalról nézve a kérdést, az a

film tanulsága, hogy semmilyen eszközt nem lehet önállóan és eredetien fölhasználni, ha készen veszik át. Realista lélektani ábrázoláshoz például nem lehet pusztán *fölhasználni* a burleszkek gegjeit; ámbár nagyon is lehetséges gegekkel realista módon lélektani finomságokat ábrázolni, ha a hiteles megfigyeléseken alapuló, aprólékos elemző munkával magának az — újfajta — gegnek a *születését* érik tetten és láttatják. Magyarán: nem a gegt kell megrendezni, hanem az ábrázolni kívánt helyzetet, s a jellemeket. Ha Eduard Zachariev csupán *alkalmazta* volna a burleszkek geg-mechanizmusát a kispolgári figurák jellemzésére, akkor semmi eredetit és önállót nem mondhatott volna el róluk. Ellenkezőleg: azt a benyomást erősítette volna föl a nézőben, hogy mennyire ismert dolog ez az egész kispolgáriasság a szocialista környezetben. Pedig csak általánosságban ismert, s ami csak általánosságban ismert, az valójában nem ismert. *A társaság tisztelt tagjai* azzal döbent meg a nézőt, hogy mennyi újat tud mondani a „közismertről”.

Éppenséggel ezért mondhatjuk el, hogy aligha láthattunk még egy ilyen filmet, amelyben ennyire tipikusan bolgár szereplők vonultak volna föl remek színészi *ensemble*-ban. Pedig nincs ebben semmi „külön” nemzeti jellegzetesség; csak éppen Eduard Zachariev az az konkrét emberek érdeklik, akikről filmet csinál, s nagyon ismeri őket.

Számomra ez volt a legnagyobb meglepetés. Jókora tévedéssel már-már arra is gondoltam az elmúlt években, amióta nem találkoztunk, hogy egykori barátomból is afféle tehetséggel, szakmával, klikkel, miegymással hivalkodó „filmes” lett Bulgáriában. Ezúton kérek elnézést Eduard Zachariev-től.

Csala Károly

A TÁRSASÁG TISZTELT TAGJAI színes, bolgár, 1974.

R.: Eduard Zachariev; F.: Georgi Misev; O.: Radoszlav Szpaszov;  
Z.: Kyrill Doncev; Sz.: Katja Paszkalova, Naum Sopov, Evszati Sztratev, Ivan Jancsev

# Az elvarázsolt gyermekkor

Fellini: *Amarcord*

*En az életrajzomat kitaláltam. A filmvászon számára találtam ki.*

(Fallini nyilatkozata, *Il mondo*, 1973. 9. 13.)

Idestova tíz esztendővel ezelőtt, 1966 őszén Fellini azzal tette változatosabbá betegségének idegesítő kényszernyugalmát, hogy szülővárosáról, Riminiről rendezett sajtó alá egy albumot. Önéletrajzi valómást is mellékelte hozzá gyerekkoráról, kamaszéveiről.

A könyv: „La mia Rimini” 1967-ben megjelent, elfogyott, elfeledték. Elkészült egy sor új Fellini-mű: a *Toby Dammit* (1967), a *Szatirikon* (1968—69); a *Bohócok* (1970); a *Róma* (1971) és 1973 tavaszán-nyarán az *Amarcord*.

Az *Amarcord*-ot nézve, az a nyugtalan-ság fészkelődött bennem, mintha ezt a filmet én valahol, valaha már láttam volna. Talán mert annyi képsora utal — szándékosan — *A bikaborjak* kisvárosára, a *Róma* családi penziójára?

Addig-addig, amíg rábukkantam a „La mia Rimini” rég olvasott kísérőszövegére. Meghökkenítő. Ez az önéletrajzzá bővült magyarázó szöveg — afféle melléklet a várost bemutató fényképekhez — nem más, mint az *Amarcord* forgatókönyve!

Mintha egy jelszóra nyíló ládika pattant volna fel váratlanul, melyet eddig annyi ütögetés, kulcspróbálgatás, rázogatózás sem bírt kitárulkoztatni.

Fellini tehát mégis mindig saját gyermek-kori önmagához tér vissza, ebből meríti

legtöbb témáját, s ha nem is mindegyik filmje szól erről, most már bizonyos, hogy egy egész ciklust szentelt a Rimini-beli kisfiúnak. Szinte ösztönösen tör fel belőle a gyónás-kényszer, hiszen bizonyos, hogy akkor, amikor a fényképalbumot rendezgetve a kísérő tanulmányt írta, még nem az *Amarcord* képsorai lebegtek szeme előtt. Akkor még másra készült; a *Júlia és a szellemek* könnyű sikere, az abbahagyott *G. Mastorna* utazásának kínos botránya után, betegen, a *Toby Dammit* és a *Szatirikon* előtt nyilván más gondolatok foglalkoztatták. És mégis ott élt benne a közlési kényszer, hogy saját gyerek-koráról valljon.

De vajon a sajátjáról-e? Vagy inkább arról, amit a sajátjaként ad élő és színez tovább, de ami nem is annyira az ő élete, mint inkább minden olaszé? Ez az ön-vallomásnak álcázott mese, ez a filmvászon számára kitalált önéletrajz valóban gyónás, de egy egész nemzedék gyónása. Amikor ott készülődött benne ez a mindannyiunk gyerekkorát idéző film, akkor ennek immár bizonyíthatóan a Riminiben eltöltött gyerekkor volt a valóságalapja. És mégsem csupán egy rendező-lírikus „szegény kisgyermeki panaszaíró” van szó. Fellini úgy tévedt be *Az elvarázsolt birtok* iskolát teremtő elvarázsolt gyerek-



korának soha többé meg nem lelhető, csak önmagunkból felszínre hozható kertjébe, mint *Az elvarázsolt birtok* írója és egyben hőse, Alain-Fournier, aki 1907-ben — az 1913-ban kiadott regény előtt hat évvel — így írt majdani művéről: „*Tervezett könyvem az álom és valóság állandó észrevehetetlen keveredése lesz talán.*”

Ez érvényes Fellini műveire is. Lassan egész sorozattá illeszkedő lírai film-önéletrajza nemcsak a megéltet tartalmazza, hanem a *megélni vágyottat* is, mely ugyanakkor az olasz harmincas éveknek mondhatni vérfagyasztóan könyörtelen rajza is.

Amiben e Fellini-mű közös a nagy előképpel, *Az elvarázsolt birtok*-kal: az a gyermekkor visszavonhatatlanul továtűnt, elveszett paradicsoma; de amiben továbbjut azon, azt úgy mernénk megfogalmazni, hogy Fellini nem kilép a realitásból az ábránd magányába, hanem éppen fordítva: belép egy őt jólesően körülfogó közösségbe. Az ő társadalma egyetlen óriási család, melyben jól érezzük magunkat, mert a rendező kézen fogja minden egyes nézőjét, ráemeli biciklijé vázára, és úgy karikázik be vele a kisvárosba, mint régi ismerőssel, vagy távoli rokonnal, akit órák óta várt az állomáson, szemerkélő esőben, gesztenyénénik tűzhelyének parázsánál melegítve elgémberedett ujjait.

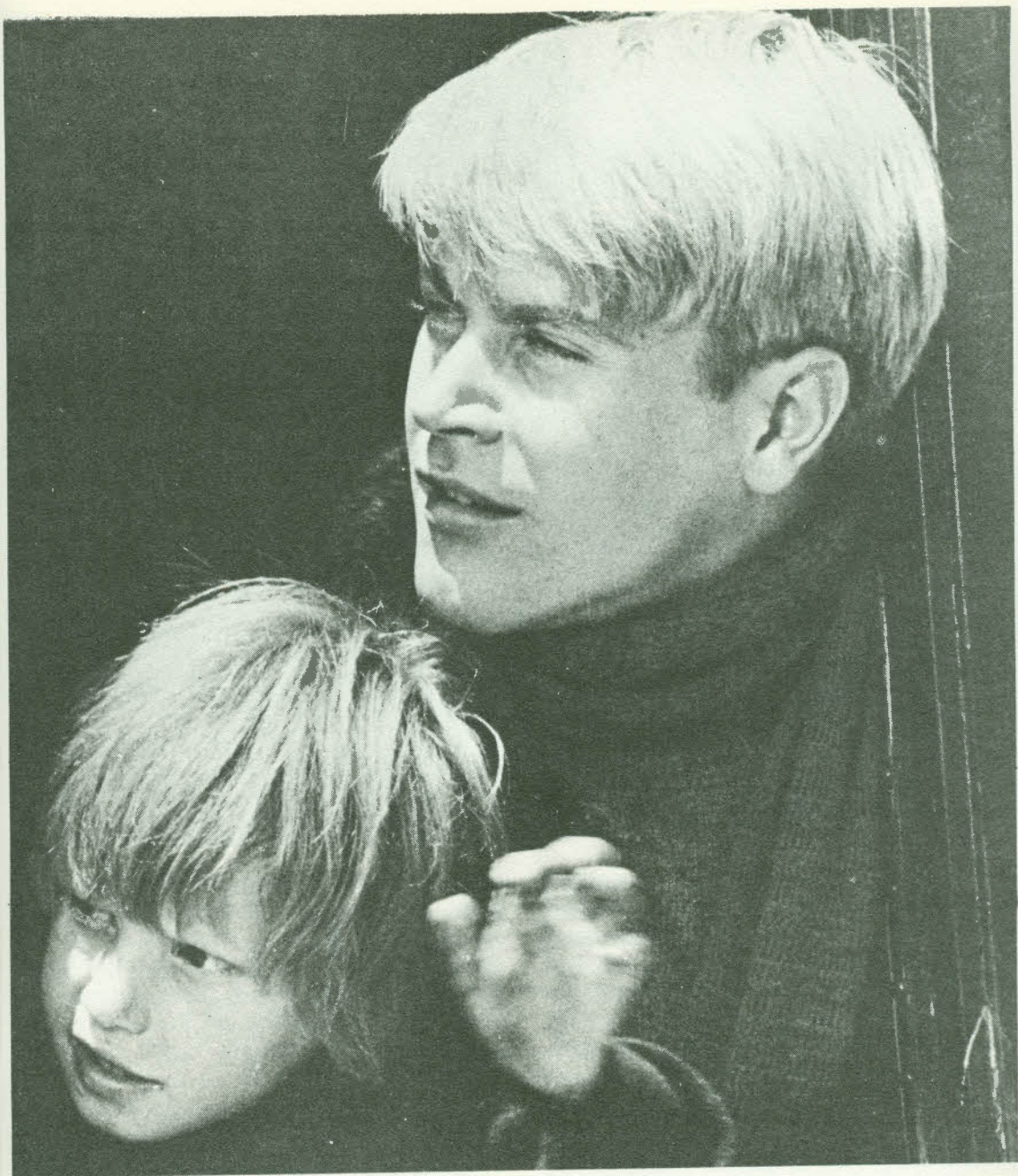
Ez a nagy család, mely a *Róma*-ban kívül a vilamossínek mellé épédelni, itt, az *Amarcord*-ban az egész szeretett és megvetett, dorgált és siratott Olaszország. Ha Rossellini nem használta volna fel a címet, nyilatkozta Fellini egy alkalommal, legszívesebben *Viva Italia!*-nak, *Éljen Olaszország*-nak keresztelte volna el filmjét, mely azonban így a rejtélyes-titokzatos *Amarcord* címet kapta, mely szó ugyan nem jelent semmit, viszont éppen ezért százféleképpen fejthető meg. „*Una specie di suono cabalistico, una parola seducente*” mondotta Fellini a címről — („kabbalistikus hangzású, varázsos lejtésű szó”) —, amit, szándékához méltón, sokan azonnal meg is fejtettek; van, aki esküszik rá, hogy „*emlékezem*”-et jelent, mert tényleg, valahogy így hangzik tájszólásban az,

hogy „*io mi ricordo*”; ismét mások egy régi étvágygerjesztő ital nevét vélik benne fölfedezni...

Pedig a címfejtésnél célravezetőbb egy másik jelképen eltöprengeni: ez a látszólag oly szelíd társadalomrajz, melyben még a fasiszták gonoszsága is kimerül abban, hogy kinzásképpen hashajtót itatnak a valólan nem akaró gyanúsítottakkal, hadd röhögjenek rajtuk otthon gyerekeik: ez a film az első olyan Fellini-mű, amelyben egyértelműen, világosan, félre nem magyarázhatóan, ha úgy tetszik: „direkt módon” jelen van egy munkásmozgalmi jelkép: az Internacionálé hangja, amint vékonyka kis hegedűhangon elcincogva pánikba kergeti az egész díszes fasiszta társaságot.

De térjünk vissza a családhoz. Mint már a *Róma*-ban is, ebben a filmben is mintha mindenki rokon lenne: a tanárok, a gyerekek, a mozi közönsége, a tanyai parasztok, a törpe apáca, de még a tündéri utcalány is, Gradisca (Magali Noel), aki a film végén őszinte örömkökre feleségül megy az őrmesterhez. Ebben a családban mindenki egyszerre bűnös és ártatlan, javulni vágyó és ugyanakkor apró bűnök elkövetésére hajlamos, minden természetes, emberi, tiszta, gondoljunk a nagykeblű trafikosné jelenetére, micsoda gusztustalan idétlenséget lehetett volna ebből rendezni. Vagy a bolond nagybácsi (Ciccio Ingrassia), aki szánalmasságában is milyen fenséges! De még a villanásnyira feltűnő törpe apáca is, torz lényét túlsugárzó elszánt akaraterejével, milyen jelképekbe torkolódó gondolatsort támaszt bennünk. Róla írta Fellini említett 1967-es fotóalbum-szövegében: „Nem tudok úgy Gambettolára — a városhoz közeli tanyára — gondolni, hogy fel ne bukkanna egy törpe apáca Hieronymus Bosch idéző képe a tűz villódzó fényénél.”

Talán csak a Grand Hotel képsorai, soknejű sejkjével, talán csak az ilyen jelene-tek hatnak üresebbnek, harsánynak, közönségesnek, bár éppen ezért tartozik ez is Rimini életéhez, és meg is írta róla Fellini megint csak a fotóalbumban: „Nyári estéken a Grand Hotel Isztambullá,



Bagdaddá, Hollywooddá változott. Sűrű növényzettel takart teraszain Ziegfeld-revükre emlékeztető tivornyák zajlottak.” Tehát talán így van jól, hogy ez idegen világgént hasson a filmben, hiszen az is: nyári kereset ez, idegenforgalmi haszon a telente magába zárkozó városka számára, amikor a nyaraló külföldiek távoztával a kávéházak, körmenetek, mozik, családi ün-

nepek ideje jön el. E sorok írója is megérte egyszer azt a csodát, hogy januárban ringlispilt és céllövöldét talált a velen-cei Szent Márk téren; az emberek, akik nyaranta pincérként, árusként, gondolként szolgálták az idegeneket, most birtokukba vették a várost, lacikonyhát állítottak fel a műemlékek előtt, és ezektől a mutatványosbódéktól hirtelen megszűnt





a csudálatos város operaházi díszlet-jellege, minden emberi arányúvá szelídült.

Így lesz tehát a Grand Hotel-jelenetek meg a nagyon szép, csak kicsit kiagyaltan költőieskedőnek ható óceánjáró-várás után és között olyan szívszorongató hitelű a beteg mama kórházi meglátogatásának képsora, a suta gyónás, az idétlen tréfákkal eltöltött tanítási nap, a hőésés, a tavaszvárás.

Mesterfogás, ahogyan Fellini ezeket az elmesélhetetlen epizódokat közös szárra fűzi és hangulati egységüket megteremti.

Először a közös szárról. Az összetartó erő nem a főhős, nem Titta (Bruno Zanin), hanem az apa és az anya. Ez a szemünk láttára ordenárén veszekedő, hangos, türelmetlen, elgyötört két ember fokozatosan, észrevétlenül magasztosul hőssé. Az egyre szótlanabbá váló anya másokat megváltó, bocsánatkérőn szerény halálá-

val, az apa pedig dacos, elszánt továbbélésével, ahogyan a fasiszták ricinusát, saját ügyetlenségeit és balfogásait, az élet rúgásait elviselve, vegetáló lényből bár a történelemben szerepet nem játszó, bár kicsi, bár műveletlen és faragatlan, bár szegény — de önmagát mégis tudatosan vállaló emberré nő. És itt és ezért kulcsjelenet a bolond bácsi fáramászása és egyáltalán az egész kirándulás: ahogyan egy vasárnapra kiváltják az elmeógyógyintézetből, s kikocsiznak vele a földekre, ahogyan megértik hóbortját, s ahogyan megtalálják a megoldást. (Az apa: Armando Brancia; az anya: Pupella Maggio.)

Szólani kell a hangulati egységet megteremtő képkompozíciós eljárásról is. Fellini csudálatosan bánik a más filmekben csak statisztaként tengő-lengő emberhalmazzal; ezek az emberek Fellininél, ha másodpercekre bukkannak is fel,



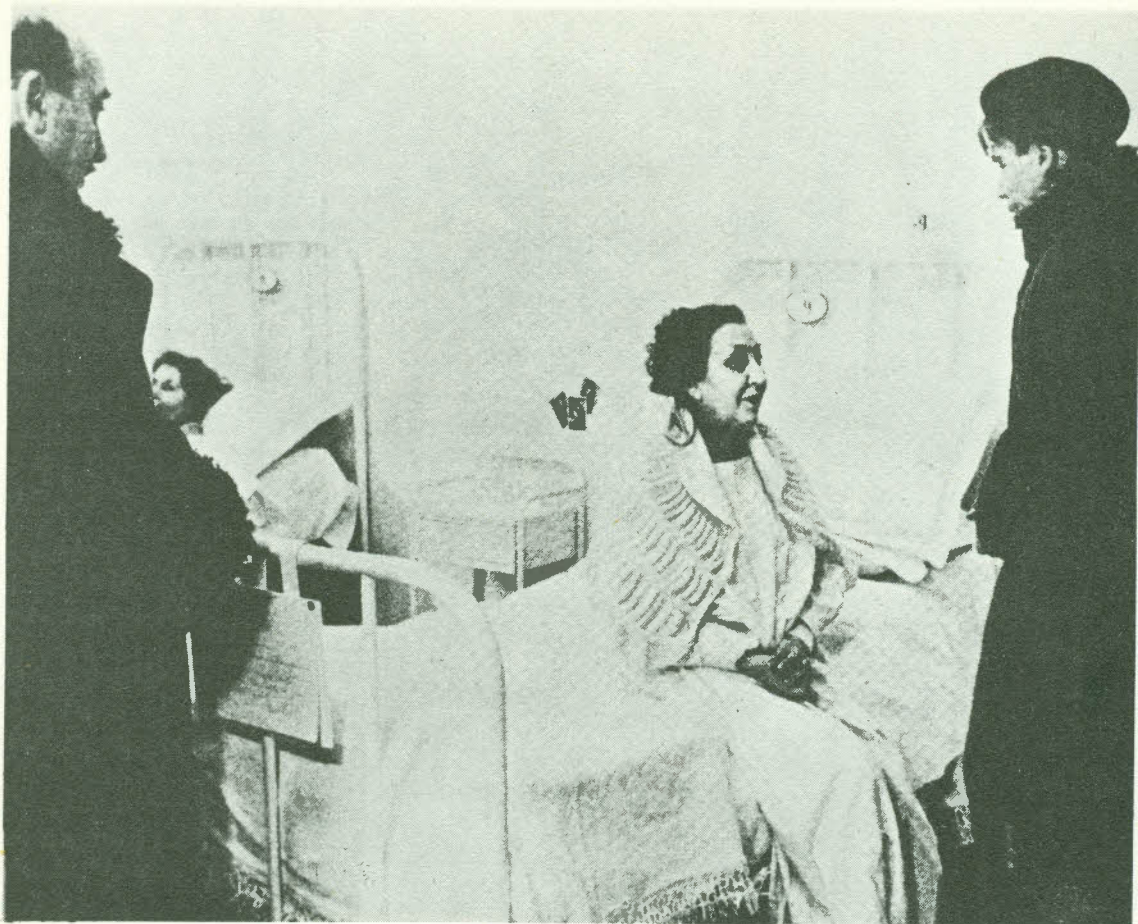


mind külön világegyetemek, mindről órákig lehetne mesélni. És nemcsak azért van ez, mert nem csekély számú segédletének találékony közreműködésével érdekes figurákat cipel a felvevőgép elé, hanem mert mindig emberként ábrázolja, tiszteli és szereti őket; kérem, figyeljék meg, hogy Fellini filmjeinek mosolyt fakasztó jeleneteit nézve sohasem az egyes emberen, hanem mindig egy-egy *helyzeten derülünk*; az egyes ember ezen belül — még ha maga hozta is létre a nevetséges helyzetet — mindig megmarad méltóságában, akár hashajtót itattak vele, akár egy nemiségét ébredezni érző kisfiúnak adta oda irdatlan keblét, akár a görög ábécé rejtelseibe igyekszik örjítő türelemmel beavatni szemtelen tanítványát, akár pedig az oltárdíszítést nem eléggé fejlett esztétikai érzéssel végző sekrestyést dorgálja gyóntatás közben.

Azaz... Fellini fasisztáira mindez nem érvényes. Ők paprikajancsik, ők bábok. Nem szörnyek, talán nem is nagyon veszedelmesek, hanem olyan lények, akik önként, önmagukat fosztották meg ember mivoltuktól. Ezt jelzi futólépéses díszmenetük is, ami egyébiránt, mint köztudott, nem Fellini találmánya, mert tényleg ilyen mulatságos módon szaladgáltak díszmenet címén. De Fellini nem is a díszbevonulással leplezi le őket igazán, hanem a kávéházban, biliárdozás közben, saját megtagadott környezetükben.

Az *Amarcord* kisfiú-hősét Tittának hívják. Az 1967-es önvallomásban Fellini azt írja Tittáról, hogy mikor ő tizennyolc évesen elutazott Riminiből, Titta kísértte ki az állomásra: „Megittunk egy ürmöst a restiben, pedig máskor sðhasem fogyasztottunk alkoholt; aztán felszálltam a vonatra. Titta csak ennyit mondott: „A szent-





ségit.' A kalauz füttye; a vonat csikorogva megrándul, lassan mozdul; házak; a temető."

Titta tehát Riminiben maradt, mégis most ő is felkerült a filmvászonra — és azért maradt Riminiben, hogy a filmvászonra kerülhessen — Marcello Rubini, az

újságíró, Guido, a filmrendező, meg a Bikaborjak mellé.

Le kellene vetíteni egyszer ezt a mozi vászonra tervezett félig igaz, félig mese Fellini-önéletrajzot a hős életének sorrendjében: *Amarcord*; *A bikaborjak*; *Róma*; *Az édes élet*; *Nyolc és fél*,... Mennyi meglepetés érne!

**Nemeskürty István**

**AMARCORD** színes, olasz, 1973.

R.: Federico Fellini; F.: F. Fellini, Tonino Guerra; O.: Giuseppe Rotunno; Z.: Nino Rota; Sz.: Puppella Maggio, Magali Noel, Armando Brancia

## Felfedezendő emberek

Csőke József: „Pedig”

*Élnek közöttünk emberek, akikben az átlagosnál több erő és tisztesség sűrűsödik. Akik a munka nehezebbik végét vették a kezükbe, azzal az el-tökéltséggel, hogy soha el nem eresztik — de éppen ezért nincs idejük és érzésük arra, hogy észrevéttessék magukat. Vagy inkább eszükbe se jut, mert a dolguk foglalkoztatja őket —*

*pontosabban a mások gondja-baja. Ezért kell fölfedezni ezeket az embereket; láthatóvá tenni minden látványosságot nélkülöző életüket.*

Csőke József filmje — a témához méltó mű-vészi puritánsággal, minden fölös pátoszt kerül-ve — ilyen embert fedez fel számunkra Visznek község körzeti orvosában, dr. Ráczi Máriában.





De nem is csak őt, hanem mindazokat, akik — anélkül, hogy ezt tudnák magukról — orvosuk kezelése alatt nemcsak testi bajaikból gyógyultak és gyógyulnak, hanem egy sokkal súlyosabb kórból is. A nem tudni, hány száz éves, idült előítéletek és gyanakvások embert csonkító-torzító betegségéből. Mert Rácz Mária „a semmi-ből”, a szegénységből, a cigány-nincstelenségből lett orvossá, doktor nénivé.

Megküzdnie nemcsak a diplomáért kellett, hanem azért is, hogy az emberekkel elfogadtassa magát — szép lassan, türelemmel —, ahogy ő maga mondja.

A doktornő fiatal, huszonkilenc éves. Hosszú, nem akármilyen úttal a háta mögött, és nehéz, gyalogos utakon nap mint nap — embertől emberig. A kisgyerekektől a kilencvenegy éves Jakus bácsiig, mert itt mindenki hozzátartozója, mindenkit nevéen szólít, mindenre odafigyel, számára senki sem páciens csupán.

Ismerni és látni kell Rácz Máriát. Igaz, a film rendezője megvárhatja a nézőt, nem siet megmutatni őt. Azokon tükrözteti előbb, akik róla szólnak, akiknek az arcát szemmel láthatóan megtisztította a másik ember iránti tisztelet; és ez a másik ember számukra már nem messziről jött, és nem idegen. Tűnődve keresik a szavakat, hogy jellemezzék őt.

Még mielőtt látnánk, már nagyon sokat tudunk róla. Mert sokat mond el a várótermében ülők testtartásának nyugalma, a bizalomteli várakozás csöndje. Így csak olyan orvoshoz készülnek a betegek, akiről tudják, hogy maga is mindig türelmes, hogy nem akárhogyan teszi sztetoszkópját a mellkasukra. No meg „kedves is, amúgy is”, ahogy a filmen mondják róla.

Még mindig nem látjuk Rácz Máriát. De róla „nyilatkozik” a torokfájásról panaszkodó viszneki kislány tekintete, s a rendező végre megmutatja vizsgáló, gyógyító kezét; erős, nyugodt és okos kezét. Csak mindezek után látjuk életnagyságban a vásznon — munkában, útban,

ügyeletben — anélkül, hogy „ezer dolga” egy percre is megtörné hangjának, mozdulatainak, figyelő, meleg tekintetének nyugalmit.

A fiatal doktornő otthon van Visznek községben, de a község határán túl is. Megállítják az utcán, és ő is megszólítja az embereket: jelenléte nélkülözhetetlen.

Játékos öröm fénylik fel az arcán a gyerekek között, kivirul terveiről szólva. Szeret itt dolgozni és élni, csak azt a szót nem szereti, hogy pedig. Mert vele kapcsolatban ez úgy szokott elhangzani, hogy orvos, nem is akármilyen orvos, pedig cigánylány.

Rácz Máriának fájdalmasan igaza van, ha nem szereti ezt a szót. „Pedig” idáig is el kellett jutni az embereknek, hogy majd ezen is túllép-hessenek. Mert túl fognak lépni, mint ahogy elveszti majd értelmét az a mondat is, hogy „nincs, aki ellene beszéljen” — hiszen miért is lenne?!

Nekem mégsem csupán a pedig szóval van bajom. Szégyenkezést ébreszt bennem, hogy mindaz, amit ez a film fölmutat — a képek kemény szűkszávúsága, a tiszteletadás csöndesége ellenére — még óhatatlanul „szenzáció”. Mivelhogy ritka és kivételes, tehát rendkívüli.

Talán ezért is olyan megrázó a doktornő édesanyjának, Vilma néninek az alakja, arca, szavai, ezért olyan nyugtalanító és társadalmi lelkiismeretet ébresztő, hogy ennek a nagyszerű és boldog asszonynak az örömtől olykor sírnia kell, ha lánya nevét ott látja az orvosi rendelő ajtaján.

Így lesz ez a rövid és kitűnő dokumentumfilm nemcsak mélyen hiteles igenlése az emberi erőnek, a társadalmi korlátok feletti győzelem lehetőségének, hanem kritika is, sürgető szó azokért a Rácz Máriáért, akik számára járhatóvá kellene tennünk az utat a gimnáziumok, egyetemek — és a képességeikhez méltó feladatok felé.

Ancsel Éva



## A kalap és az óriáskígyó

Fejér Tamás: Ballagó idő

Révész György: Két pont között a legrövidebb görbe

A pedagógiai gyakorlatban hosszú ideig általánosan használatos volt a „nevelési cél” elnevezésű kategória, amely szinte pontokba foglalhatóan megszabta, hogy melyik órán mire kell nevelni a gyerekeket. S történhetett akármilyen, ha a tanár formálisan értelmezte az előírásokat, az óra végére meg kellett fogalmazódnia valamilyen szentenciaszerű tanulságnak.

Ifjúsági filmjeink gyakran emlékeztetnek e gyakorlatra. Legjellemzőbb tulajdonságuk ugyanis — érdekes módon — nem az, hogy gyerekeknek és gyerekekről szólnak, hanem hogy valamilyen nevelő cézzal készülnek; hőseik egy nevelődési folyamaton bukácsolnak keresztül, s a film végére szinte törvényszerűen változás áll be gondolkodásukban, magatartásukban: rendszerint az történik velük, hogy „megértene valakit a világból”, hogy a gyermekkor ábrándképei, fantáziavilága felől „érettebb fejű” elindulnak a felnőtlenség józanabb, realitásos tájai felé. Így aztán kalandjaik — vagyis a film története — mind e szerint a cél szerint szerveződnek. Olyan kalandok vagy események ezek, amelyeknek rendszerint van valami kézzelfogható vagy szóban megfogalmazott tanulsága, hogy pillanatnyi kétség se maradjon: a nevelés megtörtént, a „nevelési cél” kipipálható. Ebben az esetben a film körülbelül egy

tanári vagy szülői „prédikációval” válik egyenértékűvé.

Szerencsésebb esetben azonban a kérdés másként vetődik fel: ha a nevelődési folyamat ábrázolása nem pusztán az általános érvényű tanulságok kimondása érdekében jön létre, hanem azzal a szándékkal, hogy gondolatokat ébreszsen. Ha a rendező a nevelődési folyamatot egynek tekinti a társadalomba való beilleszkedés gyakran nem is olyan egyszerű folyamatával, s vállalva az ifjú korosztály valós problémáinak megjelenítését, tanulságok levonása nélkül is hozzásegít a világ jobb megismeréséhez, a nevelés valódi céljának téve ezzel eleget.

Két új filmünk kínálkozik ebből a szempontból összehasonlításra: Fejér Tamás filmje, a *Ballagó idő*, amely — minden erenye ellenére — csak a nevelést tekinti céljának, és Révész György *Két pont között a legrövidebb görbe* c. filmje, amely a gondolkodtatást is feladatául vállalva a nevelésnek korszerűbb pedagógiai és filmművészeti eszközökkel tesz eleget.

Az előző évek ifjúsági filmjeihez képest (leszámítva Kézdí Kovács Zsolt *Locsolókocsi* c. filmjét) öröndetes változásként könyvelhető el, hogy mindkét film közelebb akar kerülni a valósághoz. Nincsenek már pazar kellékekkel



felszerelt luxuslakások és boldog, gondtalan szülők, sőt: itt szigorú apák vannak (nem tudni egyébként, hogy a rendezők szemében miért éppen Juhász Jácint testesíti meg legjobban ezt a típust), akik szeretetüket mogorvasággal és kemény hanggal palástolják, s néha nadrágszíjukat is igénybe veszik a neveléshez (amit a Két pont között... esetében sajnos semmi más nem indokol, mint a film befejezésének szorító kényszere), s amit a filmbeli édesanyák és nagymamák — a hagyományos nő-szerep követelményeinek megfelelően — a közbelépés vagy a változtatás legcsekélyebb igénye nélkül, riadtan figyelnek. Közeledés tehát van: a valóság kezd beszivárogni e napsütötte filmekbe (hiszen tagadhatatlan, hogy vannak gyermekeikkel keményen bánó apák), de sajnos még mindig csak az előírászerű sablonok, sémák szintjén — meglepő hasonlóságokat mutatva azzal a társadalomképpel, amely a nemrég elemzett általános iskolai tankönyvekből bontakozott ki.

De ebből a szempontból is különbséget kell tennünk a két film között: hiszen míg a Ballagó idő valamilyen meghatározhatatlan kor benyomását kelti — amelyet szinte egyedül a gyerekek vörös nyakkendője próbál sommásan s nem meggyőzően konkretizálni —, addig a Két pont között c. film határozott törekvése, hogy azt a valóságot mutassa, amelyben élünk, s amely valamilyen módon a filmen játszódó történetbe is beleszól. Sőt, nem mulasztja el azt sem, hogy az ábrázolt valóság bizonyos tendenciáiról enyhe ironiával véleményt formáljon: nem lényegtelen, hogy a szülők állandóan kocsival érkeznek oda, ahol a gyerekek a kisvasutat építik, s az sem, hogy a gyerekek „nemes bosszúból” szülei összes giccses kacatját hordják egybe akkor, amikor semmilyen lepleződéstől nem kell tartaniuk; hiszen az egész falu tévét néz.

Ez az alapvető szemléleti, beállítottságbeli különbség határozza meg a filmek neveléshez való viszonyát is, amelyről volt már szó. Mert vajon miféle tanulságokat nyújt a Ballagó idő az ifjúságnak? Mik azok a tapasztalatok, amelyekkel a filmbeli kisfiú gazdagodik? Sajnos nem állíthatjuk, hogy különösebb segítséget kapna a világban való eligazodáshoz: képet kap az emberi gonoszságról és becstelenségről; de ugyanakkor arról is, hogy végül minden rosszat utolér a törvény. Rájön, hogy a világban valamilyen jó irányú változás zajlik le, mert ma már nincsenek olyan társadalmi különbségek, mint amilyenekről ősei mesélnek neki. S nem utolsósorban megtanulja, hogy a dohányzás és az ital káros a szervezetre. Karikírozás nélkül: a filmbe-

li kisfiú elé olyan világ rajzolódik fel, amely két részből áll — fehérből és feketéből. Vannak rossz emberek és jó emberek, s nem kétséges, hogy a jók oldalára kell állni. S ha van egyáltalán valamilyen konfliktusa, akkor az az, hogy érez valamiféle rendeltetésszerű és örök érvényű ellentétet a felnőttek és gyerekek között, akik eleve nem érthetik meg egymást; de csak addig a pillanatig, ameddig a gyerekek felnőttek nem lesznek. Igaz, hogy meg kell tanulni mindenféle illemszabályt, de a felnőtté válás ettől eltekintve semmilyen különösebb megrázkódást nem okozhat.

A Két pont között... meri vállalni a világ bonyolultságának ábrázolását, ha nem is minden pillanatában. A felnőttek és gyerekek ellentéte itt nem pusztán generációs ellentét, hanem felfogások és szemléletek ütközése. A gyerekek nem azért állnak szemben szüleikkel, mert gyerekek, hanem mert nem vállalják azt a világot, amit a felnőttek építettek köréjük; s a világot ők akarják felépíteni, maguknak, a saját elképzeléseik szerint. S a felnőttek azért állnak értetlenül lelkes vállalkozásuk előtt, mert valahol már elveszett belőlük az a természetesség, az a lelkesedés, az az őszinte légkör, amelyet a gyerekek egymás között ki tudtak alakítani.

A film főszereplője átéli ezt a konfliktust is, de azt is, hogy saját társaival és valamikori barátaival is ellentétbe kerülhet, ha azok a beilleszkedés könnyebbik módját választják, és elfogadják szülei felfogását, normáit. Számára a világban való eligazodás nem olyan egyszerű, mint Ballagó idő-beli társa számára. Ez a fiú valóban megértett valamit a világból, az emberekből; választania kellett, és választott. Nem lett boldogabb a tudásától. De valószínű, hogy a felnőtté válás számára nem azt fogja jelezni, hogy megtanulja és folytatja szülei életfelfogását és gondolkodását, hanem hogy igyekszik majd meghaladni is azt. Mindenesetre: soha nem fogja elfelejteni azt a közösségélményt, amit a kisvasút építése nyújtott neki. Még akkor sem, ha látnia kell, hogy ezzel tulajdonképpen egyedül maradt; társait a könnyen megszerzett hírnév eltávolította a valaha lelkesen végzett munkától.

A filmnek ez a gondolkodásra serkentés tehát a fő erénye. És még valami: néhány jelenetben tud beszélni a választott korosztály nyelvén. Sajnos nem a dialógusaival, amelyek rendszert még itt is mesterkéltnek hatnak, hanem képeivel, elkapott gesztusaival, hangulatával. Még nem tökéletesen. Mert el kell ismernünk: a gyerekek világa felnőtt szemmel nem mérhető.





Néha talán érthetetlennek is tűnik. De ha hozzájuk akarunk szólani, vállalnunk kell ezt az érthetlenséget és következtelenséget, amiről nem tudhatjuk, hogy gyermeki léptékekkel mérve nem szigorúan következetes és logikus-e. Vállalnunk kell, hogy megpróbáljuk egyszerre látni a Saint-

Exupéry rajzolta kalapot és — amit a csak felnőtt-fejjel gondolkodó felnőttek soha nem vesznek észre — azt, hogy a rajz tulajdonképpen nem kalapot ábrázol, hanem elefántot nyelt óriáskigyót.

Erdélyi Ágnes

**BALLAGÓ IDŐ** színes, magyar

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat, 1975.

R.: Fejér Tamás; F.: Fekete István regényéből Fejér T. és Szőcsy Judit; O.: Hildebrand István; Z.: Berki Géza; Sz.: Tóth Sándor, Káldy Nóra, Juhász Jácint, Tolnay Klári

**KÉT PONT KÖZÖTT A LEGRÖVIDEBB GÖRBE** színes, magyar

Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat, 1976.

R.: Révész György; F.: Szántó Tibor regényéből Révész Gy.; O.: Szécsényi Ferenc; Z.: Szörényi Levente; Sz.: Oszterbauer Ferenc, Radnai György, Harsányi Péter, Gadó Eszter





## Vaszilij Suksin

Vaszilij Suksin művészete egyesíti magában az orosz igazságkeresés hagyományait és a szocialista művész erkölcsi-eszmei céltudatosságát. Suksin komoly és becsületes beszélgetést folytat az életről. A nézőben beszédpartnert keres; nem egyszerűen megfigyelőt lát benne, hanem az ábrázolt események résztvevőjét. Nem alkalmaz semmiféle csábító eszközt vagy cselekedést, hogy a neki megfelelő nézőt megnyerje — a néző részvételét a beszélgetés elgondolkodtató bizalmasságával, egyenességével és nyíltságával éri el.

Ismeretes, hogy az emberi tudat a világ egyszerű és világos értelmezésére törekszik. Az ember, miközben nap mint nap találkozik az élet zavarbaejtő tarkaságával, folyamatainak bonyolultságával, szeretné megkönnyíteni ezeket a találkozásokat — modelleket teremt, közös nevezőre igyekszik hozni a jelenségeket... Természetesen, megvan a maga haszna a valóság ilyesfajta rendszerezésének, annak, hogy azt az érthető törvényszerűségek medrébe tereljük. De ez a rendszerezés gyakran az élet leegyszerűsítésének és „kiegyenesítésének” forrása lehet, amikor is a fogalmak klisévé változnak, a modellek rugalmatlanokká válnak, és a közös nevező révén elvész a jelenségek, tények, jellemek sajátossága. E tendencia legszél-

sőségebb következménye, hogy az ész belenyugszik a megmerevedett formulák szokványosságába.

Vaszilij Suksin szereti a gondolkodó művészetet, amely lépten-nyomon szembe fordítja az embert a létezés paradoxonjaival.

