

# FILM KULTÚRA 69|1

A MESE JOGA ÉS AZ „ELLOCSKIZMUS”  
A KÖZGYÜLÉS SZÁMVETÉSE  
DOVZSENKO IDŐSZERÜSÉGE  
EGY STÍLUS ÁLLANDÓI ÉS VÁLTOZÓI  
KORTÁRSAINK BÁTORSÁGA  
A „BUKOTT” FILMEK NÉZŐIÉRT  
KULTÚRPRÓFÉCIA A FILM JÖVŐJÉRŐL  
FILMIRÁNYZATOK EGYMÁS MELLETT

# FILM KULTÚRA 69|1

## Közlöny

1. A filmkultúra szerepe a társadalomban
2. A filmkultúra és a társadalom
3. A filmkultúra és a kultúra

## Könyvek

4. A filmkultúra és a társadalom
5. A filmkultúra és a kultúra
6. A filmkultúra és a kultúra

## Értekezések

7. A filmkultúra és a társadalom
8. A filmkultúra és a kultúra
9. A filmkultúra és a kultúra

## A filmkultúra és a társadalom

10. A filmkultúra és a társadalom
11. A filmkultúra és a kultúra
12. A filmkultúra és a kultúra
13. A filmkultúra és a kultúra

## A filmkultúra és a kultúra

14. A filmkultúra és a kultúra
15. A filmkultúra és a kultúra
16. A filmkultúra és a kultúra
17. A filmkultúra és a kultúra

## Közlöny

18. A filmkultúra és a társadalom
19. A filmkultúra és a kultúra
20. A filmkultúra és a kultúra

## A filmkultúra és a kultúra

21. A filmkultúra és a kultúra
22. A filmkultúra és a kultúra
23. A filmkultúra és a kultúra
24. A filmkultúra és a kultúra

## **Szerkesztőbizottság**

Bíró Yvette szerkesztő

Gaál István

Garai Erzsí

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Papp Sándor

Ujhelyi Szilárd

Sallay Gergely  
olvasó-szerkesztő

Sebestyén Lajos  
képszerkesztő



# TARTALOM

- 5 A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban  
Kovács András beszámolója  
a Filmművészek Szövetségének közgyűlésén

## Fórum

- 12 Magyar „ellentipológia”?  
Hozzászólás a filmstílusok vitájához (B. Nagy László)  
18 Még egyszer az ítélet-ről és vitájáról (Rényi Péter)

## Mérleg

- 25 A mozgó történelem modelljei (Sükösd Mihály)  
33 A megalkuvás „számlája” - Holdudvar (Heller Ágnes)  
40 A folyón gázló épül - Az első tanító (Geszti Pál)

## Premier plan

- 45 Dovzsenko (Karcsei Kulcsár István)  
51 Naplójegyzetek  
58 Filmtörténeti tükör

## A film és közönsége

- 65 A mese jogáért (Molnár Gál Péter)  
70 Fejet hajtsunk-e az „ellocskizmus” előtt? (Gyertyán Ervin)  
74 A film hatása és látogatottsága  
Vizsgálatok a Fejlövés nézői között (Adorján József)

## Ellenvélemény

- 77 „Cselekvő közgyűlés” (G. P.)  
78 Kortársaink bátorsága (Lázár Guy)  
79 A „bukott” filmek nézőiért (Bikácsy Gergely)  
80 Kísérlet a Csillagosok szerkezeti elemzésére (Rubovszky Kálmán)

## Könyvek

- 84 Egy szokatlan filmelmélet nyomában (Maróti Lajos)  
89 A magyar filmkritika kezdeteiről (Kenedi János)  
90 Három szovjet filmkönyv (Göncz Árpád)

## Külföldi folyóiratokból

- 92 Sartre a mai filmek forradalmiságáról  
94 Makavejev és a kollázs művészete  
96 A filmtrükk rekviemje  
98 A szexfilmek szociológiája  
100 A kitaláltak - a modern amerikai film hősei  
102 Contents



## E számunk munkatársai

Adorján József, a Filmfőosztály főlőadója  
Bikácsy Gergely, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
B. Nagy László kritikus  
Gesztli Pál kritikus  
Göncz Árpád műfordító  
Gyertyán Ervin filmkritikus  
Heller Ágnes, a filozófiai tudományok doktora  
Karcsei Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet munkatársa  
Kenedi János újságíró  
Kovács András filmrendező  
Lázár Guy egyetemi hallgató  
Maróti Lajos író  
Molnár Gál Péter kritikus  
Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese  
Rubovszky Kálmán középiskolai tanár  
Sükösd Mihály író

## Következő számaink tartalmából

Kérdések és válaszok a filmszatíráról  
A legjobb női alakítás díjaig: Törőcsik Mari  
Szociológiai hitelesség - művészi hitelesség  
Premier plan: Balázs Béla  
A filmgyártás új mechanizmusáról  
A nyugatnémet új hullám  
Tévé-filmek a mérlegen

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és a Filmarchívum igazgatója.  
Szerkesztőség: Budapest, XIV., Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta.  
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest, V., József Nádor tér 1.)  
és bármely kézbesítő postahivatalnál. Előfizetési díj: egy évre 42,— Ft, félévre  
21.— Ft. Csekkszám: egyéni 61.280, közületi 61.066.

## A VALÓSÁG ELLENTMONDÁSAINAK FELELŐS KUTATÁSA AZ ÚJ MAGYAR FILM KÜLÖNFÉLE IRÁNYZATAIBAN

Kovács András beszámolója a Filmművészek Szövetségének közgyűlésén

*Január 25-én tartotta tisztújító közgyűlését a Magyar Filmművészek Szövetsége, amelyen az elnökség, illetve a szakosztályok elmúlt három éves munkáját vették számba. A beszámoló, illetve az ezeket követő vita középpontjában az új magyar film társadalmunkban betöltött szerepe, szolgálata állott - Kovács András főtárgyi referátumából elsősorban az erre vonatkozó részleteket közöljük.*

Az első kérdés, amelyben egyetértésre kel-  
lene jutnunk, hogy valóban tükröződnek-e  
a magyar filmben *társadalmunk lényeges  
vonásai*, természetesen nem gondolva itt  
enciklopédikus teljességre, hiszen évi húsz  
filmtől ez aligha várható el. A kérdésre én  
igennel válaszolnék. Ha megvizsgáljuk,  
melyek azok a központi gondolatok, ame-  
lyek filmek egész sorában előtűnnek, ame-  
lyeket ugyan elsősorban a kérdésfeltevés,  
az analízis módszerével jártunk körül (ez  
a módszer maga is sokat tükröz társadal-  
munk ideológiai állapotából), akkor azt hi-  
szem, ez az igen meggyőző lesz. A sok kö-  
zül csak két kérdést említenék, mint olyant,  
amely a magyar film előterében áll, azt is  
csak tézisszerűen. Az első: melyek a sze-  
mélyiség kibontakoztatásának, az egyéni  
aktivitásnak és felelősségnek új lehetősé-  
gei és még meglévő korlátai, melyek a for-  
radalmi cselekvés módjai, kiélezett és hét-  
köznap helyzetekben, mi a rend és sza-  
badtság összefüggése, milyen választási le-  
hetőségei vannak az egyénnek stb., mind  
olyan kérdések, amelyek a ma felelősen

élő emberének legégetőbb gondjai. Figye-  
lemre méltó, hogy a legtöbb film nem az  
elszigetelt egyén, vagy a társadalmon kí-  
vüli ember szemszögéből keresi a választ,  
hanem a történelmi mozgásba, a társadalmi  
összefüggésekbe beleágyazva. Ezért nem  
nevezhető az individuum ilyen hangsúlyo-  
zott előtérbe kerülése individualista ten-  
denciának. Nem elfordulást jelent ez a tár-  
sadalomtól, inkább reagálást a magyar tár-  
sadalomnak a hatvanas években kibonta-  
kozott megújulására, a nemzetközi mun-  
kásmozgalomban végbemenő erjedésre és  
vitákra, az új mechanizmusra és a szocia-  
lista demokratizmus új formáinak keresé-  
sére. Figyelemre méltó, hogy nem utólagos  
regisztrálásról van itt szó, hanem szoros  
lépéstartásról, az emberi kapcsolatok új  
problémáinak azonnali megérzéséről, még  
mielőtt azok teljességükben megfogalma-  
zódtak volna a közéletben. Ez lehetővé tette,  
hogy a magyar film ne csak tükrözze, ha-  
nem alakítsa is a maga lehetőségein belül  
a valóságot, a közgondolkodást. (Már itt  
meg kell jegyeznem, később bővebben kité-



rek rá, hogy ebből a helyzetből sok konfliktus is származik, nézőkkel és elfogadó szer-vekkkel egyaránt, hiszen egy új felismerés elkerülhetetlenül beleütközik az addigi tudásunkba.)

Filmművészetünk lépést tartott azzal a belső átalakulással is, amely társadal-munkban egy igazabb, *reálisabb nemzeti önismeret* irányába végbemegy és támo-gatja ezt a folyamatot. Nálunk, mint köztu-dott, a nemzeti önismeret, a nemzeti illú-ziók, a nacionalizmus kérdése az elkésett polgári fejlődés, a kiegyezés, a bukott for-radalmak, Trianon és az ellenforradalmi rendszer sovíniszta demagógiája folytán az utóbbi száz évben a magyar társadalom legfájdóbb pontja volt, és nem hiába játszott olyan nagy szerepet Ady, Bartók, József Attila és általában a magyar progresszió gondjai között. Nem változtat ezen, csak a helyzetünk ellentmondásosságát mutatja, hogy készültek ebben az időben olyan fil-mek is, amelyek a sok nézőben még ottlévő romantikus nemzetszemléletet szolgálták ki. Ezek a törekvések sok vitára adtak alkal-mat. Hogy a túlzott nemzeti elfogultság berzenkedett, abban nincs semmi különös, érdemes azonban megállni annál, hogy az egyéni felelősség problémáját, az elidege-nedés kérdéseit feszegető filmeket sokan túlzottan asszociálják – történelmi témák esetében is – az ún. *személyi kultusz* prob-lematikájával. Ez többször indokolatlan vi-tákat szült, pedig ezekben a filmekben sok-kal többről van szó. A magyar történelem nem 1949-ben kezdődött, mégcsak 1945-ben sem, – mint ahogy nem is ér véget 1969-ben. Itt újra évszázados gondról van szó – Ady a „magyar ugarról” beszélt, Bíró La-jos a „szolgák országáról” –, azokról a feu-dális hagyományokról, amelyek nemcsak a társadalmi mozgást kötötték gúzsba, de a személyiséget is deformálták, az emberi kapcsolatokat is megnyomorították, s amely gond volna akkor is, ha nincsenek konstru-ált perek – és amely nem tűnik el egyik év-ről a másikra a törvényesség helyreállítá-sával, a hibák kijavításával. Itt újra tör-ténelmi arányú mozgásról van szó, amely-nek még csak az elején járunk, s amelyet – akár a reális nemzeti fúdatot – nemcsak belső körülmények, hanem nemzetközi té-

nyezők is befolyásolnak. A művészet tenni-valóit sem lehet tehát múltidejűnek tekinte-ni, sőt ezek a terhes örökségek állandó té-máink lesznek, amíg el nem tűnnek. És ha ezek a filmek élesen, néha keserűen, kímé-letlen őszinteséggel fogalmaznak, az abból az indulatból ered, amellyel fejlődésünket meg akarják gyorsítani. Ez sem pusztán filmművészeti sajátosság, egyes rendezők érdeme vagy hiányossága, kinek-kinek a fogalmazása szerint. Ebben a realizmusban ott tükröződik annak a kibontakozó politi-tikai realizmusnak a légköre, amely társa-dalmunkban egyre inkább érvényesül, s a-mely nem tesz szükségessé sem „virág-nyelvet” – amelyen például a január előtti csehszlovák filmeknek beszélniük kellett a Novotny-féle vezetés nyomása alatt –, sem nem kényszeríti a művészt óvatos mellé-beszélésre, vagy éppen a hallgatásra. Meg merem kockáztatni, hogy soha még nem si-került a magyar filmnek ennyire megérez-nie és kifejeznie azokat a törekvéseket, gon-dokat, tendenciákat, amelyek a magyar tár-sadalom szocialista átalakulására jellemző-ek, mint az utóbbi években. Ezért tarthat-juk egyértelműen szocialistának a magyar filmet mindama kritikai elemek, éles kérdésfeltevések, vívódások ellenére, ame-lyek sokakat irritálnak. Belülről, a szoci-alizmus céljainak, a teljes emberi személyi-séget legjobban kibontakoztató társadalom minél gyorsabb elérése érdekében bírálunk ezek a filmek, a vállalás és bírálat dialek-tikus egységének az alapján, s hogy kérdez-nek, abban már benne van a válasznak is egy eleme, hiszen csak az kérdez szenvedélyesen, aki lát lehetőséget az egyén és a társadalom néha nyomasztónak tűnő prob-lémáira.

Társadalmunk pozitív tendenciái nem harc nélkül bontakoznak ki, és továbbvite-lük is a különféle erők ellenállásába ütkö-zik. A megszokás hatalma, a különféle részérdekek újra és újra jelentkeznek. Ém-lékezzünk, micsoda bizalmatlanság fogadta az új mechanizmust. Szkepticizmus egyik oldalról, hogy úgy sem változik semmi, másrészt aggodalom, hogy nem adjuk-e fel a szocializmus eddigi vívmányait. Ugyanez a harc felismerhető a nemzeti tudat formá-lása, a szocialista demokratizmus kibonta-



koztatása körül is. A régi és új előítéletek, beidegzések mozdulatlanságot, - jó ha nem visszafordulást akarnak elérni. Ha a film ma részt vesz ebben a harcban, nincs mit csodálkoznunk azon, ha a körülötte folyó vitákba politikai elemek is keverednek, sőt, ha igaz, azon sem, ha néha olyan ütések is érik, amelyeket inkább a politikai vezetésnek szántak, hiszen egy filmet mégiscsak könnyebb bírálni, kevesebb kockázattal jár, mint a politikai irányvonalat.

A válaszok, sőt a kérdésfeltevések persze különböznek a szerzők szemlélete, tehetsége, stílusa szerint, de éppen ez a *sokarcúság* a magyar film másik nagy értéke, s ez egyformán vonatkozik a tartalomra és a kifejezés módjára. A hatvanas évek fellendülése nem uniformizált módon jött létre, senki hangvétele sem nyomta rá a bélyegét másokéra. Új tehetségek megjelenése mellett régiek újjászületésének voltunk és vagyunk tanúi, és nem alakult ki más filmgyártásokra annyira jellemző nemzedéki ellentét sem, annak ellenére, hogy az utóbbi években az elsőfilmes rendezők eddig soha nem tapasztalt lehetőséget kaptak a megszólalásra. Elég talán a pusztán névsort felolvasni: Mészáros Márta, Elek Judit, Novák, Bán Róbert, Kósa, Sándor Pál, Fazekas Lajos, Kormos, Gyarmati, Kardos, Rózsa, Kárpáti, Sára, Szász, Simó, Bácskai, Gyöngyössy nevét, hogy érzékelhessük a hangvétel - és persze a minőség változatosságát, bár meg kell jegyezni, hogy abszolút bukásról alig néhány esetben lehet beszélni, ugyanakkor többen már az első filmjükkel a magyar film élvonalába kerültek.

Mindezek hozzájárultak ahhoz, hogy a magyar film *fontos tényezőjévé* vált nemcsak a kulturális életnek, de a magyar közéletnek is. Azok, akik a politika, a tudomány, a szociológia, közgazdaság, filozófia vagy a különböző művészeti területeken erejükét és tehetségüket a magyar társadalom haladása, szocialista szellemű átalakítása érdekében állították csatasorba, ma szövetségesünknek, segítőtársuknak ismerik el a magyar filmet, a magyar progresszió előretolt frontvonalának tekintik. Ez megnövelte a szakma becsületét is. Hadd emlékeztessenek Lukács György megállapítására, aki szerint a „filmnek ma úttörő

szerepe van a magyar kultúrában”. Menynyire másképpen hangzik ez, mint Veres Péter pár éve leírt nyílt levele a miniszterhez, amelyben egyébként akkor is igazságtanul „kultúrbóvít gyártó” blöffmesterekről írt, és kijelentette, hogy a „mi filmjeink mindenki másénál rosszabbak, ízléstelenebbek, alprábbak”. (Csak zárójelben: mindez éppen a *Megszállottak*-kal kapcsolatban íródott le, amely első jele volt az új fellendülésnek.)