Műveiben nincsenek kellemes olvasmányként ható sémák, csupán a nehéz útkeresés nyugalansága. Az élet jelenségeit a maguk bonyolult sokféleségében tárja fel, mindig gazdagabban a törvénynél, ami csak alapvető lényegüket tárja fel. Az általa teremtett jellemek gyakran nem férnek el a „társadalmi típus” keretei és jellemzői között: Suksin szereti az egyedi eset ismétелhetetlenségét, szereti a váratlan, szokatlan jellemeket.

Van egy filmje, a

### Különös emberek

A cím jellegzetes — sőt program jellegű. Különös emberek, furcsa hősök élnek Suksin valamennyi filmjében, és ha ő maga játszik más rendezők filmjeiben, akkor a hősöket különösebbé teszi, mint amilyenek a forgatókönyvben: a furcsaságon keresztül ismeri fel az egyedi ismétелhetetlenségét, az élet valóságos bonyolultságát. Suksinnak csaknem valamennyi jelle-



me: konkrét sors és őszinte kérdés az ember elhivatottságáról, az emberi létezés értelméről. Csaknem minden egyes történet, amelyet elmond, szembeállítja a nézőt az élet korántsem egyszerű gondoljaival, érdes oldalaival.

Suksin rendezői pályafutása az *Élt egy ilyen legény* című filmmel kezdődött, és a *Vörös kányafá*-val fejeződött be. Eljutván a *Kányafa* tragikus magaslatára, olykor meglehetősen tiszteletlenül beszélt első filmjéről és annak hősről: „olyan jól megy neki, hogy már fáj”. Érthető ez a nyilvánvaló igazságtalanság: az ekkor már a *Kányafa* filozófiájára és esztétikájára összpontosító Suksin nem tudott objektív, megértő maradni, ha az

### **Élt egy ilyen legény**

-re gondolt. Márpedig ebben a filmben sikerült egy feledhetetlen, elbűvölő jellemet létrehoznia.

Paska Kolokolnyikov sofőr (Leonyid Kuravljov játszotta) hőstettet hajtott végre: az olajkút mellett álló teherautón meggyulladtak az üzemanyaggal teli hordók, és ekkor Paska odaugrott és életét kockáztatva elvitte az autót az olajkút mellől. Midőn leugrott a lángoló autóról, kissé megsérült és kórházba került. Ott aztán mindenfélét összefecsegett — kórházi ágy-szomszédjainak azt mesélte, hogy fellőtték a Holdra, de nem volt elég üzemanyag, és ezért késleltetett ejtőernyős ugrást kellett végrehajtania. Amikor meglátogatta egy újságíró, hogy interjút készítsen az olajkút megmentőjével, még nagyobb számárságokat mond. Ahelyett, hogy tettét megfelelő komolysággal vagy a hőst jellemző szerénységgel adná elő, egyik mesét a másik után mondja, és ily módon lehetetlenné teszi, hogy az ügyet patetikus oldaláról fogják meg.

És Paska a hétköznapi dolgokban ugyanilyen bolondos. Lemond a hősi babérokról, melyeket egyébként megszolgált, és ugyanakkor hajlamos rá, hogy olyan érdemeket tulajdonítson magának, melyek nincsenek. Hogy az ifjú könyvtárosnő figyelmét felkeltse, Marx „Tő-

ké”-jét kéri tőle, megjegyezve, hogy az egyik fejezetet még nem olvasta el egészen.

A film szerzője nem rejti véka alá Paskát illető iróniáját. Ám miközben ironizál és nevet rajta — tetszik is neki a fiú, annak közvetlensége, az emberek gondjaira és keletlenkedéseire való természetes, segítőkész reagálása. És láthatóan tetszik neki az is, hogy Paska mennyire sablonmentesen, szokatlanul dicsekszik, könnyedén és művészién hazudik. A szerző nyomán a néző is megkedveli Paskát; és nemcsak azért, mert jó és nyílt, eleven gondolkodású...

Paska — a mai fiatalok egyike, akik szeretik a pátoszt iróniával mérsékelni. És korántsem azért, mintha felfogásuk túlságosan ironikus lenne. Egy teherautótűzet Paska nemzedékének képviselői szükségszerűen történelmi aláfestésben látnak: szülők és bátyaik egy rettentő háborún mentek keresztül, és ez a háború tudatosan „visszaszámlálási pontot” jelent Paska és a vele egyidősek lelkében; ez számukra a hősiesség kritériuma és mértéke.

Suksin általában olyan emberekhez vonzódik, akik bonyolultabb körülmények között élnek, ha talán külsőleg nem is, de belsőleg. Az olyan emberekhez, akik ahogyan mondani szokás, „nem ott vannak, ahol lenniük kellene”, a számukra természetes környezetből és megszokott életkörülményekből kikerültek, és ezért minduntalan problémát jelentenek maguknak és környezetüknek. Suksin nem tompítja az ábrázolt jellemeknek ezt a „problémás” mivoltát, ellentmondásos sokrétűségét, sőt mindenképpen kiemeli azt.

Jellemző, hogy a *Különös emberek*-et alkotó három novellából legemlékezetesebbnek a

### **„Végzetes lövés”**

bizonyult, amely Bronyka Puckovról szól. Bronyka a falusi hétköznapiakban komikus, megvetett figura — üres, selejtes emberke. Saját házában sem ő a gazda, még a megdőlt kerítést sem javítja meg.

A társadalmi ügyekben nincs szava — a faluban a dolgozó emberekre figyelnek, azokat tisztelik. De még ennek a kiformálatlan, csaknem értéktelen embernek is vannak „fénylő pillanatai”, amikor a városból halászok vagy vadászok érkeznek. Bronyka ilyenkor megeléknül, szinte szemünk láttára születik újjá, örökös lustasága nyomtalanul eltűnik, intézkedik, nyüzsgő, „elrendez”. És este a tábortűznél fel-tétlenül elmondja a jövevényeknek (a fa-lubeliek már régen nem akarják meghall-gatni) azt a fantasztikus történetet, mi-szerint parancsot kapott Hitler megölésé-re, el is jutott a Führerig, lőtt — és nem talált.

Ez a falusi Hlesztakov először csak nevetést vált ki az emberekből. Ám a neve-tés lassan alábbhagy. Jevgenyij Lebegyev, aki Bronykát játssza, melodramatikusan, könnyekkel a szemében mondja el „a vég-zetes lövés” históriáját, és megrendítően hisz annak valódiságában. A hallgatók nem tudják, mit gondoljanak. Értik, hogy Bronyka Puckov hazudik, és mégsem te-hetik meg, hogy ne higgyenek neki. Elbe-szélése magával ragadó. Bármilyen furcsa is (hiszen az ilyen átváltozásra nincs ész-szerű, látható okunk) valahogy kezdünk együtt érezni Bronykával. Kezdünk rá-jönni, milyen komplexusok kerítették ha-talmukba. Bronyka sebzett ember, képze-lete hamis. Ha nem lenne „a végzetes lö-vés” története, élete értelmét vesztené. Ám a lövéssel kapcsolatos történet továb-bra is ott van a képzeletében, és rajta ke-resztül — különös deformáltságban — ki-rajzolódik a személyisége: ez az ember nyugtalanul törekszik valami nagyra. Va-lamilyen tragikus mozzanat tör elő az ál-tala elmondott komikus anekdotából — benne egy ember önmagát tárja fel, egész kialakulatlan élete benne van ebben a ki-gondolt történetben.

Már régen megfigyelték, hogy Suksin különös érdeklődéssel ábrázol

### **falusi embereket,**

akik a városba utaznak, vagy valamilyen oknál fogva odakerülnek. A város koránt-

sem mindig fogadja őket szívesen, koránt-sem mindig értik meg egymást a falusi és városi emberek. Ezen az alapon egyes kri-tikusok Suksint „besorolták” a „falusi művészek” közé. Már arról kezdtek be-szélni, hogy Suksin szembeállítja a város-sal a falut, ez utóbbit eszményítve.

Egyesek elítélték ezt a szembeállítást, mások helyeselték (ismeretes, hogy a szov-jet kritikában, főként az irodalomkritiká-ban, néhány évvel ezelőtt meglehetősen aktív volt egy irodalmár-csoport, amely éppen a faluban látta a népi élet nemze-ti alapjainak legteljesebb kifejeződését, eszményítette a régi falut, a patriarchiá-lis életet, ily módon úgyszólván feltá-masztva a szlavofil mozgalom némely vo-násait és gondolatmenetét.) Ám mindkét fél tévedett Suksin megítélésében. Nem ál-lította ő szembe a falut a várossal, és nem is idealizálta. Csupán átélte, ami a falu-val történik.

A falusi élet Suksin számára bonyolult jelenség, amelyben éppen elég jó és rossz vonás keveredik. Nincs számára egyértel-műen pozitív falusi ember, illetve egyér-telműen negatív városi. Különböző embe-rek vannak, akikben a régi és új furcsán összemosódik. A probléma az, hogy meg kell őrizni és tovább kell fejleszteni a nép által felhalmozott erkölcsi értékeket a nemzeti életben bekövetkezett — elke-rülhetetlen és jótékony — változások kö-zepette is.

A „Testvér” című novella hőse (a már említett *Különös emberek*-ből) a város-ban él. Kicsinyes, önző, csalásra hajlamos ember, aki ráadásul öntelt, elképesztően dicsekvő is. De nem a város rontotta el ezt a valamikor normális falusi legényt. A paraszti, tulajdonosi mohóság változott át a városi kispolgárság egoizmusává, ön-ző ügyeskedésévé.

Igen váratlanul, bizonyos fokig megha-tóan jelentkezett a falu szeretete a

### **Fiatok és fivérek**

című film hősében (szintén Kuravljov játssza). Falusi legényről van szó, akit el-ítéltek néhány évre egy részegen megesett



verekedés miatt. Nem tudta kivárni a bűntetés végét — megszökött. Nagyon keveset kellett volna már csak ülnie, de a szülőföld utáni vágyakozás erősebbnek bizonyult a józan megfontolásoknál. Azt hihetnők, hogy ezek után gyönyörködünk illik ebben a felelőtlen kitérésben. Suksin azonban nem hatódik meg. Megmutatja hősenek megható vonásait épp úgy, mint komikumát. Emlékeztet rá, hogy a hős a börtönbe is ünnepi felbuzdulásában került.

Suksin hősei nem azért kerülnek gyakran választás elé, mert elszakadtak falusi alapjaiktól — hiszen ezekről az alapokról, a patriarchális létről maga a falu is letér. Suksin hősei azért olyan bonyolultak és drámaiak, mert az író fordulóponton látja meg őket. Mivel a népi élet különféle elemeit egyesítik magukban, mindent összehasonlítnak, összevetnek, értékelnek. Gondolkodnak, útjukat keresik, és ebben a vonatkozásban nagyon hasonlítnak magára Suksinra. Életük sokágú, változékony, és korántsem lehet benne mindent azonnal megfejtetni vagy kategorikusan értékelni, és korántsem minden felvetődő kérdésre van kész vagy csaknem kész válasz. A

## Tere-fere

című film hőse, Ivan (maga Suksin játsz-sza), üdülőhelyre utazik, de még el sem jut a városig, máris teljesen megzavarodik. A faluban nyugodtan érezte magát, megszokta a környezetét, a kialakult életformát. Itt viszont sok minden új. Ivan félénk, ügyetlen, sőt esetlen, amikor útitársaival beszélget. Ám az ő félénkségében van valami harciasság, sőt agresszivitás is. Még akkor is „arénázik”, társadalmi egyenjogúságát és emberi méltóságát védi, amikor jogait senki sem csorbítja. Ivan egyszerre ostoba és bölcs, ironikus és naiv, ravasz és egyszerű.

Suksin mozgásukban mutatja meg különös embereit. Nem véletlen, hogy „Jellemek” című könyvében többségükben olyan elbeszélések szerepelnek, amelyek nem fe-

jeződnek be, amelyeknek végén csupán három pont van a végleges felkiáltójel helyett. Csaknem mindegyik története erőteljes gondolkodásra vall, nem a praktikus, hanem az „értelmező” ember szól bennük az életről, még akkor is, ha az elbeszélések bővelkednek hétköznapi részletekben, a leírások konkrétak, plasztikusak, és számos történet a hétköznapi élet jól felismerhető eseményére épül. És csaknem mindegyik történetben megjelenik a városi vagy falusi gondolkodó, aki a számára megadatott tapasztalat és ész mértéke szerint igyekszik megérteni önmagát és környezetét, és valamiképpen „átrendezni”, „átszervezni” az életet, hogy mindennek értelmet találjon.

A suksini hősök gondolatvilágának minden elképzelhetetlen fordulatóban és ugrásában van egy bizonyos vezérmotívum, amelyet talán a „Hiszek” című kis elbeszélés kapcsán lehetne leginkább kimutatni: „Az embernek azonkívül még — lelke is van! És az, itt, fáj! — Makszim a mellére mutatott. — Nem kitalálás! Valóban érzem — fáj!”

Ha figyelembe vesszük ezeket a gyónás-szerű vallomásokat a lélekről, amely fáj, az életről kialakított gondolatokat, akkor jobban megértjük Suksin

## Vörös kánya

c. utolsó filmjét is.

A film témája bonyolult, „sokemeletes”. Sok minden összefonódott, kifejeződött benne. A bűnöző átfarmálódása — csak a film fő vonalainak egyike, és közel sem a legfontosabb, bár a kritikusok jelentős része éppen erre összpontosította figyelmét. A filmben szereplő konkrét tényről — egy sokszorosán visszaeső tolvaj találkozása a faluval, egy asszonnyal, akivel levelezés útján ismerkedett meg — jó néhány értelmi elágazás vezet el, amelyek a „külsőleg cselekmény” határán kívül esnek. Így például szerepel a filmben a késői szerelem témája is, egy férfi és egy nő fájdalmas kísérlete arra, hogy valahol életük közepe táján újra megtalálják az el-



*Suksin: Vörös kányafa*

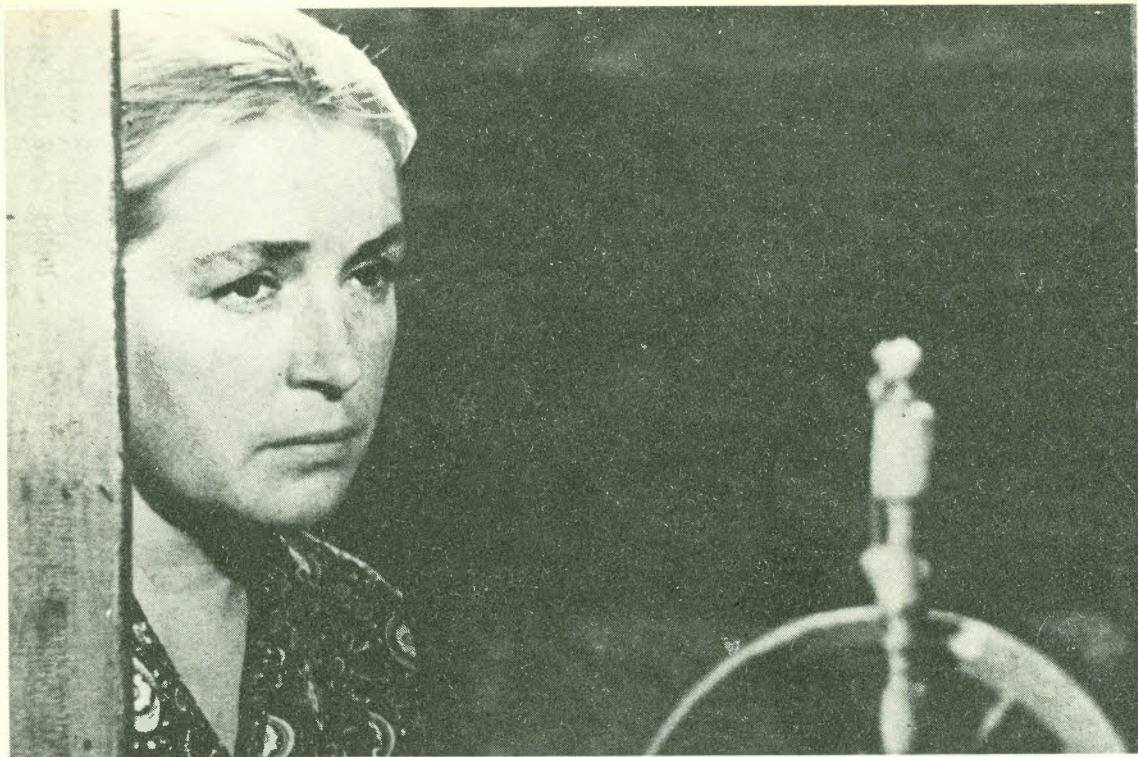
veszített érzéseket, a családi boldogságot. Van egy még szélesebb téma is, amelynek egyenesen általános emberi jelentősége van — az ember felelőssége saját életéért.

Prokugyin valamikor félrelépett, és azután nem értette, nem akarta megérteni, hogy tévedése mivel fenyegeti; hopt, aztán börtönben ült. Jegor most mindezért megfizet. Drágán fizet — a tragédiák árjegyzéke szerint, ha szabad így kifejeznünk. Nemcsak éveket veszített el életéből, amikor börtönökben és a tolvajok tanyáján éledélt — hanem a lelkét is megnyomorította, és megfosztotta magát a természetes emberi örömeiktől, hogy szerethesse feleségét, gyermekeit, anyja közelében maradhasson, érezze, miképp aggódik érte anyja, hogyan gondoskodik róla, és ő is gondoskodhasson arról, aki szülte, felnevelte.

„Prokugyin életének drámája — írta

Suksin —, úgy vélem, abban áll, hogy ő nem akar kisszerű normákat. Gyermekekórán sokat éhezett és szenvedett, és ezért úgy gondolta, hogy a pénz — a lélek ünnepe; másrészt azt is megértette, hogy ez mégsem így van. De hogy hogyan van — ezt nem tudja és nem is tudta már meg. Nagyon sokat követelt az élettől — ünnepet, békét, nyugalmat, amiért mások egész életüket feláldozzák. Mellesleg ritkaság, hogy valaki teljes egyetértésben éljen a világgal — ehhez vagy normális butaság, vagy nagy bölcsesség kell. Jegor nem volt elég bölcs, buta meg nem akart lenni. Azt hiszem, abban a pillanatban, amikor meglátta anyját, megértette: nem lesz neki ebben az életben ünnepe-nyugalma, semmiképp sem teheti már jóvá anyjával szemben elkövetett bűnét — lelkiismerete most már örökké üldözni fogja... Mondok valamit, ami talán még furcsább: ő





*Suksin: Vörös kányafa*

maga kereste halálát.” (Voproszi lityeraturi, 1974. 7. szám.)

A tematikailag „sokemeletes” film sok keréken mozog. A költői metaforák a legváratlanabb módon egyesülnek benne a film-elbeszéléssel, amely falusias módon körülményes és teljesen hétköznapi, és azt mondja el, hogyan él Jegor az új helyen. Életkörülményeinek részletes leírása mellett felvillan a kezdődő szerelem lírája, az emberi kapcsolatok és cselekedetek dinamizmusa — az önmagába mélyedés fárasztó tempósságával. Még groteszk elemek is vannak — a Jegor által életre hívott vendéglői muriban.

Ugyanígy polifónikusok, vagy legalábbis kétjelentésűek a film más motívumai, műfaji cikcakkjai is. Még az a jelenet is, amikor Jegor a nyírfával találkozik. Egyes nézők és kritikusok csak a jelenet szentimentalizmusát vették észre: egy orosz paraszt, aki sokáig el volt szakadva természetes környezetétől, meghatottan simogatja a nyírfát... Benne van-e ez az ár-

nyalat ebben a jelenetben, amely oly sok kritikus figyelmét felkeltette? Benne van. De nem egyedül ez határozza meg a jelenet tartalmát és hangulatát. Suksin számára Jegor megállása a faluba vezető úton — a kételyek és gondolatok, aggodalmak és várakozások pillanata. Amikor a nyírfát simogatja, Jegor arra gondol, hogyan léphet át saját tegnapijából a holnapba.

Jegor Prokugyinban a különböző összetevők paradox módon keverednek: a kegyetlenség és a jóság, a szigorúság és a szentimentalizmus, a természetes ész és az alacsonyrendű bohóckodás. Gondolat- és érzésvilágát olyan törvények határozzák meg, amelyek felfoghatatlanok a felületes szemlélő számára. A film sok tekintetben ironikus. Ezt a tulajdonságát nem a szerző iróniája határozza meg, nem az, hogy Suksin, aki mindent tud, „helyére tenné” a féktelen hőst. Maga Jegor Prokugyin az, aki ironikus: a bőkezű szerző ezzel is felruházta. Jegor hisz is, meg nem is önmagában, új életében, az új élet lehetőség-

gében. És mivel lelke maga is ingatag, ezért érzései furcsán változnak, és nem kevésbé hangulata, viselkedése is.

Jegor Prokugyin személyiségének tar-  
kasága észrevehetően nyomot hagy a film  
felépítésében is. A *Vörös kányafa* a drá-  
ma és a komédia, a tragédia és a melodrá-  
ma mezsgyéin mozog. Az ilyesfajta műfa-  
ji korlátatlanság azzal a veszéllyel járhat,  
hogy a mű érzelmileg és stílárisan eklekti-  
kussá válik. Suksin azonban ezt meggá-  
tolta. A *Vörös kányafa* művészileg egysé-  
ges: eszméinek, áramlatainak és színeinek  
bonyolult ellenpontjai Jegor Prokugyin el-  
képesztően tarka jellemének bonyolult  
mozgását tükrözik vissza. A motívumok,  
hangvétel, műfaji jegyek disszonanciáját  
Suksin tehetsége költői egységgé változtat-  
ja, amelyből sugárzik a humanista gondol-  
lat: egy zavaros életű, romlott lelkű em-  
ber kijut a szakadékból, felegyenesedik,  
mert olyan társadalomban él, ahol ez a  
felegyenesedés meggyőzően természetes.

Vaszilij Suksin írói, rendezői, sőt színé-  
sz munkásságát is ez a fajta humanizmus  
határozta meg — az ember iránti érdeklő-  
dés (emlékezzünk még egyszer Makszim  
szavaira a „Hiszek” című elbeszélésből, a  
fájó lélekről). Suksin egyes munkái között  
meglehetősen nagy a különbség: különbö-  
ző embereket játszott, különböző rende-  
zőkkel dolgozott. Ám Suksin humanista  
pátosza mindenütt átüt, és nemcsak a sze-  
rep erkölcsi pátoszában érződik, hanem az  
alakítás esztétikai konkrétságán is.

Itt van például Hucijev

## A két Fjodor

című filmjében az idősebb Fjodor: a tönk-  
rement városkába elhossa a fronton évek  
során felforrósodott vágyódását az alkotó  
munkára, a szerelemre, a családra, az apa-  
ságra. Eleinte mindezeket az érzéseket az  
ifjabb Fjodorra összpontosította, erre az  
árva fiúcskára, akit valamelyik állomáson  
szedett fel. De aztán jött egy asszony,  
akit megszeretett. Az idősebb Fjodort tel-  
jesen megdöbbentette, mennyire féltékeny  
a kicsiny Fegya a házukban élő asszonyá-

ra. Állandóan érezzük Fjodor előző életét,  
háborús tapasztalatait, bajtársiasságát, em-  
berségét, jóságát — miközben Suksin Fjo-  
dort játssza, olyannyira összenő hősével,  
hogy önmagáról szól, gyón. És mindezt  
természetesen, egyszerűen, nyíltan teszi.

Néhány év múlva epizódszerepet ját-  
szott Szergej Geraszimov

## Újságíró

című filmjében: egy részeges riportert,  
akit emiatt nem küldenek ki külföldre.  
Ismét csak — döbbenetes természetesség,  
hitelesség, bár ebben az újabb szerepben  
nem volt gyónás vagy pátosz. Egyre vilá-  
gosabbá vált, hogy Suksin szerepköre ki-  
szélesedik, erőteljesen, pontosan hatol be  
a legkülönfélébb jellemekbe, egyre többet  
követel minden, általa játszott figurától,  
fel akar benne tární minden jót és rosszat,  
világosat vagy zavarosat.

Egy év múlva ismét Geraszimov filmjé-  
ben játszott,

## A tónál

címűben. Éppen a Suksin játszott hő-  
nek, Csernihnek a sorsa a legnehezebb a  
„feltételezett körülmények” között. Ő vol-  
taképpen közel áll Barmin professzorhoz  
és lányához, Lenához, a legendás, gyönyörű  
tó megalkuvás-mentes védelmezőihöz.  
Akárcsak Barmin, Csernih is idevalósi,  
szereti ezt a földet és a Bajkált. És az élet  
úgy hozta, hogy mégis neki kell vezetnie  
azt a cellulóze-kombinátot, amely meg-  
foszthatja erdőitől a tó partjait, bepiszkít-  
hatja kivételesen tiszta vizét.

Suksin Csernih szerepében azt az érde-  
kes feladatot kapta, hogy hősével együtt  
végiggondolja azokat a problémákat, ame-  
lyeket a tudományos-műszaki forradalom  
az emberiség elé állít. Csernihre jellemző,  
hogy nem tud elfogadni vonzó kompro-  
misszumokat, bármennyire is kapacitálja  
közvetlen főnöke, hogy ne törődjön a víz  
tisztaságának problémájával, és minden  
erejét a termelési terv teljesítésére fordít-





Suksin: Vörös kányafa

sa. Sok ügyet és embert ismer, és ezért tudja, hogy milyen könnyedén, észrevétlenül lesz a kis kompromisszumokból a fő vonalról való hatalmas letérés. És vállalja a nehéz harcot, miközben egyáltalán nem dicsekszik becsületességével és elviségével. Csernih a rábízott ügyet más ügyekkel való összefüggésében szemléli, egyszerre gondol saját hivatalára és az egész országra, minthogy ebben a feladatkörben ő testesíti meg a pártot és a szovjethatalmat. Ez biztosítja erkölcsi szilárdságát, szellemi önállóságát, ezért tudja, mi a fegyelem és mi a kezdeményezés.

És még egy szerep — Vaszilij Suksin utolsó szerepe — Lopahin Szergej Bondarcuknak

### A hazáért harcoltak

című filmjében. Lopahin egyszerű ember, átlagos bányász, átlagos katona, nem különösebben művelt, eléggé durva. Szeret

csintalankodni, másokat kinevetni. Egyetlen útjába kerülő asszonyt sem hagy békén. Csintalankodása, udvarlásai során átlépheti az illem határait is. És mégis jelentős ember. Lopahin emberi jelentőségét Suksin úgy tárja fel, hogy cseppet sem kívánja megemelni hőjét valamiféle kiegészítő intelligenciával — csak annyit ad neki, amit sorsa, jelleme megadhatott, és mindehhez ellátja még katonai tudással és hozzáértéssel.

Suksin Lopahinja — katona 1942 nyarán. Már jócskán belekóstolt a visszavonulás tragédiájába, és véglegesen megszabadult a háborút megelőző évek illúzióitól, ami a háború menetét, illetve az ellenséget illeti. (A mi Lopahinjaink valamikor azt várták, abban hittek, hogy a német proletariátus hírt ad magáról, és segít majd, életbe lépnek a társadalmi megosztódás törvényei; a háború elején még nem jöttünk rá, hogy a hitleristáknak sikerült egyeseket megsemmisíteniük, másokat megrontaniuk, elkábítaniuk, hogy a há-

ború hosszú hónapjaiban a fasiszta szó számunkra azonos lesz a „némettel”, akit „Fritznek” hívunk majd.) Lopahin már megismerte az ellenség veszedelmes erejét, ravaszságát, kegyetlenségét, ami mindenben túltett, amit az emberi fantázia valaha is képes volt kiagyalni. Lopahin megjárta a gyűlölet rettentő iskoláját, feldühödött, rengeteg harag van benne, és közben megtanult harcolni is. Még nem tudja megállítani az ellenséget: seregének ehhez nincs még elegendő ereje. Belsőleg — a szívós védekezés erkölcsi és katonai biztosítása szempontjából — azonban már felemelkedett a rövidesen elkövetkező fordulatig: Lopahinnak és társainak a doni sztyeppéken véghez vitt hőstetteiből már érződik Sztálingrád.

Lopahin nem mond nagy szavakat — sem hazaszeretetéről, sem a háború társadalmi értelméről. De abban, hogy milyen fájdalommal hagyja hátra szülőföldjének újabb darabkáját, ahogyan saját katonai dolgairól gondolkodik, ahogyan a hátrahagyott falvokról és emberekről beszél, megérezzük, hogy ezeknek a szavaknak a jelentése ott él a lelkében kimondatlanul is örökre.

Suksin, miközben különböző szerepeket játszott, nem csupán átlényegült, mint valami jól felkészült és felkészített hivatásos színész. Ő ilyenkor „újraateremti” magát, lényegében változik meg. Nem apránként szedi össze az eljátszandó alakot, hanem a figura lényegét megértve hozza létre a részleteket. Saját szenvedélyét, gondolatát önti át Lopahinba, Prokugyinba, Csernihbe... A hivatását értő színész is megmarad, hiszen szakmai tudás nélkül a megismert lényeg nem jutna el a nézőig.

Amikor visszaemlékezünk azokra a sze-

repekre, amelyeket Suksin eljátszott, újra és újra megismételjük Suksin művésztének szokványos jelzőit: hiteles, természetes, egyszerű. Ezek a jelzők akkor is érvényesek maradnak, amikor Suksin kilép az egyszerűség és természetesség keretei közül, élesen, hevesen játszik. Ekkor kitűnik, hogy az éles játék is lehet korszerű. Emlékezzünk például a *Kányafá*-nak arra a jelenetére, amely nyomban az anyjával való találkozás után következik: Prokugyin-Suksin a földre veti magát, harapdálja, morzsolja kétségbeesésében... És itt sincs semmi túljátszás, semmi színészkedés, erőltetés.

Suksin sokoldalú, csaknem univerzális — hiszen író, rendező, színész. Többféle hivatás között szétszakadva, élete utolsó hónapjaiban gyakran elgondolkodott: nem hiú törekvés-e az, hogy mindent megpróbál, mindent megkísérel? Nem kellene-e lemondani a filmről, hogy az írásra összpontosítson? Kételyeit valószínűleg fáradtsága váltotta ki. Bizonyos, hogy nyugodtan megfontolva a dolgokat, és nem pillanatnyi hangulatok hatása alatt, nem akart volna odadobni semmit, lemondani valamiről: győzött volna benne a rá annyira jellemző törekvés, hogy a művészetnek, az embereknek adjon mindent, ami csak van a lelkében, hogy felhasználja az alkotás gyötrelmei között szerzett lehetőségeket.

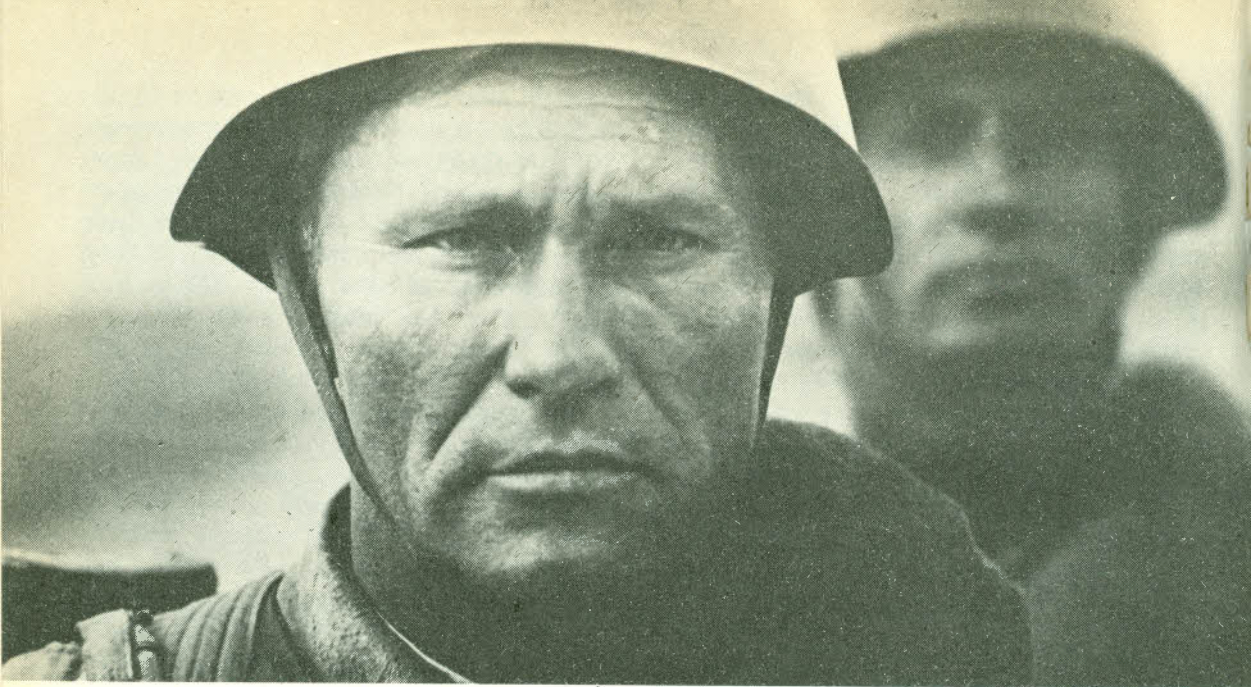
Valószínűleg...

De ugyan minek is találgatni. Vaszilij Suksin elment tőlünk, amikor még csak 45 éves volt. Mennyi mindent tehetett volna még, ha nem éri utol a korai halál! De amit tett, megmarad — akár mint „nem emberi kéz teremtetten emlékmű”, akár mint korunkra ható eleven művészet.

(Ford.: Bakcsi György)

A Filmkultúra számára írta: Alekszandr Karaganov





*Bondarczuk: A hazáért harcoltak*

## Emlékek és tervek

Az interjúkból

Még egészen kis legény voltam, amikor a háború után elhagytam a falut. Nehéz idők jártak akkoriban vidéken, és sokan felkerekedtek, hogy a városba menjenek. Dolgoztam lakatosként egy vlagyimiri gyárban, építettem öntödét Kalugában, voltam segédmunkás, szobafestő-tanuló, rakodómunkás, részt vettem vasútépítkezésen... Az autószerelő technikumot ott-hagytam, mert nem értettem, hogyan működik a dugattyú a hengerben. Folytak az előadások, nekem meg kukorékolni lett volna kedvem. Nagyon jól tudtam a kakast utánozni...

Úgy alakult, hogy 12 éves koromtól kezdve mindig volt, aki segített kíválasztani,

### mit olvassak

Először egy leningrádi tanítónő, aki a háború alatt a falunkba került, és az iskolában tanított. Szinte féktelen olvasási szenvedély fűtött. De rosszul tanultam, s

anyám ezt nem tudta megérteni. Elment a tanítónőhöz. Az kikérdezte őt, hogy mit olvasok, és összeállított egy listát, hogy milyen könyveket kell olvasnom. Megígérte, ha ezeket elolvasom, újabb könyveket ajánl. Még emlékszem a szevasztopoli könyvtárra: matrózként szolgáltam itt, és a tiszti könyvtárba jártam. Ott is volt egy idős könyvtárosnő, az is összeírta, mit kell elolvasnom. Végül Mihail Iljics Romm is készített nekem ilyen összeállítást. Ez volt az utolsó könyvlistám. Majdnem minden könyvre emlékszem ezekből az összeállításokból, sok minden ismétlődött is bennük... Most már én magam is összeállítanék valakinek egy listát, olyan szilárdan hiszek bennük, olyan hálás vagyok nekik: a könyveknek is, az embereknek is.

Bejártam az egész országot, és egyszer csak Moszkvában ébredtem föl — odaérkeztem, hogy főiskolára jelentkezsek. Történész-levéltáros szakra készültem. Mindig tetszett nekem ez a dolog. De amikor megérkeztem, úgy döntöttem, hogy mi-

előtt a levéltáros szakra jelentkeznek, megpróbálkozom az Irodalmi Főiskolával. Volt egy ilyen titkos álmom. A folyosón találok egy tapasztalt diákkal, az mondta, hogy a jelentkezéshez egy nyomtatott vagy legalább írógéppel leírt saját elbeszélés is szükséges... Én természetesen elkeseredtem. Ez a fiú azt tanácsolta, hogy adjam be az irataimat a VGIK-be. (Össz-szövetségi Állami Filmfőiskola — A szerk.) Katonaruhában érkeztem Moszkvába. Odaálltam a VGIK felvételi bizottságának az asztalához. Romm Ohlopkovval suttogott valamiről, s az megszólalt: „No, mondd csak, földi, mit csinálnak a szibériaiak erős hidegben?” Elképzeltem a szibériai hideget, meggémberedtem, elkezdtem a füleimet cibálni, a lábommal topogni. De Ohlopkov azt mondta: „Hát még?”. Akárhogy is igyekeztem, többet nem tudtam kitalálni. Akkor ő az orromra mutatott: „Mikor fagy van, az orrlyukak összeragadnak, és az orrodát dörgölöd a kabátujjaddal. Igen — mondja Ohlopkov —, ezt elfelejtetted...” Aztán elhallgatott, és komolyan kérdezte: „Mondd csak, földi, hol dolgozik most Visszarion Grigorjevics Belinszkij? Moszkvában vagy Leningrádban?” Meghökken-tem: „Az a kritikus?...” „Az hát, a kritikus.” „De hisz az már meghalt...” Ohlopkov várt egy kicsit, és csak annyit mondott egészen komolyan: „Mit beszélsz?”. Köröskörül nevetés, nekem meg valahogy...

Egyébként úgy gondolom, hogy az írást nem lehet tanítani; mégis, belőlem aligha lett volna író, ha nincs a VGIK. Ebben az értelemben Mihail Iljics szinte a keresztapám. Ő kényszerített minket arra, hogy etűdöket írjunk: szétküldött minket Moszkvában, hogy megfigyeléseket gyűjtstünk, sokat beszélgetett velünk az irodalomról. Romm Puskinon, Tolsztojon, Dosztojevskijen nevelt minket, arra tanított, hogy már a legelső próbálkozásainkat is az orosz szépirodalom magas példáival hasonlítsuk össze. És ami nagyon fontos — nem nyomott el minket. Mihail Iljics számolt velünk, akik akkor még kisfiúk voltunk, tisztelte az élettapasztalatunkat.

Elfogadta a meggyőződésünket és a nézetünket, ha nem is értett velünk egyet. Sőt, ítéletünk alá bocsátotta saját művészetét is... Nemegyszer meggyőződtem arról, hogy a magasfokú intelligencia mindig együtt jár az egyszerűséggel, a jósággal, az elérhetőséggel és a megértéssel. Így az én tanáromnál is, vagy ahogy a VGIK-ben mondják, mesteremnél, M. I. Rommnál, a nagyszerű rendezőnél.