A magyar film legszembeütőbb hiányossága a *nagyfokú egyenetlenség*, a színvonalas vígjátékok és általában a szórakoztató filmek kevés száma. Ami az egyenetlenséget illeti, azt hiszem, ez minden fejlődés velejárója, életveszélyes volna felújítani a zsdanovi jelszót, „alkossatok remekműveket”. Amikor ez a jelszó érvényben volt, általában nem születtek remekművek. Nincs ember - maga a szerző sem, producerekről, bábákról nem is beszélve -, aki biztosan meg tudná mondani, miből lesz remekmű, annyi minden tényező játszik közre. A *Talpalatnyi föld* forgatása idején nagy filmnek a *Forró mezők* ígérkezett - Móricz-regény, Karádi a főszereplő stb. -, a másikkra ügyet sem velettek. Ha csökkentjük a tévedések jogát, nemcsak a fiatalok indulását tesszük lehetetlenné, ahol általában kevesebb a biztosíték arra, hogy sikeres lesz a film, hanem már gyakorlott rendezőket is. Nem megoldás az az elég szerencsétlenül megszületett jelszó sem, hogy „legyen több *középfilm*”, mert ez a fajta biztonságra való törekvés csak senkit sem érdeklő középszert eredményezhet -, és a művészetben sajnos nem két félig sikerült film tesz ki egy kiválót. A megoldás inkább az eddigi gyakorlat továbbfejlesztése, a még mérészebb kockázatvállalás, a stúdióvezetők nagyobb erkölcsi és anyagi lehetősége arra, hogy vállalhassanak nagy eredményeket ígérő, de nagy kockázattal is járó filmeket.

A vígjátékok krónikus hiánya már nehezebb kérdés. Sok okos javaslat elhangzott már, becsljük meg jobban azokat, akik ezt a legnehezebb műfajt művelik, ösztö-nözzük jobban anyagilag is, hozzunk létre



külön stúdiót ezeknek a filmeknek stb. Valami történt is ebben az irányban, különösen ami az anyagi ösztönzést illeti (az elismerést elég nehéz volna előírni, azt csak a filmek vívhatják ki), de az intézkedéseknek eddig elég kevés eredménye mutatkozik. Ezúttal egy olyan elemét szeretném felidézni a vitáknak, amely kevés hangsúlyt kapott, talán mert nem tűnik elég gyakorlatinak, holott véleményem szerint nagyon is gyakorlatiak a konzekvenciái. Sokaknak arra a megállapítására gondolok, hogy mindaz a szemléleti újszerűség, amelyet drámai alaphangú filmjeink elértek, de említhetnék TV-műsorokat és rövidfilmeket is, szinte alig találhatóak meg vígjátékainkban. Ebben az értelemben nem műfaji, hanem szemléleti problémáról van szó.

Mert megállapíthatjuk, hogy ahol ez a szemléleti változás egy vígjátékban létrejött, mint például a *Tizedes*-ben, ott sikeres mű született, és a hatásban – a helyzetkomikumon, a színészek játékan és a dialógusok csattanóin kívül – szerepe volt annak a felismerő örömnak is, amelyet a néző egy addig csak patetikusan ábrázolt korszak láttán érzett. Az a görcsösség, amely régebben valamennyi filmünket jellemzett, ma valahogy a vígjáték területére szorult. Nem tudunk sem gondtalanul nevetni, nincs jó burleszkünk, de bírálni sem. És ez a két véglet összefügg. Csak az adhatja meg a gondtalan nevetés örömét, ha el tudtuk mondani azt is, ami bosszant, különben linkségnek tűnik, felületességnek. Ha nincs igazi szatíránk, talán azért, mert a nevetés öl, és a bírálat erejét megtízszerezi, kegyetlenebbé teszi, ha humoros, szatirikus formába történik. És ez nemcsak hasznosságát, hatóerejét növelné meg a filmben megfogalmazott kritikának (már csak azzal is, hogy szélesebb közönséghez jut el), de növeli az ellenállást is vele szemben, ahogy a beteg is fél a sebész késtől. Az elkerülhetetlen felnagyítás nem műfajból fakadó torzításnak, hanem a valóság arányai meghamisításának, a hibák eltúlzásának, pesszimizmusnak tűnik. És még valami. A drámai hatást könnyebb átélteni, nem kíván a nézőtől olyan iskolázottságot, felnőtséget, mint a szatirikus ábrázolás.

Ha az elmondottak helytállóak, a komikum hiánya filmművészetünkben azonnal nemcsak úgy jelenik meg, hogy elszalasztunk egy közönséget vonzó lehetőséget, hanem mint a társadalmi hatás egy rendkívül erőteljes eszközének a fel nem használása is. Ugyanakkor a szatirikus hang esetében is beleütközünk abba a kérdésbe, mennyire fogékony a közönség ilyen szatírák vagy ironikus vígjátékok befogadására. A *Fügefalevél*, a *Büdös víz*, vagy a *Másfélmillió* alacsony látogatottsági adatai arra figyelmeztetnek, hogy elég kevésbé. Erre is fel kell készíteni jobban. Ebben az értelemben a közönségnevelés már nemcsak a nehezebb filmek, de az igényes vígjáték és szatíra alkotóinak is életkérdése.

A közönség és valóság kapcsolatát nem tekinthetjük – mind eddig tettük – problémamentesnek. Nem azért, hogy átháríthassuk a felelősséget magunkról, amiért nem nézik elegen a filmjeinket, hanem azért nem, mert az ízlésében és világszemléletében homogén közönség feltételezése gátolja a reális tennivalók meghatározását. Igazuk van azoknak, akik a művész felelősségét hangsúlyozzák abban, hogy éljen művészete eszközeivel, hogy akarjon hatni is a nézőre. Téved azonban az, aki az eszközöket, a formát úgy fogja fel, mint ruhát, amelyet a tartalom testére szabnak, vagy édes csomagolást, amelyben a nézőnek beadjuk a keserű orvosságot. Hányszor hangzik el ez a mondat filmvitákon: „miért nem mondta el ugyanezt közérthetőbb formában?” Járatlan utakon elinduló művek esetében, amikor az a bizonyos tartalom éppen a művészi munka során válik világossá a művész számára is, és éppen az adekvát forma megtalálása során, ez a követelés hamisan hangzik. Jó művek esetében ugyanezt csak ebben a formában lehet elmondani, más forma már más tartalmat is jelent. Tudjuk, a forma maga is aktív tartalmi tényező, bizonyos esetekben a megszokott forma akadályozója lehet új tartalmak megtalálásának. De a vonzó forma követelése teljesen helyén való olyan filmek esetében, amelyek azzal a szándékkal készülnek, hogy már megfogalmazott igazságokat népszerűsítse-



nek, vagy szórakoztassanak. Mindkét fajta művészi munka tehetséget és szakmai tudást kíván, de másfélét. Nem volna jó, ha összekevernénk a kettőt.

A mai moziválságból lehet keresni a kiutat abba az irányba is, amerre pl. a bécsi mozik keresik. A TV-ben nincs sex, gyerekek, adjunk sexet, és mindazt, ami becsalogatja a palikat, - hogy Veres Péter kifejezését idézzem. De lehet példának venni Párizst is, ahol ma már 30 művész mozi van, a mozik 10%-a, öt éve csak 10 volt, és mind olyan, amely *csak* színvonalas filmet játszik! És megélnék belőle. De ennek a bázisát az a 30 éves szívós filmklub-mozgalom teremtette meg, amelynek ma 500 ezer tagja van Franciaországban. Én azt hiszem, nekünk is erre a 30 éves háborúra kell berendezkednünk, nem a közönség ellen, hanem a közönségért. Ez nem lebecsülése a nézőnek, hanem realizmus. Nem reménytelen ez a munka, csak hosszú.

Meggyőződésem - tapasztalatok alapján -, hogy a *nehézebb* filmek *potenciális közönsége* is nagyobb, mint egyik-másik filmünk adatai mutatják. Ha meggondoljuk, hogy Magyarországon van százezer pedagógus, közel ugyanennyi műszaki ember, húszezernél több orvos, sokezer jogász és funkcionárius, százezernél több egyetemista és érettségi előtt álló középiskolás, és ha ehhez hozzávesszük, hogy van hat-százezer párttagunk, akiknek nagy része közéleti felelősségvállalásból lépett a pártba, s feltételezhetően érdeklődik közügyek iránt, most nem is beszélve a munkások és parasztok között nagy számmal található olvasott, érdeklődő, ha nem is diplomás, de művelt emberről, kiderült, hogy közéleti elkötelezettségű filmjeink több nézőhöz szólnak, mint ahányhoz eljutnak - legalábbis a moziban. Ezt az ilyen filmeknek az a nagy visszhangja is bizonyítja, amelyet a TV-ben való bemutatása nyomán keltenek. Mindebből nem vonhatunk le más következtetést, mint azt, hogy Szövetségünknek a jelenleginél sokkal nagyobb erőfeszítéseket kell tennie annak érdekében, hogy a potenciális nézőből néző váljon, küzdenünk kell a filmklub-mozgalom kifejllesztéséért, a speciális mozikért, a televízió filmismertető műsoraiért, filmművészeti kiadványokért, a

hogy annak idején Bartók és Kodály az új magyar zene kialakítása első lépéseit már összekötötték az új közönség kialakításának elkezdésével. És azt hiszem, a példának az az eleme is követni való, hogy a fiatalokkal kezdték a munkát, és fiataloknak írott művekkel is! Számításba véve, hogy a mozik közönségének többsége 18 éven aluli, az ifjúsági filmek kérdését különös figyelemmel kellene kísérnünk. Ezért is hoztuk újra létre az Ifjúsági Filmbizottságot, hogy gondozza ezt a fontos területet. Itt sem ártana az anyagi ösztönzést segítségül hívni, hogy legyenek jó ifjúsági filmek. Mindezek alapján talán egyetérthetünk abban, hogy a közönséggel való kapcsolatunk kérdése nem egyszerűen bevételi kérdés, nem a népszerűségünkről vagy népszerűtlenségünkről van szó, hanem szélesebb társadalmi ügyről, a magyar progresszió, a szocialista fejlődés egyik tényezőjéről, amivé a magyar film fejlődött.

Úgy látom, hogy az utóbbi időben a televízió is elindult azon az úton, hogy kialakítsa nemcsak sajátos funkcióját a társadalom életében, de sajátos, a filmtől és minden más művészettől eltérő formáját, kifejező eszközeit. Arra gondolok, hogy a televízióban egyre nagyobb szerepet kapnak az élő műsorok, ahol nemcsak az egyidejűség valósul meg, de az azonnali élő kapcsolat is a nézővel, akinek elvben módja van telefonon beleszólni a műsor alakulásába. A fórumteremtés társadalmi jelentőségéről egy közösségi társadalom szempontjából, amelyet ki akarunk alakítani, azt hiszem, fölösleges beszélni. Ezekkel a műsorokkal, mint a Fórum, a TV jelenti és a Híradó ilyen adásai, a különféle olyan játékok, mint most a budapesti kerületek vetélkedője, a Tudós-klub, televíziós kollégáink - és természetesen a TV illetékes vezetői - felvették a lépést azzal a társadalmi átalakulással, amelyről már volt szó. Szinkronban vannak vele, és ez - ismerve a TV tömeghatását - hallatlanul jelentős körülmény. Ami a dolog szakmai oldalát illeti, azt hiszem, semmi sincs fölöslegesebb annál, mint hogy azon morfondírozzunk, művészet-e, vagy sem. Igaz, ezek a műsorok nem maradnak meg szalagon, vagy ha rögzítik is, nincs olyan hatásuk, mint az



elő adásnak. De kérдем, a színész alakítása nem száll-e el ugyanígy? Még akkor is, ha filmre veszik a színházi előadást. Másrészt vezetnek-e valahova az írás és újságírás, a képző- és iparművészet határait boncolgató viták? Lám, mihelyt a maga lehetséges funkcióját kezdi betölteni a TV, formailag is olyan lehetőségeket biztosít az ott dolgozóknak - és ez szárnyakat ad az addig eselleg helyüket nem találó, a játékfilm nagyobb lehetőségeire sóvárogva tekintő rendezőknek, szerkesztőknek, operatőröknek. A most kibővült szövetségi TV-tagozattól azt várjuk, hogy megerősíti ezt az önbizalmat a tévésekben, és egy alkotóműhely légkörét alakítja ki, az új, sajátosan tévés kifejezés eszközeit most még eléggé magukra utalva keresők között. Elnökségünk ezért is hívott meg újabb tagokat a TV-ből.

Amennyire örvendetes a TV területén jelzett kibontakozás, annyira fájdalmas, hogy egy olyan területen, ahol talán először tűntek fel a jelei a magyar filmekben a szemléleti megújulásnak, most arról kell beszél-nünk, hogy a dokumentumfilm nem találja a maga funkcióját. Mintha a TV tevékenységének ezen a területen is tapasztalt nagyobb aktivitása kérdéssé tette volna, hogy egyáltalán van-e szükség dokumentumfilmre, hiszen gyakran ugyanazokról a témákról a TV sokkal gyorsabban és olcsóbban készített filmeket. Valóban, az informálás, a pusztán dokumentálás funkcióját a TV jobban ellátja, ezen a téren sokkal jobban össze kellene hangolni a két terület tevékenységét, és itt, azt hiszem, vitathatatlan a TV primátusa. Nem várhatja meg, amíg a nehezebb filmgyártás elkészül valamivel, amikor neki sürgősen kell informálnia a nézőit. Ha azonban arra gondolunk, hogy a magyar sajtóból és közéletből mennyire hiányzik a publicisztika, a tények személyes hangú elemzése, a közöttük rejtetten meglévő összefüggések felderítése, általában a személyes hang, akkor már szükségesnek látszik egy olyan műhely, ahol ez a felderítő és értelmező - ha úgy tetszik újságírói - szociográfiai - művészi - tudományos munka folyik. A dokumentumfilmnek ez a megtorpanása nemcsak azért fájdalmas, mert egy évekkel ezelőtt virágzó műfaj szorult hát-

térbe, hanem azért is, mert kiesett egy hatásos eszköz a kezünkől abban a harcban, amely társadalmunk szocialista megújulásaért folyik. Ujra nemcsak egy stúdió létéről, néhány kolléga kenyeréről, hanem sokkal többről van szó, amikor igényeljük ennek a műfajnak a megújulását.

A kedvező társadalmi körülmények azonban nem hoznak létre automatikusan jó művészetet, szükség van szubjektív tényezőkre is, tehetséges művészek mellett olyan kulturális politikára, közelebből olyan vezetőkre, akik megfelelő légkör kialakításával megfelelő anyagi és szervezeti lehetőségek biztosításával, megfelelő irányítási módszerekkel segítenek realizálni - futball-hasonlattal élve - a gólhelyzeteket. Elnökségünk megítélése szerint a játékfilm területén, ami a legfontosabb kérdéseket, a műveket illeti, a kapcsolat a vezetéssel igen jó. Ha vannak is viták, a legjobb műveknek szabad utat nyitottak, elkészültük után megkapták az erkölcsi és anyagi elismerést. A vezetés fenntartva magának az adminisztratív beavatkozás jogát, nagyon körültekintően élt ezzel az eszközzel, nem bántortalanította el a kezdeményező kedvet, amely talán még sosem volt ennyire eleven a magyar film életében. A legjelentősebbnek azonban azt tartjuk, hogy a vezetés ki tudott alakítani egy olyan koncepciót a művészet - konkrétan a játékfilm - szerepéről, amely eltérően a megelőző periódusok gyakorlatától, világos különbséget tesz a művészet és a politika társadalmi szerepe között, a művészet megítélésében a napi hasznosságon túl figyelembe veszi a művészetnek az ember egész személyiségére gyakorolt hatását, azt, ahogy a művészlet inkább alkalmassá teszi az embert politikai hatások befogadására, mint közvetlenül hat.

Szemben az ötvenes évek gyakorlatával, amikor - mint az akkori irányítás egyik résztvevője saját tapasztalataimról beszélek - túlzott fontosságot tulajdonítottunk a téma propagatív jelentőségének, nagy építkezések, új városok stb., a pozitív jelenségek bemutatásának, a kérdések lezárásának, a primér „nevelőhatásnak” időzjel-

ben - a hangsúly az utóbbi években a filmművészet irányításában az emberi magatartás, az emberi kapcsolatok kérdéseire tolódott át. Érdekes módon *mégis* az utóbbi évek filmjei sokkal inkább megfelelnek annak az akkor is helyesen hangoztatott elvünknek, hogy a filmnek nem perifériális kérdésekkel, hanem a népet foglalkoztató gondokkal kell foglalkoznia. Sőt, figyeljük meg, hogy jelennek meg a cselekvő emberek, a „pozitív hősök” filmjeinkben, természetesen nem koturnusokban, ahogy akkor vártuk, hanem valóságos problémáikkal. A „hogyan élünk” kérdést nem a társadalmon kívül rekedt ember szemszögéből tesszük fel filmjeink többségében, hanem az alkotás, a cselekvés útját-módját keressük nehéz helyzetekben. Ebben az értelemben mertem állítani bevezetőmben, hogy a mai magyar film nem oldalról kíséri társadalmunk fejlődését, hanem benne van a „főszodorban”, ahogy akkoriban fogalmaztuk az igényeinket, amelyeket akkor minden adminisztratív beavatkozás ellenére is csak néha sikerült megvalósítani. Persze, aki nem tud szabadulni egy már a maga korában is korszerűtlen modelljétől a filmművészetnek, aki a filmet ma is készen kapott tételek illusztrációjaként fogja fel, az nem tud mit kezdeni a hatvanas évek filmművészetével. A kulturális vezetésnek ezt az új koncepcióját nem pusztá deklarációk igazolják, hanem művek, és nemcsak a film, hanem a művészetek - és tegyük hozzá, a tudomány - más területein is; úgyhogy remény van rá, hogy továbbra is kedvező lehetőségeket ad, és kisugárzik a közönség olyan rétegei felé is, amelyek még egy dogmatikus korszak modelljét kérik számon a magyar filmtől.