Vagy az ifjúkor emléke makacs, vagy a gondolatok menete ilyen, de az életről való elmélkedés minden alkalommal

## a faluhoz

vezet. Úgy tűnhetnék, hogy ott a városhoz képest lassabban mennek végbe a társadalmunkban zajló folyamatok, nem olyan viharosan. Én viszont úgy láttam, hogy éppen vidéken vannak a legélesebb összecsapások és konfliktusok. Magától értetődő, hogy azokról az emberekről beszélek a legszívesebben, akik közel vannak hozzám. Igen, a fiatalság elhagyja a falut, elhagyja a földet, a szülőket. Mindazt, ami táplálta és nevelte őket... Bonyolult folyamat ez, nem veszem magamnak a bátorságot, hogy ítélkezzem, ki a bűnös itt (és vannak-e egyáltalán bűnösök?). Arról azonban mélyen meg vagyok győződve, hogy a felelősség bizonyos része minket, művészeket is terhel. Nem „szántunk” elég mélyen, nem méltatjuk jelentőségének megfelelően a termőföld munkását, aki nem alkalmaztatása folytán, hanem meggyőződése szerint munkás... A szovjet prózaírodalomban kedvelt az úgynevezett mai falusi próza. Számíthatunk felnövekedésére. Itt van Vaszilij Belov, Fjodor Abramov. Reményekre jogosít a fiatal szibériai Valentyin Raszputyin. Érde- mes figyelemmel követni őt...

Mint filmszínész, felismernek az utcán, de többnyire ilyenképpen: „Nem dolgoztunk mi együtt Északon, fakitermelésnél? Már elnézést, ismerős az arca.” Általában nem szeretem, ha felismernek. Faggatnak, megnézegetnek, autogramot kérnek... A színész a filmvásznon legyen érdekes.





*Bondarczuk: A hazáért harcoltak*

A fő téma műveimben, úgy gondolom, a parasztság. Ha komolyan meg akarjuk érteni az orosz parasztság körében végbement folyamatokat, az a természetes igényünk támad, hogy messzebből és mélyebbről közelítve ismerjük meg őket. És akkor mély, széttéphetetlen, vérségi kapcsolatban látjuk Sztjepan Razint és az orosz parasztságot.

Nem akarok a népművészettel versengeni, ez lehetetlenség, képtelen dolog lenne. Razin a nép kedvelt hőse, ebből semmit sem lehet elvenni. Ez ellen az egyház sem tehetett semmit, pedig 250 éven át naponta kiátkozta Razint. Én sem kívánok semmit elvenni ebből, ellenkezőleg, hozzátenni van kedvem... Sztjepán el fogja hagyni a herceggkisasszonyt. Ha nem hagyná el, a néző ezt nem bocsátaná meg, hiszen dal szól erről, gyönyörű népdal... Hogy lehetne nem elhagyni!

Csapigin és Zlobin regényeit Razinról sok évvel ezelőtt olvastam. Nem vettem újra elő őket. Nem a másolástól való fé-

lelemből, hanem attól óvakodva, hogy fel-támad bennem az ellentmondás szelleme.

*A Jöttem, hogy szabadságot adjak nektek* (Ja prisol daty vam volju) című forgatókönyvön már több mint négy éve folyik a munka. Egy biztos — lesz belőle film. A népi legendákban Razin nem mindennapi erővel, szépséggel és ügyességgel felruházott dalia. Én közepes fizikai adottsággal rendelkező, hétköznapi embernek képzelem őt. Felmerül a kérdés, hogy akkor mivel győz? A fejével, az eszével és muzsik-leleményességével. Fiatal korában Donszkoj csapatainak követe, fontos állami kérdésekben dönt, tud három nyelvet... A Razinról szóló anyagot tanulmányozva arra a következtetésre jutottam, hogy nem annyira ő hódította meg városokat, mint inkább azok adták meg magukat... Ez a hatalmas ember hatalmas terhet viselt, s aztán egyszerűen elfáradt. A történelem ismer jó néhány hasonló példát.

Ami végtelenül drága nekem

## Sztyepan Razinban,

az az, hogy milyen természetességgel és egyszerűséggel osztott harcostársai sorában, milyen férfiasan viselkedett a kínzásokon és a kényszermunkán. Három dolgot kell tudni egy emberről: hogyan született, hogyan házasodott, és hogyan halt meg... Én magam fogom próbálni, nagyon komolyan, a főszerepet, mert eddig még nem találtam rá mást. Végig akarom utazni Szibéria meg a Volga-mente színházait, hátha ráakadok egy érdekes színészre. Ha így lesz, átadom neki a szerepet. Annál is inkább, mert enélkül is bonyolult, három évre szóló munka áll előttem. A film többrészes lesz, széles formátumú. Fel kell építeni a Vörös teret, erődítményeket, egész városokat, várakat, árkokat kell ásni... csak a kosztümökből hétezeret kell varrni... Nagy energiára van szükség. Bekerülnek-e a filmbe a Razinról szóló népdalok? Nem, nem kerülnek bele. Új zenét fognak írni hozzá... Ennyi talán elég is róla. Hiszen a film még nincs meg, csak a szándék, az ötlet, mi meg hogy belemerültünk a beszélgetésbe!

Könyveimben is, filmjeimben is csak azokról beszéltem, akiket ismerek, akikhez kötődöm. Megosztottam, ahogy tudtam, az emlékeimet. Most már rá kell térni a szélesebb körű elmélkedések útjára. Új erőre és bátorságra van szükség, az élet új mélységeit és bonyolultságát kell feltárni... Milyen szép is lenne, ha egy film, egy könyv vagy egy színházi előadás egyszerre megoldaná ezt vagy azt a problémát! Akkor csak összeállítanánk a problémák lajstromát, szétosztanánk az íróknak, rendezőknek, színészeknek, és a kijelölt időre végeznénk az emberi normáktól, a moráltól való minden elhajlással.

Sajnos, a művészetnek ehhez nincs elég ereje...

Mohó érdeklődéssel várom

### első színdarabom

előadását. Az *Energikus emberek* (Enyergicsnje ljugyi) c. vígjáték premierje

Moszkvában a Majakovszkij Színházban lesz, Leningrádban pedig a Gorkijról elnevezett Nagy Drámai Színházban. Az *Energikus emberek* azokról szól, akik társadalmunkban megpróbálnak „kivirulni” a társadalom számlájára. A saját zsebükért lelkesedőkről. Egyébként vonz engem a színház. Szeretném megérteni, miben van eleven ereje, rendíthetetlensége. Ha első kísérletem sikerrel jár (az *Energikus emberek*-re gondolok), feltétlenül kerítek magamnak erőt és időt, hogy a színháznak is dolgozzam.

Bennem — szomorúan ismerem ezt be — nincs elég professzionalizmus. Minden foglalkozás mindenekelőtt munkafegyelmet igényel, így az írói munka is. Bennem nincs meg ez a fegyelem. Tizenhárom éves hivatásos munkám során négy könyvem jött ki, amelyek összterjedelme ötven szerzői ív. Tehát négy munkanap alatt egy oldal gépirásos szöveg. Profiságról a szó szigorú értelmében itt nem lehet beszélni.

... Sztyenyka számomra — az életet jelenti. Az ilyen munkásfiúkat szeretem. Elbűvölnek. Nekik játszottam el Sztyenykát, úgy, ahogy van. Belenéznek minden szembe — nem hiszik, hogy én állok előttük. Igen, Sztyenyka...

Manapság a falvakban megjelent az értelmiségi réteg. Én itt a tanítót állítanám első helyre. Az ő intelligenciájától, esztől és más magasrendű lelki tulajdonságaitól függ a falvak lakóinak jövője, attól, hogy milyen érzékenyen képes megérteni a gyermek pszichikumát.

A saját gyermekeim is nőnek. Már nem is tudom, mit szeretnék. Tanulni fognak, főiskolát végeznek. És mi lesz aztán? Például az, hogy elutaznak a lányaim oda, ahol az apjuk született, és ahol ismerősként fogadják majd őket... És akkor talán kiderül, hogy két kis városi fruska érkezett oda. Ha netán így lenne, az nagyon keserű érzés lenne számomra, mert mint író, azt szeretném, ha megőriznék a szülőföldem nyelvét.

Van egy álmom: csinálni egy filmet — nem tudom, milyen lesz, játék- vagy dokumentumfilm —



## szülőfalum egy napjáról,

május 9-ről, a fasiszta Németország felett aratott győzelem napjáról. Nálunk otthon ezen a napon sajátos módon emlékeznek meg azokról, akik elpusztultak. A tanácselnök feláll egy székre vagy egy hokedlire és kikiabálja a neveket. Ez mintegy háromszáz ember. És amíg sorolja ezeket a neveket, az emberek, akik ismerték a tulajdonosaikat és a hozzátartozók állnak és emlékeznek. Van, aki halkán sirdogál, van, aki csak hallgat... Meglesni ezeknek az embereknek a szemét, nem izgatva és nem zavarva őket, nem zúdítva rájuk az emlékek lavináját. És talán párhuzamosan vágva bemutatni egy osztályt az iskolában, ahol a tanár ugyanazokon a neveken hívja ki a gyerekeket — az elesetteket uno-káit... Úgy gondolom, ez nem egyszerűen a természetes, meglesett élet lenne, nem egyszerűen az élet folytatódása — hiszen végül is ezt megragadni nem olyan nehéz. Itt lehetőség van a saját szerzői álláspontom kifejezésére, s ez a legfontosabb!

A mindennapok hiábavalóságai, a szándék, hogy megragadjam és tükrözzem a múlt pillanatát, eléggé összezavart engem. Ki tudja, hányadszorra, arról győződtem meg, hogy nem a saját dolgomat csinálom. Most el kell gondolkodnom életem gyökeres átalakításáról. Valószínűleg valaminek búcsút kell mondanom — vagy a filmnek, vagy a színháznak, vagy a színészetnek. De lehet, hogy a moszkvai bejelentőlapnak is... Hiúság!

Sok mindent elmulasztottam az életben, most is csak ezt tudom. Játszottam filmekben majdnem tizenöt évig... Csináltam három-négy könyvet és két filmet: a *Tere-feré-t* (Pecski-lavocski) és a *Vörös kányafá-t* (Kalina krasznaja) ... És ezért úgy döntök: vége a filmnek! Vége mindennek, ami zavar az írásban. Azért is egyeztem bele ebbe a beszélgetésbe, hogy ne zárkozzak magamba, legyen valamilyen kötelezettségem a társadalommal

szemben és felelősségem a jövővel szemben... Nem, többé nincs semmiféle kompromisszum! Vége a hívságoknak! Megmaradok a tiszta papírnál. Vár rám egy nagy regény és néhány elbeszéléskötet...

(Suksin interjúból. A felhasznált interjúkat I. Bobrov, Sz. Visnyakov, I. Gummer, V. Ivanova, V. Knipper, G. Kozsuhova, K. Ljaszko, Sz. Popov, J. Szkop, J. Szelkov, J. Cserepanov és O. Cserkaszoza készítették.)

(Szovjetszkij Ekran, 1975. május)

## Vaszilij Makarovics Suksin 1929—1974

Szibériai paraszt, lakatos, építőmunkás, tanító és falusi iskolaigazgató, kerületi Komszomoltitkár, matróz és torpedóromboló rádiósa, a VGIK hallgatója.

Színész, rendező, író, a Munka Vörös Zászló érdemrend, a Szovjetunió Állami Díja, valamint a Vasziljev testvérekről elnevezett Összorosz Állami Díj kitüntetettje. Kommunista.

Játszott többek között M. Hucijev *A két Fjodor* (1959), Ilja Gurin *A két üteg* (1959), R. Barnet *Aljoska* (1962), L. Kulidzsanov *Amikor a fák magasra nőttek* (1962), Igor Satrov *Férfibeszlés* (1969), Sz. Geraszimov *Újságíró* (1969) és *A tónál* (1970), J. Ozerov *A felszabadítás* (1970—71), Sz. Bondarcsuk *A hazáért harcoltak* (1974) című filmjében.

Megrendezte a *Volt egy ilyen legény* (Zsivjot takoj pareny) (1964), a *Fiatok és fivérek* (Vas szin i brat) (1965), a *Különös emberek* (Sztrannije ljugyi) (1969), *Tere-feré* (Pecski-lavocski) (1972), a *Vörös kányafa* (Kalina krasznaja) (1973) című filmeket.

*Elbeszéléskötetei:* „Falusi lakosok” (Szelszkije zsityeli), „Mi Katunából” (Mi sz Katunyi), „Földiek” (Zemljaki), „Ott messze” (Tam vdali), „Jellemek” (Haraktyeri), „Beszélgetések a fénylő hold alatt” (Beszedi pri jasznom lunyo); *regényei:* „Ljubavinék” (Ljubavini), „Sztjepan Razin”; *forgatókönyvei:* „Jöttem, hogy szabadságot adjak nektek” (Ja prisol daty van volju), „Megjött a katona a frontról” (Prisol szoldat sz fronta), „Fivérem” (Brat moj).

## Korszerű üzenet, korszerű filmnyelven

Makk Károly: Megszállottak

(*Aktuális jubileum*) Az utóbbi évek legkülönbözőbb rendű és rangú filmvitáiban a résztvevők szinte már kötelezően fölemlítik a magyar filmművészetnek az 1960-as évek elején-közepén bekövetkezett fellendülését, a magyar „új hullámot”, vagy régebbi terminológiával: az „aranykort”, mint a magyar filmművészet olyan időszakát, mely napjainkban is például szolgál. Helyénvaló ez, hiszen a magyar filmművészet szóban forgó korszakának filmtörténeti, sőt *kultúrtörténeti jelentősége kétségbevonhatatlan*. Mégis zavar az ilyen visszaemlékezésekben az emlékművet állító attitűd. Nemcsak azért, mert elfeledkezik arról, hogy az értékes művek akkor is vitákban születtek — gondoljunk csak a Vízügyi Főigazgatóság éles támadására a *Megszállottak* forgatókönyve ellen, a *Szegénylegények*, a *Hideg napok* vagy éppen a *Fényes szelek* körül felforrósodott polémiákra —, s nem is csak azért, mert problémamentesnek állítja be a magyar film akkori állapotát, hanem azért is, mert az egyoldalú, kritikátlan dicsőítés megakadályozhat bennünket abban, hogy tisztán és objektíven lássuk filmművészetünk akkori és mai helyzetét: ez a szemlélet egyrészt megspórolja az elemzés fáradságát és egybemossa a különböző minőségeket, másrészt önkényes és

indokolatlan választóvonalat iktat filmművészetünk szerves folyamatába.

Ez utóbbinál maradva: művek bizonyítják, hogy játékfilm-művészetünk az útkeresés állapotában van. Meggyőződésem, hogy újbóli önmagára találásának, szuverén fejlődésének *egyik* alapvető feltétele az, hogy a jelenleginél fokozottabb mértékben és szervezettebben teremtsen meg a *kontinuitást* önmaga és az 1960-as évekbeli progresszív törekvések között. Ezeknek a törekvéseknek a legjobb műveit sem féltésből, sem kényelemből, sem túlzott tekintélytiszteletből ne tegyük múzeumba, hanem tekintsük filmművészetünk élő hagyományának, amelyre támaszkodhat, amely mai gondjaiban eligazodni segíthet. A mai magyar filmnek ugyanis — a korábbi évtizedektől eltérően — már vannak hagyományai, méghozzá szocialista, *jelenhez szóló* hagyományai.

Több más mű között ilyennek gondolom a *Megszállottak* című filmet, Makk Károly alkotását. Mostani jubileuma — pontosan 15 évvel ezelőtt készült — alkalmat adhat arra, hogy filmtörténeti jelentőségét méltassuk. Erre minden alapunk meg is volna, hiszen Makk Károly művei: a *Ház a sziklák alatt* (1958), az *Elveszett paradicsom* (1962), de kivált a *Megszállottak* (1961) a magyar filmművészet új korszaká-





nak filmművészeti és szellemi előkészítői. Úgy tartom azonban, hogy ennél fontosabb most a *Megszállottak* manak szóló, töretlen elevenségét idézni. A jubileumból az aktuális érdekel. Erre ösztökélnek filmművészetünk napi gondjai is.

(*Végre filmhősök!*) Mi az, ami ma is magával ragadja a nézőt a *Megszállottak*-ban? Mindenekelőtt a film hősei: Bene László hidrológus-mérnök és Kecskés László, az állami gazdaság igazgatója. Öntudatosak, célratörők, dinamikusak. Cselekedeteiket csak másodlagosan vezérli külső kényszer. Vívódó, gyötrődő hősök, tudnak örülni és tudnak elkeseredni. A *Megszállottak* e két alakját bizonyára a legigényesebb kommerszfilm-szerző is irigységgel szemlélné.

Makk Károly rendezésének különös érdeme, ahogyan a nézőt fokozatosan bevonja ennek a két hősnek a bűvkörébe. A film elején Bene épp készül kivonulni a „társadalomból”; az Alföld csatornázási tervének elkészítése helyett egyszerű szintezési munkára adja a fejét. Kecskés az, aki felismeri a mérnökben — a filmbéli kifejezésével élve —: a válogatott csatárt

és megpróbálja kirángatni cinizmussal kevert apátiájából. A film egyik legszebb, s eddig talán nem hangsúlyozott motívuma az a küzdelem, amelyet az igazgató azért folytat, hogy Benét értelmes cselekvésre bírja.

A mű drámája, legalábbis az első részben, nemcsak a hősök és a mostoha körülmenyek, ill. ellenfeleik között zajlik, hanem maguk a hősök között is. Érdemes felfigyelni rá, hogy Kecskés kudarcai mindig hatnak — legtöbbször negatívan — Bene magatartására is. Azért fontos mindez, mert lévén Bene alakja művészileg jobban kidolgozott, lélektanilag árnyaltabb, a néző hajlamosabb a két hős közül elsősorban vele azonosulni.

A film igen hamar és igen ügyesen, még a laikus néző számára is világossá teszi, hogy ebben az alföldi állami gazdaságban nem a csatornázást kell kiépíteni, hanem a csökutas rendszert. De hogy ezt nemcsak belátni kell, hanem ennek megvalósításáért tenni is, arra épp ez a hősök közötti küzdelem hangolja a nézőt. Bene megnyerése az ügynek érzelmileg hitelesíti a film hőseit. A *Megszállottak* a belső változásokból bontja ki hősei dinamizmusát (Benéét jobban, Kecskését kevésbé), s nem az egymás sarkára tapadó események halmozásával próbálja őket érdekessé tenni.

(*Szövetség a jóra.*) Kecskés nemcsak az ügynek nyeri meg a mérnököt, hanem szövetségesre, harcostársra, baráttra is lel benne. Kettőjük barátságának megjelenítése a *Megszállottak* egyik legegényesebb vonása, s egyben a humánus fölmutatása az érzelmi kiürülés világszerte terjedő ragályában. Ebben a barátságban nincs számító cinkosság, zsiványbecsület, adok-kapok egyezség. Közös harcban és egymással (!) vívott csatákban megszerzett bizonyosság ez. A rendező igen széles skálán mutatja be Bene és Kecskés barátságát: a futóhomokban történő önfeledt birkózástól a majdnem verekedésbe fúló eszmei vitáig. A filmnek nem a leglátványosabb, de az egyik legmegvilágosítóbb jelenete, amikor megérkeznek a Vízügyi Főigazgatóság emberei, hogy megrendszabályozzák, vagy

ahogyan ők mondják; „megmentsék” Benét. Bene és Kecskés egyszerre jönnek. Együtt csináltak mindent, közösen vállalják érte a felelősséget. Az ügyért is, egymásért is. A legkegyetlenebb az, ahogyan *ugyanennek* a jelenetnek a többi szereplői, a főigazgatóság emberei zavarodottan, csodálkozva, és szinte tehetetlenül állnak velük szemben. Egyszerűen *nem értik*, képtelenek felfogni, hogy ilyen is létezik. Nemcsak beosztott és főnök, különböző gondolkodásmódok konfrontálódnak itt, hanem magatartások is. A teljesebb értékű (mert jobban humanizált) kapcsolat a pragmatizmussal.

Bene és Kecskés barátsága mondhatni egyedülálló jelenség a magyar filmművészetben. (S talán nemcsak a magyarban.) A közelmúlt természetét figyelembe véve egészen bizonyosan. Mert ebből nemcsak a barátság ábrázolása hiányzik, hanem a kinyújtott, társat kereső kéz gesztusa, a jóra szövetkezés igénye is. Gyanítom azonban, hogy ebben nemcsak filmművészetünk a ludas. Utoljára talán Minarik Ede próbálkozott ilyesmivel, igaz, nem ma, hanem az 1920-as években, és nem valami „nagy” dolgot akart, „csak” focicsapatot szervezni. Az eredmény közismert.

(*Szabad-e éjjel barátunkhoz bekopogni?*) Makk Károly filmje jóval több, mint két remekül megformált figura barátságának ábrázolása. Ha csak ennyit alkotott volna, Bene és Kecskés nyugodtan lehetnének egy kommerszfilm hősei is. A minőség emelkedése harcaikból származik, az öntözés megváltozott formában történő és gyors megvalósítása érdekében vívott harcaikból.

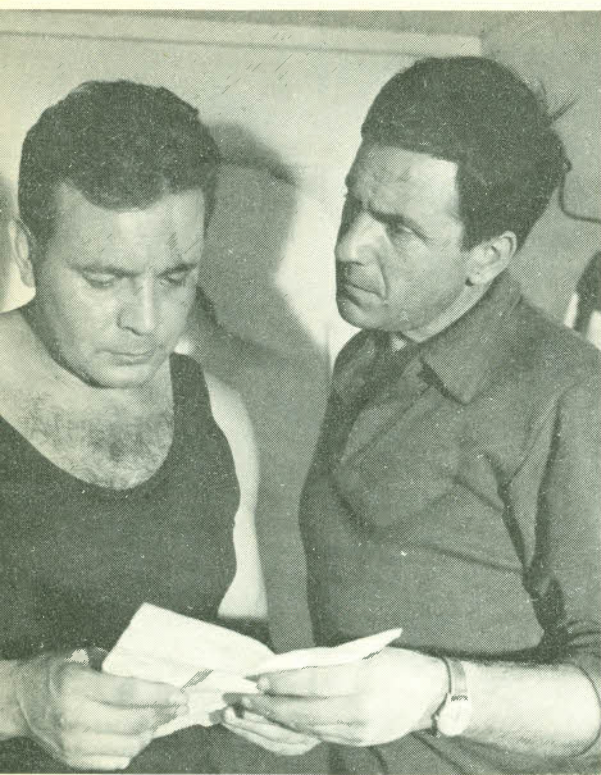
A két hős közül Kecskés az egyszerűbb, magabiztosabb jellem. Azért, hogy jobbra fordítsa az általa vezetett állami gazdaság életét, hogy megváltoztassa a feltételeket, szinte mindenre képes. Nem riad vissza a törvénytértéstől sem, van benne valamennyi anarchisztikus vonás is. Eleget akar tenni a mai kor parancsának, tudja, hogy ezt a munkát *neki* kell elvégeznie, s úgy érzi, kötelessége alól nem mentik föl az „objektív nehézségek”.



Bene bonyolultabb alkat. Keserű. Van is oka rá. „Én nagy dolgokat akartam csinálni, nagy dolgokat” — mondja a filmben —, „nekem milliók voltak a kezemben, és én úgy szórtam ezeket a milliókat, mint egy krózus! De hát lehet milliókat szórni következmények nélkül?” De Kecskés magatartása visszaadja az ő hitét is. Most javítani készül. Számára ezért kétszeresen fontosak a kutak. Most úgy akar cselekedni, hogy egyben azt a régebbi hibát is korrigálja. Amikor megsejti az öntözés csökutakkal való megoldásának lehetőségét és kudarcot vall vele főnökénél, Mezei-Hardt-nál, éjjel taxiba vágja magát, lerohan az állami gazdaságba, kicsöngeti az igazgatót, kifizetteti vele a számlát, aztán halkán, hogy fel ne ébresszék az igazgató alvó feleségét, meghányják-vetik az ügyet. Mai magyar filmben nem illik ilyet csinálni.

Ami igazán élteti a *Megszállottak* hőseit, az a közérdek javára végzett munka, itt és most. A film legnagyobb érdeme — s napjainkban is leglényegesebb tanulsága —, ahogyan összefonódik benne a sze-





mélyes sors a társadalom ügyével. Mind Bene, mind Kecskés úgy tudnak élni és csak úgy tudnak élni, ha közösségért dolgozhatnak. Amikor ettől finoman vagy erőszakosan eltanácsolják őket, úgy viselkednek, mint a partra vetett halak. A társadalmi haladás — s a mű ezt is fényesen bizonyítja — jórészt a Benék és a Kecskések tevékenységétől függ. Ebben a lét-azonosságban van a *Megszállottak* realizmusa.

(*A megcáfolt hiedelem.*) A *Megszállottak* több ponton kelt hiányérzetet bennünk. Mindenekelőtt Bene és Kecskés ellenfeleinek megrajzolásában: sematikus bürokrata — sematikusán ábrázolva. „Feljössz, szépen megtervezed, megvitatjuk...” — mondja Mezei-Hardt a hozzá új ötlettel betoppanó Benének. — „Tervhivatal, Nemzeti Bank, Pénzügyminisztérium, satöbbi. Hát hiszen ismered az utat.” De említhetném Kecskés főnökének, Dzsugánnak a figuráját, akiről nem tudni miért, de támogatja, fedezi Kecskést; vagy a film előírt, aztán többszörösen megbírált befejezését, és így tovább.

Mindazonáltal ez a mű volt annak idején az egyik első (ha nem az első) magyar film, amelyikben filmművészetünk közéleti érdeklődése (az 1950-es évek végén) már megújult filmművészeti kifejezőmód használatával párosult. A *Megszállottak*-ban jól észrevehető a belsőben és a külsőben készült felvételek a régi módon statikusak, kifejezéstartalannak, addig a megújult „filmnyelv” használata a külsőben forgatott felvételeknél igen szembeötlő: a hajlékonyabb kifejezőmód ritka elevénységgel és közvetlenséggel sugározza a környezet, az alakok mozgásának karakterét és természetességét. Makk azonban a két főhős lelkiállapotának, a belső történéseknek ábrázolásában jeleskedik igazán. Filmjéből szinte hiányoznak a korábban készült filmjeinkre oly jellemző színpadias beállítási drámai kitörések, amelyeknél már előre tudtuk, hogy most következik a „nagy jelenet”. A *Megszállottak*-ban szükségszerűnek, elkerülhetetlennek érezzük az összecsapásokat, s majdnem csak akkor tudatosodnak, amikor már „benne” vagyunk. Makk a legkisebb váltások láttatására ügyelve a film öntörvényű alakjainak legapróbb lelki rezdüléseit is megjeleníti. De nem aprólékosan kidolgozott kompozíciókkal, rigorózus precizitással, hanem laza szerkesztéssel, látszólag tág teret engedve az esetlegességnek, mely rendkívül megnöveli a kifejezés variabilitását. Innen van, hogy a legjelentéktelenebb, a legapróbb dolgok is belső rezdülést közlő jelentést kaphattak a filmben.

A *Megszállottak* élesen, a gyakorlatban cáfolta azt a hiedelmet, hogy a közéletiség gátolja az új, korszerű „filmnyelv” alkalmazását, és viszont. A magyar filmművészet azóta többszörösen és magasabb szinten megerősítette ezt a cáfolatot. Ám újabban mintha elfeledkezni kezdünk erről.

A *Megszállottak* természetesen csak példa. Ma már másképp kell filmet készíteni. De nem tudom, hogy nem akkor hasznosítjuk-e legjobban tanulságait, ha ebben a megszállottak módján cselekszünk?

Zalán Vince

## Az elkötelezett nevetés III.

*Folytatjuk a vitát a Filmművészeti Szövetség Javaslatáról, amely a magyar filmvígjáték jelenlegi helyzetével és az ezzel kapcsolatos feladatokkal foglalkozik. Ezúttal ismét három — a műfajban érdekelt — rendezőt szólaltatunk meg, akik különböző műfajokban adják elő véleményüket: Hintsch Györgyöt, Palásthy Györgyöt és Szász Pétert.*

**Hintsch György: Mi vagyunk az élen, vagy le vagyunk körözve?**

Hogy baj van, akkor is észre lehet venni, amikor a hajó feneke még csak szivárog, és akkor is, amikor a hajó már elsüllyedt. Hogy a magyar filmművészet aranykora elmúlóban van, évekkel ezelőtt észrevehető volt annak, aki észre akarta venni. Általában nem akarták. A Filmművészeti Szövetség sem. Abban az időben hangzott el az a javaslat, hogy gyártunk csak művészfilmeket, a komszmerzet importáljuk. Az illetékesek a javaslatot nem fogadták el, a javaslattevők mégis célhoz értek: ma már nemhogy vígjáték (szatíra) nincs, hanem a népszerű műfajok sora pusztult ki. Van egy vitatható érvényű közmondásunk: „Jobb későn, mint soha!” — Ennek a jegyében üdvözlöm a Filmművészeti Szövetség javaslatait a vígjáték ügyében. Mivelhogy nincs, eltűnt, ki-pusztították.

Persze, olyan konzíliumon érzem magam, ahol a beteg már halott, de legyünk optimisták, tételezzük fel, hogy a halál csak klinikai, a paciens visszahozható még az életbe. Annak, persze, legyünk tudatában, hogy ehhez évek kellenek.

Az elmúlt tíz évben a vígjátékok és szatírák száma egyre csökkent. A rendezők általában nem földbirtokaikból élnek. Nem kellett számítani zseninek lenniük ahhoz, hogy kiszámítsák: vígjátékot rendezni nem

érdemes. A vígjáték lenézett műfaj, anyagi és erkölcsi hátrányokkal jár, minél nagyobb közönségikert ér el, annál inkább. A rendezők, elsősorban azok, akik más, „komolyabb” műfajokban is otthon voltak, elpártoltak a vígjátéktól. Az elmúlt 11 év alatt készült mintegy 220 filmből egyetlen egy vígjáték lett „A”, vagyis a legjobb kategóriájú film — a bíráló bizottság szerint. Ez sem kedvcsináló gesztus.

Vígjátékot fesztiválra, magyar filmnapokra nem visznek, nehogy megzavarja épülő és szépülő szocializmusunkról alkotott borongós összképet.

A kritika is derekasán kivette részét ebből a hadjáratból. A zárótűz is még olyan jó vígjátékokra zúdult, mint a *Gyula vitéz télen, nyáron, Emberrablás magyar módra, Nápolyt látni és...* Azóta csend, 1973 óta vígjáték nem született! Nincs az 1976-os tervben sem.

A főiskolát végzett fiatal rendezők hagyományos álmaikban sem gondolnak arra, hogy ezzel a műfajjal egyáltalán megpróbálkozzanak. Oktatási rendszerüket nem ismerem; a jelek szerint a főiskolán csak tragédia tanszak van.

De — csak a játék és a példa kedvéért — tegyük fel, hogy valaki a fent elmon-



dottak ellenére mégis akar csinálni egy vígjátékot. Vannak, akik szeretik a veszélyt: megmászni a Nanga Parbat északi oldalát, csörgőkígyót idomítani, vígjátékot rendezni. Tegyük fel, még témája is van a rendezőnek. Ki írja meg? Egy kezemen meg tudom számolni, aki tud, vagy inkább tudna vígjátékot írni, de a filmgyárnak az írók közt olyan a híre, mint egy kegyetlen bánásmódjáról hírhedt kényszer-

munka-tábornak. Ez is az utolsó másfél évtized gyümölcse.

Az irodalom segítsége nélkül pedig sem ebben, sem más műfajokban a film létezni nem tud. A nagy divat — a szerzői film — zsákutcának bizonyult.

Ha mégis elkészül egy vígjáték, sikere is van, illetve lenne, jön a forgalmazás megakadályozni azt. Íme két filmem adatai bizonyosságul.

	Előadások száma:	Látogató:	Kihasznátltság:
Rab Ráby	11 536	1 500 026	55,0%
Hét tonna dollár	6 668	1 053 424	54,6%

A két film azonos kihasználtsági százalékkal futott, de a vígjáték hatezerrel kevesebb előadást kapott! A másik véglet: egy filmet hatezerszer játszanak, a nézőszám viszont a fentinek harmada, negyede. Filmeket preferálni, másokat víz alá nyomni?! Akkor viszont nem szabad csodálkozni, ha a rendezők csak olyan témákkal foglalkoznak, melyekkel reményük lehet a preferálásra, az ezzel járó anyagi és erkölcsi előnyökre.

Még egy számadat: a filmgyárban 50—60 filmrendező van pillanatnyilag az évi 20 filmre. Ez azt jelenti: átlagosan három évenként kerül sorra egy rendező. A televízióban évenként három filmet rendez minden rendező. A televízióban munkájukra koncentrálhatnak a rendezők, a filmgyárban, hogy munkához jussanak. Ilyen légkörben nehezen várható el, hogy egy rendező hosszú évek várákozása után vígjátékokra pazarolja el lehetőségét. Mércé nincs, a bukás nem bukás, a siker nem siker. A helyzet évről évre rosszabb, természetes kiválasztódás nincs, a főiskoláról — mint nyitva felejtett vízcsapból — ömlenek az új és még újabb rendezők. Hova? A tv telített, a filmgyár a meglevőket sem tudja munkával ellátni. A rendezők nagy része rossz anyagi körülmények között él már most is. Egy Gaál, Ranódy, Huszárik 5—6 éve nem jutott munkához!

Kétlem, hogy a vígjáték, szatíra és sok más hiányzó műfaj hiánya anyagiakkal megoldható lenne. Csak pénzzel visszacsá-

logatni az írókat, rendezőket már nem lehet. Gyanakodnának, hogy ez is valami kampány csak. Veszélyhelyzetben át kell csoportosítani az erőket. Ha azok eredménye, akik eddig vígjátékot rendeztek, nem kielégítő, jöjjenek mások, álljanak a legjobbak a helyükbe. A fesztiválok győzteseinek bekapcsolása bizonyára új vért, látásmódot, ízlést vinne ebbe a megrekedt műfajba és hozná azt a 2—3 millió nézőt, amit egy vígjátéktól elvárnak, mint azt a Filmművészeti Szövetség állásfoglalásában néhány hónapja olvastam volt.

A szemléleten kell változtatni. A mozi nem múzeum, oda az emberek elsősorban szórakozni járnak egy végigdolgozott nap után. Az unalom és a művészet egymást kizáró, a szórakozás és a művészet rokon fogalmak. A festészetet, építészetet, zenét, színházat — a művészeteket az emberek maguk és mások gyönyörködtetésére találták ki, ha úgy tetszik, szórakoztatására, az élet megszépítésére, hogy maradjon belőlük valami, amikor ők már elmúltak. A művészet nem árucikk? Lehetséges. De bizonyos, hogy nem minden művészet, ami eladhatatlan. Lehet, hogy az olasz, a francia, az amerikai film árucikk, sőt biztos az, mert ha ez az árucikk a nagyérdemű közönségnek nem kell, a producer második filmjét aligha gyártja le. Közadakozásból közbosszantó műveket nem támogatnak.

Nem tudom, hol a határ szórakozás és művészet között, talán nincs is, talán nem

is fontos. Az érdekesség a lényeg, mely minden filmre kötelező. Az érdekesség a hordozó rakéta, melynek hiányában a leg-

nemesebb gondolat sem jut célba: a közönséghez.

A film pedig nekik készül!?

1976. január.

## Palásthy György : A józan együttgondolkodásért

— A vitához, amely a vígjátékok és általában a szórakoztató műfajok problémáiról kibontakozott, „hivatalból” is szívesen hozzászólók. A Film- és Tévé-művészek Szövetségének legutóbbi közgyűlése után ugyanis több különféle munkabizottság jött létre, köztük az úgynevezett „szórakoztatófilm munkabizottság”, s ennek vezetőjeként, az elnökség megbízásából felmérést készítettünk a szórakoztató film helyzetéről. Erről az anyagról komoly vita kerekedett a rendezői szakosztályban, s végül egy higgadtabb hangvételű, objektívebb változat került elfogadásra, de a szövetség által a Filmkultúrában is közölt javaslatok lényegében azonosak a mi javaslatainkkal, ami azt bizonyítja, hogy a különféle személyes elfogultságokkal együtt — vagy azoktól függetlenül is — legyen szó úgynevezett „művészfilmkészítőkről”, vagy úgynevezett „közönségfilmesekről”, a kivezető utat mindannyian hasonló irányban keressük. A javaslatok között vannak azonnal megvalósíthatók, s vannak olyanok, amelyek alaposabb előkészítést, mélyebb átgondolást igényelnek.

— Azonnal megvalósítható mindaz, ami a forgatókönyvekkel kapcsolatos, vagyis annak az anyagi lehetőségnek a megteremtése, hogy több szerző is közreműködheszen egy-egy forgatókönyv elkészítésében, s ez ne járjon a sovány honorárium osztódásával, hanem minden társszerző, aki hajlandó szellemi-művészi energiát áldozni erre a nagyon is nehéz „könnyű műfajra”, illően részesedhessen munkájáért. Ez a pillanatnyi többletkiadás a szórakoztató filmek bevételeiben is nyilván megmutatkozna. S azonnal megvalósíthatók a javaslatok olyan pontjai, mint a pályázatok kiírása stb., stb.

— Nehezebb feladat a szemléleti, illetve

strukturális átalakulást igénylő tényezők megváltoztatása. A főiskolai oktatásban például a szórakoztató, humoros műfajokkal sosem foglalkoztak; a tananyag egészében is csak nagyon elszórtan szerepel egy-egy vígjáték vagy szórakoztató film; az egyetlen kivétel talán Chaplin művészte. Így nehéz elérni annak a műfajjal kapcsolatos előítéletnek a megváltozását, hogy a szórakoztató film kevesebb mesterségbeli tudást igényel, mert olcsóbb megoldásokkal is művelhető.

— *S vajon ennek a szemléletnek — vagy előítéletnek — egyáltalán nincsenek reális okai?*

— De igen. E szemlélet objektív kiindulópontja, hogy az államosított magyar filmgyártás, amely minden erejét a szocializmus szolgálatába igyekezett állítani, azzal határolta el magát a felszabadulás előtti magyar filmgyártástól, hogy sommásan kimondta: az kizárólag olcsó, límonádé-jellegű, csak-szórakoztató filmeket készített. Ez a sommásan egyszerűsítő megfogalmazás nagy általánosságban igaz is. De ennek következményeképpen a szórakoztatás fogalma összekapcsolódott mindazzal, amit a szocialista filmgyártás tagadni kívánt, vagyis ami ennek az ellentéte. Ez volt az objektív kiindulópont. Aztán később, amikor a gazdasági életben komoly gondok jelentkeztek, mintegy figyelemterelő médiumként bizonyos kulturális, erkölcsi és egyéb problémákra vetült a reflektorfény. Ez volt az a korszak, amikor a „Coca-cola mellett mulatnak a részeg amerikaiak” és a hasonló demagógiák sémája dívott; s ez analóg azzal a mechanizmussal, amely a szórakoztató film körül kialakult közhangulatban is észlelhető. Vagyis, amikor a szocializmus építésének előmozdítására hivatott filmművészet nem mindig találta meg a maga közönsé-



gét, olyankor külső tényezőkben kereste a kudarc okait, ahelyett, hogy önmagába nézve elemezte volna saját hibáit. Amikor mind tartalmi vonatkozásban, mind közönség-kapcsolatait illetően felfelé ívelő korszakát élte filmgyártásunk — mint például az 50-es évek második felében —, olyankor senki nem kreált mesterséges elmentéket „szórakoztató” és „művészfilm” között; s egymás mellett, hasonló sikerrel mentek a mozikban olyan filmek, mint a *Körhinta* és a *Liliomfi*. A 2x2 néha 5 sikere nem szívta el a közönséget a *Gázolás-tól*, vagy a *Dollárpapa* nem rontotta az *Egy pikoló világos* tömeghatását; mindegyik film teljesítette a saját tartalmi és társadalmi feladatait.

— Vajon a mai szórakoztató filmek eléri-e azt a művészi-kifejezésbeli színvonalat, amelyet az említett filmek képviseltek az akkori átlagszínvonalhoz képest?