Nagyra értékeljük a vezetésnek azt a vonását, hogy a filmgyártást továbbra is kulturális tevékenységnek, nem pedig jövedel-

mi forrásnak tekinti, nem engedett a hollywoodi modell térhódításának, hogy változatlanul a film valóságfeltáró és embernevelő funkcióból indul ki, és vállalja az ezzel járó anyagi áldozatokat is. Ez a *közös felelősség*, közös szándék az alapja annak az összhangnak, amely ma művészek és vezetők között fennáll, nem pedig elvtelen liberalizmus, ahogy egyesek látni vélik itthon és külföldön.

Amikor a lényegi kérdésekben jó az összhang, érthetetlen módon nem mondható el ez a másodrendű, de mégis nagyon fontos szervezeti kérdésekről. Az elmúlt közgyűlés óta alig van ebben változás, az összes, a szakmát érintő lényeges átszervezést a mi bevonásunk nélkül határozták el, és hajtották végre, ugyanakkor állandóan hangoztatott követelésünk a stúdiók nagyobb önállóságának a biztosítására csak egyetértést váltott ki, de intézkedést nem. Nem akarok kitérni ezeknek a kérdéseknek a részleteire, legutóbb a *Filmkultúra*-ban a játékfilm szakosztály akkori vezetőségének minden tagja - egyébként egymástól függetlenül, nem egyeztetve véleményét (amely így is rendkívül közel áll egymáshoz) - kifejtette a nézeteit. Megelégszem azzal, hogy kifejezzem a reményem Ilku elvtársnak arra az ígéretére nézve, hogy most, egy évvel a tröszt létrejötte és a vezetés ésszerűtlen kettéválasztása után hamarosan döntés születik a kialakult rendkívül kusza szervezeti állapotok ésszerűsítésére; annak biztosítására, hogy egységes vezetés legyen, és az mindenekelőtt a kulturális politika céljainak primátusa alapján működjön, bizsítsa a stúdiók valódi, anyagilag is megalapozott önállóságát, és a rendelkezésre álló technikai és szakmai bázist mindenekelőtt magyar filmek gyártására fordítsa. Bizunk benne, hogy ezúttal nem csalódunk várakozásunkban.



## MAGYAR „ELLENTIPOLOGIA”?

### Hozzászólás a filmstílusok vitájához

Izgalommal, de ellentmondásra ajzva olvastam Perneczky Géza esszéjét a magyar filmművészet képi világáról. A szerzőnek tisztelője vagyok: képzőművészeti kritikáiban elragad fogalmazásának gördülékenysége, láttató ereje, s főleg az a sebészi könnyedség, ahogy a látvány plaszticitását megőrizve, föl tudja tárni anatómiáját, gondolati lényegét. Vérbeli esszéista tehát, aki merészen él művelődéstörténeti párhuzamokkal, s nem szégyelli azt sem, hogy amit gondol, ő gondolja, sőt módszerének sarokpontja, hogy a tulajdon impresszióit és asszociációit a műelemzés objektív adataival és a műtörténet tényeivel szembesítse. Magam is ezt az iskolát igyekszem járni, így hát személyes okom is van rá, hogy erudícióját méltányoljam, s párbajunk előtt benne a harcostársat üdvözljem. Ezúttal ugyanis, a problémák egész sorában lényegbevágó nézetkülönbség van közöttünk.

Mielőtt erre rátérnék, rögzíteni kívánom azt is, hogy szándékával és kiindulópontjával egyetértek. Legfőbb ideje, hogy a mai magyar filmművészet kissé tán túlkelesztett legendája mögé nézzünk: hogy is állunk a valóságban szellemi és esztétikai tartalékok dolgában; „adekvát-e” a film társadalmunk jelen helyzetével, művelődésünk mai arculatával; vagy akár a legtágabb körben: megfelel-e az egyetemes kul-

túra mai követelményeinek. Tulajdonképpen szégyen, hogy erre a szembesítésre elsőül „kívülállók” vállalkoztak – ezúttal egy műtörténész – nem ez az egyetlen mulasztásunk nekünk, filmkritikusoknak. Osztanom, sőt nyomatékosítanom kell Perneczky néhány aggodalmát is, mindenekelőtt azt a veszélyt, mely filmművészetünk tematikai retrospektivitásából következik. Szembetűnő, hogy éppen a legjelentékenyebb alkotóink képtelenek elvergődni a máig. A problematika aktuális, ehhez kétség sem férhet, de a közeg? A *Sodrásban*, vagy az *Oldás és kötés* óta hány sikeres, a szó legszorosabb értelmében kortársi filmünk született? A *Fejlövés* tiszteletre méltó, de szabályt erősítő kivétel – kivétel abban az értelemben is, hogy egy extrém élethelyzetbe zárja magát a rendező, s mint nyilatkozatából kiderült, azt a kevés, a szélesebb társadalomra történő utalást is megalkuvásnak érzi, ami a film egy epizódjában föl villan. Bacsó Péternek művészileg nyilván igaza van, a tény azonban tény marad: a magyar filmművészetnek a *máról* alkotott képe töredékes és hangsúlytalan. Az, hogy a magyar filmművész a múlt, vagy a félmúlt tematikai körében kénytelen mozogni, örökké elevenen tartja egyrészt az elvont allegóriák, másrészt a művi stilizálás veszélyét. Hiszen nyilvánvaló, hogy filmművészeink



„középnemzedéke” s a fiatalok a jelen kö-  
zegében akarnak dolgozni, a múltban és a  
félmúltban is a ma gondjaira keresik a vá-  
laszt, s ha ez az ellentmondás legjobb film-  
jeikben élmény-erősítő feszültségként, esz-  
tétikai pluszként jelentkezik is, szívesen  
lemondanék a szorongás ama fényűzéséről,  
hogy melyikük mikor zuhan le a nem min-  
dig tetszőleges pontok közt kifeszített kö-  
télről, a megfejthetetlen rébuszok, vagy az  
önszemlélet mentőháló nélküli mélységeibe.  
Azt a tényt, hogy a magyar neorealizmus  
kilobbant, mielőtt megszülethetett volna,  
Perneczky is rögzíti. Ám ennek oka távol-  
ról sem a stílusirányzat elkésztettségé, ha-  
nem sokkal inkább a mai témák, a zsurn-  
nalisztikus frissesség hiánya, mely nélkül ez  
a stílus elképzelhetetlen; egyedül a „jelen-  
tő mód jelenidő” hozhat stílári frisseséget,  
szerkezetileg nyitott ábrázolásmódokat.  
Mellesleg a magyar neorealizmus csirái –  
mint ezt Nemeskürty István filmtörténeti  
munkái hiteltérdelemően tisztázták – már a  
negyvenes években, párhuzamosan az  
irányzat olaszországi indulásával, bonta-  
kozni kezdtek; jellemző viszont, hogy az  
irányzat iskolaműve, a *Budapesti tavasz*  
kerek egy évtizeddel a tulajdon játékideje  
és a *Róma nyílt város* után készült el. (Ott  
a téma és a film fáziseltolódása mindössze  
egy év volt!)

Egy szóval hogyan alakulhatna ki gaz-  
dagabb koloritú, szélesebb organizmusú  
magyar filmstílus, mai témák hiányában?  
Hogy e vonatkozásban az úgynevezett szel-  
lemi közvéleményben is aggasztó mértékű  
ellenállás tapasztalható, bizonyítja Kardos  
Ferenc érdekes és sokat ígérő kísérletének,  
az *Unnepnapok*-nak a sorsa. Az valóban  
„szociofoto” volt, áttörés a mai értelemben  
vett realizmus irányába, és sem a kritikai,  
sem a szakma nem méltányolta, a pécsi  
szemléről is kizsúriztetett. A jelen *valóság*-  
gos „jelenléte” nélkül milyen mai stílus-  
formák és ábrázolásmódok születhetnek?  
Egyfelől a „film pur” arabeszkjei, a „mo-  
dern klasszicizálás” izgalmas és jelenté-  
keny, de csak tehetségek szűk körére sza-  
bott módszere – egy *zárt rendszer*, amelyet  
Jancsó Miklós fejlesztett tökélyre; – más-  
felől a „nyitás visszafelé”, a retrospektí-  
vítás, (mely természetesen semmiképp sem

eszmeileg értendő), a népi hagyománykincs  
beépítése a film jelbeszédébe, általában a  
kulturális örökség visszaidézése, főlelevení-  
tése, mely tartalmaz párhuzamokat, meta-  
forákat kínál, de benne rejlik az ornamen-  
tális öncélúság veszélye. Ha szellemesked-  
ni akarnék, azt mondhatnám, hogy a mai  
magyar filmművészet legjava teljesítmé-  
nyeiben a „száraz barokk” és a „paraszt  
barokk” alternatíváival szolgál. De minden  
szellemeskedés nélkül világos, hogy kes-  
keny utak ezek, s amennyire jelentősek a  
művek, melyek e jegyekben születtek, a jö-  
vő felől olyannyira égetően kíváncsi vol-  
na más ábrázolásmódok felszabadítása,  
serkentése is. S ezek jelen is vannak, de  
számomra kideríthetetlen okokból nem tud-  
nak iskolává bontakozni. Huszárik Zoltán  
*Elégia*-ja például szerintem más út, s csak  
néhány felületi ponton érintkezik a „pa-  
rasztbarokkal”, s más út Zolnay Pál *Hogy  
szaladnak a fák*-ja is; Huszárik azonban az  
*Elégia* sikere ellenére évek óta képtelen ka-  
merához jutni, holott két alaposan kidol-  
gozott forgatókönyvről is tudok, Zolnay  
pedig a *Próféta voltál szívem*-mel előző  
filmje szép és tiszta líráját önemésztő  
szubjektívizmusba fullasztotta. Soroljam  
még ezek után a fiatalokat, a pályakezdő-  
ket, szerzői filmjeik szűzi végiggondolat-  
lanságaival? A *Bohóc a falon* kitűnő film,  
de a maga elragadó modorában egy csöp-  
pet sem elragadó szellemi állapotot is rö-  
gzít: lényegében ugyanazt a dezorientáltsá-  
got, egzisztenciális tanácstalanságot, mely-  
nek szélsőségesen klinikai esetét a *Fejlövés*  
pontos kórisméje tárta föl. Ha ehhez hoz-  
záteszem, hogy e szellemi állapot fiatal köl-  
tőknél és prózaíróknál is tettenérhető, világ-  
gos, hogy mennyire súlyos „művelődésszo-  
ciológiai” jelenséggel állunk szemben.

De talán fölösleges, hogy veszélyérzetben  
a vitapartneremre rátromfoljak. A kiinduló-  
pontot kívánom tisztázni: kulcskérdés, hogy  
a magyar filmművészet ne csak átvitt ér-  
telemben, de szó szerint is megérkezze a  
jelenbe, mégpedig nem redukálva, hanem  
épp fölfokozva lényeglátó erejét. Ám, hogy  
ez sikerül-e, nem utolsósorban azon múlik,  
hogy miképp értékeli a tulajdon vívmánya-



it, mit tekint azokból továbbépíthetőnek? Éppen e szemszögből érzem Perneczky gondolatmenetét önkényesnek, levezetéseit logikai csúsztatások sorozatának.

Mindjárt az első oldalon hatásos párhuzam: a *Szegénylegények* cselekménye és együttérző pátosza, mond Perneczky, majd nem Jókaiig megy vissza. A Szegénylegények és Jókai? Miért nem mindjárt Eötvös, A falu jegyzője-vel? Netán Petőfi a betyárdalaival? Madár, madár, betyár, betyár. Jókai egyszer összeakadt Rózsa Sándor legényeivel, s erről a maga anekdotázó modorában meg is emlékezett, de ha már mindenáron irodalmi őst akarunk keresni, nem inkább a kézenfekvő móríci sugallást kellene említenünk? Perneczkynek azonban mindenképpen Jókai kell, hogy a dolgozat vége felé Jancsóra is ráüsse, amit a szellemtörténeti iskola Balzacról és Stendhalról megállapított, majd Bartókkal kapcsolatban is megismételt, tudniillik, hogy „entromantischiert romantik”. Persze, persze, Stendhal Napóleon-rajongása, Bartók Kossuth-szimfóniája, Jancsó *Harangok Rómába mentek*-je... Romantika és romantika közt mindazonáltal van némi különbség, s Jancsó már a *Harangok*-ban is a romantikának egy avantgarde formáját kereste. A szövegből kiderül, hogy Perneczky tulajdonképp a *népi romantikára* gondol, és ezt akarja Jókaival „megbélyegezni”, holott köztudott, hogy a népiesek menyire hadilábon álltak a „jókaiizmussal”. Mindegy, Perneczkynek el kell jutnia Bergman és Jancsó konfrontálásáig, s ebben is az utóbbi elmarasztalásáig, mert „paraszti színtere idegen a filozófiai és lélektani problémáktól”. Ha ezt szerzőnk a filmbeli színtérre értette: abban elég nagy dózis lélektant és filozófiát kaptunk. Ha *általában* a paraszti színtér lélektani és bölcséleti „alkalmatlanságát” gondolja: csak Reymont, Ivo Andrics regényeit ajánlom figyelmébe, netán Móricz *Árvácská*-ját, ha ugyan hajlandó a műből s nem pedig az író filozófiai műveletlenségéről terjesztett szóbeszédekben kiindulni.

Kénytelen vagyok továbbra is igénybe venni az olvasó türelmét Perneczky irodalmi párhuzamaival, mert ezekben demonstrálható a leginkább levezetéseinek és ítéle-

teinek ingafag alapja. Az „urbánus közvetlenségre” csak Molnár Ferenc és a korabeli, elporosodott zsurnalizmus volna hagyományként a raktáron? Mintha nem élt volna Nagy Endre, Hunyady Sándor, Kosztolányi nem írt volna csodálatos tárcákat, Tersánszky nem bolondozna ma is oly elragadóan! Ők azonban nem lehetnek hagyomány, hogy Szabó István művészete „legalábbis részben import” lehessen. A kulturált, magasszintű urbanizmus mellesleg éppoly kései képződmény a magyar filmművészetben, amint a hiteles paraszti élményvilág is viszonylagos késéssel tudott esztétikailag szervesülni. (A Szóts-filmek, a *Talpalatnyi föld* kivételek). *S mindkét késésnek ugyanaz az oka*: a magyar filmszakma lemaradottsága, a Horthy-korszak alatti cenzurális viszonyok, kontraszelekció, „örségváltás”, majd később a Rákosi-korszak kultúrpolitikai gyakorlata, mely az urbanizmust mindenestül „kávéházi jelenségé” degradálta, míg a paraszti világból esetleg fölmerülő híradásokat „narodnyik sirámokként” vetette el. Kár e merőben filmpolitikai természetű „fáziseltolódásokat” a magyar művelődéstörténet általános ellentmondásaivá nagyítani, netán holmi „alkati hibára” visszavezetni. Jó, Perneczky nem irodalomtörténész, de éppen ez okból, mielőtt leírja, hogy „Ady csak kacérkodott a halál ősi képzetével, s csupán a szecesszió túlfűtött misztikája okozhatta, hogy verseiben ez az értékszemlélet nem kapott egyértelmű formát”, – illett volna legalábbis a *Halottak élén* e vonatkozásban módfelett egyértelmű ciklusát végiglapoznia. Akkor rájött volna arra is, hogy Ady semmiképp se fér bele a szecesszió koporsójába, melyből mainapság elég tréfás, és Adyra csöppet sem emlékeztető kísértetcsék szállidosnak elő.

Perneczkynek vannak zenetörténeti párhuzamai is, s bár magam még amatőr sem vagyok e területen, a fentiek nyomán alapos okom van a kételyre. Sajnos, vállalom kell a kockázatot, hogy elkövetem ugyanazt a hibát, amit ő: a Bartók névvel való örökös példálózás mind gyanúsabb lesz előttem; zsurnalisztikus felületességet, gondol-

kozási egyoldalúságot sejtek mögötte. Ha Perneczky következetes, Bartókot is „le kellett volna írnia”. Mi szól, mi is szól utolsó nagy művei egyikében, a *Concertó*-ban, a Bartók-kutatók szerint? A honvágy, vagyis a nosztalgia, mely a lelkesen ironikus Perneczky szemében oly megbocsáthatatlan. Mégpedig oly mértékű nosztalgia, hogy a szerző gyötri magát miatta: a mű végén megszólaló operett-dal-töredék, a „szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” egyszerre gúny, elkeseredés, vágyakozás. Máig vitáznak rajta, hogyan kerülhetett e töredék a zseniális mű szövevébe, kivált, hogy a szerző iszonyodott a talmi magyarságtól, az olvatag és ábrándos hazafiasságtól; ez az apró és rejtélyes zenei célzás egy ténytet nyilvánvalóvá: a művészet - kivált a huszadik századi művészet - *lényegi ambivalenciáját*.

Thomas Mann híres tanulmánya óta közhely, hogy a művészet komplementer ellentétekben valósítja meg önmagát: az ő példái Goethe és Schiller, Tolsztoj és Dosztojevszkij voltak. Még feltűnőbb ez - hogy a kaptafámnál, egyszersmind a vesszőpapírnál maradjak - a modern irodalomban. Gide „tisztá példázatai”, „recit”-jei mellett ott a jóbarát, Martin du Gard hatalmas regényciklusa; Hemingway híres jéghegyének csúcsa a Faulkner-próza óceánjából áll ki; Solohov Csendes Don-jára Babel Lovashadsereg-e felel. Némelykor még az is eldönthetetlen, melyik a „korszerűbb” - Valéry klasszicizáló szigora-e, vagy Apollinaire avantgardizmusa? Az azonban tény, hogy e művekben a hagyomány és modernség egymásba fonódva jelentkezik, s e kategóriáknak semminő okozati kapcsolata nincs az esztétikai értékkel. Magyarán: az esztétikai érték mindig korszerű.

Abba, hogy az esztétika nem ismeri a fejlődéselvet, nagyjából már mindenütt beletnyugodtak, ám nálunk új hevességgel tombol a nemzeti skizofrénia, melynek legvisszataszítóbb formája iker-génuszaink egymással szemben való kölcsönös és örökös kijátszása. Én a magyar művelődés fejlődészavarának, melyről Perneczky is ejt néhány mondatot, ebben látom a legfőbb, ha nem egyetlen okát. Ne kezdjük újra - ellenkező előjellel - azokat a tragikomikus

töprekedéseket, amelyek az úgynevezett „magyar alkat” meghatározását célozzák. Egészen egyremegy, hogy dicsérjük, vagy szidalmazzuk magunkat, ha egy szubjektív hangoltságú determinizmus körén belül maradunk: a magyar társadalom mai fáziseltolódásait látva, ne vetítsük át ezt az *esztétikai minőség* területére. Lehet számomra kedvesebb költő Arany, mint Petőfi, Ady, mint Babits, ám ha rokonszenvemet építem esztétikai értékrenddé, becsapom magam és a világot. Az okos és nagyvonalú Perneczky is itt csúszik meg szerintem, itt esik a „fejlődéselv” csapdájába. Óriási apparátussal bizonyítja, hogy a folklór felhasználása „egy sor művész, így Bartók, Stravinszkij, Picasso, Klee és Miro stb. művészetével megoldást, *lezárást* nyert. Másrészt a magyar vidék is elvesztette folklórba merevült archaizmusát.” Az egész bizonyító eljárást nincs terem végignézni; önmagukban nagyrészt tán helytálló érvek, de a végsumma? Hisz semmi baj, csak a nyaka véres: Perneczky mindent számításba vesz, csak épp a következő tényezőkről feledkezik meg: 1. A művészet egész története azt bizonyítja, hogy hosszú távon nem beszélhetünk lezárt és megoldott feladatokról, s a stílusok, ábrázolásmódok egymásba játszása, dialektikája bonyolultabb és jóval felgyorsultabb a huszadik században, mint bármikor. Ha Perneczkynek igaza volna, a cinquecento után tilos lett volna a festőknek perspektívát ábrázolni, mivel a probléma akkor már „megoldást, lezárást nyert.” 2. Speciálisan a filmművészetben a folklór-probléma még távolról sincs megoldva. 3. A magyar filmművészet - valóban megkésettlen - az elé az elkerülhetetlen feladat elé került, hogy *megteremlje a saját anyanyelvét*. Vagyis: magyarul beszéljen. És ebben az összefüggésben a folklór-probléma sem kezelhető a „fejlődéselv félválláról”.

Távolról sem kívánom lebecsülni azt a veszélyt, melyet egy lokális, nemzeti idiómába való zárkózás jelent. A sajátyszerűség nem fülhat a jelleg öncélú hajszolásába. E vitában való pozícióm kényszerít arra, hogy az igazságnak a Perneczky Géza által lebecsült, tévesen betájolt felét hangsúlyozzam: vagyis filmművészetünk általános



modelljének azokat a komponenseit, amelyeket ő egy elfogadhatatlan logika alapján az elmaradottság jegyeiként rögzít. Perneczky úgy látja, hogy a filmművészet „a mítikus nyelvtől az intellektuális elemző köznapi nyelv felé fejlődik”, így a magyar filmtől is több racionalizmust, sőt „racionális stílust” követel. Szavakban elismeri ugyan, hogy „mítoszok nélkül aligha élhetünk meg”, de jobb volna, ha ezek is afféle „racionális mítoszok” lennének, ami azt hiszem, eleddig az esztétika legszebb találmánya; talán művész is akad majd, aki vállalkozik a kör négyyszögösítésére.

Mindebben nem az intellektualizmus, a racionalizmus ellen tiltakozom, hanem e szavak bűvigékként való használata ellen. Egyik magyar írónk - nagy racionalista! - szellemesen úgy jellemezte a századvég magyar prózáját, mint embert, akinek nincs feje, csak zsigerei vannak. A fordított állapot éppen ekkora szerencsétlenség! A vászon csupa okos fej, rajzanak a fennkölt gondolatok, egy uniformizált utópia testtellen közegében. A gondolati igényesség és önellenőrzés végtelenül fontos az alkotómunkában, de az anyagról, az adott közegről, amiben élünk, és amiben a József Attila-i „százezer év” is bennfoglaltatik, semmiféle racionalizmus jelszavával sem lehet elszakadni.

Tyúk-tojás probléma, hogy vajon a megalapozatlan preconcepció sodorta-e Perneczkyt bizonytalan rész-ítéletekbe egyes filmekről, vagy egy hibásan általánosított impressziója nyomvonalán jutott hibás következtetésekkig. Huszárik *Elégiá-járól* megállapítja, hogy az „eszközök maximalizmusával” készült, s „lovak... a magyar kultúra avantgarde-éhséget illusztrálhatták”, s a film e tekintetben „négy évtized mulasztásait próbálja pótolni”. A dolgozat e kis betétjében nyomon követhetjük, hogyan lesz a kritikus impresszióból stílus- és szellemtörténeti végkövetkeztetés. Az *Elégia* zsúfolt, így érzi Perneczky, mi más következhet ebből, mint a magyar kultúra avantgarde-éhsége? De vajon valóban zsúfolt-e az *Elégia*? Volt-e kritikus, aki ezt a filmkölteményt legalább oly pontosan megmérte, képi ríme-

it összevetelte volna, ahogy azt egy verselemzésnél szokás? Külön téma ez - és e sorok írója is a legnagyobb mértékben felelősnek érzi magát érte -, hogy a filmkritika mennyire nem dolgozik egzakt eszközökkel, még annyira sem, amennyire lehetőség nyílna rá! Az azonban behatóbb elemzés, mérések és számítások nélkül is nyilvánvaló, hogy e film gondolati és érzelmi ihletője a rendező sajátos élményvilágának felszabadítója Nagy László költészete; szerkezetében, jónéhány szimbólumában szinte szó szerint utal a *Búcsúzik a lovackára*; s az *Elégia* bizonyítható módon a „népi szürrealizmus”-nak nevezett irányzat filmi megfelelője.

Mindenekelőtt azonban: egy pusztuló életforma siratása. Perneczky a stílusokon való gyors vágást látta a filmben; én a bók-lászó lovak közé bevillanó öreg, aszott emberarcok képében a visszavonhatatlan elmulást; az elmosódó és eltorzuló cirkuszi lóban, hogy álom és vízió már, ami egykor valóság volt - traktor, hideg kék fény, öldöklés futószalagon; nem is az elgépiesedéstől, hanem az elembertelenedéstől való félelem. Nemigen látom itt az „avantgarde-éhséget”, vagy ha igen: éppen a gondolat, a mondanivaló keresett megfelelő kifejezési eszközök után.

Arra, hogy Perneczky egy előítélet szemzőgéből néz némely filmalkotást, jellemző lehet a Sára Sándor *Vizkereszt-jéről* írt sommás megjegyzése. A „himnikus ragyogású” záróképre úszó felirat láttán szerinte joggal támadhatnak a nézőben „szentségtörő gondolatok: ha ez ilyen szép, miért nem mind a kilencmillió magyar él tanyán?” Ha csak egy pillanatra kitekintett volna „antifolklorisztikus” elfogultsága szemellenzői mögül, észrevehette volna, hogy e zárókép funkciója a film szerkezetében egészen más. A tanyaközpontba érkező színésztrupp elakad; szinte már haldokló öreget visznek szánon az előadás színhelyére; végig, minden egyes képet az Ady-i „éhe a szépnak” határoz meg, a vágyakozás a kultúra, az emberibb élet után; hiszen a film első lágyabb, szinte mesebeli kompozíciója pontosan a nem látható szín-előadás vágóképe: ekkor szépül varázssósá a különben nyomott táj. A filmben kü-

lönben folklór egyáltalán nincs, parasztok vannak, tanyasi emberek - nem egészen érthető, miért akarja őket Perneczky a jelen, a hétköznapi világából kizárni? A zárókép pedig, a jégen kitért karokkal a nap felé korcsolyázó gyerekek, egyértelműen és világosan az elvágyódást, a fény felé törést jelképezik, nem pedig a tanyasi életforma „himnikus szépségét”. Ez lénykérdés, melyről bárki, már első látásra is meggyőződhet.

Perneczky más filmelemzéseire nem térek már ki; ezeket látom a legszimptomatikusabbaknak. Kétséggkívül van jónéhány találó észrevétele, ám a gondolatmenet minduntalan megbicsaklik, mihelyt az egyes filmeket a neki tetsző „stílustörténeli” helyre akarja horgonyozni. Ezért látja a *Csilagosok, katonák*-ban „a természet ősi szimbólumrendszerét”, s a filmet „mítizálendő”, ezért írja, hogy „a zöld lomb a szélmélység határait állépő embereknek kijáró dísz, a táncosok köré való, a halálba indulók kezébe illő.” Holott a filmbeli táncjelenet éppen a panteisztikus idill hazugságát és lehetetlenségét ragadta meg félelmetes tökélyrel, s igazán nem tudom, ki lépete ott át a „személyiség határait”.

Maradna még a magam álláspontjának kifejtése. Rövid lehetek: nem a stílusok határozzák meg a művek értékét, hanem a művek a stílusokét. *Stílustipológiai fogalmakkal, mint értékkategóriákkal bánni: napjainkban sokszor elkövetett könnyelműség*, s mint irodalomtörténész tudom, hogy mennyi balítélethez vezetett. A modern magyar filmművészet legnagyobb vívmánya, hogy - ha sajnálatosan szűk szférában is - sikerült kialakítania és magas fokra fejlesztenie művelődésünk kettős arculatú, ambivalens modelljét, s ez a kétfelé utalás, lehet a jövőben is a legnagyobb hajtóereje. Ha modern költészetünkben becsülni tudjuk az iker-ellentéteket - Nemes Nagy Ágnes és Csanádi Imrét, Juhász Ferencet és Nagy Lászlót, hogy csak a legjellemzőbbeket említsem - filmművészetünkben sem volna célirányos akár a „magas”, akár a

„mély” hangokat levágni. Egyszer már idéztem - a *Sodrásban*-ról írva - Fellini-nek egy megragadó gondolatát, mely minden átmeneti, a feudalizmus kötöttségeiből kilábaló társadalom művészetére vonatkozatható. Ide különösen illik, mint Perneczky Géza levezetésének mellőzhetetlen, kiegészítő ellenpontja: „Mélyen hiszek a vidéki művészekben, mert kultúrájuk a képzelet jegyében alakul, a csönd és a mozdulatlan-ság nyomása alatt sűrűsödik, kifejlesztve azt a fantasztikus képességet, álomszerű jeleget, amely a legnagyobb gazdagság, amivel a művész egyáltalán rendelkezhet. Ezért voltam úgy elragadtatva, amikor Rossellini az *Édes élet*-et a vidéki ember filmjének nevezte. Számomra ez a legcsodálatosabb meghatározás, mert a művész helyzete napjaink valóságában valóban csak a vidéki emberé lehet: hat rá mindaz, amit lát, de őriznie kell a távolságot. Végül is a művész mindig olyan, mint a vidéki ember, a fizikai és a matematikai valóság között találja magát. Szembekerülve a valóság metafizikájával, mindannyian vidékiek vagyunk. És vajon kik lehetnek a transzcendens birodalom polgárai? Csak a szentek. A megközelíthető és a megközelíthetetlen világ közötti finom különbség: ez a művész terepe. Itt uralkodik.”

Lehetne vitázni Fellini terminológiájával - még inkább meg kellene érteni, igazságtartalmát lefordítani. A fizika és a transzcendens világ - a sajátos és az egyetemes - közti senkiföldje a művész regnuma: a műalkotás a kettő feszültséggel terhes harmóniája. Lehet, hogy ez kissé bizonytalan, de okosabbat nem tudok: alkotásról alkotásra, újra és újra meg kell határoznunk filmművészetünk adott határértékeit. Perneczky cikke, bátor gondolataival, újszerű látásmódjával, de tévedéseivel is arra figyelmeztet, hogy a filmbírálatot tárgyyszerűbben kellene művelni, mert pusztán „szemre”, akár többszöri látásra, éppen legjelentékenyebb filmjeink esztétikai jellegzetességei csak sejthetők, de meg nem ragadhatók. Kritikusok a vágóasztalhoz!

B. Nagy László



## MÉG EGYSZER AZ ÍTÉLET-RŐL ÉS VITÁJÁRÓL

Még egyszer szót kérek az *Ítélet* c. forgatókönyv vitájában. A Népszabadságban folytatott vita után megjelent - név szerint vagy kimondatlanul - velem polemizáló írásokkal kapcsolatban el szeretném mondani a magam érveit. (Wéber Antal: A Dózsa-ábrázolás hagyománya és időszerűsége, Kritika, 1968. 12. szám; Kovács András: Közönség és valóság, Új Írás, 1968. 12. szám; Csoóri Sándor-Kósa Ferenc: Kíméljük-e magunkat az igazság súlyától, Filmkultúra, 1968. 5. szám).

Ami a konkrét vitát illeti: az egyik ismétlődő érv az, hogy az *Ítélet*-et nem műalkotásként értelmeztem, hanem pusztán a történet ideológiai-politikai képlete szerint alkottam meg a magam ítéletét, mégpedig a mai politika szűken értelmezett szükségletei szerint. A mű lényege „nem fogalmazható meg bizonyos állítások, egymás mellé helyezhető logikus-racionális sorozatával” (Wéber). „Egy filmtől azt várni, hogy a napi politikai feladatoknak alárendelve műanszírozzon, az valóban félreértése a művészetnek - és ezen nem változtat az sem, hogy helyes politikai célok jegyében értik félre” (Kovács). „Lehet egy művet elemezni az etika, a politika, az ideológia mértéke és igénye szerint, de csak az esztétika törvényeivel összhangban” (Csoóri-Kósa).

Az általános elvekkel, amelyeket a vita

résztevői e tekintetben megfogalmaztak, mint *elvekkel*, nincs mit vitatkozni. Ezek arany igazságok, magam is aláírom mind-egyiket, boldogan. Dehát vajon ilyen egyszerűen, ilyen könnyedén el lehetne intézni a vitában jelentkező problémát? Tényleg erről lenne szó? „Bizonyos állítások egymás mellé helyezhető logikus-racionális sorozatával” való bizonyításról beszél Wéber Antal. Gondolom, ezt az érvet elsősorban nekem szánta. Csakhogy Tóth Dezső, aki ugyanahhoz a konklúzióhoz jut, ami a mű egészének mondanivalóját illeti, mint Wéber Antal, ugyancsak logikus-racionális sorozattal igyekszik bizonyítani a maga állítását: végig halad ugyanazokon a jeleneteken - „állításokon” - és az ellenkező eredményre jut, mint én.

Hogy vitapartnereim a tartalmi, főként a politikai elemek kiexponálásának módszerében látják az eredendő hibámat - ezt kétségesse teszi a szememben Kovács András cikke is. Csak egy kicsit tovább kell olvasni fejtegetéseit. Például azt, ahogyan a mai magyar filmművészet és annak a konzervatizmus ellen folytatott harca mellett érvel. „Sok olyan támadás - írja -, amely a politikai vezetésnek szólna, azokat a műveket, köztük a filmeket éri, melyek a politika fővonalának irányába hatnak”. S ezt Kovács nem azzal a célzattal mondja hogy

lám milyen felháborító direkt politikumot belelátni, belemagyarázni ezekbe a művekbe. Ellenkezőleg; láthatóan büszkén vállalja ezt a politikumot, kvázi felszólítva a politikát, hogy vállalja az is. Pedig miről is beszél? A napi politikához még sokkal közelebbi témaírókról, mint amelyekre én utaltam; teszem az új gazdasági mechanizmusról, a szocialista demokratizmus kibontakoztatásának időszerű lépéseiről, semmivel sem átfogóbb gondolatokról, mint amelyeknek számonkéréséért engem elmarasztal, mint szűk pragmatikust.