— Visszakérdezem: vajon a „nem-szórakoztató” filmek eléri-e azt a színvonalat? Azt hiszem, hogy nemcsak bizonyos műfajokban, hanem általában vagyunk elmaradva az akkori — az akkor érvényben voltat mára transzponált — színvonalhoz képest. S ezen belül elmaradás tapasztalható a szórakoztató filmekben is. Ennek egyik oka voltaképpen örövendetes: a közönség általában sokkal műveltebb lett, s jobban eligazodik az élet bonyolult jelenségei között, mint ahogyan azt filmjeink feltételezik. Vagyis gyakran az átlagnéző már rég túljutott azon a problémán, amin filmhőseink vívódnak; vagy sokkal világosabban látja a dolgokat, mint ahogyan filmjeink ábrázolják őket. S szerintem visszalépést jelent az is, hogy ma alkotók és elfogadók már eleve csak egy-egy bizonyos közönségréteget céloznak meg a filmjükkel; az akkori nézőszámok is igazolják, hogy minden néző-kategória megnézte mindegyik filmünket.

— De vajon nem a film — és a közönség — fejlődéséből fakadó törvényszerű differenciálódás logikus következménye-e ez a rétegződés?

— De igen. Mégis elgondolkoztató, hogy az akkori évi 6—8—10 film nagyobb társadalmi érdeklődést tudott kelteni, mint a

mostani évi 20 együttvéve. S ebben alighanem közrejátszik, hogy sok a helytelen nézet a filmtípusok meghatározása körül is; részben a filmtudományi-elméleti munka hiányosságai miatt. De kátyúban van a filmoktatás is: most nyomtatták ki újra a középiskolai filmoktatás tankönyvét, ami 10 évvel ezelőtt készült (ráadásul akkor sem volt a legsikerültebb); s ez most e dinamikusan fejlődő művészetnek a 15 évvel ezelőtti állapotát tükrözi, azt próbálja a diákokba sulykolni... A műfajelméleti szinten is jelenlevő zűrzavar oda vezetett, hogy a vígjáték megpróbált „felőzni” a társadalmi dráma szintjére, vagyis megpróbált átvállalni olyan tartalmi mondanivalókat, amelyek árnyalt kifejtésére nem alkalmas. Így aztán olyan furcsa hibrid-műfaj állott elő, amely nem felelt meg sem saját műfaji követelményeinek, sem az átvállalt feladatoknak — tehát minden szempontból hatástalan. Alapos dramaturgiai elemzésre volna szükség ebben a műfajban. Ha elismerjük, hogy a filmnyelv fejlődésével törvényszerűen együtt jár a műfaji differenciálódás, akkor tudomásul kellene venni, hogy a dramaturgiai munkának is differenciálnak kell lennie: más a dramaturgiája a vígjátéknak, mint a kalandfilmnek vagy a gyerekfilmnek. Ezzel kapcsolatos tudományos dramaturgia-elméleti munka — tudtommal — ma sehol sem folyik; a Filmművész Szövetségnek nincs is külön dramaturg-szekciója, s még egyszer sem fordult elő, hogy filmművészetünk aktuális problémáinak megvitatására dramaturgiai szempontból, ilyen fórumon került volna sor. Régóta beszélünk arról, hogy át kell értékelni a dramaturg szerepét a filmkészítés folyamatában, de ezt a dramaturgok önmagukban nem tudják elérni; ehhez mindenkitől segítséget kellene kapniuk...

— Mindez csak néhány, vázlatosan jelzett gondolat a „szórakoztató műfajok” körül keletkezett félreértés-halmazból. Örülök annak, hogy a probléma végre terítékre került, s a remélhetőleg kialakuló, széles körű nyilvános vita — mind a Filmkultúra hasábjain, mind a nyári balatoni filmvígjáték napok alkalmával —

talán közelebb segíthet bennünket a kibontakozáshoz... Arra a kérdésre, hogy Kossuth-díjas költő léte miéért ír zenés szórakoztató játékokat az egyik vidéki színháznak, Simon István így válaszolt: „egyetlen műfaj sem felelős azért, amit művelnek vele.” Vagyis sosem a műfajokban van a hiba, hanem azokban, akik — és ahogyan — művelik és műveltetik őket. Nem hiszek a speciálisan „megcélzott”, specifikus közönségretek-

ben; végül is egyetlen közönségünk van és egyetlen közös ügyünk: a magyar film ügye. Különböző jellegű szélsőséges elfogultságokkal semmire sem jutunk; mind az úgynevezett művészfilmnek, mind a közönségfilmnek közös a feladata, s a céltalan elfogultságok és személyeskedő vitaálláspontok képviselője helyett komoly és józan, felelős együttgondolkodásra van szükség.

(Zs. I.)

## Szász Péter: Interjú

Az alábbiakban egy képzelt magnetofon-interjút közlünk. Igyekeztünk a többéves beszélgetésből a leglényegesebb momentumokat megfelelő tömörítéssel ismertetni. A kérdések és válaszok ugyanazon személy megfogalmazásában hangzottak el, kérjük az olvasót, ne gyanakodjon tudathasadásra, még mindig jobb, ha valaki önmagát provokálja, így a kérdezett érzékenységét a későbbiekben nem kell helyreigazításokkal gyógyítani.

Kérdés: Mit nem szeret?

Válasz: Úgy érti, hogy kit nem szeretek?

Kérdés: Helyes. Kit nem szeret?

Válasz: Magamat.

Kérdés: Miért?

Válasz: Rászoktam a distanciára. Megtáltam és felmértem azt a távolgot, ami önmagamtól elválaszt önmagamtól. Bonyolult? Meglehet. Nem szeretem magamat, mert attól tartok, hogy egyre kevesebb az időm, hogy ezt az átkozott maszkot, ezt a nyomorult gegmenséget, ezt a síri jópofaságot, ami a védekezés ügyetlen taktikája volt, túlon túl sok energiámba kerül lépni az arcomról. Nem okolhatok senkit, a maszkot én készítettem. Kényelemből, lustaságból, pazarlásból.

Kérdés: Fáj?

„Eltárs! Ha gegmennel találkozol, azonnal jelentsd a legközelebbi rendőrségnél!”

(Gyufacímke-tervezet)

Válasz: Természetesen. Nem az vagyok, akinek ön hisz. Nem vagyok jópofa, nem akarok színfolt lenni azon a palettán, amit előre elhatározott színekkel mázoltak tele. És ezek a színek. Úristen! Biztos ön abban, hogy őszintén szükség van arra a bizonyos színre, ami állítólag én vagyok?

Kérdés: Aha. Tehát maga is a közérzettel foglalkozik. Bántják, nem ismerik el, tengődik a margón... (érthetetlen és sértő mondatok a magnószalagon, a kérdezett kérésére kihúзва).

Válasz: Közérzet. Azt mondja, közérzet. Miért éppen én legyek kivétel. Felütök egy folyóiratot, beleolvasok riportokba, közérzet, közérzet... Ez bánt, az bánt, ez fáj, az fáj...

Kérdés: (Hallgat egy keveset, töpreng, hogy is lehetne az interjúalanyt elmozdítani kedvenc holtpontjáról.) Tehát közérzet...

Válasz: Mit néz így rám? Közérzet. Ma a filmrendezőknak, meg hasonló prófétáknak elsősorban közérzetük van. Pompás és csodálatos ürügy. Elkezdődött néhány éve a bánat-műszak, a megtámadhatatlan ürügy. Maholnap már közösen énekelnek velem együtt: Ko-



szorú, koszorú, miért vagy ilyen szomorú, azért vagyok szomorú, mert a nevem... (koszorú)

(Itt nevek következnek, kérdező ijedten letörli, nem szereti a bonyodalmakat.)

Kérdező feláll, iszik egy kávét, fel-alá kering és jókora sértésen töri a fejét, ami lehetőleg csak a kérdeztettet sérti meg, mert annak csak azon jár az esze, hogy csak azt bántsa meg, akit szeret. Miért bántaná azt, akit nem szeret? „Átöllelek, emberiség!”

Kérdés: Konformista szavak ezek...

Válasz: Jobban szereti a nonkonformistákat? Elárulok egy titkot. Nálunk a nonkonformisták — szemtelen konformisták.

Kérdés: Mi baja önnek a nonkonformistákkal?

Válasz: Bánt az anakronizmusuk. Mondatokon lovagolnak és ragaszkodnak a mártír-allűrökhöz. De térjünk vissza a közérzetre. Mi legyen az? Arra rendszeresített indulat, bocsánatos bűn, hogy célba vegyük a körülményeket. Reggel jó korán felkelünk, és lelkenedezve vádoljuk a körülményeket. Szenzációs ötlet. Szabadalmaztatni kell. A körülmény, kedves elvtárs, az objektív valóságnak kinevezett kifogásözön. Mondjak példát? Színészegyeztetés, technikai felszerelés, közöny, meg-nem-értés, kapcsolathiány, információ-szegénység, B. D. elvtárs ezt mondta, B. D. elvtárs azt mondta. No meg itt van a kedvenc szavam: elvárás... Ettől megyek a falnak. Elvárás. Mert B. D. elvár... B. D. leszögezte...

Kérdés: Nézze, kedves izé... Mit ért ön kapcsolathiányon? Felfelé?

Válasz: Helyben vagyunk. Ez a közérzet alfája és omegája. Lassan, tagolva mondom: imádjuk ezt a terminus technikust: fentről nem közlik...

Kérdés: Mit nem közölnek?

Válasz: Például nem közlik, hogy én hogy vagyok. Mert ugye, ha a belügy-

miniszter közölné, vagy a miniszterelnök naponta írna nekem egy levelet, hogy hogy vagyok, mindjárt más lenne az egész... Zseniális ötleteink vannak a mellébeszélésre.

Kérdés: Gegmen! Menthetetlen!

Válasz: Azt várta tőlem, hogy úgy viselkedjek, mint egy gegmen. Parancsoljon. Gazdálkodjon a válasszaimmal. De ha ragaszkodik hozzá, tudnám ajánlani a következőket: meta-üzenet, gesztusrendszer, elköteleze... (a magától is ismeri ezeket a szavakat, nem rögzíti.)

Kérdés: Tehát nem közlik. Súlyos szavak. És letről? Úgy értem, letről nem közölnek semmit?

Válasz: Nem közölnek. Mert ott élünk. Lent. Lent élünk. Mondjam azt, hogy ott élünk, ott lélegzünk, ott szeretünk, ott lélegzünk? Csak figyelniük kell!

Kérdés: És ott őszinték?

Válasz: Nincs idejük arra, hogy ne legyenek őszinték.

Kérdés: Megengedi, hogy provokáljam?

Válasz: Egyebet sem tesz.

Kérdés: Arra gondol, hogy filmjeink nem őszinték?

Válasz: Őszinték. Csak éppen... Környöfontan őszinték. Mit ér az az őszinteség, amit meg kell fejteni? Filmeket készítünk és nem tacebaokat...

Kérdés: Mondja már ki, mi fáj?

Válasz: Kérem, én nem kívánok közérzetről diskurálni.

Kérdés: És önérzetről?

Válasz: Csapda.

Kérdés: Önnek volt egy filmje. „Egy kis hely a nap alatt.” Hova lett?

Válasz: Eltűnt. Nyomtalanul. Valószínű, hogy megbukott. De ennek ellenére nem játsszák.

Kérdés: Miért?

Válasz: Állítólag azért, mert nem érdekel senkit, hogy mit csinál egy szabad szombatban egy egyszerű pártmunkás.

(Itt a szerző magasztos önkritikája következik, de ez senkit nem hat meg.)

**Kérdés:** Szerette ezt a filmjét?

**Válasz:** Most is. Nagyon szeretem. Mikor elkészült, azt mondták, no igen, van benne valami, és most jól figyeljen: elismerték, hogy ez a darab nem járátja le a Pártot... Szerettem volna sorozatot készíteni T. Gyuláról, az egyszerű, majdnem névtelen hivatásos pártmunkásról, aki lótfut, dolgozik, nem vár elismerést, esze van, ökle van, hite van, ő lett volna az én Kloss kapitányom...

**Kérdés:** A kritikákat fájlalja vagy a közönség részvétlenségét?

**Válasz:** Nem mindegy? A közönség talán megértett volna, ha a MOKÉP egyik napról a másikra be nem szünteti a film reklámozását, ha a film közepe tisztázottabb dramaturgiailag. A kritikát pedig állni kell. Még akkor is, ha sértő.

**Kérdés:** Nem kapcsolom ki a magnót. Beszéljen, beszéljen, vagy elhíresztelem, hogy magának is bánatos a közérzete...

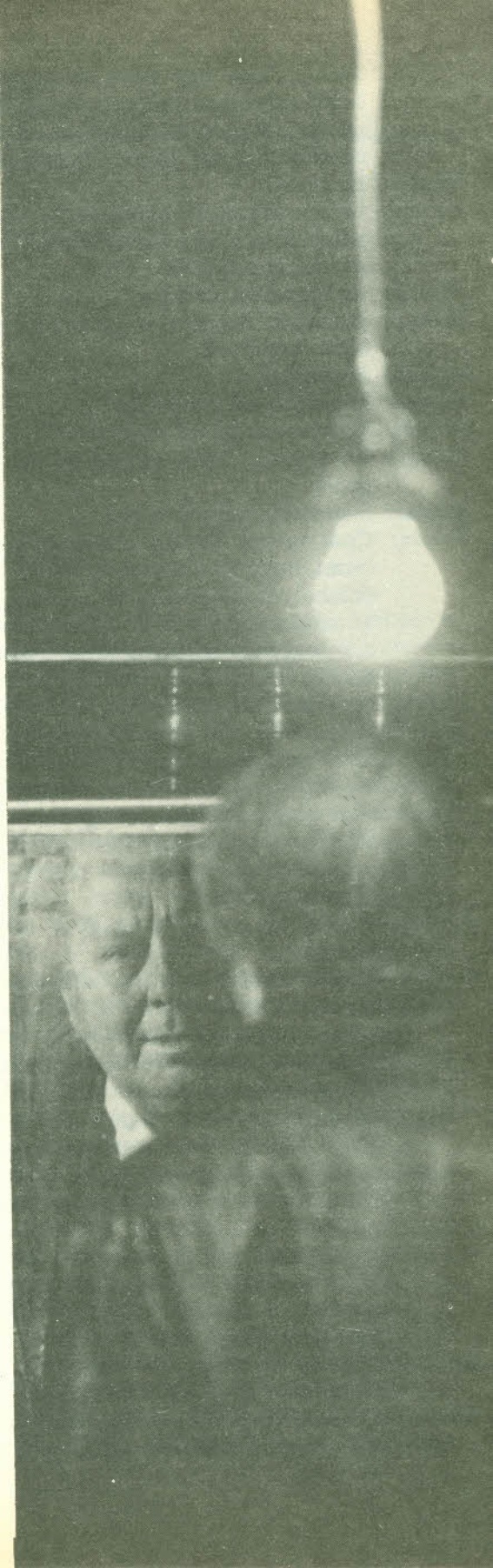
**Válasz:** Ne kapcsolja ki a magnót. A kritikák... Ostobaság lenne vádaskodni. A Népszabadság a szokásos csütörtöki recenziójában enyhén szólva megállapította, hogy... Megállapította... De ugyanez a lap annak a hétnek vasárnapján közzé tette: szereti T. Gyulát...

**Kérdés:** Sírt vagy nevetett?

**Válasz:** Magánügy. T. Gyula nyilván nevetett, én sírtam.

**Kérdés:** Jó film volt vagy rossz?

**Válasz:** Kezdele lett volna valaminek. Egy szándéknak. Egy tisztázási folyamatnak. Rényi Péter ugyanennek a lapnak, a Filmkultúrának hasábjain megérezte, mit szerettem volna, aztán nem telt bele két hét, és egy képes hetilap publicistája felháborodottan kikelt el-





lenem, hogy egy ilyen pártmunkásra kívánom rábízni társadalmunk elintézendő ügyeit, a pártmunkás maradi hitével operálok.

**Kérdés:** És most?

**Válasz:** Ismét egyszerű emberekről csinállok filmet. Egy futballbíróról és két partjelzőjéről.

**Kérdés:** Az igazságot firtatja?

**Válasz:** Mondjuk. A hitet. A hitet abban, amit csinálunk.

**Kérdés:** Parabola?

**Válasz:** Magának ez a mániája...

**Kérdés:** Miért nem csinál vígjátékot?

**Válasz:** Ez az lesz. Csak egy kicsit szomorú.

**Kérdés:** Szomorú vígjáték nincs.

**Válasz:** Csak az van. Őrületos tévedés azt hinni, hogy az a vígjáték, ahol... (közhelyek következnek, a kérdező unta lejegyezni). És ön túlságosan leegyszerűsíti a kérdést. Nem hiszek abban, hogy a vígjáték az egyetlen demokratikus lehetőség... És a magyar filmeket azért szidalmazni, mert kevés a vígjáték és a kalandfilm, listászerűen számon kérni műfajokat... Várjon csak! Hiszen ezért beszélget velem, hátha hozom a gegeket... (ordít).

**Kérdés:** Mégis, mi a baj a magyar filmekkel?

**Válasz:** Sznobizmus. De ma már mindenki sznob. Most már én is. De naponta odaállok a tükör elé, és figyelmesen szemlélem magam. És azt suttogom magamnak: emóció! Az kell! Érzelem? Igen! Érzelem! Ennél demokratikusabbat nem tudok elképzelni... A többség emóciója a mi tőkénk... Ismétlem: a többség emóciója. Zsombolyai, aki *A kenguru*-t készíttette, ebben a pillanatban úgy szerepel a magyar filmgyártásban, mint áruló. Eladta magát...

**Kérdés:** Várjon! Ez kezd érdekes lenni. Kinek adta el magát Zsombolyai?

**Válasz:** A közönségnek. Szégyenletes alak, nem? Odaáll, és eladja ma-

gát a közönségnek. Ha úgy fejezi be a filmjét, hogy a kis teherautósofőr felakasztja magát, ma Zsombolyait jegyzik azon a bizonyos tőzsdén.

**Kérdés:** Jó film *A kenguru*?

**Válasz:** Nem vagyok kritikus. Jókedvű film. Telt házak előtt játsszák. És mit gondol, miért? Mert arról szól, hogy az élet... Nos igen, az élet... És bármennyire tele vagyunk bajokkal, ellentmondásokkal, kutya kötelességünk, hogy... Igen. Így kell szeretni az életet.

(És még örökig beszéltem önmagammal, de itt abbahagyom, mert... Ejnye, hát nincs még egy-két kérdés?)

**Kérdés:** Van remény, hogy visszatér a közönség?

**Válasz:** Van.

**Kérdés:** Teendő?

**Válasz:** Rendezzük meg a magyar film évét! Koncentráljuk az erőket. Nekilátni, és csinálni tizenkét olyan filmet, ami mindenkinek szól. Jancsón, Makkon, Sándor Pálon és még ki tudja, hány emberen múlna ez az ügy. Eszelős és türelmes, alapos dramaturgiai munkával létrehozni azokat a filmeket, amikről előre elhatározzuk, hogy siker lesz. Megoldható.

**Kérdés:** Úgy beszél, mint egy állami tisztviselő.

**Válasz:** Az vagyok.

**Kérdés:** Elismerést vár ezért a megjegyzéséért?

**Válasz:** Soha nem vártam elismerést. És soha nem kaptam.

**Kérdés:** Ön sértődős és szomorú!

**Válasz:** Luxus. Dolgozni akarok.

**Kérdés:** Ez mit jelent az ön esetében?

**Válasz:** Boldogságot.

**Kérdés:** És ha megbukik az új filmje?

**Válasz:** Akkor boldogtalan leszek. De már tudni fogom, hogy mit jelent boldognak lenni. Nem kérek többet az élettől.

(A beszélgetés itt végleg félbeszakadt, a magnószalag elfogyott, és a türelem is.)

## A science fiction film változásai

1.

Elképzelhetünk egy hatalmas, évezredek óta működő kutatóintézetet. Ősi alapítvány, a központ előcsarnokában márványba vésték a máglyán elégetett, szitává lőtt, agyonvert, átokkal sujtott, megkövezett, idejében vagy idő előtt megőrült munkatársak nevét. Szép nagy tábla.

A Valóság Kutató Intézet (VALKUT-INT), mint neve mutatja, a valóság feltárásával foglalkozó, nem profitra dolgozó intézmény, s az ember azt hinné, hogy éppen ezért szervezetét, programját és munkáját szigorú ésszerűség szabja meg.

Márpedig a VALKUTINT-hez képest a legkisebb maszek kutatólaboratórium is a racionalizmus csúcsteljesítménye. A VALKUTINT három részlegében (filozófiai, tudományos, művészeti) teljes fejtelenség tapasztalható. A költségvetést igazságtalanul osztják fel, magasan dotálják a jelentéktelen területeket, semmibe veszik az alap kutatásokat. A mindenkori személyzeti főnököt az intézet minden dolgozója elmebetegnek mondja. A VALKUTINT-nek nincs igazi programja, nincsenek pontosan meghatározott stratégiai célkitűzései. Csoda, hogy az intézet egyáltalán működik.

Ez a csoda a takarékoságnak köszönhető, annak, hogy az intézetből kikerülő leg-

kisebb eredményt is felhasználja valamire az emberiség. A kudarcokat, a zsákutcába futott kísérleteket, az örült hipotéziseket, a megoldhatatlan paradoxonokat, az ál-tálalmányokat éppen úgy, mint a legkomolyabb igazságokat.

Lássunk egy példát. Az egyik osztály a tűz kutatásával foglalkozik. A gyakorlati problémákat régen megoldották. Felismerték, hogy a tűz kémiai folyamat, egyszerű oxidáció. Mégis, vannak az osztályon kutatók, akik a tűz isteni eredetét hangoztatják, és kidolgozták az ún. „Prométheusz-effektust”. És a megbízó tudomásul veszi és felhasználja az egymást kizáró eredményeket.

A VALKUTINT egyik részlege dolgozta ki a tudományos-fantasztikus irodalmat és filmet is, egyesek bosszúságára, mások örömeire.

Ennyi lenne mondandónk elméleti megalapozása.

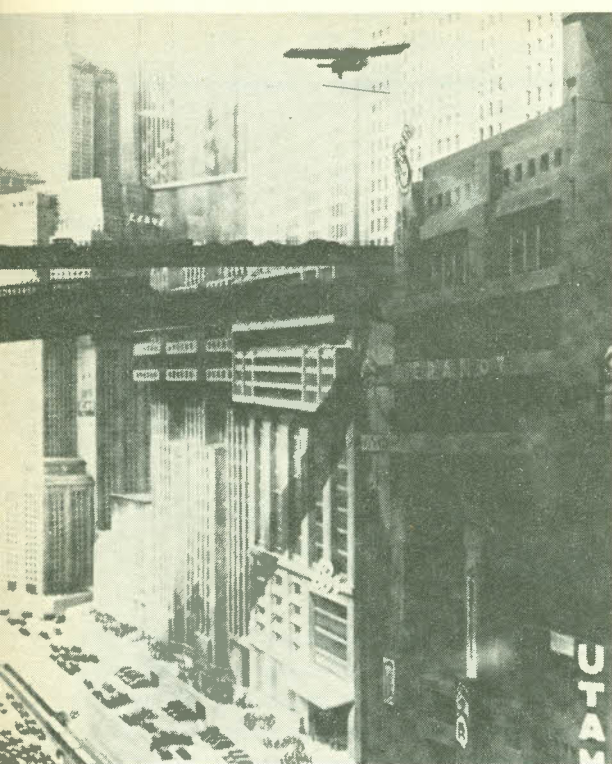
2.

Egy-két adat.

1903-ban Méliès, a nagy varázsló elkészítette *Utazás a Holdba* című filmjét, talán az első science fiction mozgóképet.

1972-ben az amerikai Walt Lee kiadta háromkötetes filmográfiáját a fantasztí-





Fritz Lang: *Metropolis* (1926)

kus és tudományos-fantasztikus filmekről. A filmográfia 20 000 címet tartalmaz ötven országból. Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy fele (10 000) tudományos-fantasztikus film.

Magyarországon az elmúlt harminc évben alig 50–60 science fiction filmet láthattunk a mozikban és a televízióban, tehát évente átlag kettőt. Pedig például a Beljajev regényből készített *Kétéltű ember*-t szinte minden évben felújítják, és ezt az igények létének kell tekintenünk.

Nézzünk néhány érvet, kifogást, melyet a science fiction filmek ellen felhoznak.

Az első és legmeglepőbb érv az, hogy a science fiction filmek *unalmasak*. Hallottam már ezt az érvet Az *Androméda-törzs*, a *Solaris*, a *Fantasztikus utazás*, vagy akár a *2001. Űrodüsszeia* kapcsán. Ne utasítsuk vissza ezt a kifogást azzal, hogy az unalom szubjektív ügy, és van, aki Beethovent unja, van, aki a beat-zenét. Én például altatónak használok a detektívregényeket, lehet, hogy ezért a vé-

leményért egyesek elnyisszantanák a torokomat. Úgy hiszem, az unalom valamilyen egyoldalúság jele a személy nézeteiben.

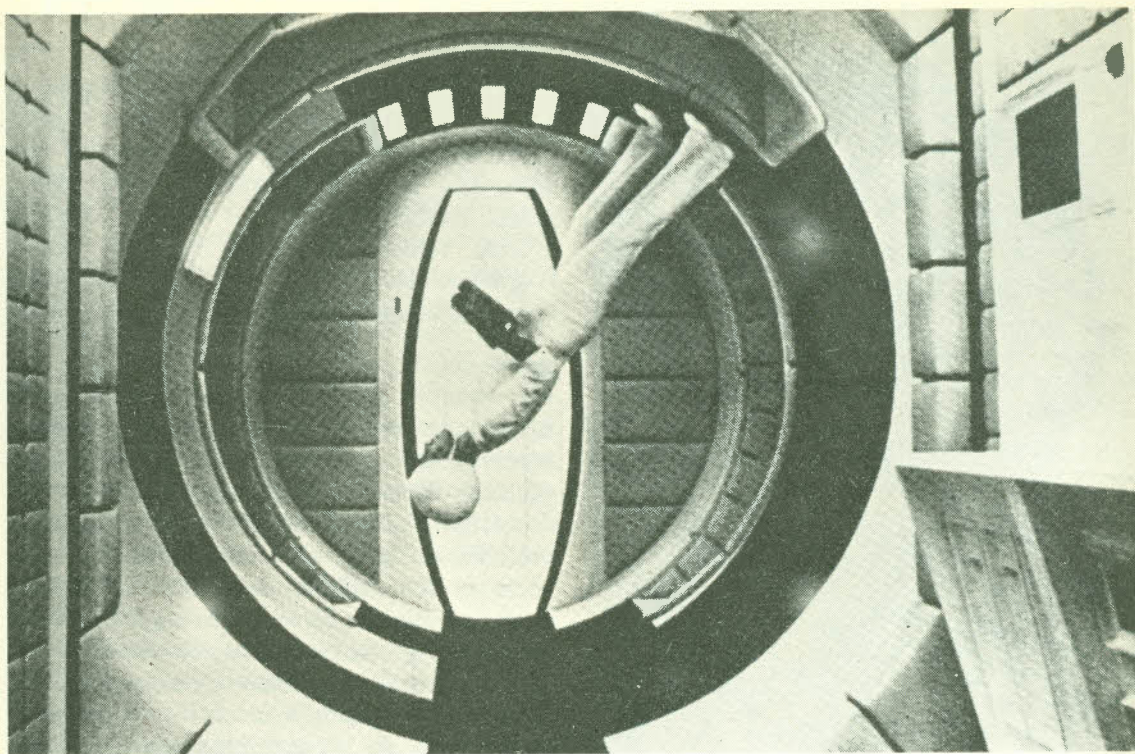
Furcsa talán, de a science fiction megértéséhez szükséges eljutni az absztrakt gondolkodás bizonyos szintjére és annak felismerésére, hogy világunkban mekkora befolyása van a tudománynak. Hiszen a science fiction igen gyakran gondolati kísérlet, amolyan „mi-lenne-ha” játék, amelynek indulópontja egy méterrel a föld felett van, s aki a játékos (vagy nem játékos) feltételezést bizalmatlanul, idegenül fogadja, az kívül marad az élményen, s egy idő múlva valóban unja az egészet. A legizgalmasabb sakkparti is unalmas annak, aki nem tud sakkozni.

Természetesen, nem tudományos képzettség kell a science fiction élvezetéhez, csak tudományos érzékenység, de azért nem véletlen, hogy olvasói és nézői között a fiatalok és a tudományosan képzett technikusok stb. vannak többségben.

Itt vehetjük sorra azt a gyakran hangoztatott érvet, hogy a tudományos-fantasztikus irodalom, vagy film sem *nem tudományos*, sem *nem fantasztikus*.

A science fiction és a tudomány kapcsolata nem közvetlen, nem volt az, mondjuk, Verne, a legtudományosabb sci-fi író idejében sem. Összeállíthatunk ugyan egy párhuzamos kronológiát, és bizonyíthatjuk, hogy a tudományos fellendülés korszakaival egy időben hogyan jelennek meg a sci-fi ötletek, gondolatok, csírák az irodalomban, de a párhuzam meglepő eltéréseket is mutat. A XVII. század tudománya például nagyon messze járt a Hold-utazás lehetőségétől, Cyrano mégis megírta „Holdbeli utazás”-át. Azt mondhatjuk, talán, hogy a sci-fi ihletet kap a tudománytól, s nem annyira a tudomány jelenik meg benne, inkább a tudományról alkotott nézeteket tükrözi. E nézetek lehetnek helyesek vagy hamisak, lehetnek az ámulat vagy a félelem kifejezői, de mindig a kor jelenik meg bennük, illetve az a kép, amelyet az adott társadalom a tudományról (vagy a tudósról) alkotott.

Meddő és céltalan lenne a tudomány



S. Kubrick: 2001. Űrodisszeia (1963)

valódi eredményeinek és a science fiction „tudományosságának” szembesítése, még akkor is, ha a szembesítés néha nagyon látványosan a science fictiont igazolja. Készült már összeállítás Verne találmányairól, vagy mások megvalósult jóslatairól, de ezek az összeállítások kuriózum- vagy reklám-értékűek. A science fictionban a tudományról alkotott vízió hitelességét kell keresnünk és nem a jövő képét, és nem a tudományos igazságok vagy ismeretek népszerűsített, izgalomba és kalandba csomagolt változatait.

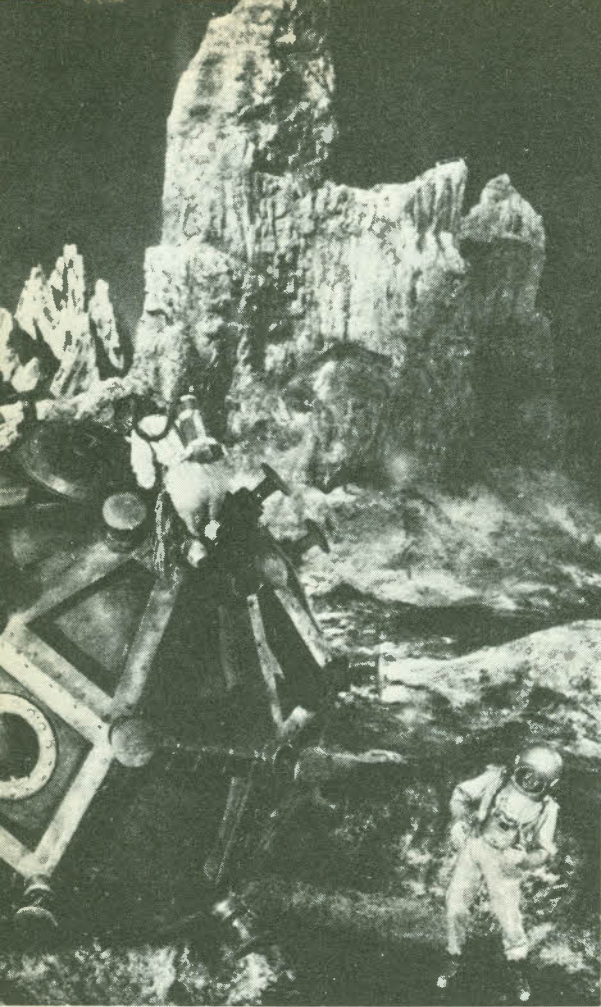
Mitől „tudományos” hát a tudományos-fantasztikus irodalom és film?

Röviden szólva: a módszertől, amelyet alkalmaz, és amely az irodalom vagy művészet más ágaihoz viszonyítva valóban újnak látszik. Axiómákat állít fel, hipotéziseket vagy elméleteket készít, és mintegy lombikban megvizsgálja, hogy helytállnak-e hipotézisei vagy elméletei. A válasz, a kísérlet eredménye legtöbbször bizonytalan, ettől azonban a film vagy a re-

gény még jó maradhat. A moziban ülve eljátszhatunk azzal, hogy mik lehetnek egy ismeretlen vírus támadásának következményei (l. *Androméda-törzs*), vagy azzal, hogy hogyan pusztítja el önmagát az emberiség, láthatjuk Tokió romlását, vagy az új jégkorszakot Angliában, de közben mindig tudjuk, hogy a hipotézis csak hipotézis, állandóan a valóság és a képzelet szintjei között vibrálunk, élvezetünk forrása éppen ez a vibrálás.

Az érv másik fele a science fiction fantasztikusságát vonja kétségbe. „Hiszen a világ — mondják — lehunga a legszárnyalóbb fantáziát is.” Sok szót nem érdemes erre a kifogásra vesztegetnünk. Ha a világ valóban fantasztikusabb a science fictionnál, akkor már nagyon nagy baj van — a világgal. Ha a kettő megfelel egymásnak, akkor a sci-fit nyugodtan tekinthetjük realizmusnak. Egyébként ez az érv ellentmond a lélektan elemi megállapításainak, mert nincs olyan cselekvés, amelyet ne előzne meg a képzelet.





J. L. V. Leigh: *Az első ember a Holdon* (1964)

Nem térünk itt ki a science fiction emberábrázolását vagy a történeteinek sematizmusát érintő kifogásokra, ezekről csak akkor érdemes vitázni, ha valaki kétségbe vonja a mesék és legendák létjogosultságát, vagy a Rómeó és Júlia történetek újra elmondásának jogát.

A science fiction „pesszimizmusát” vagy „optimizmusát” illetően pedig csak annyit mondhatunk, hogy sem a pesszimizmus, sem az optimizmus nem filozófiai és nem esztétikai kategória, a valóság néha sötétebbnek látszik a pokolnál, máskor ragyogóbbnak az Édennél. A szubjektív érzéseknek természetesen lehet helyük az egyes művek megítélésében, de ez már lélektani probléma.

Itt azonban említsük meg, hogy a képzelet lemaradását éppen a „sötét” témák-

nál mégis tetten érhetjük. Például az atomháborút bemutató science fiction filmek rózsaszínű leányintézeti álmok a stratégiák tanulmányaihoz képest, de még a vékonyka felvilágosító brosúrákhoz viszonyítva is. A művészet — még olcsó, szórakoztató szinten is — elborzad, és rémülten takarja el arcát Hiroshima vagy Nagaszaki látványától. A megszázszorozódott Nagaszakit pedig felfogni sem tudja.

### 3.

Alig van olyan művészeti ág vagy forma, amelyet annyira meghatározott volna az olvasók, illetve a nézők igénye, mint a tudományos-fantasztikus irodalmat vagy filmet. Ez az igény már-már agresszív, ítél, bírál és követel, és nem olyan passzív, mint mondjuk a történelmi regény, a lírai vers vagy a klasszikus balett esetében.

A science fiction olvasói világszerte klubokba, egyesületekbe tömörülnek, kis példányszámú, de hatásos lapocskákat adnak ki, szemmel tartják, ellenőrzik, kritizálják az egész „piacot”, nemzeti és nemzetközi kongresszusokat szerveznek, díjakat osztanak, és véleményükkel írókat és műveket emelnek magasra, vagy dobznak feledésbe.

Elfogadott kulturális értékrendünk mögött egy másik kultúra értékrendje bontakozik ki. Ebben az értékrendben első látásra meglepően heterogén elemek keverednek, filozófiák, vallások, politikai nézetek töredékeit éppen úgy megtaláljuk benne, mint a szürrealista festészet, vagy a populáris képregény elragadtatott tiszteletét, vagy a slágerek iránti rajongást.

Ebben a konglomerátumban meglepően egységes képet mutat a sci-fi híveinek, rajongóinak, amatőrjeinek értékrendje. Vigyáz a hagyományokra, előzménynek tekint a Homéroszt, Platont, Morust, Swiftet, Defoe-t, de a gnosztikusokat, alkimistákat, fantasztikus utazások szerzőit, minden korok utópistáit, még az ősi mítoszok egyes részeit is, nem beszélve a romantikáról, a gótikus regényről vagy Poe-ról.

A science fiction „mozgalom” szinte rögzieszménen törekszik az önismeretre, pótol-

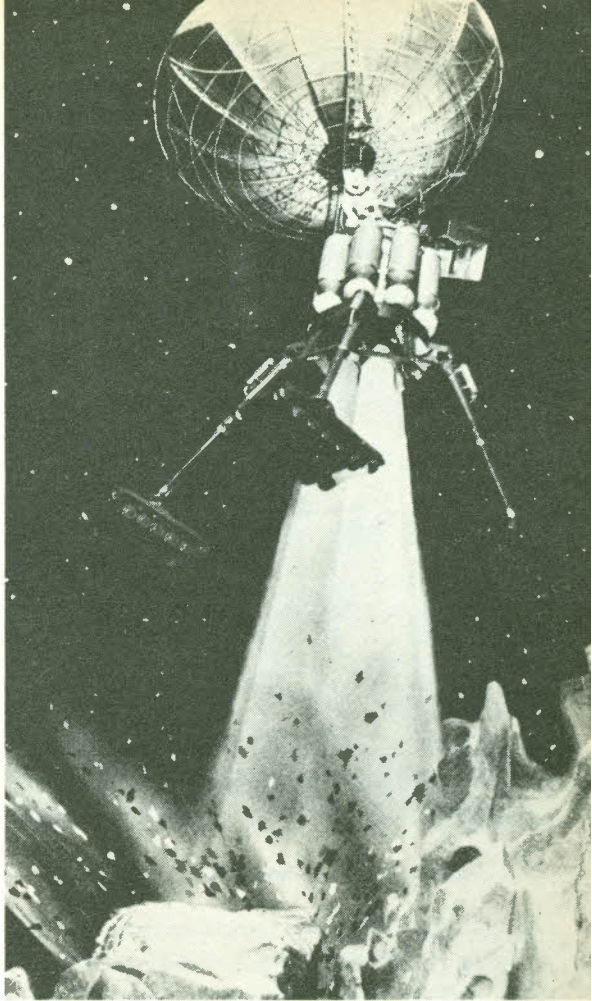
ja a kritikai, filológiai, irodalomtörténeti munkát, definíciókat formál és esztétikai nézeteket alakít. Tevékenységének politikai oldalára itt nem térek ki, csak annyit említek, hogy a sci-fi nemcsak általában vonzódik a társadalmi kérdésekhez, hanem állást foglal pl. a vietnami háború vagy a diákmozgalmak ügyében. „A science fiction írók moralisták” — mondta Bradbury. Moralista ebben az esetben felelősségteljesen gondolkozó embert jelent.