És vajon Csoóri és Kósa állásfoglalása nem ébreszthet-e hasonló kétségeket? Mi az ő érvelésük *lényege*? Egyetlen, ha akarom esztétikai érvet említenek - a kettős idődimenziót -, amelyet én figyelmen kívül hagytam, pedig ha azt tekintetbe vesszük - úgymond -, semmi sem igazolható állításaimból. Sajnos egy szóval nem világítják meg, *hogyan fordítja meg ez a kettős dimenzió a kronologikus eseménysorozat értelmét*. Becsületszóra el kell hogy higgyük nekik, hogy a „mindkét időben lejátszódó erkölcsi feszültségek, tanulságok, emberi lehetőségek és lehetetlenségek főlhalmozódnak, s a jorradalom vállalását mindezek együttesen indokolják”. Pedig, mint megtudjuk, ez csak „egyetlen példa” bizonyítékaik bő tárházából. Dehát miért nem vezetik le - igazi „metsző logikával”, nem olyan önkényessel, amelyet véleményük szerint nyilván én alkalmazok - a film egészének megfelelő logikai rendben, legalább ezen az egyetlen példán, hogy *miként változtatott volna „az esztétika törvényeivel összhangban” való elemzés a mű politikai értelmezésén*. Szívesen olvastam volna, akárcsak „távirati stílusban”, erre *egyetlen egy* argumentumot.

Ez a szűkszavúság ugyancsak azt a meggyőződésemet támasztja alá, hogy valójában ebben a vitában nem az esztétikai forma tekintetbevételéről vagy elhanyagolásáról van szó. Ha arról lett volna szó, a polémiaiban fel kellett volna vázolni egy ellenkonceptiót, amely a mű *esztétikumának összefüggésében* megmutatja, hogy a „logikai-rationális”, illetve „a film egészétől idegen logikai rendbe” sorolt állítások miképpen cáfolódnak meg, ha a művet saját szellemében értékeljük.

Mondjam, hogy sajnálom, amiért erre senki sem vállalkozott, senki sem vesztetett időt? Mondhatnám éppenséggel. Aki nem akar abba a gyanúba kerülni, hogy össze kíván kacsintani a komoly politikumtól igénytelensége miatt irtózó publikummal - és ezt, gondolom, egyik felsorolt vilázó sem akarja -, az nem „játszhat rá” az olyan lapos reakciókra, amelyeket a művészet „szentségét” védő pózzal ki lehet csalni a tájékozatlan emberekből. Pedig ez a vita hemzseg az ilyen kísérletektől.

Nem mentes tőle Kovács András sem. De különösen Csoóri és Kósa állásfoglalása él ezzel a hangvétellel: elszakítom a forgatókönyvet saját műfajától, lényegileg megcsonkítom, csak fekete-fehérben tudok látni, s ezért képtelen vagyok felismerni a mű színeit, megfedkezem a műfajok öntörvényeiről, olyan módszerekkel élek, amelyekkel a legnagyobbakat ki lehetne utasítani az irodalomból. Középiskolás foknál is alacsonyabb szinten értettem meg a szerzőpár művészetét, nem tartom tiszteletben a mű belső törvényeit, szerkezetét... Közben szó esik József Attiláról, Bartókról, Derkovitsről, Shakespeare-ről, csak Csoóri és Kósa műveinek *részleteiről* nem, amelyekben - uram bocsá' - én az *egész* értelmét kerestem. Ahelyett, hogy megmondanák, miben és mennyiben értelmeztem rosszul ezeket a részleteket, engem „értelmeznek”, érzéketlenségemet mindennel szemben ami művészet...

Itt érdemes egyébként egy pillanatra megállni, ennél a „*részlet és egész*” problémánál. Csoórit és Kósát ugyanis, úgy látszik, ez foglalkoztatta a leginkább. Nem győznek gúnyolódni azon, hogy én - távirati stílusban, ahogy magam írtam - végig megyek az egyes részleteken, jeleneteken. Ebben, a táviratszerűen rövidített stílusban látják barbárságom legcsattanósabb bizonyítékát. Aki nem olvasta volna cikkeimet, azt gondolhatná, hogy egy nyúl farknyi jegyzetet kanyarítottam, nempedig két hosszú cikket, olyan hosszú, hogy aligha hinném, a magyar napisajtóban lenne rá példa, hogy egy filmről vagy filmnovelláról ilyen részletesen írtak volna! A „távirati stílus” ugyanis nem érzéketlenséget fejezett ki a mű iránt, ellenkezőleg. Ezzel a



fordulattal az olvasó jóakarátát akartam megnyerni ahhoz a műbírálatban szokatlan vállalkozáshoz, hogy *nagyon is részletesen* szeretném tárgyalni a novellát, érveimet nem szentenciákba sűríttem, hanem a jelenetek *sorából*, lehetőleg *összességéből* vezetem le. Ezzel természetesen azt a kockázatot is magamra vállaltam, hogy bármelyik jelenetértelmezést kikezdhetik. A szerzők azonban nem kezdenek ki egyet sem, hanem azt az igényt kérik ki maguknak, hogy valaki a részletek egybevetésével érveljen. Gondoljuk csak végig, mit jelent Csoóri és Kósa szentenciája, hogy „*egy mű az összes részlet elválaszthatatlan izzásában és feszültségében hordozza erejét és értelmét*”. Ez a tétel eleve diszkreditál mindenféle szándékot, hogy a részletekből, azok egymásutánjából, logikai-racionális módszerrel kibontsuk egy műalkotás értelmét. Ez az „*elválaszthatatlan izzás és feszültség*”, amely a műalkotást analizálhatatlan, elemeire nem bontható titoknak, totális rejtelemnek állítja be, - mi más ez, mint kettőtálás a nyárspolgári műcsodálattal, a művészet szakrilégizált misztikumával? Nem arról van itt szó, hogy a logikám hibás, hanem hogy *egyáltalán* logikával merem közeledni ehhez az - úgy látszik - logikán felül álló műhöz. Ime az okfejtés: „Rényi mindvégig metsző logikával érvel. *Teheti, mert nézőpontjait önkényesen választja meg*”. Ezzel a *metsző*, tehát az élettelen, hideg, érzéketlenül nyisszantó fémre emlékeztető logikával állítják szembe a műalkotás „*egymásból kisarjadó és egymást éltető szituációit*”, e buja vegetációt, az organikus élet meleg kuszaságát, ami a művészet...

Ez nem válasz egy mű bírálatára, csupán olcsó hangulatkeltés az analizáló bírálat ellen. Az én bírálatom módszerét vissza lehet utasítani, de csak egyféleképpen: ha konkrétan be lehet bizonyítani, hogy ez a módszer eltorzította a mű értelmét. Én vagy két tucat jelenetet kíséreltem meg értelmezni, ott szó volt figurákról, típusokról, helyzetekről, azoknak jelképi értelméről. Azokból vontam le következtetéseket az egészre. Erre nem válasz, hogy azok a jelenetek „*kisarjadnak egymásból és egymást éltetik*”. Ez - magyarul - halandzsa, a *Tanár úr* kérem diákfeleleteire emlékeztető frázi-

solás. Ezzel csak a művészet bonyolultságát nem értő és ezért előtte csodálkozó tiszteletbe merevedő közönségre lehet hatni. Csoóri és Kósa válaszáának más részeivel szívesen vitázom, de ezt az affektált művészkedést, ezt a művészetesdit nagyon méltatlannak érzem, dörgölődzésnek egy olyan közeghez, amely - hadd higgyem ezt - nem lehet az ő közegük.

Érdemes-e ezzel egyáltalán elvileg vitakozni? Érdemes-e bizonygatni, hogy amit a műalkotásban inkommenzurábilisnek érzünk - s amivel minden igazán eredeti műalkotás meglepi az embert -, az csak relatíve, időlegesen inkommenzurábilis és az idők folyamán igenis megvilágosítható? A kritikának éppen az a feladata, hogy megkísérelje ezt feltárni, hogy felfedje az okokat és összefüggéseket. Azt a műélvezőt, aki ezt szentségtörésnek érzi, viviszekciónak, a művészet kegyeletsértésének, azt úgy hívják, hogy sznob. De nála is rosszabb az a művész, aki önmaga tevékenységét úgy akarja kivonni a bírálat alól, hogy fel nem tárható misztériumként állítja oda saját munkáját. Igen, rosszabb. Az a sznob legalább valaki másért rajong, ez a művész viszont önmagát celebrálja, ami még a legnagyobbaknak sem áll jól. Az igényesebb kritika - minden időben és szinte függetlenül ideológiájától - elemekre bontotta a műalkotást, különféle részaspektusokból vizsgálta, majd részelemzéseiből igyekezett megalkotni a mű egészét átfogó ítéletét.

Másképp kritika nem is boldogulhat; a mű totalitása által gyakorolt hatást megfogalmazni - ezt is megtehettem volna, kevesebb fáradsággal - nem műbírálat. A műbíráló, aki elfogadja, hogy a műalkotást csak „*az összes részlet elválaszthatatlan izzásában és feszültségében*” lehet megragadni, egyetlen aktusban tehát, az csak szubjektív benyomásait fejezi majd ki, rajongó csodálatát vagy higgadtabb lettségét, vagy közönyét, vagy utálkozását, vagy tanácstalanságának érzetét, de éppen azt nem végzi el, ami a feladata, nevezetesen, hogy a nyilvánosság előtt megmagyarázza miképpen jutott el ehhez az ítélethez, a műnek milyen objektív tulajdonságaiból, vonásaiból. Dehát szükséges-e még ezt az ábcét magyarázni?

Inkább az idézett ellenvetések más oldalaira térnék ki, mint például arra az ellentmondásra, amelyre Kovács András fejtegetéseiben már rámutattam. Hogyan történhet meg, hogy Kovács egyfelől elmarasztal engem „a napi feladatok nüanszainak” számonkérésében, másfelől maga is hasonló „napi feladatokra” hivatkozva védelmezi az új magyar filmet? Nem is nehezen feloldható ellentmondással van itt dolgunk. Kovács ezzel a *kétfrontos harc* fogalmát – akárcsak Fehér Ferenc egyik legutóbbi cikkében (a Társadalmi Szemlében) a *gazdasági mechanizmust* – olyan napi kérdésnek, valamiféle szűk, praktikus célkitűzésnek állítja be, amellyel egy nagy történelmi kérdést, a Dózsa-forradalom ábrázolását összevetni merő vulgarizálás. De vajon így van-e? Amit kétfrontos harcnak nevezünk, az korunk forradalmi mozgalmának egyik legalapvetőbb felismerése, amiből semmit sem értettünk meg, ha napi politikai, vagy akárcsak taktikai jelszónak gondoljuk. Mi a tartalma ennek a fogalomnak? Röviden az, hogy eljutottunk a társadalom átalakításának egy olyan szintjéhez, amelyben a szocializmus képes egyszerre és tartósan a mozgalmat belülről fenyegető, voluntarista, szubjektivistá tendenciák és a kívülről jövő, ellenséges erők nyomásának következményei ellen védekezni. Ez nem valamiféle átmeneti taktikai helyzet velejárója. Ha így lenne, akkor ebből az következne, hogy idővel újra az egyik frontnak előtérbe kell kerülni. Nem, ennél sokkal többről van szó: olyan fejlődési fokról, olyan politikai gyakorlat kialakításáról, amelyben lehetővé válik a szocializmus építésének folyamatát olyan erőssé tenni, hogy megszabadíthatóvá válik a „bal”- és jobboldali ingadozásoktól. Mégpedig oly módon, hogy ez a harc egyben mélyíti és szélesíti az új rend ideológiai bázisát. A kétfrontos harc ebben az értelemben nem egyszerűen polémia a marxizmustól eltérő elhajlásokkal, hanem magának a marxizmusnak a fejlesztése, gazdagítása, komplexebbé és átfogóbbá tétele. Egy ilyen „kettős” pozícióban, amelyben nem lehet – és nem is kell! – egyetlen végletnek sem engedményeket tenni a pillanatnyi helyzet miatt, amelyben a szubjektív és objektív oldalt egyaránt és egyszerre

vesszük tekintetbe, jöhet létre leginkább az a teljessége, átgondoltsága, érettsége a politikának, amely az új társadalmi rendszer stabilizálását úgy állandósítja, hogy nem konzerválja egy adott szinten. A szüntelen „frontváltások” – hol a jobb-, hol a „bal”-oldali fő veszély ellen – óhatatlanul lassítják a fejlődést, és egyáltalán nem szükségszerű törvényei az új társadalom magasabb fejlődésének. Ellenkezőleg: tipikus jelenségei a *kezdeti* állapotnak, azoknak az első fázisoknak amikor még nagyon kialakulatlan minden: az egyik oldalon az egetostromló, de még kiforrott tapasztalatokban szegény forradalmi akarat, a másik oldalon a régi, a túlhaladott, amelynek szívós ellenállása még óriási, és megriasztja a gyengéket. Ebből a fejletlen szituációból táplálkoznak a szélsőségek: ahogy a társadalom átalakításában előrehaladunk, *szükségszerűen* következik el az a szakasz, amelyről ma beszélünk, amikor már összefüggésükben igyekszünk leküzdeni a végleteket. A hangsúly éppen ezen van: az összefüggésen, az összefüggésekben való gondolkodáson; éppenhogy nem taktikai egyensúlyozásról van szó, amire Kovács utal, hanem politikánk belső tartalmáról. Például azokról a reformokról – gazdaságiakról és társadalmiakról –, amelyekről Kovács is előszeretettel és helyesen értekezik.

Ezek a reformok a kétfrontos harc egyenes folyományai, bennük válik aktív társadalomformáló programmá az, amit a kétfrontos harc még csak mint elhatárolódást fogalmazott meg. Ma már nemcsak arról van szó, hogy egyfelől védekezzünk az ellen, ami szűk egyéni érdekként lázadozik a forradalmi kisajátítás és kollektivizálás ellen, másfelől tagadjuk azt a voluntarizmust és fanalizmust, mely erőszakkal, türelmetlenséggel egyik napról a másikra kollektívá akarja tenni az embereket. Ma már arról van szó, hogy olyan gyakorlati módokat találjunk, amelyek e szélsőségeket kizárják, legalábbis szűk területre korlátozzák.

A kétfrontos harc – ebben az értelemben – a forradalmak történetének egy új szakasza. Aki a forradalom olyan ösztönös időszakát, amilyen a középkori parasztlázadás volt, ma számba veszi, az mindenképpen konfrontálódik ezekkel az új tapasztalatokkal.



Legkevésebbé sem a napi politika nüanszairól van itt szó, és nemcsak a forradalom két egymástól messzefekvő korszakáról, hanem két merőben eltérő forradalmi *szemlélet* ütközéséről. Ha a művészek arra vállalkoznak, hogy felvázolják a parasztlázadások forradalmiságát, (még hozzá olyan művészek, akik nem győzik hirdetni a mának szóló társadalmi elkötelezettségüket, aktív, mai céljaikat), akkor miért lenne erőltetett és légből kapott feltételezés, hogy igenis a forradalmiság mai értelmezéséhez akartak hozzászólni? Vajon minek játsszuk a butát? Vajon kinek jó, hogy úgy tegyünk, mintha nem tudnánk, hogy az a forradalmiság, amelyet az *Ítélet* idéz, szembetűnővé teszi a mai forradalmiság *másmilyenségét*? Sőt, hogy felveti a kérdést: ha amazoké, a Dózsáéké forradalmiság volt, vajon forradalminak lehet-e egyáltalán nevezni azt, amit mi követünk?

Én semmiféle „kétfrontos Dózsát” nem kértem számon, aki „egy az egyben” igazolja a mi mai politikánkat. Én a történelmi Dózsáról beszéltem, azt igyekeztem bizonyítani, hogy Csoóri és Kósa úgy ábrázolják Dózsát – egyfelől! –, hogy azt is örök forradalmiságként igazolják benne, ami pedig csak korlátja volt a kornak és az egyénnek. Ezáltal megoldhatatlan ellentmondásokba keverednek, és végül is kilyukadnak a másik végletnél: egy cinikussá vált, hitét veszített, likvidátor Dózsánál. Mi köze van ennek a kétfrontos harc „egy az egyben” való számonkéréséhez? Nyilvánvaló, hogy én a Dózsa-figurát, mint *történelmi* figurát tartom elhibázottnak és nem azért, mert nem felel meg a mai forradalmár követelményeinek.