Az összkép ebben a megvilágításban túlságosan szépnek látszik. Hiszen, ha minden így lenne, akkor miért van annyi rossz science fiction könyv és annyi rossz film? Miért kell védőbeszédet tartani még a valóban jó alkotások mellett is?

A folyamat — a science fiction története ezt mutatja — egyáltalán nem egyszerű. Mert igaz ugyan, hogy az olvasó és a néző határozottan bejelenti igényeit, de az is igaz, hogy ezek az igények hosszú úton jutnak a „termelőkhöz”, közben megváltoznak és eltorzulnak. A magazinok szerkesztői és a kiadók könnyebben és gyorsabban reagálnak, az írók közvetlenebb kapcsolatban vannak az olvasókkal, illetve a „mozgalommal”, mint a filmgyárak vagy a televízió. Emellett a filmgyártásban sok minden gátolja a szükségletek gyors és jó kielégítését. Elég, ha csak utalunk a filmtechnikák kezdetlegességére, pedig a science fiction filmben a látványos hatásoknak igen nagy szerep jut. Még fontosabb a filmgyártók (producerek, művészek, rendezők stb.) tájékozatlansága és profitvágya. A science fiction film szakértő kritikusai mindig meglepődnek azon, hogy milyen írásokból készül film és miből nem. Alig van olyan díjazott science fiction regény vagy novella, amelyből film készült. Hollywood szívesebben merített az olcsó képregényekből, mint a filozófikusabb, társadalmi problémákat jelző „felnőtt” science fictionból.

#### 4.

A science fiction film története úgy is felvethető, mint a „tisztá” science fiction film keresésének története.

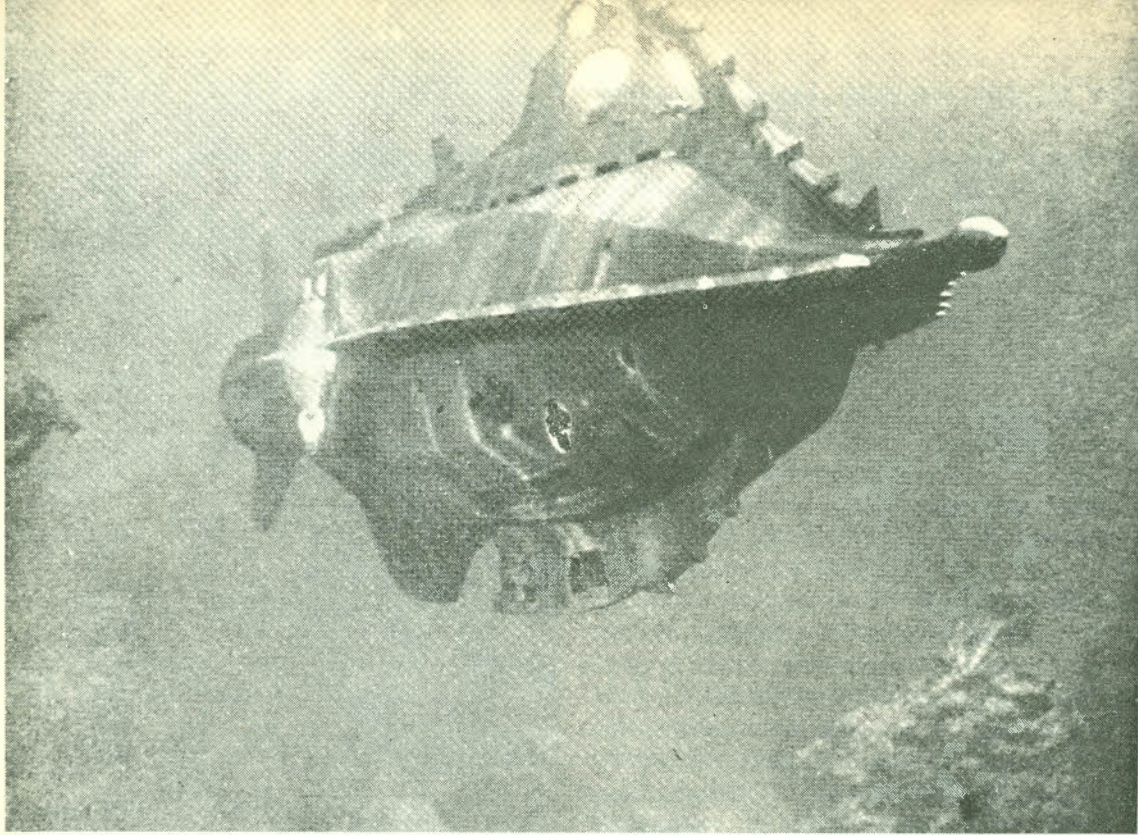


I. Honda: *Misztériumok* (1958)

Az 1900-as évek elejének első kísérletei — mint Méliès filmjei — inkább játéknak, tréfának számítottak, bűvészkedő mutatványnak a mozgóképpel, s nem komoly próbálkozásnak. Egyes motívumokat Vernétől és Wellstől kölcsönöztek ugyan, de a szemlélet meghatározója Robida humora volt. Mégis, ezek a kísérletek fontosak, mert a film vonzalmát és affinitását bizonyítják a fantasztikum, konkrétan a tudományos-fantasztikum iránt.

A következő évtizedekben keletről nyugat felé haladva szinte minden nemzet tett valamit a tudományos-fantasztikus film megvalósítása, kibontakozása érdekében. (Érdemes lenne egyszer kikutatni, hogy hol, mikor és miért bukkantak fel egyes motívumok és milyen útvonalon vándoroltak tovább. Hadd hivatkozzam itt





R. Fleischer: *Húszezer mérföld a tenger alatt* (1954)

Molnár Gál Péternek arra a megfigyelésére, hogy a horror-filmek témái szinte kivétel nélkül a volt Osztrák—Magyar Monarchia bugyrából rajzottak elő.)

A húszas évek elején, a Szovjetunióban, más utópisztikus és forradalmi-messiánisztikus művek környezetében, megjelentek a science fiction filmek is, az A. Tolsztoj regényeiből készült „Aelita” és a „Garin mérnök hiperboloidja” (*Halálsugár*).

Néhány év múlva (1926—27-ben) a „tisztá” science fiction szép példáit készítették el a németek. Fritz Lang *Metropolis*a nemcsak társadalmi mondandóval lep meg, hanem a felhasznált motívumok gazdagságával, hiszen az „őrült tudós” éppen úgy megjelenik benne, mint az ember fölé emelkedő gép, az utópisztikus város vagy a „végítélet” képe. Más német filmek, mint *A Hold asszonya*, vagy az *F. P. 1. nem válaszol* a szorosán vett technikai sci-fire mutattak példát szinte prófétikus erővel.

A stafétabotot hamarosan az angolok

vették át. W. C. Menzies felejthetetlen filmet rendezett H. G. Wells *Mi lesz holnap?* című regényéből, díszleteivel és szemléletével olyan fantázia-világot teremtve, amely még ma sem látszik nevetségesnek, pedig a science fiction ebből a szempontból a „normális” filmnél is romlandóbb.

Lényegében a II. világháború előtt és alatt bontakozott ki az amerikai science fiction film, keverve a primitív képregény-sorozatok, rémregények, gótikus történetek, kísértethistóriák stb., stb. elemeit. Amerikai jellegzetesség volt a technika mindenhatóságába vetett hit, a szörnyek szerepeltetése, közömbösség a társadalmi kérdésekkel szemben, az izgalom és kaland hangsúlyozása, s mindezekkel együtt a történetek sematizmusa, ill. naivitása.

A II. világháború után mégis az amerikai filmgyártás volt az a központ, amely igen nagy erővel küldte szét termékeit és szemléletét az egész világba. „Az amerikaiak — ahogy Hoffmeister írta — átvették Európától a science fiction előzmé-





*Ted Post: A majmok bolygója (1970)*

nyeit, gyakorlatiasan felhasználták, megteremtették a tömegcikket, és visszaadták a feltalálóknak.”

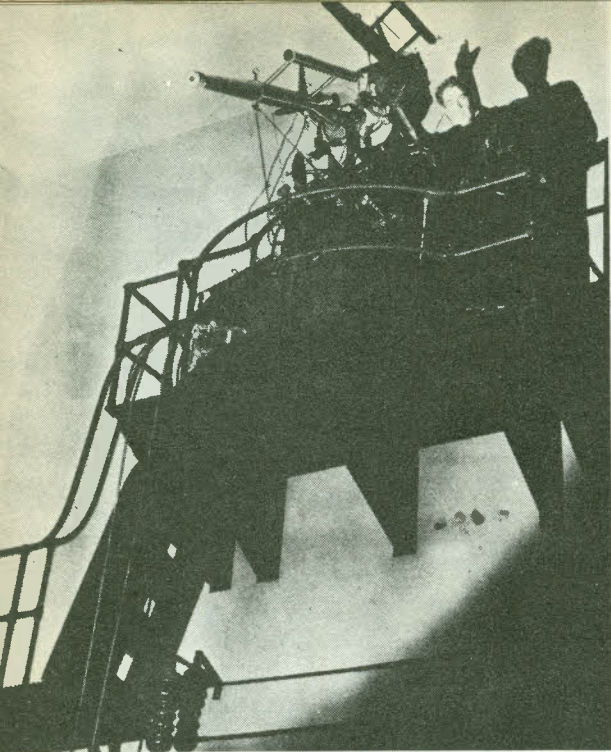
De a fogyasztó országok nagyon gyorsan a maguk igényeinek és sajátosságainak megfelelővé alakították az amerikai „árut”. A japán science fiction film, igaz ugyan, hogy metaforákban, de másról sem beszél, mint az atombomba szörnyűségeiről, az angolok előtérbe helyezték a tudományt és a humort, a franciák pedig megragadták az alkalmat, hogy a sci-fi kereteiben a szerelmet dicsőítsék.

Közben Amerikában is változott a helyzet. A félelem és szorongás, amelyet a hidegháború évei és a tudomány kétarcú eredményei okoztak, a sci-fi meséket hamarosan apokaliptikus látomásokká változtatta. Jogosan írta Susan Sontag az ötvenes-hatvanas évek sci-fi filmjeiről, hogy nem mások, mint „a pusztulás képei”. Az amerikai film az irodalmat követve visszatekint a világúrból és a távoli jövőből, akarva-akaratlanul a realitáshoz közeledve.

Ebben a történelmi folyamatban, amelynek csak ugrópontjait jeleztem, a science fiction film fokozatosan hagyta el misztikus, tudománytalan kacatjait. Elég korán megszabadult a különböző nem földi vagy földi szörnyetegektől, a marslakóktól, zombiktól, a vámpír-filmekből átvett hullarablóktól, kocsonyás vagy polipszerű űrlényektől. Végzett az „őrült tudós” mítoszával, de végzett a „szuperember” mítoszával is. Félredobta ezeket a maszkokat, észrevette mögöttük az embert. A témák emberi méretűvé idomultak, nőttek vagy zsugorodtak, még akkor is, ha ezek a méretek néha hihetetlenül fantasztikusnak látszanak. Sok esetben a társadalmat bíráló szatíra formája lett a science fiction, máskor a komoly problémák láttán érzett aggodalom vagy a figyelmeztetés, az indulatos felkiáltás formája.

Igaz ugyan, hogy a tisztulási folyamat még nem fejeződött be, s a régebbi sablonok még ma is jelen vannak, de a kiemelkedő filmek hatására egyre jobban háttér-





Varnel—Menzies: *Chandu, a mágus* (1932)

be szorulnak. Közben — s ez a science fiction esetében nagyon fontos — szinte tökéletesre csiszolódott a filmtrükkök és effektusok technikája, a makettkészítés, a maszkírozás, a díszletezés. A tudományos szakkönyvek is megirigyelhetik a *Fantasztikus utazás*-ból az érrendszer működését, vagy a *Hajótöröttek*-ből a Hold-utazás jeleneteit. Dr. Frankenstein ócska vártornya helyén igazi, hitelesen mai vagy jövőbeli laboratóriumok emelkednek.

A mai helyzetet tehát a világ minden táján egyre sűrűbben megjelenő „igazi” science fiction filmek jellemzik.

De mit jelent az, hogy „igazi”?

## 5.

Megpróbálok azokra a filmekre hivatkozni, amelyeket nálunk már láthattunk, vagy remélhetően látni fogunk.

A *Fantasztikus utazás* valóságos óda az emberi szervezethez, vagy tágabban értel-

mezve az élethez. A vérrendszeren, tüdön, mirigyeken, belső fülön keresztül az emberi agyba utazó mentőexpedíció tagjai olyan világot látnak, amelyről a magyar nézőnek akaratlanul is József Attila sorai jutnak eszébe a rózsabokrokként szüntelenül reszkető vércörökről, a „lombos tüdő szép cserjéiről”, a szervezetben „homályló északi fény”-ről. Majdnem mellékes, hogy ezt a pontos, tudományos látomást izgalmas, kalandos történet keretezi, író és rendező (Harry Kleiner és Richard Fleischer) több ismeretet közöl a nézővel, mint a TIT előadói tíz előadásban.

Michael Crichton *Nyugati világ* című filmje az amerikai szórakoztatóipar és a benne megtestesülő pisztolyos, cowboyos, „western” világszemlélet kemény és sokfelé vágó szatírája, amely hangos szóval a fegyverek és a fegyverekkel folytatott játék veszedelmeit emlegeti. A látszatra könnyű történet szórakoztatva leplezi le a Disneyland-típusú szórakoztatást és Hollywood sablonjait. Ha nem vigyázunk — mondja Crichton —, illúzióink és fegyvereink egyaránt ellenünk fordulhatnak.

Franciák és csehek közös produkcióban készítették Stephan Wul regényéből *A vad bolygó* című egész estét betöltő rajzfilmet, egyszerre dokumentálva a rajzfilm és a sci-fi lehetőségeit ebben a „különös házasság”-ban, példát adva a technikával nem rendelkező országoknak, például nekünk, hogy milyen tájon teremthetnénk meg tudományos-fantasztikus filmművészetünket. A Swiftre emlékeztető történet az embereknek az óriások ellen vívott szabadságharcát mondja el, elbűvölve a nézőt a vad bolygó rajzával, a szerelem, a küzdelem, a győzelem megindító szépségével.

Világszerte (már ahol bemutatták) éles vitát kavart Stanley Kubrick filmje a *Clockwork Orange* (magyarul talán „Gép-narancs” lehetne a címe). Kegyetlenség-gel, agresszivitással, szadizmussal vádolták, véleményem szerint alaptalanul. Mert igaz, hogy a film helyenként megdöbbenően vad, de nem szórakoztatásnak szánja a vadságot, és nem gyönyörködik benne, éppen ellenkezőleg, leleplezi egyéni és tár-

sadalmi okait és azt is, hogy a politikai hatalom hogyan integrálja, hogyan építi szervezetébe az agressziót. A film befejező képei tisztán beszélnek: az angol belügyminiszter és a felépülő „dúvad” összelelkezve mosolyog a fényképezőgép lencséjébe. Kubrick nem szalad a távoli jövőbe, 1972-ben forgatott filmje 1975-ben játszódik, a múltra is csak néhány jele-nettel utal, s éppen a német fasizmust be-mutató jelenetekkel. Meglátja a hitleri Németország és a mai kapitalizmus (hi-szen a film Angliája más kapitalista or-szág is lehetne) közötti szoros kapcsola-tot. A *Clockwork Orange* a science fiction utópisztikus vagy anti-utópisztikus irány-zatához tartozik, a fantasztikumot a jelen vagy a közeli jövő reális felszíne mögött veszi észre. Elkötelezett film a szó legjobb értelmében, a kegyetlenség tagadása és határozott elutasítása.

Más típusú, a régi, űrhajós sci-fire job-ban emlékeztető film, ugyancsak Stanley Kubrick rendezésében, a *2001, Űrodisz-szeia*. Cselekménye legfeljebb annyiban különbözik a hagyományos űrhajós-ka-landtól, amennyiben az időről moderneb-ből gondolkodik, az emberiség történetét egyetlen hatalmas ívben foglalja össze a majomembertől a kozmikus emberig. A forgatókönyv írója, Arthur Clarke, foly-tatja Wells hagyományait, szívesen pe-pecsel utópisztikus ötletekkel és szívesen vállalkozik néptanítói feladatokra. Talán ezért kiemelkedő része a filmnek az űr-hajót kormányzó és fellázadt számítógép és az ember harca. A *2001, Űrodisszeia* fordulatot jelentett a science fiction film technikai apparátusában, a trükkfelvéte-lekben, a speciális effektusokban és a dísz-letezésben is. Ragyogó díszletek között játszódik a cselekmény, s valóban feled-hetetlenek a világűrutazásokat bemutató képsorok. Kubrick dokumentarista preci-zitással mutatja a jövőt, s kissé gúnyos fin-torral keringőzteti űrhajóit a „Kék Duna keringő” dallamára. Könyvtárnyi cikket, tanulmányt, elemzést írtak a filmről, ame-lyet sokan a reneszánsz kezdetének tekin-tenek.



J. Arnold: Az űrön kívülről jött (1953)

Másképpen jelent fordulatot Tarkovsz-kijnak Lem regényéből rendezett alkotá-sa, a *Solaris*. Minden eddigi sci-fi film-nél plasztikusabban ábrázolja hőseit, szin-te átvilágítja jellemüket és tudatukat, vizsgálva, hogy vajon alkalmasak-e embe-ri kapcsolatok teremtésére. A filozófiai és erkölcsi viták kissé elnehezítik, lassítják ugyan a filmet, mégis a *Solaris* remekmű és a megújult tudományos-fantasztikus film egyik legkiemelkedőbb teljesítménye.

Két szatirikus vagy szatírába hajló sci-ence fiction filmről kell még megemlé-keznünk. Az egyik *A majmok bolygója*, amelyet a francia Pierre Boulle epésen humoros regényéből — sajnos — Holly-woodban rendeztek, az amerikai normák-nak megfelelően. A történet, amelyet a magyar olvasó ismer, hiszen a regény ná-lunk is megjelent, fejtetőn álló világot mutat be. A regény szerint a majmok ér-telmes lényekké váltak, az emberek vi-szont állati szinten maradtak. Mondanunk



sem kell, hogy a fordított világ milyen kapukat nyit a kritikának, a swifti gúnynak. A film kevesett őrzött meg az eredeti regényből, a mondandót kommerszIALIZÁLTA, s több gondot fordított a maszkokra és a látványosságra, mint a szatírára. Talán ennek köszönhető nagy közönségsikere és az, hogy már 4—5 folytatás is készült hozzá. Kellemes, enyhén fűszerezett szórakoztató termék, amely befejező képsorának állásfoglalásával mégis fontos tett a modern sci-fiben.

A másik szatíra, *Az ötös számú vágóhid* Kurt Vonnegut regényéből készült. A regény olvasásakor alig hisz az ember a megfilmesítés lehetőségében, Vonnegut sajátos humorát, időszemléletét, stílusának jellegzetességeit éppen olyan nehéz mozgóképekre áttenni, mint mondjuk Krúdyt, Kafkát vagy Virginia Woolfoot. Az adaptáció kitűnően sikerült. A regény három szála egységes cselekménnyé szövődik, s a néző Billy Pilgrimmal, a főhőssel együtt ugrál az időben, átélve Drezda bombázását, a mai amerikai átlagpolgár életét vagy kalandjait a Tralfamador bolygón. A film ugyan kineveti a science fiction egyik hagyományos, gyermekes változatát, de átvesz egy másik hagyományos motívumot, az időutazást, egyszerre elutasítva és elfogadva a science fictiont.

Ugyanakkor egyenlőségi jelet tesz a II. világháború borzalmai, az amerikai élet mindennapjai és a képzelet gyermekes játéka közé (remekül sikerült a film sci-fi paródiája!), s ezzel az egész XX. század fantasztkus mivoltára mutat. Billy Pilgrim, akinek a neve nem véletlenül lett „zarándok”, eltéved a térben és időben, már nem tudja megkülönböztetni a valóságot és a képzelet világát.

A science fiction film a tréfával, a bűvészkedéssel és a Hold-utazással indult és eljutott abba a korba, amely kész megvalósítani — ha még meg nem valósította! — a legszörnyűbb és a legszebb álmokat.

**e.**

Susan Sontag tíz évvel ezelőtt írt tanulmányában a science fiction legjellemzőbb

vonásának a pusztulás ábrázolását tartja, s azt mondja, hogy „a tudományos-fantasztkus film a pusztulás esztétikájával foglalkozik, azzal a sajátos szépséggel, amelyet az elszabadult rombolásban, a zűrzavarban találhatunk meg”. Gondolatmenete megnyerő, de már akkor sem volt igaz. Különösen nem az napjainkban.

Sontag nem vette észre, hogy még a pusztulást megjelenítő science fiction film sem csak pusztított, hanem teremtett is. A teremtés gesztusát éppen úgy megtalálhattuk benne, mint a pusztításét. Csak azt a világot rombolta le, amelyet épített. Lehet, hogy mindkét mozdulat a homokvárval játszadozó gyermek mozdulata volt, de a gyermeki játékot tekinthetjük az emberi történelem metaforájának is.

A science fiction film az utóbbi tíz évben hihetetlenül sokat nőtt. Alkotói mintha ráébredtek volna arra, hogy a teremtés még ilyen gyermekes formában is szebb, és fontosabb a rombolásnál. E felismerésüket közvetve vagy közvetlenül ki is mondják. S ezt azért teszik, mert segíteni akarnak.

De vajon tudnak-e segíteni?

Fejezzük be egy hosszú idézettel.

Rosewater és Billy Pilgrim, Vonnegut regényének két hőse kórházban fekszik.

„Mindketten értelmetlennek találták az életet — írta Vonnegut —, részben amiatt, amit a háborúban láttak. Rosewater például agyonlőtt egy tizennégyéves tűzoltót, mert tévedésből német katonának nézte. Így megy ez. Billy pedig látta az európai történelem legnagyobb tömegmészárlását, vagyis Drezda bombázását. Így megy ez.

Így hát megpróbálták újra megtalálni önmagukat és a maguk világegyetemet. És ehhez nagy segítséget nyújtott a tudományos-fantasztkus irodalom.”

Így megy ez.

Ezt már én teszem hozzá.

**Kuczka Péter**

# ELLENVÉLEMÉNY

## Mazochizmus és idill

Bunuel: A Nap szépe

Eörsi István írásával (75/6) tendenciáiban és végső summázatában alapvetően egyetértek, mégis szükségesnek tartok néhány kiegészítő megjegyzést, éppen a problémák árnyaltabb megvilágítása és a lehetséges egyértelműsítés érdekében.

Eörsi szerint nem az értelmezés, de a látvány többértelműsége, meghatározhatatlansága az, ami zavarba ejtő. Pedig Bunuel sokkal több fogódzót rejt el, mint hinnénk. A mű szerkezete világos, áttekinthető, még akkor is, ha a valóság két síkja között az asszony látomásvilágának vízióit konkrét képekben, megkülönböztetés nélkül helyezi el a rendező. A szolid polgári életforma és a vad bordélyházi ösztönélet köztes mezeje hol az egyik, hol a másik értelmezője; az asszony lelki mélyvilágának, vágyainak adekvát megjelenítője. Azt is mondhatnánk, ez az álom-látás-fantázia tenyészet a gondolati vezérfonal, mely a két valóságterület között mozgató és mozgató; akciókat hoz létre és a következményeket fogalmazza meg. Azt a szubjektív lélektani igazságot, mely megvalósulását keresi előbb a prostitúcióban, majd a film végén a polgári házaseletben.

A film látomással kezdődik, és látomással ér véget. Az asszony mazochizmusa a gyengéd férj mellől az erőszak gyönyör- és örömteljes világába kívánczik, s lel kielégítést a test árúpiacán. Az önlealacsonyodás vízióbeli visszacsatolása után a bűntudat sajátos utat választ — vezeklést, további bűnök elkövetésével. Már-már a mártíromság fényében.

Végső soron, az asszony meghasonlottsága a polgári létezés mindennapi rítusaiban gyökereszik; abban a „szabályozottságban”, amelyben az udvariassági formák, a kifinomultság, a látzat fenntartása tartalommal válik: ahol a valóság, az ember valódisága elhanyagolható, felesleges teher. Az emberi lényeg azonban megvalósulása lehetőségeit keresi, még az önbecsülés feladása árán is. Így lesz egy életből kettő — a tisztos polgárasszonyé és a szajháé.

Bunuel ábrázolásának „kellemessége” talán onnan ered, hogy ebben a világban a felszínen valóban minden problémátlanul látszik. Az emberek könnyedén és szemrebbenés nélkül tesznek dolgokat; csevegnek akár a legvisszataszítóbb dolgokról is — természetesen az Illem határain belül. Minden elfogadható, befogadható és megemészthető. Nincs felháborodás és nincs szánakozás. A létezés önkondicionált, állandó hőfoka ez: érzelmi el-nem-kötelezettség.

Bunuel filmjében a diszharmonikus polgári normák az ábrázolás, és nem az elutasítás szintjén épülnek be, válnak a szereplők természetes mozgáskereteivé. Így hibául róhatjuk fel az értékelés elmaradását, a polgári erkölcs nem-szembeállítását a nembeli erkölccsel, melyet Rousseau így határoz meg: „A dicséretes és helyes (esetünkben a rút és a visszaszató) foglalkozás alapja nem az emberek, nem a külvilág ítéletében, hanem a dolog természetében gyökerezik”.

Valóban, erre nem kapunk választ: a dolog természete szerint hogyan ítéltető meg az, ami a szemünk előtt lejátszódik. Ehelyett egy másik, nem kevésbé kegyetlen ítélettel, ténnyel szembesít: a külsődleges érzelménélküliség, kritikátlanság belső magatartássá; a póz emberi szubsztanciává válásával.

Míg a nyitó látomás (a megerőszkolás jele) a polgári lét negatív formájában realizálódik később, addig a befejező képsor a fantázia és az eljövendő házaselet valóságának egymásba játsása, egymást fedése. A férj felgyógyulását követi a felesége — egy bizonyos vonatkozásban. Nincs szüksége többé vágyteljesítő víziókra (ezért üres a hintó), mert a látszólagos idillben a mazochizmus új dimenziója nyílik meg előtte. Nevezetesen, el fogja szenvedni a férj nagylelkűségét; gyötrődni fog lelki pőre-sége kiszolgáltatottságán, mégha a „megtorló akciók” el is maradnak.

A testi-lelki mazochizmust felváltja az intellektuális (ön)represszió.

Lalik Sándor



# Az 1975-ben bemutatott magyar filmek filmográfiája

## BEKÖTÖTT SZEMMEL fekete-fehér

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Kovács András; I.: Thurzó Gábor regényének felhasználásával Kovács A.; O.: Szécsényi Ferenc; Sz.: Kozák András, Madaras József, Koltai János, Horváth Sándor

Forgatás első napja: 1974. március 10.

Forgatás vége: 1974. május 2.

Standard kópia: 1974. augusztus 31.

Bemutató: 1975. január 9.

San Sebastian-i fesztivál: a zsüri különdíja

## HAJDÚK színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Kardos Ferenc; I.: Kardos István; O.: Kende János; Z.: Szörényi Levente; Sz.: Dzoka Rozic, Doyne Bird, Avar István, Madaras József, Oszter Sándor

Forgatás első napja: 1974. március 12.

Forgatás vége: 1974. április 30.

Standard kópia: 1974. augusztus 31.

Bemutató: 1975. január 23.

## MAKRA fekete-fehér

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Rényi Tamás; I.: Kertész Ákos; O.: Zsomboilyai János; Z.: Berki Géza; Sz.: Juhász Jácint, Csomós Mari, Molnár Piroska, Bánsági Ildikó

Forgatás első napja: 1972. június 13.

Forgatás vége: 1972. augusztus 2.

Standard kópia: 1972. október 16.

Bemutató: 1975. január 23.

## 141 PERC A BEFEJEZETLEN MONDAT-BÓL

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Fábri Zoltán; I.: Déry Tibor Befejezetlen mondat c. regénye nyomán Fábri Z.; O.: Illés György; Sz.: Bálint András, Csomós Mari, Dayka Margit, Latinovits Zoltán, Apor Noémi

Forgatás első napja: 1974. február 7.

Forgatás vége: 1974. május 30.

Standard kópia: 1974. szeptember 30.

Bemutató: 1975. február 6.

Moszkva: a zsüri különdíja

## VÁLLALD ÖNMAGAD! színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Mamcserov Frigyes; I.: Somogyi Tóth Sándor; O.: Lőrincz József; Z.: Jeney Zoltán; Sz.: Avar István, Almási Éva, Jelisztratov Szergej

Forgatás első napja: 1974. június 4.

Forgatás vége: 1974. július 30.

Standard kópia: 1974. október 30.

Bemutató: 1975. február 20.

## AZ ÖREG fekete-fehér

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Révész György; I.: Gáll István regényéből Révész Gy.; O.: Szécsényi Ferenc; Z.: Mihály András; Sz.: Latinovits Zoltán, Harsányi Gábor

Forgatás első napja: 1974. augusztus 14.

Forgatás vége: 1974. október 1.

Standard kópia: 1974. december 30.

Bemutató: 1975. április 17.

## AUTÓ színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Böszörményi Géza; I.: Gyarmathy Livia és Böszörményi G.; O.: Koltai Lajos; Z.: Tamássy Zdenkó, Presser Gábor; Sz.: Éva Rass, Juhász Jácint, Gilles Legris, Pásztor Erzsi

Forgatás első napja: 1974. május 7.

Forgatás vége: 1974. június 17.

Standard kópia: 1974. szeptember 20.

Bemutató: 1975. április 29.

## TÜZGÖMBÖK fekete-fehér

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Fehér Imre; I.: Bertha Bulcsú; O.: Illés György; Z.: Petrovics Emil; Sz.: Szücs Gábor, Mészáros Ági, Váradai Hédi, Kállai Ferenc

Forgatás első napja: 1974. szeptember 11.

Forgatás vége: 1974. november 10.

Standard kópia: 1975. március 10.

Bemutató: 1975. május 8.

## JUTALOMUTAZÁS színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Dárday István; I.: Szalai Györgyi és Dárday I.; O.: Koltai Lajos; Z.: S. Nagy István, Tolcsvay Béla, Presser Gábor; Sz.: Tamás Kálmán, Tamás Kálmánné, Simai Márta

Forgatás első napja: 1974. június 21.

Forgatás vége: 1974. szeptember 18.

Standard kópia: 1975. február 20.

Bemutató: 1975. május 22.

A mannheimi fesztivál nagydíja

A magyar filmkritikusok díja

## HOLNAP LESZ FÁCÁN színes

Hunnia Játékfilmstúdió

R.: Sára Sándor; I.: Páskándi Géza és Sára S.; O.: Jankura Péter, Sára S.; Sz.: Szirtes Ádám, Nagy Anna, Szegedi Erika, Lohinszky Loránd

Forgatás első napja: 1974. június 19.  
Forgatás vége: 1974. október 31.  
Standard kópia: 1975. január 31.  
Bemutató: 1973. június 5.

#### KOPJÁSOK fekete-fehér

Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Palásthy György; I.: Berkesi András és Kardos György; O.: Forgács Ottó; Sz.: Bálint András, Moór Mariann, Oszter Sándor, Kálmán György

Forgatás első napja: 1974. október 3.

Forgatás vége: 1974. december 2.

Standard kópia: 1975. március 15.

Bemutató: 1975. augusztus 28.

#### ERESZD EL A SZAKÁLLAMAT! színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Bacsó Péter; I.: Bacsó P.; O.: Zsombolyai János; Sz.: Kállai Ferenc, Major Tamás, Heleyei László

Forgatás első napja: 1974. október 19.

Forgatás vége: 1974. december 17.

Standard kópia: 1975. március 30.

Bemutató: 1975. szeptember 11.

#### ÖRÖKBEOGÁDÁS fekete-fehér

Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Mészáros Márta; I.: Mészáros M., Hernádi Gyula, Grunwalsky Ferenc; O.: Koltai Lajos; Z.: Kovács Gyula; Sz.: Berek Katalin, Végh Gyöngyvér, Fried Péter, Szabó László

Forgatás első napja: 1974. október 31.

Forgatás vége: 1974. december 16.

Standard kópia: 1975. március 30.

Bemutató: 1975. szeptember 25.

Nyugat-Berlini Fesztivál nagydíja;

Chicagói fesztivál: aranyérem

#### VÁRAKOZÓK színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Gyöngyössy Imre; I.: Gyöngyössy I., Kabay Barna; O.: Kende János; Z.: Jeney Zoltán; Sz.: Törőcsik Mari, Maja Komorowska, Balázsovits Lajos, Juraj Durdiak, Jerzy Zelnik

Forgatás első napja: 1974. november 21.

Forgatás vége: 1975. január 20.

Standard kópia: 1975. május 20.

Bemutató: 1975. október 2.

#### DÉRYNÉ HOL VAN? színes

Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Maár Gyula; I.: Maár Gy.; O.: Koltai Lajos; Sz.: Törőcsik Mari, Kállai Ferenc, Sulyok Mária, Ráday Imre, Major Tamás, Kozák András, Esztergályos Cecília

Forgatás első napja: 1975. március 27.

Forgatás vége: 1975. május 7.

Standard kópia: 1975. június 27.

Bemutató: 1975. október 16.

#### AZ IDŐK KEZDETÉN színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Rényi Tamás; F. i.: Hollós Ervin, Köllő Miklós, Rényi T.; O.: Zsombolyai János; Sz.: Cserhalmi György, Bodnár Erika, Bordán Irén fh., Törőcsik Mari, Horváth Sándor, Szerencsi Hugó

Forgatás első napja: 1975. március 26.

Forgatás vége: 1975. május 25.

Standard kópia: 1975. szeptember 30.

Bemutató: 1975. október 22.

#### KENYÉR ÉS CIGARETTA színes

Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Csányi Miklós; I.: Szántó Erika; F. i.: Szántó E., Csányi M.; O.: Jankura Péter; Z.: Presser Gábor; Sz.: Fried Péter, Szirtes Ádám, Hegedüs Erzs, Fekete Gizi fh., Jana Plichtova, Kállai Ferenc, Ronyecz Mária, Horváth Sándor

Forgatás első napja: 1975. március 5.

Forgatás vége: 1975. április 29.

Standard kópia: 1975. június 30.

Bemutató: 1975. október 23.

#### LEGENDA A NYÚLPAPRIKÁSRÓL színes

Budapest Játékfilmstúdió Vállalat

R.: Kabay Barna; I.: Tersánszky J. eJnő; F.: in Kabay B., Gyöngyössy Imre; O.: Illés György; Z.: Jeney Zoltán; Sz.: Siemion Wojciech, Garas Dezső, Monori Lili, Halász Judit, Szirtes Ádám, Dancsházi Hajnal, Pongrácz Imre, Lázár Kati

Forgatás első napja: 1975. március 3.

Forgatás vége: 1975. május 20.

Standard kópia: 1975. szeptember 30.

Bemutató: 1975. november 27.

#### 1975-ÖS, DÍJAT NYERT RÖVIDFILMEK

Tampere: *Bölcs mesterek, okos szerkezetek* (Lakatos Vince) nagydíj; Cortina d'Ampezzo: *Vívó rapszódia* (Csőke József) CONI fődíj; Oberhausen: *Csak egy B betű* (Szécsényi Ferenc) katolikus zsűri díja; Oberhausen: *Végtelen szürke csatatér* (Magyar József) katolikus zsűri díja; Miskolc: *Végtelen szürke csatatér* (Magyar József) SZOT fődíj; Krakko: *Tűzikovácsok* (Zsombolyai János) nagydíj; Moszkva: *Eroica* (Kolonnits Ilona) nagydíj; New York: *Tartsunk kutyát* (Ternovszky Béla) kategória I. díj; Pardubice: *Integrált gépipari rendszer* (Dévényi László) nagydíj; Lipcse: *Pedig* (Csőke József) DIVSZ különdíj.



# KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK BÓL

## Szovjet rendezők vitája a filmvígjátékról

*A szovjet irodalmi lap, a Lityerturnaja Gazeta több közleményben foglalkozott a filmvígjáték problematikájával. Az alábbiakban abból a beszélgetésből közlünk részleteket, amelyet Eldar Rjazanov, Leonyid Gajdaj és Georgij Danelija rendezők folytattak a vitához való hozzászólásként.*

**Gajdaj:** A vége felé közeledik az a vita, amely a Lityerturnaja Gazetában folyik a filmvígjátékról. A szerkesztőség felkérte a mi „gyakorlott filmes trióunkat”, hogy tegye meg hozzászólását... Mivel kezdjük? Talán a történelemmel?...

— A vita során gyakran idézték a klasszikusokat — a harmincas évek vígjátékait. Természetesen, sok közülük elavult témájában, problémáiban, helyzeteiben... De a mi nemzedékünk nagyon sokat köszönhet ezeknek a klasszikusoknak. Emlékszem, hogy nagyon tetszetek nekem Alekszandrov háború előtti vígjátékai — a *Vidám fickó*, a *Cirkusz*, a *Volga, Volga*. Voltak még más vígjátékok is, például *Jugyinéi*, a *Leány a talpán*, a *Négy szív*. És nagyon tetszett *Barnet A kék tenger partján* című filmje és *Pirjev Boldog ifjúság-a*...

(...)

**Rjazanov:** A film mindig az irodalommal kezdődik. Mi nagy-

szerű jelent meg a „vígjátéki” prózában? A normál játékfilmnek, mondjuk, a kisregény vagy a regény felel meg. Hol van nálunk ilyen humoros irodalom?

**Danelija:** Itt vannak kivételek: például Puskin prózája.

**Rjazanov:** Megemlíthetjük még F. Iszkander és V. Akszjonov prózáját. A kivételek azonban csak erősítik a szabályt. Első bajunk, hogy hiányzik a „játékfilm-méretű” humoros irodalom.

(...)

**Rjazanov:** Van nálunk egy egyesület a történelmi és kulturális emlékművek védelmére. Ennek mintájára alakítanék egy bizottságot a nagy írókból, rendezőkből, művészekből, akik az irodalom klasszikusait védnék. És ez a bizottság döntené el, van-e joga egy ilyen és ilyen rendezőnek megfilmesítenie Puskit vagy Lermontovot. Van-e joga vagy nincs? Mert nálunk bármely rendezőnek

joga van bármely klasszikus alkotás megfilmesítésére; az, hogy képes-e rá, vagy sem, lényegtelen.

(...)

**Danelija:** Egyetértek, de nem nagyon hiszek az ilyen bizottságban.

(...)

**Rjazanov:** A jó filmhez jószervezés is kell. A Moszfilmben, mint már szó volt róla, a Lityerturnaja Gazeta vitájában, vígjátékegyesületet kell létrehozni. Hiszen annak a vígjáték-stúdióknak, amelyet már létrehoztak itt, nincs joga ahhoz, hogy szerződést kössön, meghívjon egy rendezőt, nincs saját állami terve. Pedig, ha adnának egy tervet — mondjuk: évente öt vígjátékot kell készíteni —, akkor öt film készül majd. És nem esetenként, hanem rendszeresen jelennének meg a vígjátékok. Ez az első.

— A második az, hogy több éve beszélünk arról, hogy pályázatot kell hirdetni vígjátéki forgatókönyvekre. Ez valamiféle konkrét eredményekhez vezetne.

— Harmadszor arra van szükség, hogy legalább öt év-

ben egyszer a nagy mesterek közül valaki vígjátékstudiót toborozna a Filmművészeti Főiskolán. És a magasabb rendezői és forgatókönyvírói évfolyamokon, a Filmművészeti Főiskola dramaturg szakán vígjátékírókat kellene nevelni... És erről helyesen szolt a Lityerturnaja Gazeta is. A legmeglepőbb az, hogy senki sem ellenzi, mégis a szerzők szinte meg sem mozdul.

**Danelija:** Hollywoodban annak idején volt egy „kacajgyár”... **Rjazanov:** Az egyik a szüzsét találta ki, a másik a párbeszédet, a harmadik a trükköket... **Danelija:** Sajnos, nálunk a kapcsolat azzal a szerzővel, aki humoros szüzsét hozott, de nem tudja azt teljes értékű forgatókönyvvé alakítani, ezzel meg is szakad: a szüzsét nem szabad másnak átadni...

(...)

**Gajdaj:** Hány forgatókönyv tönkrement azért, mert nem érték a szüzsé kidolgozásához, a párbeszéd megírásához!

**Rjazanov:** De még nem beszélünk a többi tartalékról: arról a humorról, amely azokat a filmeket hatja át, amelyek egyáltalán nem vígjátékok. Egy olyan filmet szeretnék példának hozni, amely nagyon tetszik nekem, és amelyet fel is vehetnénk a mi táborunkba, Panfilov *Kezdet-ét*.

**Gajdaj:** Sok humor van benne...

**Rjazanov:** És ez hihetetlenül gazdagabbá tette a filmet. Próbálják meg csak „kivonni” a *Kezdet-ből* a humort, lapos munka maradna, mely alig lenne érdekes bárkinek is. Szerintem Panfilov jó vígjátékot is tudna rendezni. Még elmondhatom, hogy Jurij Czerov annak idején ragyogó filmet rendezett *A prágai tréfacsináló* címen Hasekről. Nagyon sok humor volt benne.

**Danelija:** És Szergej Bondarcsuk utolsó filmjében is sok hu-

mor van. Ha akarná, meg nagyon győződve róla, hogy ő is jó vígjátékot tudna rendezni.

**Rjazanov:** Szóval, tartalék van. De figyelembe kell vennünk, hogy van még egy sajátos félelem is — ezt a színészekről tudom. Emlékszem, például, hogyan győzködtem Szmoktunovszkijt, hogy vállalja el Gyetocskin szerepét az *Autót lop-tam* című filmemben, nagyon félt, hogy nem lesz nevetséges. Nagyon félt. De amikor az ember fél — itt nekem Gajdajtól eltérően más a véleményem —, ez az első jele annak, hogy menni fog neki.

(...)

**Danelija:** Gajdaj azt mondta, hogy a *Kezdet*-ben sok humor van. De képzeljenek el a főszerepben bármely más színésznőt Csurikova helyett...

**Rjazanov:** Nem tudok... Gleb Panfilov Csurikovára szabja a filmjeit és ez ragyogóan beigazolódott.

**Danelija:** Természetesen a „színészre” kell írni a filmet. Amiatt, hogy nálunk nincs ilyen gyakorlat, sok filmesillagot, sok ragyogó színésznőt mulasztunk el. Számolják meg, hány szerepet játszottak el hősnőink, akik egyszer fényesen villantak fel a vásznon, aztán pedig hirtelen kialudtak.

(...)

**Gajdaj:** Mindennek a dramaturgia a forrása. Ha a forgatókönyvben megrajzolják a jellemet, a filmben is lesz. És nem a kelendő vígjátéki típusfigurához, hanem éppen a megismerendő vígjátéki jellemhez — pozitívhoz vagy negatívhoz — kapcsolódik a film sikere. Idézzük megint a klasszikusokat — Ljubov Orlova hősnőt, Igor Iljinszkijt Bivalov szerepében, aztán Ogurcovot, Gyetocskin-Szmoktunovszkijt... Azt hiszem, hogy az eleven vígjátéki jellemek nagyban meghatározták maguknak a filmeknek

a civilizált hangzását is... Sajnos, sok mai filmvígjátékból ez nagyon-nagyon hiányzik.

**Rjazanov:** Nagyon fontos, hogyan viszonyul a tréfához az az ember, akit kinevetnek. Az én szememben az az erős ember, aki nem retteg a gúnyolódástól. Ha fél tőle, gyenge és ostoba. Félt, hogy elveszti a tekintélyét, s közben észre sem veszi, hogy valójában már nincs is. Még nem volt példa arra, hogy az a vígjáték, mely valakit kigúnyol, ne keltett volna ingerültséget a szereplők „tartózkodási helyén”. Természetesen, a házgondnokok — vegyük feltételezéseként őket — elégedetlenek, hogy rossz fényben tüntették fel őket, és méltatlankodó leveleket kezdenek írogatni, hogy szálljon síkra értük a „házgondnokok minisztériuma”.

(...)

**Danelija:** Másik kérdés: a kritikus gyakran üres vetítőteremben nézi meg a vígjátékot. Egyedül! Hogy lehet megtudni, hogy sikerült-e a vígjáték, vagy sem, amikor az ember egyedül vagy kettesben nézi?

**Rjazanov:** Én, például, akkor tudom meg először, mi sikerült a filmemben, és mi nem, amikor vagy kétszáz ember nézi. Akkor rájövök. Ráadásul közismert dolog, ezt a példát már sokszor idézték, hogy Chaplin, mielőtt elkezdte volna forgalmazni filmjeit, néhányszor bemutatta a közönségnek, és aztán fejezte be. Hiszen amikor az ember teli nézőtérben nézi, hallja a közönség lélegzését, nevetését, a „kirobbanó hahotát, vagy a csendet, a kudarcot”...

(...)

**Gajdaj:** A teoretikusok szerintem, mint mondani szokták, nagyon is adósai a filmeseknek. A többi között eddig még nem dolgozták ki a mai vígjáték műfajait: hiszen van hétköznapi realista, satirikus, excent-



rikus stb. A művészetre azonban most általában a műfajok keverése a jellemző, és vajon a mindennapien reális vígjáték nem lehet szatirikus?

**Rjzanov:** Lehet. Emlékszem, hogy az *Autót loptam* első kritikája nagyon rosszálló volt. A fő szemrehányás már magában a címben megfogalmazódott: „Egyetlen vígjáték három műfaja”. Vagyis azt vetették a szememre, hogy a filmben megtalálhatók a szatíra, a paródia és a dráma elemei is.

(...)

**Gajdaj:** Vegyünk egy klasszikust — a *Vidám fickó*-t. Senki sem kérdezi, miért nincsenek ott mélységes mély problémák, Mivel valóban szórakoztató vígjáték.

**Rjzanov:** Ez nem jelenti azt, hogy amellet szálunk síkra, hogy a vígjáték általában ne vessen fel nagy, társadalmilag jelentős problémákat. Persze

hogy nem. Egyszerűen úgy véljük, hogy a szórakoztató vígjáték műfajának is van létjogosultsága.

— Ráadásul filmvásznainkon vagy húsz évvel ezelőtt gyakori vendég volt a kigondolt vígjáték, és az emberek még saját lakásukat sem ismerték fel benne. Az igaziban, a való életben megtalálni a nevetségest pedig sokkal nehezebb, mint valamiféle kitalált kollíziókban, melyeknek állítólag nevetniük kell. Ez, például, számomra egyszerűen érdekesebb is. Szerintem ugyanez vonzza a vígjátékban Daneliját is...

(...)

**Danelija:** Hiszen hogy is készült a *Moszkvai séta*? Eszünkbe nem jutott, hogy ez vígjáték. Gennagyij Spalikovval hoztuk a forgatókönyvet. Azt mondták: „Micsoda komolytalan dolog... Vígjáték, ugye?” Azt válaszoltuk: „Legyen vígjá-

ték.” — „De ha vígjáték, miért nem mulatságos?” — „Mert lírai...” Így van azóta is: ha egy filmet komolytalannak tartanak és nem lehet rajta nevetni, a lírai vígjáték műfajába sorolják.

**Gajdaj:** Én soha nem írom a címlistába azt, hogy „vígjáték”.

**Rjzanov:** Én se: hátha nem fognak nevetni? Képzelték el, vígjáték, aztán nem nevet senki.

**Danelija:** Ez még semmi, én általában soha nem forgattam vígjátékot. Becsületszavamra.

**Rjzanov:** Mindannyiunk közül csak Gajdaj forgat a vígjáték műfaj minden törvényének megfelelő filmeket...

**Gajdaj:** Nem tudom, nem tudom. Igazodjanak el itt a kritikusok...

(...)

(*Lityeraturnaja Gazeta*, 1976.1. Moszkva)

## Godard tizenöt év után

Jean-Luc Godard, hosszú évek hallgatása után, tavaly ősszel új filmmel jelentkezett. A *Numéro deux* (Kettes szám) nem aratott sikert a kritikusok körében, a nézők előtt pedig egyenesen megbukott. Az *Écran* 75 novemberi számában Guy Braucourt foglalkozik a filmmel. Kritikája, ha röviden is, megpróbálja a rendező pályáján, „életművében” elhelyezni ezt a különös alkotást.

„A *Kettes szám*, tizenöt évvel a *Kifulladásig*, tíz évvel a *Bolond Pierrot*, s nyolc évvel 68 májusát után — ez eddig csupán útmutató Godard-hoz” — mondja bevezetőben a kritikus, majd azt hangsúlyozza, hogy minden furcsasága ellenére ez a film pontosan megfelel a rendező mai helyzetének, s ilyen értelemben belső rokona előző műveinek. Godard ugyan-

is már évek óta Párizstól távol él „önkéntes száműzetésben”, Grenoble-ban. Moziforgalmazásba nem került, szélsőbaloldali (balos) rövidfilmjei után talán vissza szeretne most térni a „szakmába”? Filmje egy kicsit lezárása is tevékenysége elmúlt periódusának, kicsit továbbfolytatása is.

A film elején audiovizuális stúdióban látjuk a rendezőt, aki hosszasan beszél tevékenységének jellegéről. „Számomra a film *nyomda*” — mondja. „Ez az én üzemem”. Keserűen szól a produkciós szisztémáról, reményeiről, szorongásáról. A hosszú bevezető után a néző többszörösen is „osztott vetítövásznon” kapja magát a filmet. Vagyis a vásznon egyszerre több kis képkáder fut, egyszerre több film játszódik. Hol ugyanannak a jelenetnek kü-

lönböző kameraállásból felvett jelenetei, hol párhuzamosan a fiktív történet és híradókból, reklámfilmekből vett részletek. A *Kettes szám* a video eljárás figyelembevételével készült. Mintha öt-hat más műsort sugárzó televízió készüléket néznénk. A filmnek ez a formai megoldása tulajdonképpen igazolható. Semmiképpen sem öncél, hiszen a „történet” (ez a szó persze alig illhet ide) a hétköznapi információ-bombázta és szétfördező jellegéről szól, arról, hogy ezek a hétköznapiak minden kaleidoszkóp-jellegük ellenére is kibírhatatlanul sivarak. Egy grenoble-i proletárcsalád napjai elevenednek föl. Munkás házaspár, a gyerek, a nagyszülők. Az egymásnak feleselgető képek minden oldalról körbejárják ezeknek az embereknek a perceit. S nemcsak

a képek, a szavak is. Godard most sem hűtlen elvéhez, a szavak nála merészebb, mélyebb asszociációkat keltenek talán a képeknél is. Mindenesetre játszik a szavakkal. Az anya—gyerek jelenetekben fürdik a „fekete humor” pezsgőjében. A sokszor tudatosan (zörejekkel, artikulálatlan hangokkal) torzított szövegből jónéhányszor felinattal is kiemel valamit. „Grafikai játék ez a szavakkal — írja az Écran cikke — de sohasem olcsó játék. A *Kettes szám* a *mindennapjaink nyelvvezetéről*, az emberek közé tola-kodó szavakról szól”. Godard maga azt hangsúlyozza, hogy a szójáték trükk, rövidzárlat, de olyan trükk, mely a pszichiátriában betegek gyógyítására is alkalmas. Bonyolult dolog a beszéd, ám valójában a dolgok bonyolultak.”

Így Godard (akitől egyébként a lap a kritika mellett való-ságos interjú-montázst közöl). Braucourt, a kritikaíró elismeri a film értékeit, szerinte a min-dennapok valóságából sok min-dent megragadott ezzel a mód-szerrel a rendező, még a hét-köznapi szexualitásának jel-beszédét is, ám tagadhatatlanul fárasztó, taszító alkotás Godard új műve. Ennek ellenére jelen-tős tett (már csak a video-tech-nika révén is) a filmművészet formanyelvének fejlődésében. A film mondandója, „üzenete” az elidegenedés ábrázolása (a dol-gozó elidegenedése munkájá-tól, családjától, sőt emlékeitől is) tulajdonképpen nem tartal-maz semmi újat. Új a forma, ez a „szocio-politikai” jelbe-

széd. S új jelenség Godard „visszatérése” is.

Az interjú-montázs érdekesen egészíti ki a kritikát. (Ideki-vánkozik az is, hogy az Écran ugyanebben a számában nagy kerekasztal-beszélgetést közöl a „militáns-videósok”-ról, ismer-tetve a különböző balos szerve-zetek és csoportok által létre-hozott, video-eljárással készült filmeket.

Godard többek között beszámol arról, miképpen jött létre Grenoble-ban a „Sonimage” ne-vű videós-csoport. 1973-ig ha-gyományos módon forgatott, de ekkor a gyakorlatban élte át, hogy a 35 mm-es film mellett milyen értékesek az új eljárás-sok, tehát a super 8-as, a 16 mm-es film és a video. Nagy jelentősége van annak is, hogy viszonylag szerény költséggel si-kerül így filmet készíteni. A költséges műterem-munkáktól szabadul meg így, hiszen műte-rem sem kell most már, csak „laboratórium”. Ez a laborató-rium Godard tervei, vágyai sze-rint egy információs iroda sze-repét tölti be, egy ellen-AFP feladatát látja el. „Függetlenség és magány” — ezek Godard vezérszavai grenoble-i laborató-riumában. „Gondolkodni és élni csak Párizson kívül lehet” — mondja. Párizsban is magá-nyos az ember, de ott abban a hamis hitben él, hogy nem az...

Interjúiban Godard a meg-újulás, sőt újjászületés fogal-mát kapcsolja össze a video-el-járással. A hagyományos film-készítés szerinte a szó pejoratív értelmében használt „üzem”. Már azzal, hogy a felvett képet

csak másnap lehet látni, min-denféle specializált tudást igé-nyel, mindenféle közbeeső eljá-rások szükségeltetnek. Ezek az ember és a film közé állnak. Ezekről szabadít meg a video. „Újra akarom tanulni a dolgo-ka-t, mert öreg vagyok” — fog-lalja össze a video-eljárást méltató és talán nemcsak a „pol-gárokat”, de filmesztétákat is: „pukkasztó” gondolatait Jean-Luc Godard.

Az interjú-montázs befejező részében ismét a filmnyelv és a filmi információ problémái-ról szól. „Legnagyobb ellensé-gem az írás, vagyis Gutenberg” — mondja. „Manapság az írást már egészen fiatal korban meg-tanuljuk. A kép viszont tilos”. Ez a cenzúra egyik fajtája. Ép-pen ezért, folytatja a rendező, a *Kettes szám* esetében ahhoz a megoldáshoz folyamodott, hogy a film szövegrészét (s itt elsősorban az állandóan vissza-térő, bevágott feliratokra, írásos kommentárookra utal) mások szövegeiből állította össze. „Én a képet csináltam, mások szol-gáltatták ehhez nekem az írást”.

Idézzük végezetül Godard két legjellemzőbb gondolatát:

„A *Kettes szám* etnológiai film. A következő címet is ad-hattuk volna neki: „Alsó-Gre-noble lakóinak szexuális gazdál-kodása...” — „Száműzöttek tekintem önmagamat. A szám-űzöttek kevésbé elbátortalano-dottabbak, mint mások. Filmem egy száműzött filmje. Egyéb-ként pedig ez nem is film, hanem filmmé öltöztetett képek sora.”

(Écran, 75., nov.)



## Moravia: Szadista film-e a Saló?

De Sade egyike azoknak a ritka íróknak, akik egy nem mindennapi pszichológiai anomáliát, a kegyetlenségnek azt a sajátos formáját juttatták kifejezésre műveikben, amit — éppen róla — szadizmus néven említünk. De Sade nem azért írt a szadizmusról, mert író volt, hanem azért, mert szadista volt. Hasonló módon, Poe sem azért írt a nekrofiliáról, mert író volt, hanem azért, mert nekrofil volt. Mit jelent ez? Azt, hogy De Sade-nál és Poe-nál az írás a cselekvés pótszere volt, sőt, ez volt maga a cselekvés. Hogyan Pierre Klossowski írja De Sade-tanulmányában: „Ha helyére akarjuk tenni De Sade-ot, komolyan kell vennünk ezt az »erkölcstelen filozófiát«, minthogy ez az egész hatalmas életműben sötét kérdőjelet tesz gondolkodás és írás, különösképpen pedig a végre nem hajtott, csupán leírt cselekvés szerepére.” Erre bizonyítékkal figyeljük meg, hogy De Sade életműve hogyan követi az emésztő és egyre pusztítóbb szenvedély parabolaívét: egy olyan hagyományosan elbeszélő műtől, mint a „Justine” a valósággal célként kitűzött kegyetlenségig a „Szodoma százhusz napja”-ban. További bizonyítékkal figyeljük meg, hogy De Sade művészte csak akkor igazán élő, mikor a kegyetlenséget tárgyalja: máskülönben elernyed, savát-borsát veszti, elbágyul.

Pier Paolo Pasolinire traumatikus hatással volt — mint különben minden európai értelmiségire — a nyugati civilizációnak az a végletes, halálós válsága, amit a fasizmus jelentett. A fasizmus a Salói Köztársaság sajátos változatában legkielevezettebb formájában állt Pasolini előtt, tehát példának sokkal alkalmasabb, közérthe-

több és jelentésekben gazdagabb módon, mint két évtized fasiszta államában. Pasolini tehát a fasizmust annak végső és visszafordíthatatlan önkívületi tombolásában viselte és szenvedte el, sokkal korábban, mint ahogy De Sade művével találkozott. Valószínű, hogy ebből a szörnyű élményből — az erőszakon kívül — legerősebben a kegyetlenség ideológiai ésszerűsítése hatott Pasolinire. Hangsúlyozni kívánom, hogy az ésszerűsítés az ésszerűség szöges ellentéte, egészen pontosan: „kísérlet arra, hogy észérvekkel igazoljuk ösztönös hajlamainkat és érzelmi eredetű cselekedeteinket.” Hozzáteszem, hogy az érzelmi rugóú cselekedeteknek — mind De Sade-nál, mind a náciknál — tudattalan társadalmi és gazdasági eredetük volt. De Sade arisztokrata volt, vagyis jog szerinti tagja a régi uralkodó osztálynak, a náci pedig Európa legerősebb nemzetének hatalmi csoportját alkották. Mindazonáltal De Sade-ban és a náciokban közös volt az a „civilizációs” szükség, hogy filozófiai önigazolást keressenek, a már említett ideológiai ésszerűsítés révén.

Pasolini utolsó filmjének — melyet az olasz nézők nem láthatnak, mert a cenzúrabizottság betiltotta, de a napokban vetítik Párizsban — alapsémája furcsamód hasonlít Ferreri *A nagy zabálás* című filmjére. Marco Ferreri filmjében négy gazdag polgár zárkózik be egy magányos, szecessziós villába, hogy ott zavartalanul hódolhasson a gyomor szenvedélyének. Pasolini filmjében négy fasiszta hatalmasság — a Salói Köztársaságban — két tucat, razziaszerűen befogott fiúval és lánnyal bezárkózik egy nem kevésbé magányos, „déco” stílusú villába, hogy ott zavartalanul

hódolhasson a kegyetlenség szenvedélyének. Az összejövetelleket — ott a gasztronómia, itt a szadizmus jegyében — valószínűsítő szertartásrendek szabályozzák: Ferreri filmjében az asztali szertartásrend, Pasolini filmjében a kínzás szertartásrendje. Ezt a szertartásszerűséget hivatott kiemelni Pasolini filmjének dantei osztozsága is: a mániák köre, a szar köre és a vér köre. Egyszóval olyan kísértettel van dolgunk, amely paradox módon, a pusztulás és a halál oldalára fordítja ki az élet rítusait: vallási vagy polgári szertartásokat, a munka, a sport, a tanítás, a művészet stb. rítusait. Ezt tette De Sade, ezt tették a náci, és pontosan ezt teszi Pasolini is. A film ezt a hűséget egy olyan hamis életrenddel erősíti meg, amely halotti rendetlenséget rejt. Mint tudjuk, a rendetlenség a halál, a rend az élet sajátja. A pusztulás, a bomlás, a rothadás rendetlenségével szemben a természetes emberi rend áll. De Sade és a náci éppen az előbbit próbálták az utóbbival álcázni.

Pasolini filmjét illetően meg kell jegyeznünk egy, meglátásom szerint, alapvetően fontos elemet: ebben a filmben még árnyéka sincs az érzelmeke kegyetlenségének, még ha maga a téma éppen a kegyetlenség is. Ennek pedig az az oka, hogy — mint a mostani filmből és az alkotó többi irodalmi és filmes művéből is kitűnik — Pier Paolo Pasolini nem volt kegyetlen alkat. Ellenkezőleg: belenyugvással fogadta a szenvedést, noha nem mondhatnánk, hogy ennek a hajlamának nyoma lenne a filmben. A film, hűen — túlságosan is hűen — De Sade szövegéhez, annak kritikus és mimetikus visszaadás. Ebből két fontos jellegzetesége következik: egyrészt, hogy

a szadizmusnak a fasizmushoz való kapcsolódását nem annyira történelmi, mint inkább metafizikai szinten hajtja végre, másrészt hogy a film nem szadista. De Sade művének csupán legfőljebb filmi visszfénye.

A valóban szadista filmek, vagyis azok, ahol a rendező érzelmileg részese a kegyetlenkedésnek, szinte mind amerikai filmek, „fekete” krimik, rémfilmek és hasonlóak. Több és valószínűsőbb a szadizmus az olyan produkciók egyetlen fotogram-májában, mint például a *Balra az utolsó ház* vagy a *Ne nézz az ajtó mögé*. Pedig ezt a két filmet a mozik rendben vetítették, Pasolini filmjét pedig nagysietve betiltotta a cenzúra. Egy-szer s mindenkorra előrebocsátom, hogy szerintem minden filmet be kell mutatni: senki-nek sincs joga ahhoz, hogy más-sok helyett határozzon, melyik filmet szabad megnézni, melyiket nem. Közönségünk felnőtt, és nem tegnap óta, mindig is az volt; ha pedig netán mégsem lenne az, mindenképpen felnőtté kell válnia, ennek útja pedig éppen az, hogy minden filmet láthasson. Mindezt leszögezve, arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért ítélték el Pasolini filmjét, és miért engedtek szabad utat a fent említett két-tőnek és még sok másnak.

Az ok, szerintem, az, hogy a két amerikai rendező kétségbevonhatatlan érzelmi kegyet-

lensége egyrészt igazolta a kegyetlenkedés ábrázolását, másrészt leszűkítette horderejét és jelentőségét. Vagyis bizonyos értelemben „privát” filmek voltak a rendezők érzelmi részvétele következtében, és mint ilyenek kevésbé vagy egyáltalán nem provokatívak. Pasolini esetében a helyzet ennek éppen ellenkezője. Mint már mondtam, Pasolini nem volt kegyetlen alkat: De Sade kegyetlensége, koprofilája, örült szenvedélye az ő számára érzelmileg alapvetően megközelíthetetlen volt. Filmje így hideg, hűvös van annak az érzésnek, ami áthat megannyi amerikai filmet és De Sade-írást; teljesen ész-film, filozofikus, gondolati, és pedig komolyan és tudatosan az, nem pedig a náci ösztöneinek valamiféle ésszerűsítése alapján. Következik mindebből, hogy miközben Pasolini filmje korántsem kegyetlen, gondolatilag és ebből eredően képileg is szerfölött provokatív. Provokációja, és erre fel kell hívnom a figyelmet, abból a fajtaból való, amelyre nagyon nagy szükségük van országunk kommerszfilmek konvencionális irrealitásaihoz szokott nézőinek.

A *Salo vagy Szodoma száz-husz napja* elegáns, letisztult, és ugyanakkor fantasztikus, halotti film. Legszébb benne a harmadik rész: „A vér köre”. Ebben a részben a szadista kegyetlenkedés elmaradása és a

vértől való undorodás olyan költői eljárást sugallt Pasolininek, amely jó lenne, ha az egész filmre kiterjedt volna. A kínzások és gyilkosságok jeleneteit távolból, két fasiszta hóhér távcsövén keresztül látjuk, miközben másik kettő tőlük messze, egy elhagyott udvarban serény kegyetlenséggel végez a kísérletre kiválasztott fiúkkal és lányokkal. Mindent olyan mesz-sziről látunk, hogy mintha az egész álom lenne: a hóhérokat és áldozataikat elnémitja a távolság, amely szétválasztja az eseményeket, mintha mindegy csak nagy néha felhasadó köd borulna, ami csak keveset enged látni. Pasolini De Sade négy narrátornőjét is arra használja, hogy eltávolítsa a cselekményt: Caterina Boratto, Elsa De Giorgi, Heléne Sugère és Sonia Saviange funkciója ugyanolyan közvetítő funkció, mint a két távcső a harmadik körben. Végül az az eljárás is arra szolgál, hogy eltávolítsa a nézőt De Sade elviselhetetlen kegyetlenségétől, ahogy Pasolini a zenét felhasználja. Mint az egyik fiúnak a halál pillanatában kommunista módra fel-emelt ökle, úgy a zongoristánő öngyilkossága is katartikus pillanat a filmben: az egyik a náciizmussal való aktív, a másik a passzív szembe fordulást hivatott illusztrálni.

(L'Espresso, 1975. november 23. Róma)

## Nashville : az amerikai álom happeningje

A filmkritikai rovatokban hónapok óta az egyik legtöbbet szereplő film Robert Altman amerikai rendező *Nashville* c. műve. Az elismerés mértékére, a méltatások hangnemére jellemző például a New York Magazin neves kritikusának, Pauline Kaelnek a megállapítása: „A *Nashville* az *Aranypolgár*

óta a legjelentősebb filmművészeti esemény”. Nyilvánvaló, hogy elsősorban igen hatásos műről van szó, s ez a hatás nemcsak a film formai erőnyeiből fakad, hanem témájából, mondanivalójából is. A *Nashville* ugyanis Amerikáról szól, Amerika tükörképét, kaleidoszkopszerűen bemutatott társadal-

mi és emberi viszonyait állítja elénk; nem a hagyományos formában, tehát nem a mesére vagy a belőle kiolvasható tételes mondanivalóra alapozva, hanem a metaforák gazdag áradásával, vagy mint a Positif c. francia folyóirat kifejezi: nagyszabású happening formájában, ami a témának leginkább megfelel.



A mintegy 160 perces film állítólag a közeljövőben tovább bővül, Altman a televízió számára négy kétórás filmmé egészíti ki; a jelenlegi változat azonban kétségtelenül kerek egész, s a tervezett sorozat csúcspontját jelenti. Ez a szokatlan műfajú alkotás ugyanis, ugyancsak a Pozitif szerint, minden újabb megnézéskor másféle jellegűnek mutatkozik, „aszerint, hogy a nézőnek epikus, pointillista, kontesztáló, egyetértő vagy bensőséges hangulata van”. De a két óra negyven perc nem tűnik hosszúnak: a „regényfolyamra”, „érzékeny körutazásra” vagy Rouch híres filmjére, az *Egy nyár krónikájára* emlékeztető műfaj, „magát az életet akarja felölelni, elének adni, beleértve az időtartamot is”.

Hogyan lehetne mégis elmondani a *Nashville* elmondhatatlan „történetét”?

A kanadai Séquences c. folyóirat így foglalja ezt össze: Tennessee szívében, a „Country Music & Western” híres városában, Nashville-ben, az itteni énekesek és zenészek ál-művészi tevékenységének világában vagyunk. Találkozunk itt már neves énekesekkel, akik kiszolgáltatják az ország ez eldugott sarkában a romantikusnak érző lakosoknak a napi fejadagjukat ritmusos limonádéból, amelyben összetört szívekről meg hosszú poros országútról esik szó; aztán fiatal, tapasztalatlan amatőrökkel, akik mindent megtesznek azért, csak hogy pódiumra kerülhessenek, és bizonyíthassák tehetségüket, ami vagy van, vagy nincs; sokat követelő impresszáriókkal, felkapaszkodott zenészekkel; de e kisszerű vetélkedésekkel és családi féltékenykedésekkel teljes világ közepette és háttérben ott van a másik Amerika, nagyhangú választási hadjárataival, kizárólagos, szomorú üz-

leties szellemével, kizsákmányolóival, akik a többség kárára gazdagodnak, poklokat megjárt katonáival, akik elvesztett önmagukat keresik riadtan, és hiába, meg szkizofrén reformerjeivel. Egy harmadik párti elnökjelölt gigantikus választási kampányának eseményei kavarnak előttünk töredékekben, de Nashville-ben inkább zenét hallgatni, a saját zenéjüket hallgatni gyűlnek össze az emberek. Nem baj, ha a kedvenc sztár két dal között együgyű emlékeiről fecseg, nem baj, ha a világ, a többi ember gúnyolódik az ilyen szirupos zenéért és infantilis dalszövegeikért rajongó ízlésen. „Ez az, amit mi szeretünk” — látszanak mondani az emberek Nashville-ben, de „eltekintve a mi zenénk iránti rajongásunktól, semmiben sem különbözünk az átlag-amerikai embertől”.

A zenének, azaz a szentimentális „songoknak”, slágereknek — ez az eddigiekből is sejtethető — különleges szerepe van tehát a filmben, amint ezt a Pozitif kritikája is elmondja. A dalok, amelyeket maguk a szereplők és a rendező írtak, gúnyolják a cselekményt, illetve visszatükrözik, elmélyítik, vagy éppen előre jelzik azt. Némelek éppen azt a pillanatot parodizálják, amikor előadják őket, mások a film egy későbbi jelenetéhez kapcsolódnak. Ily módon szinte az — egyébként sem hagyományos formában jelenlevő — cselekmény helyét töltik be, valósággal a film szerkezeti „állványzatául” szolgálnak. Így például „A gyerekek miatt búcsút kell vennünk egymástól” kezdetű ének komikusan cicomázza érzélgős szavaival azt a melodramát, amikor majd az egyik énekesnő búcsút véve szerelmesétől, visszatér az elhagyott családi tűzhelyhez és két süketnéma gyerekéhez. Vagy amikor „Nashvil-

le nem hivatalos polgármestere” azt éneklí, hogy „Méltóknak kell lennünk az elmúlt kétszáz évhez”, és hosszan felsorolja a két évszázad gyarmati és polgárháborúit, amelyek erkölcsi mintául szolgálnak, majd azt éneklí, hogy „Mi történelmet csináltunk...”, Altman pedig egy csoport éneklő néger rab-szolga képére vág rá hirtelen...

Ezek a dalok tehát részben a cselekményt támogatják, részben a film összefüggését, nemelbeszélő fonalát adják. Szokatlan velük kapcsolatban az is, hogy jórészt maguk a szereplők írták őket, amit Altmannak az a megjegyzése magyaráz, mely szerint „a színészek többet tudnak arról a figuráról, amit alakítanak, mint én”. Nála a színészek választhatnak: vagy ragaszkodnak az előre megírt dialógus szövegéhez, vagy átírhatják, illetve kitalálhatják azt. A rendező csupán megszervezi a többi szereplővel való sajátos kapcsolatukat, és kimunkálja konfrontációjuk varázsos pillanatát.

De hát kik is ezek a szereplők, Altman színészei? Egy részük természetesen ismert hivatásos színész, akik állandóan vagy időnként az Altman-stábhoz tartoznak, mint Geraldine Chaplin, Michael Murphy, újabban pedig Julie Christie vagy Elliot Gould stb. Más részük azonban amatőr énekes, akikről feltehető, hogy Nashville-ben laknak, vagy eljöttek ide; egyesek közülük már gyakorolják az éneklés mesterségét, mások arról álmodnak, hogy majd nagy énekesek lesznek, ezért kerültek Nashville vonzási körébe. Kétféle látogató tödul évente Nashville-be, abban a meggyőződésben, hogy az ő elképzelésük szerinti „Country Music” Közép-Nyugatnak ebben a Mekkájában ölt testet. Ezeknek az amatőr énekeseknek a szereplése teremti meg a film

légkörét, Altman rájuk építve hozza létre a képek sokértelműségét, a zene és a politika világának egymással való ábrázolását. Az eredmény olyan lesz, hogy a film végén nehéz eldönteni: vajon a dalt mint a politika egyik szintjét állította-e elénk a film, vagy a politikát tekinthetjük a zenei világ karikatúrájának? Azért játszódik a film Nashville-ben, hogy bemutatthassa a zenei világ kullisszáit és néhány dal születését. De Altman nem neves énekeseket szerződtet ehhez — kikerülve ezzel a hivatalos zenei kritika lehetséges támadását —, hanem amatőröket, akik közül egyesek itt énekelnek először. A rendező ironikusan sztároként emlegeti némelyiket, s ebben odáig megy, hogy már a film főcímén, a szereplők főcím-listáján hangzatos blöfföket jelent be őket, fonák reklámot csapva körülöttük: „A fantasztikus Scott Glenn-nel! A páratlan David Hayward-dal! És a nagyok között is a legnagyobb Dave Peel-lel!” Az obskurus neveknek ez a mámoros felsorolása egycsapásra szkeptikus várakozást kelt bennünk, és kezünkbe adja a film optikáját: valószínűség az irrealitásban.

Mindez már egyre inkább a film formai sajátosságaira terele a figyelmünket. Valóban, a Nashville főleg formai vívmányaival emelkedik ki a rendező eddigi művei közül, s az amerikai filmek mezőnyéből. Evívmányok: a különböző hangnemek változtatása és keverése, a szerkezeti oldottság, a kommunikációs eszközök (rádió, tv, lemezek, magnetofon stb.) felhasználása a hagyományos elbeszélésmód meghaladására — ezek Altman korábbi műveit is fokozódó mértékben jellemezték —, teszik a Nashville-t a „legáltalánosabb” filmmé a kritikus megállapítása szerint. Eb-

ben a filmben sikerül ugyanis a legbravúrosabban használnia formai eszközeit, mindenekelőtt a songokat, amelyek a távolságtartásban, az értelmezésben, az optikák kombinálásában, az egész filmet jellemző ironikus hangnem kialakításában — amely azonban sohasem válik a pamflet hangnemévé — segítik a rendezőt. De ugyanilyen komplex módon — azaz az eltérő aspektusok egyidejű vagy egymást ellentétező felidézésével — mutatja be a film fő- és mellékfiguráit, az epizód-jeleneteket, vagy a nagyjeleneteket. A hangnemeknek ez a könnyed változtatása a rögtönzés látszatát adja, anélkül, hogy a film egysége kárt szenvedne: mert ezt az egységet mindenekelőtt az biztosítja, hogy az egész film a valóság és a látszat ellentmondásainak sziporkázóan ironikus, s egyben drámai pillanatképeit kínálja a nézőnek. Mintha egy építmény imponáló és gazdagon díszített homlokzata omlana le szemünk láttára, és megfordítva: arról, ami oly hamisnak tűnik, kiderül, hogy igaz lehet.

Plasztikusan kirajzolódik ez a szereplők jellemében. Pl. Haven Hamiltonnal, a song demagóg bálványánál, Nashville „nem hivatalos polgármesterénél”, aki titokban azt forgatja a fejében, hogy Tennessee kormányzójának választatja meg magát. Altman gyöngéd karikatúrát rajzol róla: színlelt „ál-lamférfiúi” gondoskodó hajlamáról és titkolt rasszista érzéseiről, amelyek váratlan kitörésekben jelentkeznek; mint amikor például elkap egy hosszú hajú zongoristát és rári-vall: „Maga nem nashville-i!” S mégis, amikor a váratlan puskalövések megölik a mellette álló Barbara Jeant, az énekes sztárt, s az ő vállát is megsebesítik a golyók, Haven Hamilton hirtelen hősiessé lesz, és

a felé a tömeg felé fordul, amelyet ő annyiszor manipulált songjainak hamis érzelmeivel, s most egy percre valószínűtlen bátorságra kap: „Nem Dallasban vagyunk, hanem Nashville-be! — kiáltja. Itt nem lehet ugyanazt csinálni! Mutassátok meg nekik, mire vagyunk mi képek! Énekeljen valaki!” Ez az abszurd perc teljesíti ki portréját.

Hasonló dialektikával ábrázolja a film Linnea Reese-t, a hamisan éneklő énekesnőt, a kikapós feleségét, de két süket-néma gyermek igazi anyját, aki ironikus mosolyunkat és szánnakozó együttérzésünket egyaránt kiérdemli. De talán a legjobban a Geraldine Chaplin alakította angol riporternő alakjában figyelhető meg Altman ábrázolási módja. Opal, a B. B. C. riportere sétálgat a városban, s közben szünet nélkül beszél a világ más és más részeiről, felsorolva számtalan találkozásait; nyilvánvaló kitalálásait a nemzetközi sznob, parazita képzelet sugallja. Amikor megszólal, szemérmetlen ellentmondások örvénylenek elő belőle: „Pozitívaibnak kell lennem, nem, nem, negatívnak, az ördögbe is, amit mondok, az sajátosan fasiszta...” Balfogások, színlelt rajongó vagy fitymáló kiszólások, olesó hízelgések és „igazságok” jellemzik őt, mégis több, mint a cselekmény katalizátora és az árnyalatok szűrője: nélküle aligha fedoznánk fel a szereplők közti ellentmondásokat.

„Am a rendezőnek valójában nincs szüksége egy alteregóra, hogy árnyalja mondanivalóját — állapítja meg ezzel kapcsolatban a Séquences kritikusa. A Nashville arra inti a nézőt, hogy legyen figyelmes. Ebben a melankolikus és ritmusos zenei orgiában kétségeltlenül van valami kedélyes, ironikus, csúfolódó hang, de aki akarja, fel-



ismerheti benne azt az amerikai életstílust, amely a kudarcok és az akadályok ellenére a dobveréstől hangos. Ahogy az ország meg tudott békülni a gazdasági válsággal, a depresszióval, a koreai és a vietnami háborúval, úgy gondolják, miért ne sikerülne kigyógyulni a többi belső bajból is (elnökgyilkosság, négerprobléma, sőt: infláció)? Van valami gyerekes optimizmus, ami naivvá látszik tenni az amerikaiakat, lágy-

szívű naivokká, akik egy ének refrénjének az oltalmába menekülnek, abba az álomvilágba, amit egy kórussal előadott ének teremt meg számukra. Csak így érthetjük meg igazán az »It don't Worry Me«-t (Nem aggódom), amit Barbara Harris skandál egy mindenféle korú emberekből álló tömeggel együtt: egy tragédia zajlott le éppen az imént, de már el is van felejtve, »the show must go on« (Folytatódjék a show!) —

ez nem Dallas, ez Nashville! —, és az élet folytatódik úgy, mint azelőtt... Végül is csak örülhetünk, hogy a *Nashville*-ban rátalálhatunk ismét arra az új nyelvre, új hangra, ami hosszú ideig elnémult, arról az Amerikáról szólva, amely nagyon gyorsan fejlődik, s amely siet elfelejteni gyökereit, mint ha szomorúan szégyenletes lenne” — fejeződik be a kanadai francia nyelvű lap kritikája.