Hadd térjek itt ki egy kicsit részletesebben Csoórinak és Kósának arra az érvelésére, hogy én egyfelől „lényegében igaznak” ismerem el azt a kritikát, amelyet ők a parasztháborúk felett mondanak, másfelől azt állítom, hogy művük mégsem ösztönöz majd senkit forradalmi magatartásra. Ebben az ellentmondásban fedezték fel bizonyításom logikátlanságát, és egyben azt, hogy én „az igazság súlyától” meg akarom kímélni a nézőt, hogy jókais illúziókat kérek számon rajtuk, azokat nyilván alkalmasabbnak tartanám az emberek forradalmi

szellemében való nevelésre, mint az ő rideg igazmondásukat. Mit kevernek itt össze felismerhetetlenül? Én valóban azt írtam, hogy lényegében igaz, amit ők ábrázolnak: nevezetesen az, hogy a korai parasztforradalom szükségszerűen eljut oda, hogy terrorja önmaga emberei ellen fordul. Dehát ez „az igazság” a parasztforradalmakról? Ez az egyetlen állítás? Arról még nem hallottak volna a szerzők, hogy egy történelmi mű történelmi igazságát nem így szokták mérni? Hanem úgy, hogy a mű *milyen összefüggésekben* mutatja meg a kor valóságát, mivel motiválja, milyen társadalmi és milyen egyéni indokokkal magyarázza a folyamatokat? Nekem, aki – mint olvasom – távirati rövidítésekkel vulgarizálom a klaszszikusokat, nekem kell ezt megmagyarázni Csoórinak és Kósának?

A tragikus folyamat, amelyről itt szó van, nem végszükszerűen elrendelt következmény, hanem racionálisan magyarázható körülmények végső eredője: abból adódik, hogy ezekben a korai forradalmakban a mozgalom társadalmi célja még homályos, szubjektíve visszafelé is mutat (egy olyan tűrhetőbb jobbágyrendszer felé, amely kevesebb szenvedést jelentene a parasztnak). Minthogy a lázadásnak ilyen az ideológiája, gyenge a szervezete is, a fegyelmet, az egységes akciót csak a legszigorúbb fegyelmezéssel, terrorral tudja biztosítani stb. Amit én az *Ítélet* történelemábrázolásánál reklamáltam, korántsem e *tények* tagadása (ezt teszi a felületes romantika), hanem a tényeket indikáló objektív *adottságoknak* az érzékeltetése. Mert Csoóri és Kósa ezeket nem érzékeltetik. Az ő képük a forradalomról így torzul egy kiüttalan, örök tragédia képévé. Nem én kérek számon történelmietlen aktualizálást, ők ábrázolják történelmietlenül a Dózsa-féle helyzetet. Főként azért, mert csak a forradalom szubjektív oldalára teszik a hangsúlyt, olyan folyamatként ábrázolják a forradalmat, amelynek alfája és omegája a forradalmi tömegek, illetve a forradalmi vezérkar akarata, elszántsága, hűsége a forradalmi eszméhez. Pedig a forradalom – ez a marxista forradalom elmélet veleje – *mindenekelőtt* objektív folyamat. Engels a német parasztháborúról szóló értekezésének előszavában egé-



szen odáig megy, hogy kijelenti: a szubjektív oldal, „a korszak politikai és vallási elméletei nem okai, hanem eredményei” az ország gazdasági állapotának, „a korban elért fejlettségi fokának”. Egy műalkotás persze nem tanulmány, nem lehet rajta számon kérni egy ökonómiai és szociális analízist. De az objektív viszonyok *érzékelését* igenis meg lehet követelni, mert ha ez az oldal *eltűnik* a látószögünkéből, akkor a szubjektív oldal is eltorzul: a vezér, aki győz, mítikus hőssé, a történelem felett álló istenséggé növekszik; ha meg veszt, árulóvá vagy gonosztevévé, hitehagyott renegáttá kell hogy törpüljön. De egyik sem igaz. Ezen a mérlegen nem mérhető egy forradalmár se: a forradalmakat nem a vezérek csinálják és nem is egyszerűen az ő „bűnük”, ha azok elvesznek. Szerepük lehet óriási, de csak attól, hogy felismerik az objektív helyzetet, annak szükségleteit. Mint ahogy tévedéseik is messze kihatnak, ha képtelenek ezekre a felismerésekre. De ez egyben azt is jelenti, hogy teljesítményüket mérni csak az objektív viszonyokon lehet, azon, hogy mit ismernek fel, és mit ismernek félre. Kósa és Csoóri Dózst nem ezen méri. Ezt a legfrappánsabban Werbőczyvel való beszélgetéseiben lehet látni.

Hogy Dózsa mit gondolt és mit mondott temesvári börtönében, kivégzése előtt, arról nincs tudomásunk: a tárgyi hitel kérdését tehát fel sem lehet vetni. Itt csak a történelmi folyamat adhat eligazítást, vagyis az, hogy „Dózsa György unokái” hogyan gondolták *tovább* a lázadás tapasztalatait. Azok pedig nem rezignálódtak, nem törték meg; Dózsa emlékéből megőrizték - századokon át - a törhetetlenség jelképét, azt a Dózst, - ahogy Ady írja - aki „*meghalt komoly, büszke fővel*”, a forradalom széthullásából pedig azt, hogy „*rossz varjak*” voltak, akik szétépték saját vezérüket. De Ady nemcsak ezt mondja róluk, a túlélőkről, hanem azt is, hogy ugyanők, akiknek „*kutya bendője*” volt Magyarországra, ők lesznek majd a jövője is. A Dózsa húsából lakmározók (!) mondják: „*Lesz bőjtje a nagy lakomának, Lesz új vezér és új Dózsa*” - prózára fordítva: tanulni fognak a bukásból, és tovább viszik Dózsa ügyét. Csoóri és Kósa novellája nem ide

cseng ki. Hogy milyennek képzelik Dózst, miután vállalkozása és személyes jövője kilátástalan lett, azt, mondom, leginkább beszélgetései jelzik a forgatókönyv Werbőczyjével, ezzel a szerzők szabad képzeletéből született alakkal, aki már-már groteszken emlékeztet a XX. század második felének burzsoá reformistáira, a haladás renegátjaira. Miért volt szükségük erre a történelmietlen figurára? A kérdés, amelyre válaszolni kellett volna, az volt, hogy Dózsa a felkelés leveréséből vont-e le tanulságokat. A „tanulmány” a novellában azonban kizárólag Werbőczy reszortja, aki áruló, megalkuvó következtetéseket inspirál, olyanokat, amelyeket Dózsa vissza kell hogy utasítson, hisz az ellenség kínálja itt a maga alternatíváit. Ennek a szituációnak az a pszichológiája, hogy a forradalmár nem beszélhet arról, hogy neki miben kellett volna korrigálnia a maga felfogását. De mint a novellából tudjuk, amely Dózsa *gondolatait, belső monológját* ismerteti, Csoóri és Kósa Dózsa nem is jutott el semmilyen pozitív tanuláshoz: ő belül megtört, Werbőczy érveivel szemben valójában tehetetlen. Csupán a dac mondatja vele, hogy kitart elvei mellett. Meggyőződése szétfoslott, hite összetört, még az indulata is elapadt. S ez nem is lehet másképp: ha egyszer nem képes felismerni saját sorsának *tanulságait*, önmaga előtt meg kell tagadnia forradalmár múltját. Csak az a forradalmár léphet belülről is felszegt fejével a bitófa alá, vagy a máglyára, aki arra gondolhat, hogy utána majd jönnek, akik másképp és győztesebben folytatják az ügyet. A filmnovellában Dózsa helytállása annak az embernek a csakazértis sorsvállalása, aki meg akarja őrizni a méltóság látszatát, szemtől-szemben a győzőkkel. De ez sokkal inkább a lovag ráartisága, mint a forradalmár hivatástudata!

A film dramaturgiai sajátosságai Dózsa hősiességének ezt a belső *ürességet* még csak kidomborítják. Hadd hivatkozzam itt én a forgatókönyv keltős idődimenziójára, amelyre a szerzők olyan sokat sejtetően utaltak cikkükben. Mit jelent valójában ez az idődimenzió? Azt, hogy a film folyvást szembesíti a még cselekvő, még elhatározott, még ügyében bízó Dózst a már meg-



hasonulttal, a küzdelmet feladóval, a le-  
targiába fordulóval. A dilemma további és  
további elmélyítésének eszköze ez az egy-  
másba illesztés: az éles, a kemény, a kímé-  
letlen, a kegyelmet nem ismerő harc ily  
módon Dózsa belső megalkuvásának igazolá-  
sául szolgál. Amannak képei mind Werbő-  
czyt igazolják: Dózsa erre csak a maga  
absztrakt „és mégis”-ével válaszol, de be-  
lülről elemésztlődik az érvek súlya alatt.

Voltak, akik a vitában azzal érveltek,  
hogy a filmnovella Dózsája, ha logikátlanul  
vagy célszerűtlenül cselekszik is, annak  
okát nem a mű hibájában kell keresni, ha-  
nem a történelmi körülmények valóságá-  
ban. A társadalmi feltételek hiánya kény-  
szerítette Dózst azokba a kilátástalan  
konfliktusos helyzetekbe, amelyekről Csoóri  
és Kósa írtak. Ez igaz, és én is ezt írtam;  
de megállhatunk-e itt az analízissel? Ha  
ugyanis itt megállunk, akkor abból az a  
következtetés adódik, hogy Dózsának kár  
volt forradalmat csinálnia. Ha ezek a felté-  
telek egy adott időpontban elégtelenek, a  
mégis kitört forradalmat egyszerűen hibás-  
nak kell tekinteni. Ez „az *időszerűtlen*  
*mozgalom pedáns elítélésének álláspontja*”  
volna – ahogy Lenin nevezte Plehanov vé-  
leményét a párizsi kommünről, szembeállít-  
va Marx nézeteivel, aki 1870-ben óvta a  
párizsi munkásokat a kormány megdönté-  
sétől, de amikor a történelem rájuk *kény-  
szerítette* a harcot, lelkesedéssel üdvözölte  
tetteiket és ünnepelte hősiességüket. Csak-  
hogy miért? Lenin, aki így tette fel a kér-  
dést: „*miben áll a kommünárok kísérleté-  
nek hősiessége?*” – ezt írja erről az *Állam és  
forradalom*-ban: „*Marx azonban nemcsak  
lelkesedett – ahogy magát kifejezte – az  
„egyet ostromló” kommünárok hősiességén.  
Ebben a forradalmi tömegmozgalomban,  
jól lehet az nem érte el célját, rendkívüli  
fontosságú történelmi kísérletet látott, a  
proletár világforradalom bizonyos lépését  
előre, gyakorlati lépést, amely fontosabb a  
programok és fejtegetések százainál. Ezt a  
kísérletet elemezni, levonni belőle a takti-  
kai tanulságokat, ennek a kísérletnek az  
alapján felülvizsgálni saját elméletét – ezt  
a feladatot tűzte Marx maga elé.*”

Én is tudom persze, hogy 1514 nem 1871,  
Dózsa nem Marx, és az Állam és forrada-

lom nem egy filmnovella – csakhogy itt egy  
sokkal általánosabb kérdésről van szó, ar-  
ról, hogy hogyan kell tekinteni – forradal-  
márként – egy a történelem által „produkált”,  
de győzelemre nem érett forradalomra,  
másszóval: mi az „értelme” az ilyen forra-  
dalomnak? Erre idézem a marxi példát. Az  
értelme az ilyen kísérletnek ugyanis nem  
önmagában rejlik, hanem az általa felgyor-  
sított történelmi mozgásban és az általa kí-  
nált – a jövőnek kínált! – *tanulságokban!*  
A forradalmár, aki nem így fogja fel ál-  
dozatát, akiben nem munkál ez a történel-  
mi, a saját vereségén túl tekintő tudat –  
nem lehet jelképe a forradalomnak, nem le-  
het „maga a forradalom”, ahogy Csoóri és  
Kósa Dózst nevezik. Aki úgy pusztul el,  
ahogy Csoóri és Kósa az ő útját ábrázolják  
– csalódva mindenben, nem értve meg, hogy  
művének értelme a *folytatása*, a belőle szár-  
mazó tapasztalat – annál e „*mégiscsak*”  
nem ösztönzés az utókornak, nem példa a  
jövőnek.

Még egy szó: a vitában többen is arra  
hivatkoztak, hogy a novella még nem film,  
ott még sok minden lehet másképp. Ez két-  
ségtelenül igaz. Én is azért szoltam a no-  
vellához, mert ebben a lehetőségben bízom.  
Ha nincs ilyen lehetőség, akkor minek vi-  
tatkozunk? Ha meg van, akkor miért hi-  
vatkozunk a novella és a film különbségére  
oly értelemben, hogy kár a novelláról olyan  
sokat vitatkozni?

Rényi Péter

Szívesen adunk helyet Rényi Péter viszont-  
válasz jogán írott vitacikkének, annál is in-  
kább, mert a vita során számos olyan tör-  
ténelmi és filozófiai, politikai és esztétikai  
probléma merült fel, amely éppen a nézetek  
összeecsapása folytán nyert árnyaltabb, sok-  
oldalú megvalósítást. Bármilyen hasznosak  
is azonban az ilyen viták, a végső szót csak  
maga a mű mondhatja ki. Rényi Péter írá-  
sát sem tekintjük vilázárónak, hanem in-  
kább olyan gondolatsornak, amely segítsé-  
get nyújthat a film alkotómunkájában, és  
amelyre majd a mű elkészülte után, annak  
tanulságai alapján újra visszatérhetünk.

a Szerkesztőség

## A MOZGÓ TÖRTÉNELEM MODELLJEI

Ez az írás nem a *Fényes szelek*-ről szól. Nem vagyok filmesztéta; ami közvetlen mondandóm a filmről mégis lehetett, elmondtam másutt. Ráadásul Fehér Ferenc tanulmánya a *Filmkultúra* előző számában részletesen elemezte a *Fényes szelek* történelmi, ideológiai és esztétikai jelenség-sorát. Véleményünk alapvetően egyezik, eltéréseink oly csekélyek, némely részletre szoruló, hogy elsorolásuk felesleges. Maradok tehát a magam szakmájánál. Nem vizsgál-nék mást, mint e nagy film hullámverésé-nek, sokféle vitaövezetének néhány tanul-ságos jelenségét. Amelyek - látásmód és ízlés pillanatnyilag szembeötlő eltéréseitől függetlenül - talán közös társadalmi hasz-nunkra fordíthatók.

### Nékosz

Itt kell kezdenem, mert mindenki itt kez-di. Kényszeredetten látok neki, Nékosz-ügyekről csak közvetetten szólhatok, nem voltam népi kollégista. A film-történet megközelítő pontosságú idején vidéken éltem, egy református kollégium tanulója-ként, leginkább a filmbéli András tanulá-sra-szakmára készülő lelkiállapotában. Min-dezt pedig nem illetéktelen magáncseve-gésként adom elő, hanem tárgyunk fontos tartozékaként. A *Fényes szelek* eddigi vitá-

iból máris kiderült, megítélésében mekkora szerepet játszik, hogy valaki tényleges kor-társként, alibi-kortársként vagy boldog utódként fogadta-e be felszabadulás utáni közvetlen történelmünket. Kiderült azonban Jancsó hallatlan tudatossága is. Mindjárt a film elején nemcsak azt sejteti (a maga módszertanában: néhány laza dialógussal), hogy a demokrácia alapkérdéseit, a fasisz-must, a földosztást illetően az egyházi is-kola bentlakói és a kollégisták között nem húzódik áthághatatlan szakadék. Azt is ér-zékelteti - az ismerősség, a barátság meg-hitt-futó jeleivel -, hogy szinte a születési évszám esetlegessége, a néhány évnyi élet-körkülönbség szóródásának véletlene hatá-rozta meg, ki lett rendőrtiszt, paptanár, kol-légiumi tanár, kollégista vagy szeminaris-ta a filmcselekmény idején.

Meghökkentő, ahogy a mai vitában ez a hajdani pár év visszakísért: csoportot szer-vez, szekértáborot épít. Főként a - látszatra - érdekeltek, a hajdani Nékosz törzs- és peremtagjai körében. Hasznos-e, káros-e a *Fényes szelek*? Politikuma, ideologikuma? Annak, olyannak festi-e a Nékosz-t, ami, amilyen volt; ott és akkor, a fordulat éve körül?

A záporozó ellenérvek bizonyára nem le-kicsinylendők. Csak - a bűvös körön kívül állónak, a tárgyilagosan ítélni akarónak -





alig-alig érthetők. Beszéltem J. professzorral, aki szinte azért utazott Pestre, hogy megnézze a filmet, amelynek – általa képzelt? valóságos? – tényanyagához húsz évvel azelőtt közvetlen köze volt. Csalódva, felháborodva, keserűen utazott haza. Érveit hallgatni, jelenségét megérteni éppoly elszomorító volt, mint figyelni a vidéki tanárt, a fővárosi művelődési előadót, a peremre szorult író, a méltányolt író, ahogy a becsapottság, a megsértettség irracionalis indulatában, meg-megbicsakló logikával rőtta le felháborodását, szóban és írásban, rögtön a film megnézése után.