(*Séquences*, 1975. okt.; *Positif*, 1975. dec.)

A rovat recenzióit készítették: Berkes Ildikó, Bikácsy Gergely, Schéry András, Sallay Gergely

Kovács András

## Labirintus

### Forgatókönyv

#### Párizsban

Egy mozi bejáratánál magyar filmek plakátjai. Magyar filmhetet tartanak. Egy férfi jön ki a moziból, odamegy a két hazai kollégájával beszélgető rendezőhöz, átöleli:

— Öregem, nagyon tetszett. Nem gondoltam volna, hogy otthon ennyire szabadon lehet beszélni.

A mozi vezetője közli, hogy kezdődik a vita. A rendező bemegy, két kollégája kint marad.

A vitán készített fényképekre kerül a FŐCÍM.

A főcím feliratait után újra a mozi előtt vagyunk. Néhány fiatal megvárja a rendezőt, az utcán is folytatják a vitát, kérik a rendezőt, válaszoljon kérdéseikre. Leülnek egy kávéház teraszára. Egy szakállas fiú fordul a rendezőhöz. *Fiú:* Miért nem adott osztályelemzést a bemutatott jelenségekről? Így nem ment tovább egy pogári film moralizálásán...

Egy lány indulatosan szól közbe.

*Lány:* Magyarországon nincs osztályharc, az szocialista ország...

A rendező szól közbe:

*Rendező:* Osztályok nálunk is vannak, csak az osztályok közötti kapcsolat más...

*Fiú:* De a filmjében nincsenek ott a munkások, akiknek az érdekeit sértik a bürokraták...

*Lány:* A filmből ez világosan kiolvasható, ne ismételd állandóan ugyanazokat a frázisokat!

*Fiú:* A ti újságotok se beszél erről, nehogy bíráltnia kelljen a szocialistának nevezett országokat...

*Lány:* Ha a kommunista lapok dicsérik ezt a filmet, akkor a kritikai szelleméért teszik, amit csak ilyen dogmatikusok nem hajlandók észrevenni, mint te!

*Fiú:* Persze, hogy dicséritek, mert ti is ugyanolyan kispolgári alapon álltok, mint a keleti országok...

*Lány:* Biztos ezért támogat bennünket a francia munkásosztály nagyobb része!...

*Fiú:* Majd kinyílik a szemük...

*Lány:* És teljesen lelepleződik a demagógiátok!

*Fiú:* Nem kérünk a bürokratizált szocializmusból, még akkor sem, ha ilyen külföldi használatra készült önkritikával reklámozzák!

*Lány:* Bemutatták a filmet Magyarországon?

*Rendező:* Bemutatták. Kétszázezer nézője volt.

*Fiú:* És De Funes filmjének hány nézője volt?

*Rendező:* Kétmillió.

*Fiú:* Mondom, hogy kirakatfilm! Miért nem engedélyezték, hogy több néző megnézhesse? Ez a kétszázezer nyilvánvalóan az apparátusból került ki.

*Lány:* Te örült! Azt hiszed, tagkönyvet kérnek a mozibejáratnál?

*Fiú:* De akkor is, miért van De Funesnek egy magát szocialistának nevező országban tízszer annyi nézője, mint egy szocialista filmnek?

*Rendező:* Egyetérték a kérdéssel. És örülök, hogy a filmet szocialistának nevezte...

A fiú elneveti magát.

*Fiú:* Munkahipotézis...

*Rendező:* Rendben van, akkor menjünk tovább ezen a nyomon...



Magánlakás díszletében szilveszteri multság. Károly, a házigazda egy ötven körüli férfivel, Bíróval és feleségével beszélget. Ők most érkezettek.

**Károly:** Anna valószínűleg főzőcskézik, majd szólók neki...

**Bíró:** Isten őrizz! Hagyd! A háziasszonyok nem szeretik, ha megzavarják őket.

**Károly:** Valami töményt?

Károly tölt Bíróéknak, aztán feláll, végigmegy a lakáson. Egy ajtón nyit be, Anna, a felesége ott ül egy ágyon, előtte fényképek, azokat nézegeti.

**Károly:** Botrányt akarsz?

**Anna:** Bíró a te vendéged. Ha tudom, hogy idejön, elmegyek hazulról...

**Károly:** Nem mondta biztosra, hogy eljön. Gyere ki egy pillanatra, köszönj neki, aztán csinálj, amit akarsz. Mindenkinék feltűnt, hogy a háziasszony elbújt Bíró elől.

**Anna:** Más is ezt tenné a helyemben.

Károly közelebb jön, kiveszi Anna kezéből a fényképeket. Tatár Endrét, régi barátjukat látjuk hol Károllyal, hol Annával, hogy egy másik asszonnyal.

**Károly:** Tiszta mazochizmus. Egy halottal tölteni a szilvesztert...

**Anna:** Inkább, mint a gyilkosával.

**Károly:** Hagyd már ezeket a nagy szavakat! Bíró nem tehet arról, hogy Tatárnak rosszak voltak az idegei, és öngyilkos lett. Nem tudhatta...

**Anna:** Pontosan tudta, erre építette a taktikáját. Nem szégyelled magad?

**Károly:** Ha nem jössz ki, holnap mindenki azt híreszteli, csak azért hívtam meg Bíró, hogy megszégyenítsem...

**Anna:** Végre volna valami, ami miatt tisztelnék.

**Károly:** Tehát eddig nem volt?...

**Anna:** Ha most azonosítod magad egy gazemberrel...

**Károly:** Nem azonosítottam magam, csak tudomásul veszem, hogy őt nevezték ki Tatár utódjának.

Kopognak az ajtón. Egy szép, huszonöt év körüli nő, Judit nyit be.

**Judit:** Bedobtam, hogy nézzük meg az utcán, „hogyan mulat a nép”. Fél óra múlva visszajövünk.

Károly gyorsan kimegy.

**Judit:** Szervusz. Ha nem találkozánk, újra boldog új évet.

A gép Juditot követve ér ki az előszobába,

ott már veszik a kabátjukat a vendégek, jó a hangulat, Bíró a leghangosabb.

**Bíró:** Mire visszajövünk, elkészítheted a korhelylevest!

Károly vidáman.

**Károly:** Félíg készen van, Anna azt főzte. Sajnálja, hogy már elmentek, de nem akart konyhai ruhában mutatkozni. Tehát fél óra múlva!

Judit maradt utoljára, Károly felsegíti a kabátját, de nem veszi le a kezét a kabátról, hanem átöleli Juditot, maga felé fordítja, boldog új évet kíván neki és megcsókolja.

Judit kibontakozik és a többiek után szalad.

A gép visszakiséri Károlyt Annához.

**Károly:** Fél órád van, hogy meggondold magad...

**Anna:** Neked is fél órád van, hogy meggondold...

**Károly:** Nézd, nekem nincs érzékem ezekhez a látványos és értelmetlen gesztusokhoz. Én mérnök vagyok, nem erkölcsnemesítő...

A Károlyt játszó színész elhallgat egy pillanatra, aztán a gép felé fordul.

**Színész:** Elnézést, azt hittem, csak eddig veszszük...

Nagy kiabálás kezdődik, a felvétel végével járó sürgés-forgás, tanakodás, míg végül a rendező kimondja a döntést.

**Rendező:** Ez marad, kérjük, álljon mindenki a helyére, még egyszer felvesszük.

A színész az óráját nézi, a gyártásvezető nyugtatja.

**Gyártásvezető:** Még van időnk.

A színész újra az órájára néz.

**Színész:** Kérlek, ellenőrizd a színházban, hogy valóban később kerül-e rám a sor.

A gyártásvezető kiset a műteremből, ahol elkezdődik az újabb felvétel. Az irodában, amíg tárcsáz, azt mondja a felvételvezetőnek:

**Gyártásvezető:** Nem értem, mi van ma Sanyival. Ideges.

**Felvételvezető:** Áll a balhé a színházban...

A műteremben már vége a felvételnek, a jelet folytatását próbálják. A színész tudja a szöveget, a színész a kezébe adott forgatókönyvből olvassa. A rendező időnként helyesbít a szövegen, rövidít vagy kiegészít egy-egy homályosabb részletet.

**Károly:** Megrendített Tatár halála, megértem, engem is kiborított, de az élet megy tovább, és nem vár arra, amíg mi elintézzük magunkkal a dolgokat. Ez az élet törvénye...

**Anna:** És a tisztesség törvénye?

**Károly:** Mit akarsz? Én is legyek öngyilkos? Vagy mondjak le? Kinek használna? Örülnének, a saját emberüket tethetnék a helyemre.

**Anna:** Lehet, hogy most örülnének, de később a tiltakozásod visszautne rájuk.

**Károly:** Később mit érünk vele. Most kell lépni. Csak ha belül maradok, tudom menteni, ami menthető...

**Anna:** De milyen áron?

**Károly:** Valamilyen árat mindenért kell fizetni. Az élet más, mint amilyennek te az iskolában tanítod.

**Anna:** Azt akarod, hogy ezt a züllött szellemet terjesszem az iskolában is?

**Károly:** Köszönöm a jelzót. Tehát hajlandó leszel pár szót mondani Bíróéknak, vagy folytatod ezt a gyerekes tüntetést.

**Anna:** Nincs más eszközöm, folytatom.

A vágónő lép oda a rendezőhöz.

**Vágónő:** Összeállítottam Tatár hazaérkezését. Meg tudná nézni?

**Rendező:** Amíg színészre várunk, lesz időm. Addig maradjon itt, ahogy hallok, maga valamikor filmrendezőnek készült.

**Vágónő:** Csak a második felvételi vizsgáig tartott a rendezői karrierem...

**Rendező:** Gondoltam, hátha érdekli. Legalább mint vágót.

A színész tesz egy húzási javaslatot, a rendező elfogadja, folyik tovább a próba.

**Anna:** Engem nem kényszeríthetsz, hogy részt vegyek a színjátékokban.

**Károly:** Te is játszol. Csak te a hős szerepére aspirálsz, hálásabb szerep, több taps jár érte. Az ilyen „megalkuvókat”, mint én, kifütyüli a közönség, pedig a történelemben is csak ilyenek hoztak létre értékeket, ha tudni akarod. De hagyjuk ezt... Nem Bíró és az én megalkuvásom izgat téged, hanem az, hogy Juditot is meghívtam. Pedig csak azt akartam, lásd, mással jár, nincs okod féltékenységre.

**Anna:** Nem érdekelnék a nőügyeid.

**Károly:** Nincsenek nőügyeim.

**Anna:** Voltak is, vannak is. Az a szörnyű, lassan már nem marad semmi belőled, amit féltethnék...

**Károly:** Köszönöm, hogy kimondtad végre, hogy nem érdekellek.

**Anna:** Ha nem érdekelnél, azt hiszed, veszekednék veled?

A visszatérő vendégek csöngettek.

**Károly:** El kell döntened...

**Anna:** Neked is el kell döntened.

Így ér véget a jelenet. A színész újra az órájára néz, a gyártásvezető int neki.

**Gyártásvezető:** A kocsi kint áll beindított motorral. Próbáljatok nyugodtan.

Ki is megy intézkedni, hogy megnyugtassa a

színészt. Elkezdődik az újabb próba. A gyártásvezető kocsiért kiabál a bejárat előtt.

Sokadik próba után elindul a felvétel.

Most úgy látjuk a jelenetet, hogy a gép áll az előtérben, ahogy bonyolult mozgást végez a jelenet körül. A jelenet végén a rendező kiadja az utasítást.

**Rendező:** Gyorsan helyre mindenki. Meg kell ismételnünk.

A színész az órájára néz.

**Színész:** Két perc múlva indulnom kell.

**Rendező:** Tíz perc az egész.

**Színész:** Már csak egy percem van. Gyerekek, én a direktorom jobbágya vagyok. Sajnálom. Vizsontlátásra, délután.

És mintha puskából lőtték volna ki, elrohan a díszletből.

Kialszanak a lámpák. Mindenki kimegy a díszletből, egyedül a rendező marad ott. Töprengve járja be a díszletet, mintha keresne valamit. Odajön hozzá az operátor.

**Operátor:** Változtatni akarsz a beállításán?

**Rendező:** A jeleneten akarok. Nem az igazi.

**Operátor:** Mara kicsit teátrális.

**Rendező:** Hidd el, meg tudja oldani. Most dekoncentrált. Nagy bajban van. A férje beleszeretett egy fiatal lányba, csak az foglalkoztatja. Megpróbálom hozzáidomítani a figurát...

A színésznő civil ruhában jön oda a rendezőhöz.

**Színésznő:** Én is elmehetek?

**Rendező:** Nagyon kérlek, maradj. Van néhány dolog, amit meg szeretnék beszélni... van ott az a rész... „azt mondd, Bíró nem a ravasz-sága...”

A színésznő elkezd anélkül, hogy belenézne a forgatókönyvbe.

**Anna:** Azt mondd, Bíró nem a ravasz-sága, hanem a körülmények segítették nyeregbe, és hogy ilyen emberekre van szükség, ez ma korunk hőse. Vedd tudomásul, nem ti vagytok korunk hősei, hanem azok, akik szembe mernek szállni a körülményekkel, vállalják a változtatás kockázatát...

A rendező közbeszól.

**Rendező:** Onnan, ha lehetne, hogy ... vedd tudomásul... de kevesebb pátozsszal. Ez a nő sokkal értelmesebb, mint a férje, az inkább indulatos. Anna azonban okos is.

A színésznő bólint.

**Anna:** Vedd tudomásul, nem ti vagytok korunk hősei, hanem azok, akik szembe mernek fordulni a körülményekkel, vállalják a változtatás kockázatát. Vagy az akarását legalább, mert elismerem, valóban nehéz változtatni...

A rendező elégedettnek látszik.



**Rendező:** Köszönöm, ez most jobb, bár még mindig van benne valami színpadiasság.

A színésznőt bántja, hogy nem tetszik, amit csinál.

**Színésznő:** Mondhatok valamit?... Ezt a dialógust nem lehet jobban elmondani... Mert maga a szituáció hamis. Egy asszony nem ilyen száraz, és az sem igaz, hogy őt nem izgatja, hogy a férj szeretője megjelent a házában. Ellenkezőleg! Ez izgatja igazán. Erre kellene felépíteni a jelenetet. Sokkal hatásosabb volna. Nem haragszol, hogy őszintén beszélek?

**Rendező:** Nem, nem, mondd csak nyugodtan.

**Színésznő:** Mondhatom? Inkább eljátszom. Minden maradhat úgy, ahogy eddig volt. A vendégek elmennek, Károly visszajön, és akkor lejátszódik az a jelenet, amit az előbb próbáltunk, de szeretnék egy heves összezapást, a nő a férfi képébe vágja, hogy elege volt az egészségből, nem bírja a hazugságokat, itthagya a férfit. Elkezd átöltözni, odamegy a szekrényhez. Mikor már félig le van vetkőzve, akkor a férfi odajön hozzá. — Gyere csak ide hozzám.

A rendező odamegy a színésznő mellé.

**Színésznő:** Gyere, ölelj át. Ne engedj el, fordíts magadhoz. Ölelj!

A rendező átöleli, a színésznő szöveget is rögtönöz.

**Színésznő:** Mért nem vagyok én elég neked? Mi az, ami hiányzik neked belőlem? Ezt érdemeltem én tíz év után, hogy idehozod a szeretődet? Jól van, a szerelmedet. Annál rosszabb az nekem. Azt mondod, hogy szeretsz. De milyen szerelem az, amelyik megosztható. A szerelmet nem lehet megosztani. Ölelj meg. Ölelj, ölelj, ölelj át szorosan.

A színésznő kibontakozik az ölelésből, elindul, a rendező követi. Lefeksznek az ágyra.

**Színésznő:** A gép föléjük jön és egy kétségbeesett szeretkezéssel lenne vége a filmnek. Jobb így, nem?

**Rendező:** Érdekes, amit mondasz, csak egy kicsit elűt a film eddigi menetétől.

**Színésznő:** Hát az a jó! A te filmedben folyton csak vitatkoznak, nem történik benne semmi. Végre, végre, történe benne valami.

**Rendező:** De én ezt nem akarom feloldani.

**Színésznő:** Ez nem feloldás. Csak hatásosabb. Igazán itt az ideje, hogy csinálj egy sikeres filmet. Miért vagy olyan makacs?

**Rendező:** Kérlek szépen, találtam egy japán mesét, amit szeretném, ha elmondanál az Anna —Károly jelenetben.

A rendező odaad a színésznőnek egy szöveget.

**Színésznő:** A hercegnő nagyon szereti az embe-

reket, de isteni sarjadék lévén nem mehet közéjük. Addig könyörög, amíg engednek a kérésének, de csak álarcban mehet ki az utcára. Évekig jánkál így az emberek között, segít nekik, de amikor trónra akarják ültetni, és le kell vetnie az álarcot, kiderül, hogy az az arcához nőtt... — Nagyon szép. De mi köze ennek a jelenetünkhöz, vagy ahhoz, hogy te milyen filmet akarsz csinálni?

**Rendező:** Csak annyi, hogy én nem szeretném, ha álarc nőne az arcomhoz. Még a siker érdekében sem.

**Színésznő:** Jó, felejtsd el, amit mondtam. Gyere el velem. Belebonyolódunk egy építkezésbe és ha nem vagyok ott, akkor nem csinálnak semmit. Amíg Sanyi vissza nem jön, addig még van időnk.

Beülnek a parkolóhelyen a színésznő autójába, az ülésen rengeteg külföldi képeslap, filmmagazin.

A rendező lapozgatja a magazinokat, szokásos sztárfotók, gyönyörű nők, gengszterek, rendőrök és egyre több pisztoly, amit mind rászegeznek valakire.

A díszletünkben Anna Károlyra szegez egy revolvert, majd dulakodni kezdenek. Elsül a pisztoly, berohannak a vendégek. Károly a földön, Anna pisztollyal a kezében sakkban tartja a társaságot, senki sem mer hozzá közeledni. Így hátrál a kijárat felé. Utolsó pillanatban lelövi Birót is, majd kiszalad az ajtón.

## UTCÁKON

Bűnügyi film autós üldözése, Anna vezeti az első autót, mögötte a detektívek. Nagy kanyarokat vesznek, életveszélyesen előznek, tűzpárbaj is kialakul. Egy idő múlva a színésznő hangját halljuk.

**Színésznő hangja:** Különben is olyan nehéz eligazodni a politikában...

## AUTÓBAN

Már a városban járnak.

**Színésznő:** ...Itt vagyok én, sok mindent átéltem, főiskolát végeztem, amit akarsz, de én sem tudom eldönteni, kinek van igaza. Ha az egyik íróat olvasom, annak adok igazat, ha a másikat, annak. Mit tehetek? Lemondok arról, hogy állást foglaljak. Elfogadom a szakemberek ítéletét.

**Rendező:** De könyörgöm, ez nem szakkérdés, amit rá lehet bízni a mesterekre, mint az autószerelést. Az, hogy milyen legyen az ország körülöttünk...

**Színész:** Mit strapálsz magad. Tudod, mit mond az ország? Köszönöm szépen, jól vagyok, hagyjanak nekem békét! Őszintén bevallom, én magam sem értem azokat a szövegeket, amiket el akarsz velem mondatni. Itt van két egészséges ember, van lakásuk, kocsijuk, munkájuk, utazhatnak, semmi bajuk és mégis állandóan világmegváltó vitákba bonyolódnak egymással. Ez nem igaz. Az élet nem ilyen. Ha a feleség féltékeny, azt értem. De ezt a „korunk hőse” históriát? Ne haragudj! Ezek árnyalatok...

**Rendező:** Nem árnyalatok! És vannak emberek, akiket az ilyen problémák nagyon izgatnak...

**Színész:** Lehet, hogy vannak, én nem találkoztam ilyenekkel.

## SASHEGYEN

A rendező az épülő háztól nem messze egy gerendán ül, a forgatókönyvében lapozgat, de félfülle a színész vitáját hallgatja a mesterrel.

A színész jelenete tele van lélekkel, humorral, mintha bemutatót tartana a rendezőnek, milyen egy „beleváló” asszony. Egy idő múlva azonban elhallgat a szöveg, és a filmbeli Anna hangját halljuk.

**Anna hangja:** Ne változtass a jeleneten! Ne hagyd magad!

## FILMGYÁRBAN

Anna ott ül a díszletben, ahol legutóbb láttuk. A gép felé mondja:

**Anna:** Mit számít az, hogy egy színész nem találkozott olyan emberrel, amilyen én vagyok? Igaz, az én korosztályomból sokan elfáradtak, vagy még rosszabbul jártak, mint ez a szegény Tatár Bandi is, de azért vagyunk még néhányan, akik nem adtuk fel. Ne pártolj el tőlünk. Ehhez nincs jogod!

**Színész hangja:** Mondd, nem ismersz valami fejest az iparban?

## TELEFONFÜLKÉNél

A rendező már beszél, a színész kíváncsian sürgeti.

**Rendező:** Várj, mindjárt... Nem neked mondtam... Szívesen, de nem tudom, mikor... lehet... ha ráérek, hívlak...

**Színész:** Mit mondtott?

**Rendező:** Le akar vinni egy vidéki üzembe, nagyon büszke rá, ő kezdeményezte...

**Színész:** Engem is megívott?

**Rendező:** Pedig csak annyit mondtam, egy csinos asszony...

**Színész:** Én szabad vagyok holnap. Ha ma befejezzük a forgatást, te is az leszel...

**Rendező:** Ha befejezzük...

**Színész:** Sanyi holnap a tévében forgat, úgysem ér rá.

**Rendező:** Nem miatta. Lehet, hogy igazad van, kell még valami ebbe a jelenetbe... Újra átnézem.

**Színész:** Úgy alakítod, ahogy én kérttem?

**Rendező:** Fogalmam sincs.

## LUKÁCS FÜRDŐBEN

A rendező a hideg medencében úszik, még reggel van, legtöbbször a parton állnak.

Felér a tetőre, zavartan köszön egy nőnek.

**Rendező:** Szervusz.

A nő is meglepődik a váratlan találkozástól.  
**Nő:** Szervusz.

A rendező továbbmegy, lefekszik az ágyára, előveszi a forgatókönyvet, lapozza, de nem tud odafigyelni. Újra arafelé néz, amerre a nővel találkozott.

A nő egy lánnyal beszélget, nem néz errefelé, csak a profilja látszik, a rendező szemszögéből, egészen felnagyítva. Hosszan látjuk, csak akkor tűnik el az arc, hirtelen, amikor errefelé fordul.

A rendező újra kinyitja a forgatókönyvet. Közben Annát halljuk anélkül, hogy látnánk.  
**Anna hangja:** Ne változtass! Én nem békülhetek ki Károllyal!

## FILMGYÁRBAN

Anna dühösen jár fel-alá a díszletben, úgy mondja a gép felé.

**Anna:** Lehet, hogy ez a szerencsétlen színész megbocsát, ezt a házat is azért építteti, hogy visszacsalogassa a férjét. Minden áron. Én nem ilyen vagyok. Nekem nem kell valaki minden áron!

**Rendező:** Ha Anna szereti Károlyt, márpedig szereti, viselkedhet megértőbben. És a színésznő alkata...

**Anna:** Ne hárítsd át a felelősséget az alkatára. Ha nem jó, játszasd mással...

**Rendező:** Nem akarok botrányt.

**Anna:** Persze, te sose akarsz botrányt. Sokkal kényelmesebb elkenni a dolgokat...

**Rendező:** Rengeteg pénzbe kerülne, ha felvenném újra a jeleneteit.

**Anna:** Az a legdrágább, ha nem az lesz a filmben, amit te akarsz.



**Rendező:** Nem változtatok a lényegen, de figyelembe veszek bizonyos adottságokat...

**Anna:** Ne csinálj más asszonyt belőlem, mint aki vagyok!

**Rendező:** Én döntöm el, hogy milyen Anna. Én találtam ki.

Hirtelen az imént látott fürdőruhás nő jelenik meg, a rendező elvált felesége.

**Volt feleség:** Nem igaz! Rólam mintáztad.

**Rendező:** Más nő is van a világon rajtad kívül.

**Volt feleség:** Én vagyok Anna, csak nem mered bevallani, mert még mindig szeretsz, és bánod, hogy otthagytál.

**Rendező:** Te mentél el...

**Volt feleség:** De te hagytál ott, ha egyáltalán velem voltál valaha is. Mindenesetre szép tőled, hogy ezzel a filmmel üzensz nekem: belátom, tévedtem, szeretlek, gyere vissza hozzám.

**Rendező:** Semmi sincs, amit be kellene látnom!

**Volt feleség:** Ne szégyelld. Aki ismer, úgys látja, most azt véded a filmben, amit a kettőnk életében nem mertél vállalni: a feleség jogát, hogy részese legyen a férje életének. Feleség! Mikor voltam én a te „feled”?

**Rendező:** A filmben egy mérnökről van szó, nem kettőnkéről.

**Volt feleség:** Persze, egy művész az más.

**Rendező:** Az én életemnek csak akkor van értelme, ha filmet csinálók.

**Volt feleség:** Az enyémnek meg akkor, ha megosztod velem a gondjaidat...

**Rendező:** Mindig van, amit nem tudok megosztani. Amíg nem hordtam ki valamit, ugyanúgy csak az enyém, ahogy a gyerek is csak az anyjéé, amíg a hasában van...

**Volt feleség:** Fújod a régi nótát, pedig a filmed bizonyítja, megbántad az önzésedet. Jobban hiszek a filmednek, mint a sértett hiúságodnak. Miért nem örülsz nekem? Én vagyok a koronatanú, hogy nincs igaza a színésznőnek, hogy van ilyen asszony. Én vagyok.

## LUKÁCS FÜRDŐBEN

A rendező felül, arrafelé néz, ahol a volt felesége ült.

Annak a helyén egy idős férfi kártyázik egy új társasággal.

A rendező feláll, sietve végigmegy a teraszon, átlép a fekvőkön, lemegy a medencék mellé, figyelni az úszókat.

Idegen arcok bukkanak fel a vízből.

## AUTÓBAN

Nagy állami kocsi megy az országúton.

A színésznő a rendező és barátja, Bádoki között ül a hátsó ülésen, udvariasan hallgatja vitájukat.

**Bádoki:** Félre ne érts, nem akarlak lebeszélni arról, hogy öngyilkos legyen valaki a filmedben. Ebben a konkrét esetben azonban, amelyet sajnos ismerek, semmiképpen sem volt indokolt ez a kétségbesett lépés...

**Rendező:** Ritkán indokolható tökéletesen egy öngyilkosság, ennek ellenére...

**Bádoki:** Erről van szó. Gyöngíti a dráma igazságát, ha nem elkerülhetetlen, ami történik, ha szerepet kapnak benne véletlen elemek is. Tatár esetében még azt is vitatták, nem véletlen gázrobbanás volt-e?...

**Rendező:** Amíg elő nem került a búcsúlevél...

**Bádoki:** Hát igen... Mégis azt mondom, nem való filmre minden, ami megtörtént. Az igazat mondd, ne csak a valódit...

**Rendező:** Ezúttal a valódi pontosan kifejezi az igazságot.

**Bádoki:** A nézők úgy érthetik, hogy ha nálunk egy vezető tisztességes, annak öngyilkosnak kell lennie. Ez pedig hamis általánosítás lenne...

**Rendező:** Miért érhetnék úgy? Nekem ez a halál azért kell, mert hangsúlyoz valamit, amit másként nem tudok hatásosan kifejezni.

**Bádoki:** Tehát magad is elismered, hogy ez hatásvadászat.

**Rendező:** Mondd, miért félsz te annyira egy megtörtént eset felidézésétől, amit mellesleg te meséltél el Somosnak, a filmnovellám szerzőjének?

**Színésznő:** Ez a Tatár valóban élt?

**Bádoki:** Jó, nevezzük Tatárnak. Valóban meghalt, de a lényeg nem ez.

**Színésznő:** És öngyilkos lett?

**Bádoki:** Sajnos.

**Színésznő:** A halál, az kell a filmbe. Szierelem és halál nélkül nincsen jó film. De nem kell neki feltétlenül öngyilkosnak lennie. Érheti valami baleset, és akkor az öngyilkosság elkerülhető.

**Bádoki:** Kitűnő ötlet.

**Rendező:** Mondd, Marám, nem kellene inkább a csöügyet megbeszélnetek?

**Színésznő:** Már megbeszéltük, lesz csö.

**Rendező:** Innen van ez a nagy egyetértés?

**Színésznő:** Csak nem képzeled, hogy ezért? Én a halál ügyében igazat adtam neked. De neked is be kell látnod, hogy a film befejezését meg kell változtatnod. Tudja, miniszterhelyettes elvtárs, a film végén van egy jelenet, ahol a férj meghívja magukhoz azt az embert, aki miatt Tatár öngyilkos lett. Jó szituáció, nem vitatom. És akkor Károly, a férj, valami olyas-



mit mond, hogy nincs mese, tudomásul kell venni, hogy a kor a karrieristáknak kedvez. Csak az alkalmazkodók kerülhetnek vezető állásba, a zsoldosok...

**Bádoki:** Nagyon érdekes.

**Rendező:** Marám, idézhetnéd pontosabban is a forgatókönyvet.

**Színész:** Bocsáss meg, nem tanulhatom meg minden kollégám szövegét. De nem ez a lényeg...

**Bádoki:** De igen, ez nagyon érdekes. Remélem, nem rám gondoltál, amikor ezeket írtad?

**Rendező:** Ha rád gondoltam volna, most nem lennék itt.

**Bádoki:** Bár az ellenségeim is hallanák ezt.

**Rendező:** Neked is vannak?

**Színész:** Kinek nincsenek?

**Bádoki:** Nem számít. Halljuk a művésznőt.

**Színész:** Szóval akkor Anna azt mondja a férjének.

**Rendező:** Bocsáss meg, Marám, ha visszaveszem a szót, csak szeretném Pistával befejezni...

**Bádoki:** A vallatást?

**Rendező:** Nem vagy köteles válaszolni.

**Bádoki:** Egy feltétellel válaszolok. Ha megcsi-

nálod azt a filmet az üzemből, amit megígértél. Áll az alku?

## ÜZEMBEN

A szabadba telepített gépek között közelednek.

**Bádoki:** A végén én leszek a filmedben a vádlott.

**Rendező:** Ne félj, áttettem az egészet egy másik iparágba.

**Bádoki:** Meg kell értened. Engem nagyon megrázott ez az öngyilkosság, végül is én hoztam őt erre a területre.

**Rendező:** Gyakran találkoztatok?

**Bádoki:** Főleg értekezleteken. Nem volt az az ember, aki a fél életét a főnökei irodájában tölti, hogy informálja őket. Pedig ebben az esetben nem ártott volna. Mivel nem jött, én azt hittem, minden rendben van. Lehet, hogy én is hibás vagyok, de neki is tudnia kellett, hogy akit te Birónak nevezel a filmben, mit főz titokban. Egy igazgatónak is jeleznek, és ha szól...

**Rendező:** Ha Bíró már jó előre készítette a maga számára a talajt, hogy nem fogtatok gyanút?



**Bádoki:** Mert Bíróék az utolsó pillanatig ugyan-  
azt a szöveget hangoztatták, amit Tatár.

**Rendező:** Miért nem kényszerítetted Bíró és a  
klikkjét, hogy terítsék ki kártyáikat, és bocsás-  
sák nyílt vitára az elképzeléseiket?

**Bádoki:** Nézd, semmit nem tehettem. Bíróék  
nem szegték meg a játékszabályokat.

**Rendező:** Na látod, ezért nem hagyhatom ki az  
öngyilkosságot a filmből. Mert nem szegték meg  
a játékszabályokat. Csak egy ember öngyilkos-  
sága érzékeltetheti eléggé a kérdés súlyosságát.

**Bádoki:** Ne túlozz. Ha mások az erőviszonyok,  
én nem lettem volna kénytelen lenyelni azt, ami  
történt. Még később is segíthettem volna. Ép-  
pen az volt Tatár legnagyobb hibája, hogy nem  
mérte fel a szembenálló erőket. De legalább ta-  
nácsot kért volna. Pedig hányszor mondtam  
neki, hogy nem elég egy jó elképzelés, azt vég-  
re is kell hajtani. Ha kell, taktikázva, ha kell,  
ravaszkodással, minden törvényes eszközt fel-  
használva, különben a maradiság győz. Ha to-  
vábbra is ragaszkodsz az öngyilkossághoz, ak-  
kor ezekről az emberi gyengeségekről is beszél-  
ned kell, és még mi mindenről, atyaisten!

## LUKÁCS FÜRDŐBEN

A volt feleség közelije.

**Volt feleség:** Miért nem szorítod sarokba a ba-  
ráodat? Ne törd, hogy Tatárra hárítsák a fe-  
lelősséget. Sosem bocsájtaná meg, ha mégis  
életben hagynád, ahogy a barátod szeretné. Per-  
sze Bádokinak így kényelmesebb volna. Akkor  
semmi sem jóvátehető. Lemondott, napirend-  
re lehet térni fölötte. De Tatár meghalt!

## ÜZEMBEN

**Bádoki:** Úgy irigyellek. Te művész vagy, nyu-  
godtan álmodozhatsz, kesereghetsz. Én hivatal-  
nok vagyok, köt az állami fegyelem, nem en-  
gedhetem meg magamnak a kedvetlenség luxu-  
sát. Nekem mindennap döntéseket kell hoznom,  
még akkor is, ha kétségeim vannak. Ha te tud-  
nád, hogy hányféle nyomás nehezedik ránk,  
jobbrol is, balról is, apológiát forgatnál arról,  
ami nálunk van, ahelyett, hogy elbizonytalaní-  
tanád az embereket. Miért nem mutatjátok  
meg nekik a kivezető utat is? A perspektíva is  
része a valóságnak.

**Rendező:** Akár a negatív perspektíva. Érdekes  
módon ezt soha nem hiányoljátok, pedig ami  
fejlődik, az visszafelé is fejlődhet.

**Bádoki:** Az emberek biztatást várnak töletek,  
hogy érdemes dolgozni.

**Rendező:** Te mindig nagyon szeretted az idéze-

teket. Emlékszel ki írta ezt: „Az igazság min-  
dig forradalmi.” Mindig. Érted? Nemcsak ami-  
kor nekünk úgy tetszik.

A színész tűnik elő, az őt kísérő mérnö-  
kökkel.

**Színész:** Sokáig titkolóznak még, Bádoki elv-  
társ?

**Bádoki:** Csak egy pillanat, kedves Mara.

Bádoki halkán a rendezőhöz.

**Bádoki:** Nagyon szerencsétlen dolog lenne, ha  
ráismernének az eredeti történetre. Nem miat-  
tam, miattad. Bíróék mögött olyan erők állnak,  
amelyeket magam sem mertem érinteni.

**Rendező:** A mi szakmánkban csak az olyan vál-  
lalkozásnak van értelme, amelyért vagy Mária  
Terézia rend jár, vagy főbelövés.

*A rendező kidolgozza a zárójelenet új változa-  
tát, ezt le is forgatják, leküzdve a színész ellen-  
kezését, aki sokkal ellenszenvesebbnek akarja  
ábrázolni Károlyt, mint ezt az új jelenet lehe-  
tővé teszi. A próbák egyik szünetében a ren-  
dező képzeletében megjelenik a következő je-  
lenet.*

## DÍSZLETBEN

Károly Tatárhoz.

**Károly:** Nagyon kérek, maradj életben. Miért  
kell ennyire kiborulni attól, hogy Bíróék ilyen  
eszközöket használnak ellened? Amikor a  
csendőrök azt hazudták neked, hogy a felesé-  
ged már mindent bevallott, csak hogy lelkileg  
is megtörtjenek, nem csodálkoztál. Természetes-  
nek tartottad. Ez az osztályharc, mondtad ma-  
gadban, és nyugodt voltál, pedig összetörték a  
csontjaidat. Miért nem fogod fel ezt is úgy,  
hogy osztályharc?

Anna szól közbe:

**Anna:** Ne hárítsd át Bandira a felelősséget.  
Akár életben marad, akár nem, te mindenkép-  
pen felelős vagy emberileg.

**Károly:** Nem vagyok hajlandó a Don Quijote  
szerepét játszani. Ez a meccs már le van futva...

**Anna:** Nincs lefutva! Nincs semmilyen meccs  
lefutva, amíg élünk.

## SMINKSZOBÁBAN

A színész már egy kosztümös film ruháit pró-  
bálja. A rendező a kardját veszi fel.

**Rendező:** Ilyen filmet kellett volna csinálni.

**Színész:** Baj van? Rossz a muszter?

**Rendező:** Nem láttam még.

**Színész:** Pedig jó a jelenet, éreztem. Remek a  
befejezés azzal a másnapos hangulattal...

**Rendező:** Ha Tatár kezébe is adhattam volna egy kardot, meg a Bíróéba is, és ha azok előtt vívhattak volna, akiknek a bőrére ment a játék! De látszólag még ellenfelek se voltak. De Tatár halála bizonyítja, hogy volt itt küzdelem.

**Színész:** Az a baj, hogy futni hagyod a gyilkosokat, és nem mersz egyértelműen igazat adni a hősöknek.

**Rendező:** Csak annyira adhatok igazat, amennyire igaz van.

**Színész:** Ilyen nincs! A néző szeretni vagy gyűlölni akar a moziban, nem mérlegelni. Provokálni kell a nézőt. Sokkhatás nélkül nincs művészet. Annyi szenzációt látnak a tévében, hogy csak a botrányosra figyelnek oda.

**Rendező:** Miért, te mered vállalni a botrányt, hogy otthagyd a színházat, ha nem engednek el Varsóba forgatni?

**Színész:** Ne haragudj, nekem a színpad az életem.

**Rendező:** Akkor miért tölem kérsz tanácsot?!

**Színész:** Mit kiabálsz? A filmedben legyél ilyen radikális, Károllyal szemben, ne velem.

**Rendező:** Mást kell mondjak egy népszerű színésznek, akit számon tartanak, aki valóban kivételezett helyzetben van. De egy mérnököt ki tart számon, még ha műszaki igazgató is? Ha nem tetszik a pofája, nincs, ki megvédi. De ha a te pofádat pár hétig nem látják, reklamája a közönség.

**Színész:** A közönség igen. De érdekel az egy igazgatót?

**Rendező:** Jobban, mint egy mérnök vagy munkás főnökét, azt garantálom.

**Színész:** Ne viccelj már. Én, a kivételezett.

**Rendező:** Ne szégyellj magad. Minden magyar állampolgárnak kijárna az a kivételezettség, hogy számon tartják a teljesítményét, hogy megvédi őt a nyilvánosság; ha nem is olyan nagy közönség, mint téged, de legalább egy kis közönség.

**Színész:** Az isten se tudja követni a dialektikádat. Miért, ha egy színész paríroz, az megalkuvás, ha egy mérnök, az menthető?

**Rendező:** Igen, de te mint színész nem vagy annyira kiszolgáltatva, mint Károly. Nem volna igazságos...

**Színész:** Ezzel a nagy megértéssel teszed tönkre a filmjeidet.

## VÁGÓSZOBÁBAN

A vágónő éppen az utoljára felvett jelenetet ragasztja hozzá a tekercshez.

A rendező telefonálni próbál, de a hívott szám

nem válaszol. Közben kérdi a vágónőtől, de mielőtt az válaszolna, eldönti.

**Rendező:** Magának melyik tetszett?... Vegyük mégis a második verziót.

**Vágónő:** Ahogy gondolja.

A vágónő megkeresi a rendező által kiválasztott jelenetet.

A rendező újra megkérdi.

**Rendező:** Mégis, mi a véleménye? Nem valami lelkes.

**Vágónő:** Nem. Szerintem mind a kettő rossz. Másképpen kellene befejezni a filmet. Legalább befejezni...

**Rendező:** Legalább?

**Vágónő:** Igen. Egy jó befejezéssel mindent időzjelbe lehetne tenni, és akkor talán elfogadható lenne az egész... Azt hiszem...

Megszólal a telefon, a vágónő veszi fel, de átadja a rendezőnek, aki gyorsan válaszol valakinek.

**Rendező:** Azonnal megyek.

## AUTÓBAN

**Vágónő:** Ez nem volt benne így a forgatókönyvben, annál jobban csodálkoztam, hogy maga is komolyan vette ennek a nőnek a múlt századi sirárait a férj hűtlenségéről...

**Rendező:** Nem érezte az iróniát?

**Vágónő:** Én akkor is éreztem volna, ha maga nem akarja, mert én nem értem azokat a nőket, akik tíz körömmel ragaszkodnak egy férfihez, férjnek akarják megszerezni, vagy megtartani. Ha nekem tetszik egy férfi, tudom, mit várok tőle, és ha megkapom, legyen az az esze, a kedvessége, a teste, vagy minden együtt, nem érdekel, hogy másnak is jut belőle. De hát én nem vagyok tipikus nő. A nézők többsége könnyezni fog ennek az Annának az áriája után. De bevallom, én az első változat Annájával sem tudok mit kezdeni. Szerintem lehetetlen, hogy Anna és Károly ne lássa, hogy a mi körülményeink között nincs megoldás a kérdéseikre. Ezért hiteltelen az egész. Aki nem élt az ötvenes években, csak röhögni tud az ilyen áldrámaikon. Forradalom! Az embereknek nem kell sem hétköznapi, sem semmilyen forradalmiság. Élni akarnak. És a problémáik sokkal konkrétabbak és egyben sokkal általánosabbak, mint ezek a napi használatra legyártott szocialista realista aktualitások. Elnézést.

**Rendező:** Befejezte?

**Vágónő:** Itt van még ez a japán mese. Ha nem üt agyon, mondanék ezzel kapcsolatban is valamit.



**Rendező:** Az eddigieket aligha tudja überolni, és még életben van.

**Vágónő:** Azt nem értem, miért kell erkölcsi kérdést csinálni dolgokból, amik nem azok. Például abból, hogy szerepet játszunk mások előtt. Hát mit tegyünk, ha másként nem lehet létezni, csak úgy, hogy mindenki szája íze szerint beszélünk?

## KÜLSŐ DÍSZLETNÉL

Megérkeznek egy országút mellett épült nyaraló elé. A munkatársak azonnal körülveszik a rendezőt, a vágónő egyedül marad, elindul körülnézni az udvaron. A gép őt követi, ahogy megkerüli a házat. Kiderül, hogy csak díszletről van szó, egyetlen fala van a nyaralónak, az is fából.

Ahogy a rendező egyedül marad, megkeresi a vágónőt.

**Rendező:** Visszatérve a beszélgetésünkre, nekem ugyanolyan furcsa, amit mond, mint magának Annáék gondjai. Én ugyanis olyan forradalmi változásokat éltem át, és azoknak az emléke...

**Vágónő:** Mikor élte át?

**Rendező:** Legintenzívebben még kölyökkoromban, 45 után...

**Vágónő:** Ehhez nem tudok hozzászólni. Nem volt szerencsém világra jönni erre a nevezetes dátumra. Én csak azt tudom, hogy az én életemben nem volt egyetlen pillanat, amikor valami lényeges dolog az én állásfoglalásomon múlt volna. Az persze, hogy lefeküdtem valakivel, vagy sem, az valóban rajtam állt, sőt a pályaválasztásom is részben, de mindez csak a magánéletemet érintette. Nem veszi észre, hogy nálunk a szabadság oda van bezárva, vagy kizárva, mondja, ahogy akarja. Mihelyt kilépünk a magánéletünk köreiből, kényszerpályára kerülünk, amelyen vagy sodródunk, vagy felőrölődünk. És akkor a maga hősei konformitásról meg kompromisszumokról elmélkednek! Mintha ők dönthetnék el, melyiket választják!

**Rendező:** Nehogy azt higgye, hogy én nem élem át gyakran, hogy nincs foganatja annak, amit mondok, hogy másképpen alakulnak a dolgok, mint ahogy szeretném. Mégse tudok lemondani arról, hogy beleszóljak. Nem azért, mert naiv vagyok, hanem mert azt hiszem, a szabadság hiánya ott kezdődik, amikor lemondunk arról, hogy beleszóljunk...

**Vágónő:** Tudja, miért lettem én tíz évvel azután, hogy a gyárba kerültem, éppen most vágó? Egy véletlen miatt. Mert Körtvélyest, a maga vágóját baleset érte. Ha nem éri, még évekig ragaszthatom a szalagot, míg valaki nyugdíjba

nem megy, és megüresedik egy asztal. Bár az is lehet, hogy így is ragaszthatom, ha Körtvélyes túl hamar meggyógyul. Látja, drukkolnom kell a kollégám rokkantságáért! Hát ezért ne várja, hogy átéljem a maga hőseinek vívódását. És ne várja egyetlen fiataltól sem. Mert ilyen tapasztalataink vannak. Ezért nem tudjuk egymást megérteni.

**Rendező:** Ne általánosítson. Miért ne érthetnénk meg egymást?

A vágónő hirtelen odafordul a rendezőhöz.

**Vágónő:** Mondja, nevetséges vagyok?

**Rendező:** Nézze, szélsőséges, amit mond, de nem állítanám, hogy nevetséges...

**Vágónő:** Nem a véleményem. A magatartásom.

**Rendező:** Érdekem, hogy megtudjam a véleményét. Ezzel használ nekem. De nem értem, miért csak most mondja el az aggályait?

**Vágónő:** Most kérdezte.

**Rendező:** És ha most nem kérdem, sose mondja el?

**Vágónő:** Lehet...

**Rendező:** Annyira félelmetes vagyok?

**Vágónő:** Csökönyszerűnek és türelmetlennek tartják, aki úgylis a saját mániáit mondja, bármennyit vitatkoznak vele.

Újra jönnek a munkatársak, instrukciót kérnek valamilyen részlettel kapcsolatban. Miután a rendező válaszolt, a vágónőhöz fordul.

**Rendező:** Jöjjön, igyunk egy kávét, addig legalább nem zavarnak.

## FALUSI VENDÉGLŐBEN

Benyitnak az ajtón, a rendező körülnéz, ismerősöknek köszön, nincs üres asztal. Odamegy a kasszához, többen állnak már sörösblokkra várva, beáll a sorba. Vágni lehet a füstöt, és pokoli a zaj, részegek egymást túlkiabálva vitatkoznak kedvenc futbalcsapatuk szerepléséről, ócsárolják az ellenfeleket.

A vágónő idegenül áll a tömegben.

A rendező már hozza is a kávét.

**Rendező:** A rokonságnál majd jobb kávét kapunk...

## KERTBEN

A gyümölcsfák mögött kis falusi ház látszik gazdasági épületekkel.

A rendező egy fát jár körül.

**Rendező:** Ezt a diófát az én születésemtől ültette nagyapám. Nem nőtt valami nagyra.

**Vágónő:** Él még a nagyapja?

**Rendező:** Akkor halt meg, amikor az első fil-

memet forgattam. De sose értette, mivel is foglalkozom, moziban sose volt, tévét nem látott. Sokszor küldtem neki levelet külföldről, a végén úgy rendezte el magában, hogy a filmrendező biztos valami utazó ügynök. Ebben a hitben halt meg. Amikor ebben a házban éltem, én se tudtam, hogy van ilyen állatfaj, hogy filmrendező...

**Vágónő:** Most a gyökereit mutogatja nekem? Főlöseges. Akkor se értem magát.

**Rendező:** Női makacsság.

**Vágónő:** Tudhatja, nem vagyok tipikus nő. Férfiasan bevallom, a gyökereit látva még kevésbé értem, hogy veszhett ki magából azok valóságérzéke, akik között a gyermekkorát töltötte. A gyökereit látva, még furcsább a fellegjárása...

**Rendező:** Akit az anyag szerkezete is érdekel, az már nem realista? A szerkezet, amelyik meghatározza a mozgást...

**Vágónő:** A művészetre csak a látható mozgás tartozik...

**Rendező:** Amíg az én rokonaim ilyen körülmények között élnek, amilyenek között sem maga, sem én nem volnaunk már hajlandók élni, addig engem nagyon izgatnak a miérték is...

**Vágónő:** Reménytelen küzdelmet folytat. Szélesíteni akar a filmjeivel a politikai mozgástérén, pedig látnia kellene, hogy úgy sem lehet. A maximum, amit elér, hogy bátrabb az aznapi újságnál egy árnyalattal. Esetleg. De a másnapi újság már megírja, amit a maga filmjében engedélyeztek először, és a holnaputáni nézőt így már nem érdeklik a maga árnyalatai. Pedig nem politikai tabuk is vannak. Sőt, azok sokkal több gyötrelmet okoznak az embereknek, mint a politikaiak. A filmben is ez a három ember szeretné egymást, a konvenciók miatt mégse tudnak normális kapcsolatba kerülni. Miért nem megy neki ezeknek az előítéleteknek? Ez sem kíván kevesebb bátorságot, mint a maga sok szűrőn átment politikai kérdőjelei.

**Rendező:** Magát más film érdekli, mint ami engem foglalkoztat.

**Vágónő:** Bevallom, így van.

**Rendező:** Azt hittem, közelebb áll a véleményünk.

**Vágónő:** Miért hiszi, hogy mindenki úgy gondolkozik, mint maga? Vagy miért akarja, hogy mindenki úgy lássa a világot, mint maga? Kérdezte, mi a félelmetes magában. Megmondom. Ez az agresszivitás...

**Rendező:** De hát maga is meg akar engem győzni.

**Vágónő:** Nem. Úgyse tudnám...

## MŰTEREMBE

**Volt feleség:** Ne törődj vele, hogy ez a lány korszerűtlennek tartja a kérdéseidet. Az ő kivülállása sokkal inkább az, hiába lobogtatja a születési bizonyítványát. De az utolsó jelenetet valóban újra fel kell vened. Te ennél sokkal többet tudsz. Hagyd ki ezt az ostoba féltékenységet, kisebbsíti Annát. Én se voltam soha féltékeny. Emlékezhetsz.

## KÜLSŐ DÍSZLETNÉL

Éjszaka van, készülnek a felvételhez. A vágónő odamegy a munkatársaival beszélgető rendezőhöz.

**Vágónő:** Elnézést a késésért, de elhoztam a bátyámat, maga már találkozott vele, és...

**Rendező:** Hogyne, persze... Ő az? Hát miért nem hozza közelebb. Persze, mi már találkoztunk. Szervusz.

**Dénes:** Szervusz. Takaros kis ház.

**Rendező:** Igen. A film egyik főszereplője, Tatár ebben lesz öngyilkos.

**Dénes:** Kisiparos a film főszereplője?

**Rendező:** Dehogy. Gyárigazgató.

**Dénes:** Ja, értem. A munkásokkal építtette munkaidő alatt.

**Rendező:** Nem, ez a film másról szól.

**Dénes:** Pedig tipikus történet lenne.

**Rendező:** Akiről a figurát mintáztam, az olyan szegényen halt meg, ahogy született. Ezt nem mint erényt mondom, csak mint tényt.

**Dénes:** Kivétel erősíti a szabályt. Kár, hogy nem mész neki ezeknek a villáknak. Én ahányszor kijövök a Dunakanyarba, mindig felbőszítenek. Honnan veszik erre a félmilliót, vagy annál is többet? Egy munkás átlagkeresete kétezernyolcszáz forint. Különben az enyém is annyi húszévi tanári szolgálat után, de ezt hagyjuk. Honnan veszik a félmilliót? Nem mind filmrendező, az biztos.

**Rendező:** Filmnyomót akartál mondani, nem?

**Dénes:** Azok is jól keresnek?

**Rendező:** A villáik után ítélve jobban, mint a filmrendezők...

**Dénes:** Ne sajnáltsd magad! Ti is benne vagytok a liberális buliban, különben már régen filmet csináltatok volna erről az „egyenlőségről”, ami itt nálunk virágzik.

**Vágónő:** Jó, tegyük fel, hogy ezeket a villákat mind lopott pénzből építették. Ami egyáltalán nem biztos, de tegyük fel. Akkor sem a művészet dolga, hogy leleplezze a bűnösöket, hanem a rendőrségé.



**Dénes:** Miért idegeskedsz? A rendező bírja a kritikát.

**Rendező:** A kritikát igen, de a rágalmakat nem.

**Dénes:** Mondj nekem egy olyan magyar filmet, amelyikben szó van arról, hogy még nincs itt az a bizonyos Kánaán...

**Rendező:** Ha akarod, én akár tizet is mondok. Mikor láttál utóljára magyar filmet?

**Dénes:** Három éve. Nem érdekelnék az illedelmes suttyóásaitok, amikor csak az ordítás segíthet.

**Rendező:** Akkor hogy mersz ilyen fölényesen nyilatkozni?

**Dénes:** Olvastam a kritikákat.

**Rendező:** És ha a kritikusok félrevezettek?

**Dénes:** Ha arról olvasok, hogy megint Horthyt vagy Ferenc Jóska-t leplezték le, akkor nagy ívben elkerülöm a mozit. Ferenc Jóska nem érdek! Engem a ma érdek! Tíz évvel ezelőtt még szinte minden filmeteket megnéztem, mert akkor olyasmiről beszéltek, ami engem is izgatott. De ma már ti is mellébeszéltek, mint mindenki más. Tudom, nem lehet szabadon beszélni, de akkor találjatok ki valami csejt, ahogy Brecht mondta, vagy verekedjetek.

## KÜLSŐ DÍSZLETNÉL

Éjszaka van. Ég a díszlet-villa.

Egy férfi berohan az égő házba, egy élettelen testet hoz ki.

Ezt megismétlik párszor. Három gép forog.

*Hajnaltól az üszkös falak előtt.*

**Rendező:** Hát ez is kész. Most már csak az isten és a laboratórium kezében vagyunk. Hol van a bátyja?

**Vágónő:** Elment.

**Rendező:** Hazament?

**Vágónő:** Igen, Ugye, nem haragszik rá?

**Rendező:** Nem haragszom.

**Vágónő:** Tudja, ő csak olyankor durva, amikor azt hiszi, vagy úgy látja, hogy mások nem végzik el rendesen a munkájukat.

**Rendező:** Mint például én.

**Vágónő:** Mint a művészek általában. Tudja, ő a szakbarbár kémikus, mindenben csak a hasznosságot keresi.

**Rendező:** Nézze, ha én elsősorban nem használni akarnék azzal, amit csinállok, akkor nem bántamának a vádjai.

**Vágónő:** Szóval, mégis megsértődött. Mind a ketten menthetetlenek. Ő csak tíz évvel idősebb nálam, de mégis átélt olyan dolgokat, amit én nem. Például 56-ot. Ő is magukhoz hasonlít

abban, hogy mindenben ügyet lát, nem pedig konkrét esetet. Innen van a maguk hajlama a dogmatizmusra. Elnézést.

**Rendező:** Ha még egyszer mentegetőzik, akkor úgy fogom fel, hogy maga is öntelt szörnyetegnek tart, aki csak egyetértő véleményt tűr meg maga körül.

**Vágónő:** Jó. Hát akkor: Remélem, nem növelem a gondját azzal, hogy elmondtam, hogy mások milyennek látják.

**Rendező:** Elsősorban nem az izgat, hogy engem milyennek látnak, inkább az, hogy én milyennek látom az embereket, és hogy valóban olyanok-e.

**Vágónő:** Örülnek, ha megingattam volna.

**Rendező:** Pedig nem akart meggyőzni.

**Vágónő:** Úgy látszik, csak tét kérdése, hogy agitátorokká váljunk.

## MÜTEREMBEN

A forgatás szünetében rádióriportot készítenek.

**Riporter:** Nem tartom fel sokáig. Három perc az egész. Ugye, a film Somos Kálmán novellájából készült?

**Rendező:** Az ő novellája alapján. Ők hárman a főszereplők.

**Riporter:** És hármójuk közül kinek van a legmagasabb rangja.

**Tatárt játszó színész:** Nekik van Kossuth-díjuk, nekem nincs.

**Riporter:** Úgy értem, a filmben...

**Tatárt játszó színész:** Ott az enyém a legnagyobb rang, én vagyok a vezérigazgató, Tatár Endrének hívnak. Az én öngyilkosságom körül zajlik a történet.

**Riporter:** Mi önnek mint magánembernek a véleménye az öngyilkosságról?

**Tatárt játszó színész:** Ellene vagyok. Nem old meg semmit.

**Riporter:** Ez a véleménye megnyilvánul a játékában is?

**Tatárt játszó színész:** Nekem azonosulnom kell a figurával.

**Riporter:** Köszönöm szépen. Gondolom, az áldozattal sokkal könnyebb volt azonosulni, mint Bíróval, Tatár helyettesével...

**Bíró játszó színész:** Nézze, mindnyájunkba szorult annyi gonoszság, hogy ez ne legyen túl nehéz. Másrészt, mint színésznek az a dolgom, hogy megkeressem azokat a motivációkat, amelyek magyarázzák a magatartását.

**Riporter:** Tehát megérti a figurát, de elítéli...

**Bíró játszó színész:** A legnagyobb mértékben. Elsősorban a simulékony, másokat hátba támadó módszereit. Én a nyílt beszéd híve vagyok.

Volt is emiatt elég bajom, de ez nem tartozik ide. Ne haragudjon, el kell mennem, viszontlátásra.

A riporter a Károlyt játszó színészhez, Sanyihoz fordul.

**Riporter:** Ön pozitív vagy negatív figurát játszik szívesebben?

**Sanyi:** Emberi figurát.

**Riporter:** De ezen belül...

**Sanyi:** Akinek kiélezett helyzetei vannak.

**Riporter:** Ebben a filmben azt játszik?

**Sanyi:** Szerettem volna.

**Riporter:** Csak szeretett volna?

**Sanyi:** Magyarul mondtam, nem?

**Rendező:** Nem. Magyarul ez így hangzik: volt egy jó lehetőség, egy érdekes konfliktus, de a rendező elkeni, mert gyáva, megalkuvó alak, akinek fogalma sincs arról, mi hat a nézőre, nem meri sokkolni a nézőt, pedig sokkhatás nélkül nincs művészet, nem mer állást foglalni, unalmas, szar az egész. Ezt akartad mondani, nem?

**Sanyi:** Én nem mondtam, hogy nem ér semmit, amit csinálsz, csak azt, hogy ha beledöglesz, se tudsz a Somos kicentizett anyagából hatásos filmet létrehozni, ha nem térsz el teljesen a novellától. Ezt te is tudod, ezért vagy ennyire ideges. De nem mersz eltérni, mert félsz, hogy megakadályozza a film bemutatását.

**Riporter:** Ilyen nagy hatalma van nálunk egy írónak?

**Sanyi:** Írónak! Somos nem író, hanem főszerkesztő, potentát, aki szavának sokkal nagyobb súlya van, mint egy rendezőnek. De elnézést, elragadtattam magam. Kérem, törölje le. Viszontlátásra.

**Riporter:** Ezt a kis vitát benne hagyhatom?

**Rendező:** Gondolja, hogy ez érdekli a közönséget?

**Riporter:** Biztos vagyok benne... Visszahallgathatjuk. Sajnos, nem használható... Akkor megkérdezném, amit eredetileg akartam, miért annyira életveszélyes foglalkozás a filmrendezés, hogy szinte nincs rendező, akinek ne lett volna már infarktusa? Mi okozza magukban ezt az állandó feszültséget?

**Rendező:** Hogy más kollégákban mi, azt nem tudom. Bennem talán az, hogy amikor filmet csinálok, labirintusban érzem magam, ahol számtalan folyosón indulhatok el, és nem tudom, melyik vezet kifelé...

**Riporter:** Tehát az, hogy egyedül kell megtalálnia a kijáratot?

**Rendező:** Nem egyedül. Mások is keresik, néha teljesen eltérő irányban, és mindenkinek van okos érve. Ilyenkor a legnehezebb a dolgom, mert a filmtől mindenki a maga igazolását vár-

ja, de az én igazságom nem azonos egyik rész-igazsággal sem. És ilyenkor a legnagyobb az esély a bukásra.

**Riporter:** Mi egy filmrendező számára a bukás? Ha kevés nézője van, vagy ha támadják?

**Rendező:** Ha közömbösen fogadják a filmet. Egy támadást ki lehet védeni, de a közöny — az halál.

**Riporter:** Fél a bukástól?

**Rendező:** Félek.

## VÁGÓSZOBÁBAN

A rendező telefonál.

**Rendező:** Jó napot kívánok, Sikos Annát keresem... ezt a számot... igen... úgy látszik, elnézték, és a régi számot adták meg... nincs is telefonjuk... és a munkahelyének a számát nem tudná... természetesen... köszönöm szépen.

A rendező megnézi az óráját, aztán kikeres a telefonkönyvből egy címet.

**Vágónő:** Ha bevágjuk a közeliket, túl nagy hangsúlyt kap a közvélemény szerepe Tatár öngyilkosságában. Pedig miért érdekelné egy igazgatót, hogy mi a beosztottjainak a véleménye róla. Nem azok döntenek el sem azt, hogy igazgató lett, sem azt, hogy megy vagy marad.

**Rendező:** Tatárt érdekli.

**Vágónő:** Mint magánembert, lehet.

**Rendező:** Az erkölcsi tartása, akárcsak az Annáé, társadalmi tényező is.

**Vágónő:** Olyan kevesen vannak ilyenek.

**Rendező:** Egy okkal több, hogy beszéljünk róluk.

## LUKÁCS FÜRDŐ ELŐTT

A rendező odalép a volt feleségéhez.

**Rendező:** Szervusz.

**Volt feleség:** Szervusz.

**Rendező:** Van egy perced?

**Volt feleség:** Ha itt megfelel?

**Rendező:** Ha sietsz, én nem akarlak feltartani.

**Volt feleség:** Bocssás meg. Elfelejtkeztem a beteges érzékenységedről. A múltkor olyan mogorva voltál, azt gondoltam, még mindig haragszol. Azóta se láttalak itt.

**Rendező:** Egy új filmet forgatok, te is szerepelsz benne.

**Volt feleség:** Képzelem, micsoda háрпиát csináltál belőlem.

**Rendező:** Nem téged akartalak megírni, csak amikor találkoztunk, jutott eszembe, hogy a veled való régi vitáimat folytatom.

**Volt feleség:** Gondolom, hogy jól megbánthat-





talak, hogyha ennyi idő után még szükséged van az önigazolásra.

**Rendező:** Nem. A filmben neked adok igazat.  
**Volt feleség:** Késő. Akkor kellett volna.

**Rendező:** Ne félj, nem könyöröglek vissza.

**Volt feleség:** Egy pillanatig sem hittem. Nem is férne össze a jellemeddel. Nagy iskolát jártam ki melletted. Vele még vitatkoztam. Most már rájöttem, hogy nincs Igazi, nagy „i”-vel. És nincs teljesség. Mindez csak irodalom. Emberek vannak, és... amikor kiválasztunk valakit, akkor nemcsak jót, de rosszat is választunk vele. Az új férjemet már így nézem, és egészen jól megvagyunk.

**Rendező:** Nem szerelmi téma. A közösségi magatartás mai lehetőségeit kutatom. Azért kereslek, mert...

**Volt feleség:** Micsoda ötlet! Sürgősen evezzen más vizekre, uram. Most szélcsend van. Csak neveltséges lennél a kibontott vitorláiddal.

**Rendező:** Nem értelek, hét évvel ezelőtt...

**Volt feleség:** Hét évvel ezelőtt még jogosan bő-

szított, hogy nem hallgatsz rám, nem használok ki a lehetőségeket. De akkor voltak lehetőségek, drága uram. Akkor volt hátszél is, meg ellenszél is. Mindkettőben lehet vitorlázni. Szélcsendben nem lehet.

**Rendező:** A magabiztosságod mindenestre a régi.

**Volt feleség:** Legalább az legyen, nem?!

**Rendező:** Egy bank telefonszámát adták meg, hogy ott dolgozol. Otthagytad az intézetet?

**Volt feleség:** Mindent elkerülök, ami kiboríthat. Ismersz. Tudod, mennyire nem tudom elviselni az igazságtalanságot meg az ostobaságot. Itt elvégzem, amit rám bízna, összeadok, kivonok, nem köthetnek belém, Ami igazán érdekel, azzal otthon foglalkozom. Ne haragudj, mennem kell.

**Rendező:** Szervusz.

## LÉPCSŐHÁZBAN

A rendező képzeletében a rendező és Tatár jönnek egymás mellett.

**Rendező:** Mintha nem vele találkoztam volna, akiben azt szerettem, amit Annában megírtam, hogy nem tűri a felemasságot, szembesíti a szavakat a tettekkel. Ma is azt mondom: mi lenne a világból, ha nem lennének Annák.

**Tatár:** Pedig nem lehet Annának lenni.

**Rendező:** Te is azt mondd?

**Tatár:** Én tudom. Kipróbáltam. És nagyon kérek, ne hagyj engem életben, nem tudnék az ilyen Bíró-félékkel egy levegőt szívni.

**Rendező:** Te nem voltál Anna, ő nem adja fel.

**Tatár:** Most mondtad, hogy féladt.

**Rendező:** Az igazi Anna nem adta fel.

**Tatár:** Honnan tudod?

**Rendező:** Én vagyok Anna.

## FILMGYÁRBAN

A műterem még üres, a rendező egyedül járkál a díszletben, megigazít egy-egy kelléket, minden szögből benézi magának a terepet.

A színésznő érkezik elsőnek a szereplők közül, még pongyolában van. Kezében néhány gépelt papírlap, a jelenet új változata. Ahogy észreveszi a rendezőt, odamegy hozzá.

**Színésznő:** Mondanál valamit a jelenetről? Mert ezt, amit leírtál, végképpen nem értem.

**Rendező:** Biztos kifejejtett valamit a gépirónó...

**Színésznő:** A szituációt nem értem. Ezt az idillt, amit a megcsalt feleség és a szerető között kialakítottál. Vagy úgy képzeld, hogy szöveg ellenében kell eljátszanom, hogy Anna gyűlöli ezt a kis ringyót?

**Rendező:** Nem kell, eljátszanod semmi bonyolult kettősséget. Egyszerűen jó barátok vagytok és kész. Elvégre ugyanazt a férfit szeretitek...  
**Színész:** Ne is folytasd, a nőkhöz te nem értesz. De mindegy, ha így akarsz, így játszom el... Te vagy a rendező.

A Juditot játszó színésznőhöz:

**Anna:** Gyere, mondjuk össze. Nem tudom, látad-e, nekünk most szeretnünk kell egymást.

Már a felvétel közepén tartanak.

**Károly:** Micsoda? Te elmégy a vállalatától? És ezt csak így mondod?

**Judit:** Tatár halála óta képtelenség veled szakmai dolgokról beszélni. Most is csak azért jöttem ide, mert reméltem, hogy itt nem fogsz kiabálni velem, mint máskor, ha szóba kerül.

**Károly:** Biztosan Anna beszélt rá, hogy eltávolítson mellőlem a gyárból. S én marha, még ide hoztalak. Ennyire hatnak rád Anna moralizáló érvei?

**Judit:** Nálam ez egyáltalán nem erkölcsi kérdés, nagyon is gyakorlati. Úgy érzem, hogy amit Bíró akar, az korlátozza a szakmai lehetőségeimet. Persze, hogy elmegyek. Egyébként ez a te pragmatista iskolád. Nem értem, hogy miért csodálkozol?

**Károly:** És engem kihagysz a számításból?

**Judit:** Ha szembeszállsz Bíróval, akkor nem sok időt jósolok neked. Ha pedig nem, akkor mit érek vele, hogy ott vagy.

**Károly:** Köszönöm szépen.

**Judit:** Ne haragudj. Ezt mint mérnök mondtam.

**Károly:** Igen...

**Judit:** Nekem is megvan a magam dolga, nemcsak neked.

**Anna:** Nem akarsz ránk hallgatni, mert akkor döntened kellene, azt pedig nem mersz. Pedig mit tehetnek ellened? Mérnök vagy.

**Károly:** Ki ellen nem állíthatnak össze egy vádiratot, aki vezető volt, és létre is hozott valamit? Ti tudhatjátok a legjobban, hogy mindazt, amit most felhasználhatnak ellenem, Tatár egyetértésével, szóbeli engedélyével csináltam. És ezeket az engedélyeket is magával vitte a sírba Tatár. Tehát ha így vesszük, ki hagyta cserben a másikat, én vagy ő?

## VETÍTŐBEN

A rendező az írónak vetíti a filmet. Csak ketten nézik.

A vásznon az iménti jelenet és a film vége.

**Anna:** Ady rólad írta: Tele vagyok félelemmel, gyengeséggel, szerelemmel; Gyáva vagyok, én vagyok a legjobb ember. Ha tervezek, majd



elválík, ha gyűlölök, majd elmállík. Tudok hinni, vární, csálni, Egyet nem tudok, akarni...

Felgyullad a villany, a rendező feláll.

Az író ülve marad.

**Rendező:** A végét felvettem vagy háromszor, de azt hiszem, megtaláltam a helyes megoldást. Igaz, a laboratórium eltolta. Meg kell ismételní a képet, de az nem számít, az a lényeg, hogy összeállt a dolog, kivéve azt a jelenetet, amit Varsóban forgatunk.

Az író hallgat.

**Rendező:** Mondjál már valamit.

**Somos:** Kínos helyzetbe hoztál.

**Rendező:** Miért? Nem tetszett?

**Somos:** A legjobb filmed. De ha rajtam állna, betiltanám.

**Rendező:** A saját filmedet?

**Somos:** A te filmed. Semmi köze a novellámhoz. De nem is ez az érdekes...

**Rendező:** Az alaphelyzet ugyanaz, csak a párbeszédiken változtattam és néhány részleten, műfaji okokból...



**Somos:** Hagyjuk ezt... Nem a sértett szerző beszél belőlem... Ha semmi közöm sem volna a film ötletéhez, akkor is megpróbálnálak rábeszélteni, hogy ne add ki a kezedből a filmet. Mindenesetre, ha így mutatod be, vedd le a nevem a főcímről...

**Rendező:** Tudod, mennyit kínlódtam ezzel az anyaggal? Utánanéztam az eredeti történetnek, kifaggattam Bádokit, aki nagyon jól ismeri az ügyet. Ezeknek a tapasztalatoknak az alapján nyugodtan vállalom a filmemet.

**Somos:** Nekem nem azzal van vitám, amit bemutatasz, a konklúzióiddal nem értek egyet. Éppen, mert ilyen súlyosak a problémák, nem hagyhatjuk ennyire magára a nézőt... Választ kell adnunk. A néző feleletet vár tőled, nem keresztretjtvényeket... És igaza van...

**Rendező:** Akkor is, ha az élet nem adott feleletet, sőt a kérdéseket is elrejtí? Mert, remélem, elismered, hogy ilyen helyzetek is lehetségesek.

**Somos:** Lehetségesek.

**Rendező:** És ezekkel mit csináljunk? Kerüljük el? Csak azt kérdezzük, amire már a választ is tudjuk?

**Somos:** Nem lehetünk felelőtlenek. Én a novelámban állást foglaltam egy magatartás mellett. Károly nálam pozitív figura... Nálad az isten se tudja...

**Rendező:** Olvastam valahol, hogy a politika a legegyszerűsebbet keresi, a művészet a szükségeset. Én sem tudom magamban eldönteni, hogy szeressem-e Károlyt vagy gyűlöljem, mindenesetre elismerem, hogy kellenek a Károlyok. De azt neked is el kell ismerned, hogy az Annákra is szükség van.

Hirtelen kialszik a villany, a vásznon a tűz képei jelennek meg.

**Rendező:** Álljatok le a vetítéssel, majd később vetítünk...

**Somos:** Károlyban én azt a típust írtam meg, amelyik bármilyen kicsi is legyen a mozgástér, megtalálja a cselekvés módját. Emlékszel Hidegkútira, a focistára... Másnak látványos lefutásai voltak, csukafejesei, ő csúnyán játszott. De nem kellett neki, csak másfél méteres kör, addig botladozott a labdával, amíg be nem vágta a gólt. Szinte egyhelyben állva. Ma olyan időket élünk, amikor ez a fajta képesség a leghasznosabb. És Károly ilyen. Ő se játszik szépen, de eredményes. De ehelyett te elsiratod Tatárt, aki nálam csak lemond, idealizáld Annát...

**Rendező:** Mindez szóról szóra elhangzik a filmben, amit elmondtál Károlyról...

**Somos:** De Károly mondja saját magáról, nem pedig a film róla...

**Rendező:** Én nem tudom idealizálni az ilyen magatartást.

**Somos:** Persze, mert nem grál lovag. De ki az az?... Mit gondolsz, nincsenek, akik engem ugyanígy elítélnek, mint te Károlyt..., mert a lapomban néha olyasmi is megjelenik, amivel én magam sem értek egyet. De mit tegyék?

Álljak félre? Mert nehogy azt hidd, hogy nekem nincsenek morális problémáim... De ha mindenki, akinek vannak, és aki néha még szegyenkezni is kénytelen, félreáll, akkor olyanok kezébe kerül a dolgok intézése, akiknek nincsenek gátlásaik, mert vagy annyira buták, vagy annyira tájékozatlanok, hogy nem is tudják. miért kellene lelkiismeret-furdalást érezniük. Ha tehát azt a morális igényt állítjuk az emberek elé, hogy csak azt tegyék, amit maradéktalanul vállalni tudnak, akkor az immoralitásnak engedjük át a terepet, mert cselekvésképtelenné tesszük a lelkiismeretükre hallgató embereket.

**Rendező:** A film emberi magatartásokat mutat be, és a morális megítélés...

**Somos:** De az ne moralizáló legyen, a jó isten áldjon meg! Mit gondolsz, ezen az alapon téged nem nevezhetnek megalkuvónak?

**Rendező:** Engem?

**Somos:** Elvégre te sem beszélsz mindenről a filmjeidben, amit igaznak tartasz, mert számolsz a lehetőségekkel, és bemutatható filmeket akarsz csinálni.

**Rendező:** De könyörgöm, én soha nem hazudok, legfeljebb nem beszélek mindenről...

**Somos:** Mit ér ez a morális arisztokratizmus, ha magadra sem tartod érvényesnek?

## FILMGYÁRBAN

Az ismert díszletben a rendezőt látjuk, ahogy töprengve egyedül járkal. Közben újra halljuk a film párbeszédeinek néhány részletét.

Egy takarítónő lép be, elkezd a söprést, de látva a rendező nyugtalanságát, abbahagyja, kimegy.

Az érkező munkatársak is megállnak a díszleten kívül, csöndben figyelik a rendezőt.

A gép követi a rendezőt, aki úgy járja be a díszlet minden sarkát, mintha meg akarna bizonyosodni valamiről. Aztán megáll a rendező.

**Rendező:** Gyerekek, folytassuk a munkát. Dudát kerek.

# CONTENTS

## 5 What does the cinema mean to you?

„The cinema is, by its very nature a matter for public concern... it must play its part in the progress of society”

*An interview with Béla Kelen, editor-in-chief on Esti Hírlap, a Budapest evening paper.*

Béla Kelen tells of his experiences as a cinema-goer, past and present, and goes on to discuss the social role of the cinema, comparing it with that of television.

## Workshop

### 14 History experienced as prosopography

*An interview with László Lugossy (Marianne Ember)*

Lugossy, in his first film, tells of men and women who, tormented by war, and expecting 1945 to restore them in their human rights, had to somehow fit in their own lives into the framework of history. This painful process included many genuine dramatic situations, one of which is the subject of this film.

## Balance

### 19 Miklós Almási: Under the spell of analysis

*László Lugossy: Identification*

In Almási's view, Lugossy as a director excels thanks to his analytical ability, which allows him to define the fate of one man, disentangling all its strands. This passion for analysis has its dangers, if it misses the most interesting and exciting point of the story.

### 23 Péter Nagy: Beauty that grew out of monstrosity

*László Ranódy: Nobody's Daughter*

László Ranódy, who has already adapted a number of classic Hungarian literary works for the screen, this time based his script on a novella by Zsigmond Móricz, a major writer of prose fiction of the inter-war period. He is true to the spirit of the original. The alarming situation of the country at the time is a palimpsest to the story of the poor little orphan.

### 27 László Bernáth: The workaday world of art

*Péter Bacsó: Piano in the air*

Péter Bacsó has made a number of successful films. The present one, the story of the troubles a young pianist has with his neighbours does not consistently stay true to type. It does not really obey the laws of either satire or comedy.

### 30 Károly Csala: The humour of a social genre picture

*Zakharieff: Garden-city*

The young Bulgarian director had a modest enough aim: he wishes to describe a confined section of society. The lively way in which he tackles things, and his full-blooded wit however raise his film to the status of a true satire.

### 35 István Nemeskürty: Magic childhood

*Fellini: Amarcord*

This chapter from Fellini's „imagined autobiography” not only enchants because of the large number of memorable figures, but also thanks to the intimate feeling in the way Fellini himself, and the members of his family are presented.

## Echo

### 41 Éva Ancsel: Men awaiting discovery

*József Csóke: „Although!...”*

A documentary on a young Gypsy woman doctor who is accepted by the inhabitants of her native village in spite of her race.



- 43 Ágnes Erdélyi: The hat and the giant serpent

*Tamás Fejér: Secret of the attic*

*György Révész: Once upon a railway*

A comparative study of two films for children with the aim of establishing whether educational purposes disturb art owing to their too direct presence. In Miss Erdélyi's view Révész is more successful in avoiding this trap.

### Close-up

- 47 Vassily Shukshin (Alexander Karaganov) (tranl. György Bakcsi)

- 56 Memories and plans — from the interviews

A Soviet critic here writes on the work of a well-known recently deceased Soviet actor, director, and writer. Sections from interviews he gave in his lifetime complete the article.

### Blow up

- 61 Vince Zalán: An up-to-date message in an up-to-date film-idiom

*Károly Makk: Fanatics*

Károly Makk's *Fanatics* signalled a new boom in Hungarian films in the 1960s. The political note struck remained typical of later Hungarian films that had greater public success.

*Committed laughter III.*

- 65 György Hintsch: Are we ahead or are we surrounded?

- 67 György Palásthy: Thinking things over together soberly

- 69 Péter Szász: Interview

Three directors continue a series examining the problem of satires and comedies in the cinema.

### Horizons

- 73 Péter Kuczka: Changes in science fiction films Some argue that the aesthetics of destruction are the subject of science fiction. The crop of ten years suggests however that even this childish form of creation is more beautiful and important than tearing things clown.

### Counter opinion

- 83 Sándor Lalik: Masochism and idyll

*Bunuel: La belle du jour*

Lalik argues that masochism and the idyllic are clearly distinguished in this film, and unlike the author of the original article he cannot find anything obscure or unexplained in this film.

- 84 A filmography of Hungarian films first shown in 1975

### From periodicals abroad

- 86 Soviet directors discuss film-comedies

- 88 Godard after fifteen years

- 90 Moravia: Is *Salo* a sadistic film?

- 91 Nashville: the happening of the American Dream

95

András Kovács: *Labyrinth* (script)