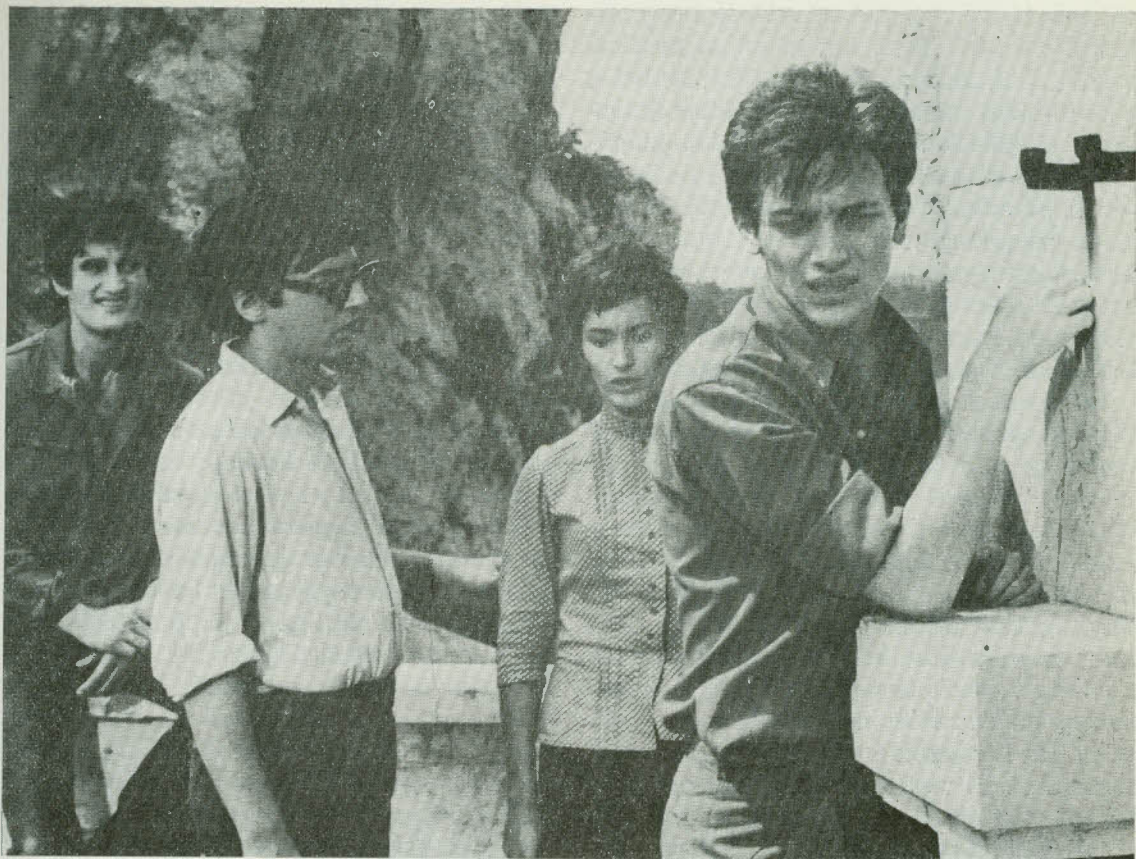
## Ürügy és illúzió

Miről lehet itt szó? Csak találgathatom a társadalomlélektani mechanizmus-sorozatot, eleven emberek hatásválaszaira elosztva. A felszabadulás utáni magyar történelemnek volt egy verőfényes, mindent ígérő, korán végeleért korszaka. És e korszak különös forradalmi alakulata: a Nékosz. Veze-

tői, közkatonái ütést adtak, ülést szenvedtek, sokféle szerepet vállaltak és cseréltek. később szanaszét szóródtak, 1969-ben százfelől néztek vissza a – feltehetően – róluk készült filmtörténetre. Sokukban úgy idéződött fel a hajdani múlt, hogy önmaguk személyes és intélzményük szervezett szerepétől függetlenül egyfajta elvontabb romantikus számonkérés jegyében olvasták rá a filmre a Nékosz-időszak összes beváltatlan, elakadt, félúton elgáncsolt, másként sikeredett ígéreteit. És az a gyanúm: a korszak és önmaguk illúzióit is.

Amennyire az eddigi szóbeli és írásos vitából összegezhető, a filmmel szembeni ellenérvek lényege: miért épp a Nékosz ürügyén, a Nékosz „nyakába varrva” fejezte ki Jancsó mindazt, amit a szocialista forradalmak folyamatáról és jelenségállományáról kifejezni kívánt. Miért sározta be a fényes szellőket; s épp a szellő-nóták előénekeiseit?

De ki sározott be, ki rágalmozott meg kit? Rágalmozott-e egyáltalán? Kényszere-



delten hallgattuk a vita némely felszólalóit, kik azt nehezményezték, hogy a film eltorzítja a magyar felszabadulás utáni közvetlen időszak hiteles történelmi képét. Milyen képet? Közismert, hogy e néhány éves periódusról – az 1945 és 1949 közöttiről – máig vilázik a történettudomány. Máig tisztázatlan, milyen szerepük volt például a felszabadulás utáni forradalmi bizottságoknak, a közvetlen demokrácia módszereinek és intézményeinek. Mikor, meddig működtek célszerűen, mikortól, miként lettek a későbbi Rákosi-irányzat centralizációs-bürokratikus tendenciáinak áldozataivá, hol és miben volt működésük életképes, mai lehetőségeink felé mutató, mai feladatainkban eligazító.

Talán ennyi is elég, hogy a „Nékosz-párti” vádak elvont romantikájának pusztán tárgyi hitelét is némiképp megingassuk. De nagyobb bökkenő is akad. Hogy ti. ez a film – írjuk le a vadonatúj felfedezést – nem a Nékosz-ról szól. Eseménysora nem realista film-történet, hanem történet-modell.

## Modell

Érvelésünket újfent közhelyszinten kell kezdenünk. Jancsó a *Fényes szelek*-ben – miként előző három filmjében is – nem a történelem közvetlen ábráját állítja egy-az-egy arányban nézői szeme elé. Hanem a történelem mintáját, jelképes metszetét.

Tudjuk, a modell-alkotás az újabb társadalomtudományi kutatás és gondolkodás egyik legfontosabb, mert leghasználhatóbb módszere lett. Ugyanígy tudjuk – vagy: tudnunk kellene –, hogy a századközepi művészet jelentékeny műfajai, irányzatai és alkotásai is modellben építkeznek. Nemcsak azért, mert ehhez lett kedvük, főként azért, mert nem tehettek mást. Amit a regényirodalomban, a színházban hosszú évek óta figyelhetünk, a mozivásznon most valósul meg a szemünk előtt: nem történetet, mesét, sztorit kap a filmnéző, hanem a történet valamikénti sűrítményét. Az egyedi információk időrendileg végeérhetetlenül hosszú láncolatának korában minden jelen-



tősz művész kényszerítő erővel kell, hogy válaszoljon a kérdésre: mit mondhat még? S amit mond, miként mondhatja? Monhat-e ezer történet után egy ezeregyediket? A történet előtörténetével, fokozatos kibontásával, azaz a részletesemények teljes övezetével? Mondhat, persze; kitűnő történetet is. Csak félő, hogy történetének lényege – a közlés, amelyért a történet megszületett – belevész az eseményrészek halmazába. Esetleges halmazába, amely elfakítja, felledésbe kényszeríti a lényegi történetet.

Nem elvont értekezést írunk, érzük be a legfontosabbal: a művészeti modell valamely korszak vagy korszakok, tehát időben hosszú fejlődési folyamat legjellemzőbbnek érzett jegyeit fogadja magába. E motívumokból, igen tudatosan, úgy alkot valamilyen – a műalkotásból nyilván nem hiányozható – történetet, cselekményt, szűzsét, hogy a történet eseményei ne csak egyfajta konkrét térben és időben létezhesenek, hanem több dimenzióban legyenek jelen. Ha így alkot, a művész fokozott absztrahálást hajt végre. Nemcsak egy adott tér és idő közvetlen tényanyagát lényegíti át egy körülhatárolt műalkotás elemeivé. Időben eltérő, térben távoli korokat és területeket jelenségvilágát absztrahálja modellé. Ugy sejtí, különböző tér- és időegységek közös tüneteket, tényeket, tapasztalatokat, tehát elvonatkoztatásra alkalmas anyagrészeket tartalmaznak.

Ez a látás, ez a módszer fontos következményekkel jár. Kiszűrí az alkotásból az egyedi, a *csak* helyhez-időhöz kötött, a folyamat felől nézve elhanyagolható, műnyelven a partikuláris jelenségeket. Gyakori kísérője a szándékos, a tudatos anakronizmus. Eltérő korok kelléktárának összevonása, a közös jegyek látványos kihangsúlyozása a szürke, egyedi jegyek rovására, a cselekmény, a „sztori” minimumra fokozása, az eseményekkel szemben a jelképes közlés nyomatókésíttása.

## Kelet-európai modell

Illő, hogy bejelentsük: fentiekkel a *Fényes szelek* kellős közepébe értünk. Ez a látás, módszer, építkezés érvényes Jancsó Miklós korábbi filmjeire is. Meddőnek bizonyult

már annak idején is a vita, vajon a *Szegénylegények* hű tükre-e, romantikus vagy realista ábrája-e az egykorú magyar történelemnek; a *Csillagosok* történetíven követi-e közvetlen tárgyát, téma-magját, a magyar internacionalisták sorsát a forradalomban. A film-építés mindenben közös: modellt szerkeszt tárgyról, tárgyából. És Jancsót az emelte a jelenkori művészet élvonalába, hogy tárgya, a rögeszmésen faggatott, megunhatatlan történelem: forradalom és ellenforradalom kimeríthetetlen modelljeit kínálta.

Kelet-Európa nyomasztó és végletes történelme nemcsak e köznapi ember köznapi tudatába hatol be lépten-nyomon. A kelet-európai népek tragédiatorozata olykor a kelet-európai művész szerencséje lett. Kimeríthetetlen élményanyagot kapott a részabott történelemtől, holta napjáig elélt belőle. Címzavakban fogalmazunk: ez a bő, életes nyersanyag teremtetle meg számos kelet-európai országban – hazánkban legkivált – a természetutánzó ábrázolás, a naturalizmus elkéselt, XX. századi diadalát. Ha viszont elvontabb látással, áttételesebb anyagkezeléssel építkezett, a kelet-európai művész ritka és szerencsés előnyhöz jutott: absztrakt szituációit, állapot-képleteit is érzékletessé elevenítette a kirekeszthetetlen történelem. Zenében, képzőművészetben, irodalomban könnyű névsorral szolgálni: a film nagykorúvá lett műfajában ma Jancsó az, aki korszakosan bizonyítja a kelet-európai lehetőségeket is, s egyszersmind a lehetőségek beváltását is. Antonioni egyenrangú kortársaként? Eisenstein felnőt örököseként.

Mint három korábbi filmjében, a *Fényes szelek*-ben is több élmény-rétegből, anyag-rétegből építkezik Jancsó. Az alapvonulat kétségtelenül a magyar felszabadulást követő évek eseménytörténete, a Nekosz-mozgalom jelenségvilága. A második a szűzsé jelképes kanyarulataiban, sűrítéseiben húzódik: az általánosított tünetanyag, amely az alig életrekel magyar – s körülötte a tágabban kelet-európai – forradalmat a későbbiekben eltorzította. Végül, utoljára, a még stilizáltabb általánosítás motívumai-ban: a tapasztalati és hangulati többlet, amellyel a legújabb nemzetközi diákmoz-

galmak eredményei és tévedései az alkotó történelmi tudását bővítették.

Igy lett sokértelmű, mert több dimenziós műalkotás a *Fényes szelek*. Így lett a forradalmi magatartásképletek, jelenkori forradalom-tudatunk történelmileg eleven, egyszerre konkrét és általános modellje.

## Ifjúság

És így lett melszete-mintája jelenünk egyik legváratlanabb, sokfelől magyarázott, de még lezáratlan társadalmi hullámverésének, a nemzetközi ifjúság eltérő indítékú, de sok közös tünettel dolgozó forradalmi gyakorlatának is.

Modellt, modell-érvényű műalkotást - említettük - nyilván azért készíti a művész, hogy elkerülje az esetlegesség, a perchez kötöttség csapdait. Ugy akarja megörököltetni önmagát és közlését, hogy sem a mai, sem a holnapi néző vagy olvasó ne kényszerüljön ilyen-olyan lábjegyzetekre, külső magyarázatokra. Tanulságos volt megfigyelni, hogy a szóbeli vilákon a *Fényes szelek* fiatal nézői miként fogadták a film tudatos absztrakciójának kihívását.

Esztétikai ízlés és történelmi-ideológiai értékelés véleményei persze ezúttal is sokszorosan tagadták egymást. Az eltéréseknél azonban érdekesebb volt az egyezés. Kiderült például, hogy - az egyedi vélemények záradékától függetlenül - a mai tizenéveseknek, kezdő huszonéveseknek a felszabadulás utáni néhány év olyképpen zárt, múltba merevedett történelem, mint a magunk korosztálya számára mondjuk az első világháború és környéke. Hallatlanul fontos jelenség ez, csak éppen nem elemezhetjük, szélfeszítendő jegyzeteink laza keretét.

Ide kívánczik viszont, hogy a tárgyi előismeretek szegénysége ellenére is ez a fiatalság mennyire felismerte a *Fényes szelek* általánosító jellegét és értelmét. Mind a forradalomra, mind önmagára - az ifjúsági modellre - vonatkozóan. A film magatartástípusait nem tudták mindig pontosan megfigyelni, a megfelelő történelmi címkékkel el látni, de az ideológiai képleteket és szituációkat, a magatartási indítékokat, s ami a legfontosabb, mindezek megszólaltatását filmnyelven, filmformában: érvényesebben

látták, mint a hajdani nékoszisták némelyike.

Szükséges lenne, ideje lenne a *Fényes szelek* után - mellett, helyett - elkészíteni a filmet, amely a maga történelmi konkrétságában jeleníti meg a forradalmi hagyományú Nékosz-mozgalmat - kérte valamelyik vitán valamelyik felszólaló. Nagy igény, kérdés, hogy teljesíthető-e. Aki ilyet vagy hasonlót kér, igazándiból a Jancsó-filmek „tartalmát” kívánná egy hagyományosan realista történelmi és művészeti látás-építkezés szabályai szerint megvalósulni. Nagy kérdés, ha például Kovács András vállalkozna egy „Nékosz-filmre”, az effajta igényeket elégítené-e ki.

## Dokumentum és modell

Itt kell kitérni - látszatra szeszélyesen, valójában érveim nyomtatékosításaként - Kovács András legújabb, pillanatnyilag „kéziratos”, azaz a szűkebb szakmának bemutatott filmjére, az *Extázis 7-től 10-ig* címűre. Nemcsak azért, mert - bizonyosra veszem - a magyar film „új hullámának” legutóbbi, nagy eredménye. Főként azért, mert vitakérdéseink középebe vág.

Első rápillantásra képzelni sem lehet eltérőbb film-műfajokat, mint a Jancsóé és a Kovácsé. Az egyik a telivér absztrakció; a naturális részletek megvetése. A másik - játékfilmjei esetében is - hűség a természet-utánczó dokumentumhoz, az élmény-hitelű valósághoz. Holott ideje észrevennünk, hogy e két, látszatra egymást tagadó film-műfajt sokszorosan közös szálak fűzik össze, s nemcsak elvont értékük magassága szerint. Az alapos elemzés Jancsó bármely művében kiderítheti az egykori dokumentumfilmes szemét és kezenyomatát. Az elvont film-történet elemeinek érzékletességében, a modell anyagául szolgáló események, figurák, jellemvonások célszerű apróságainak kiválasztásában. Kovács András dokumentum-módszere viszont a másfajta műfaj keretében éppúgy általánosításra tör, mint Jancsó modell-szerkesztése. Figyeljük meg az *Extázis*... szociográfiai hitelű anyagának rendezői vágásait, hirtelen tér-cseréit, a spontán megjelenítés és a „beavatkozó” interjúvolás arányainak tudatos ke-



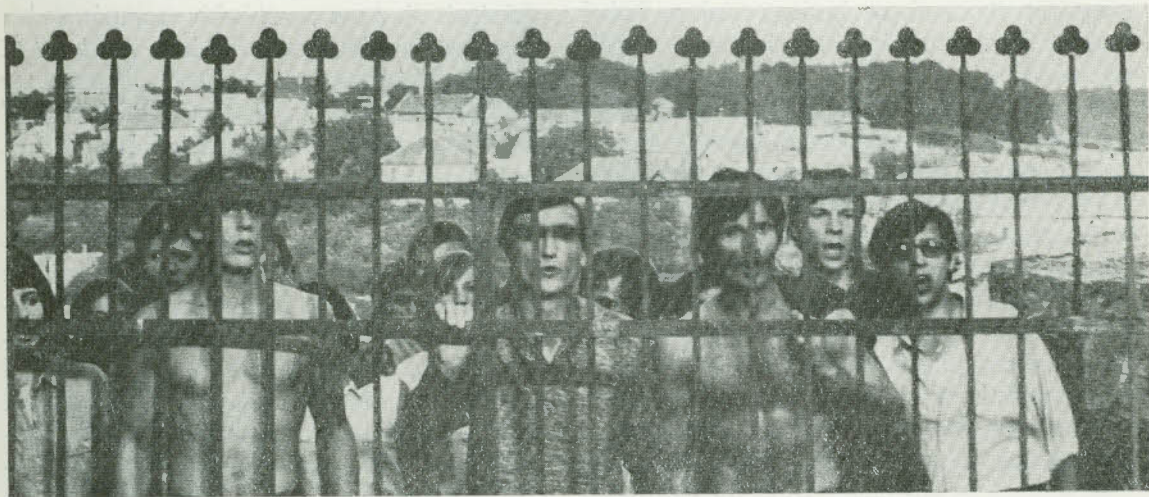
verését, a látszatra szertelenül áradó dokumentum-anyag kemény megszerkesztettségét. Kovács András sem kívánt kevesebbet közölni, mint Jancsó; nem is érte be kevesebbel. A hatvanas évekbeli magyar „gitáros nemzedék” megvallatásával, eszményeik, csalódásaik, szabad időt kilöltő tervszerű elfoglaltságuk és lézengéseik, megvalósult és megvalósítatlan lehetőségeik felvonultatásával éppúgy általánosítást, modellt adott a dokumentum-műfaj keretei között, mint Jancsó a maga emeltebb, stílízáltabb irányzatában.

## Godard

További kitérőre kényszerülünk. Illő megkeresnünk Jancsó és Kovács törekvéseinek nemzetközi rokonait. Sokfajta áramlat – a „harmadik világ”, főként a latinamerikai filmesek nálunk sajnos alig ismert kísérle-

a teljességre törő megszerkesztettséget. Godard, önmaga világának, közvetlen környezetének élményeiből építkezve, bármiféle teljességet képtelennek tart. Közelítése a *szenvedélyes szkepszis*, az átgondolt relativizmus; paradox módszere így a *tudatos esetlegesség*. Figyeljük meg Godard módszerét, ahogy legújabb – esztétikailag is, szociológiailag is rendkívül érdekes – filmjeiben tervszerűen teremti meg a *komponált rendetlenség* filmvilágát. Godard cédulákat sorakoztat – s a képpé lett szociográfiai riportokból, interjúkból, mini-esszékből, kiáltványokból, párbeszédekből olvasható ki üzenete.

Godard film-filozófiáját máskorra kell halasztanunk. Nem részletezhetjük – holott mintaanyag – világképének és módszerének szoros kapcsolását. Ezúttal csak az esetlegességre, a rögtönzésre kívántunk utalni. Arra, hogy a Godard-filmek műalkotás-



tei – mellett egyetlen rendezőt találunk, akinek mostani érdeklődését a világ forradalmi átalakulásának és átalakításának módszertana köti le. Természetesen Jean-Luc Godard újabb sorozatára gondolunk; főként két filmjére, a *Week-end*-re és *A kínai lány*-ra. Ezekből nyilvánvaló, hogy a filmrendezői státusz nála ugyanúgy történetfilozófust és szociológust is rejteget, mint Jancsó és Kovács esetében. A későkapitalista társadalmak legújabb jelenséganyagából „modellizált” filmjeiben egyet hiányolhatunk (s most *csak* erről szólnánk):

egysége – a kompozíció felől nézve – a *Fényes szelek* és az *Exlázis*... alatt maradt. Godard nem hiszi, hogy egyetlen műalkotás racionális modelljében világának sokféle szilánkjai összefoghatók. Jancsó és Kovács másként hiszi. És higgadt, analitikus hitük ez esetben aligha olcsó illúzió.

## Egy káros alternatíváról

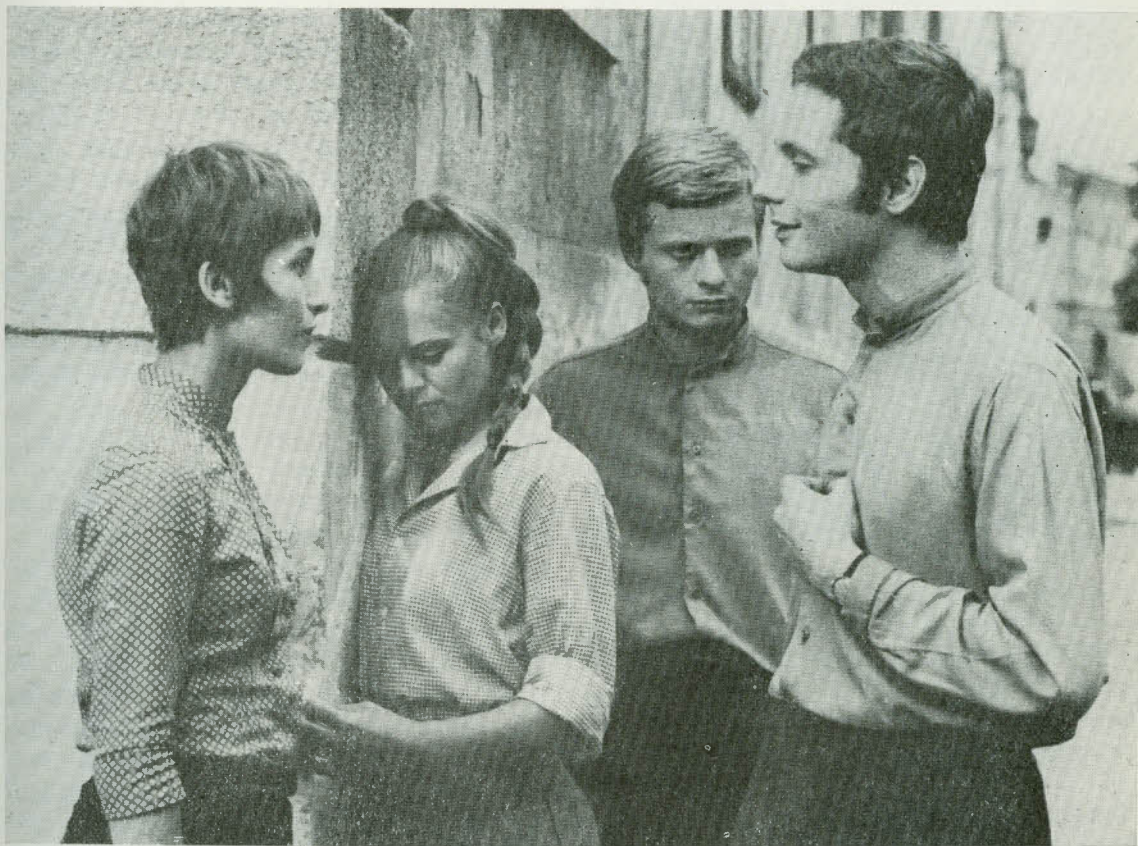
Közeledünk az összegezéshez, ideje visszatérni Magyarországra.

Meggyőződésem, hogy kultúrpolitikai el-

méletünknek és gyakorlatunknak legnagyobb gondja az elkövetkező években az úgynevezett „közönségműfajok” és „elitműfajok” aggasztó elkülönülésének közelítése és viszonylagos feloldódása lesz. A szakadék pillanatnyilag a filmszakmában a legnyilvánvalóbb, talán, mert a leginkább felderíthető.

Értsük meg egymást. Ilyen elkülönülés minden fejlettebb ország társadalmi-kultu-

Hogy a „művészfilm” szerencsétlen fogalma például telivér politikus, ideológus rendezők életművét fedi; nem a személyiség elmagányosodásának árnyalatait megjeleltető, az individuális közérzet hajszálait is árnyaltan négybe hasító művészetet, mint Nyugaton. És a másik véglet – tisztelet a kivételnek – a lehető legigénytelenebb. Amit nálunk előzékenyen „közönségfilmnek” neveznek, nem e nélkülözhetetlen –



rális gyakorlatában felfedezhető. Önmagában nem tragédia; egy rétegződött társadalom megosztott kulturális fogyasztásának szinte elkerülhetetlen tünete. Nehézségeink fő forrása, hogy nálunk előzmények nélkül – illetve: egy hosszú korszak csukott szemű, az elemi szóródásra sem ügyelő, eszményi kulturális egységre törekvő elmélete és gyakorlata után – váratlanul, csődhangulatot okozva jelentkezett ez a megoszlás.

Amelynek nem az a baja, hogy létezik. Hanem, hogy jelen formájában létezik.

tehát enyhén didaktikus, tartalmasan szórakoztató – műfaj termékeinek összege, hanem szinte egyedül a kommersz-vígjáték.

Vagyis nem azok kerültek a kártékony antinómia-pár pólusaira, akiknek ott lenne a helyük. És beérett az elhanyagolt okok okozata. Amiként „modern” verset olvasni, képet nézni nem tanítottuk meg felnőtt állampolgárságunk tekintélyes hányadát, úgy filmet befogadni sem megy előzmények nélkül. A film, a mozi, amúgy is a könnyű szórakozás, a „kikapcsolódás” egyezményes lehetőségeként él a széles köztudatban. E



hagyományos közlésmódnak a Jancsó-típusú modell-film áthághatatlan akadályt jelent, s elindítja a közismert reakciósort. Nem értem a filmet – tehát a film érthetetlen –, tehát nem bennem, a nézőben, hanem a filmben és rendezőjében van a hiba.

Hálás, de olcsó alkalom lenne élcelődni a közönség értetlen rétegeinek baklövésain; okkal kérhetné ki, akit illet, vicclapjaink méltatlan szurkapiszkait a Jancsó-filmek női meztelenségein, énekes-táncos zászlólobogtatásain. Ne élcelődjünk, ne háborogjunk. Utaljunk esztétikai köznevelésünk fehér foltjaira.

## Optimista záradék

Úgy adódott, hogy nem-filmes létemre hosszú napokat tölthettem filmek között. A *Fényes szelek* osztársadalmi vitája és Kovács András új filmjének műhelyvelítése egybeesett. A filmekben és a filmszakmán túli társadalmi tanulságokról hosszú tanul-

mányt lehetne írni. Tanulmány helyett, e jegyzetek végén csupán állampolgári elégedettségemet záradékolhatom.

Igényeinket, lehetőségeinket jelzi és dicséri, hogy a *Fényes szelek* és az *Extázis* 7-től 10-ig elkészült, bemutatásra kerül. Hogy társadalmi vitatémává lett. Hogy a vitatémában akadémiai levelező tagtól háziasszonyig a résztvevők természetesen, gátlás és kööttség nélkül mondanak véleményyt.

A közeg, amelyben élünk, amelyben ezek a filmek megszülettek: a szocialista demokrácia kibontakoztatásának terepe. Filmjeink e folyamat termékei és serkentői. A folyamat és környezete sokaknak idegen, nem rokonszenves: elszoktak, elszoktunk ilyesmitől. De ez az út előre. Ha megosztott, sokféle viláktól gyötört világunkban ez, ennyi sikerült egy kis nép művészetének: eredményeink bizonyítékát, jövőnk lehetőségeit tudatosíthatjuk.

Sükösd Mihály

## A MEGALKUVÁS „SZÁMLÁJA”

Holdudvar

Rilke azt írja egyik versében, hogy a műalkotás azt sugallja: „változtasd meg életed”. Nos: Mészáros Márta új filmjének egyenesen ez a *programja*. Programfilm ez, a szó legnemesebb értelmében, nem kérdést vet fel, hanem feladatot ad.

Privátdrámát tesz elénk a film, mégsem csak privátdráma. Főhősnője ugyanabból a generációból és társadalmi rétegből való, mint Kovács András *Falak*-jának szereplői. A régmúltat az író-rendező csak érzékelteti. Az édesanya – csak hátulról fényképezett – fekete fejkendője, a francia parfüm illatára tett gúnyos megjegyzés („gazdag-szag”), az önfeledt magáratálalás egy régi népdalban – ennyi elég, hogy tudjuk: Edit parasztlányként került annak idején – 1946-ban – férje, a tehetséges, fiatal, szenvedélyesen politizáló közgazdász, Ballassa Péter oldalára. Mikor találkozunk vele: elegáns úrinő, a gazdagság és presztizs jegyeitől övezve, pertuban a miniszterhelyetttel (a régivel), és magányosan a hamis barátok és a hivatalos gyászszertartás közepette. Mielőtt bármit is tudnánk, tudjuk a képekből: egy erkölcsi „lecsúszás” tanúi vagyunk, és egy a privátnál egyetemesebb erkölcsi konfliktussal terhes szituációban.

A szituáció nagyon egyszerű (és ezért nagyon világos): a nem szeretett férj sze-

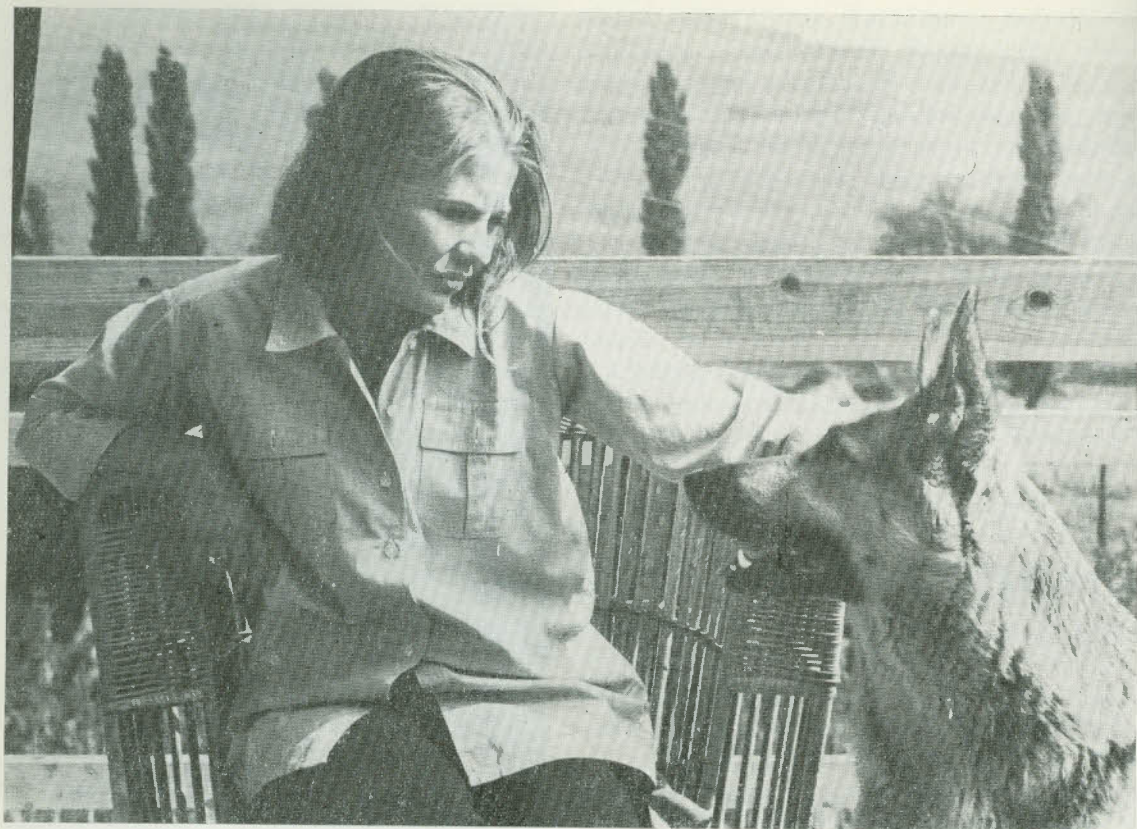


rencséllenség áldozata lesz. Az egyedül maradt asszony ott áll élete *utolsó alternatívája* előtt, még egyszer utoljára lehetősége, módja van rá, hogy szembenézzen múltjával, és hogy új életet kezdjen: végül a *sajátját*. A kérdés az, hogy tud-e élni ezzel a lehetőséggel?

A legjobb drámai hagyományok egyikének légkörében vagyunk. Ez az a drámatípus, melyet Ibsen teremtett meg, s melyet Csehov, O'Neill formált meg tökéletességgel. Az élet „benyújtja a számlát”, az embernek fizetnie kell. De hogyan? Újra vállalja az élethazugságot? Leszámol vele gondolatilag, cselekvőleg azonban nem? Vagy leszámol vele cselekvőleg is? Ez a három lehetőség áll Mészáros Márta főhősnője előtt is. Mind a három reális, ha nem is egyformán. A sors nincs eleve elrendelve. Ezért mondhatja Editnek régi szerelme búcsúzáskor: „Légy bátor”.

Miért nem *egyformán* reális a három lehetőség? Mert főhősnőnk nagyon is kész





jellem. Választásának tartalmába és mi-kéntjébe messzemenően belejátszik a múlt, a húsz esztendő elkötelezettség. Méghozzá nem is elsősorban tartalmilag, de a szokásokban, a „reflexekben”, a reakciótípusokban. Editnek arra még futja erejéből, hogy átlásson saját élethazugságán, de arra már nem, hogy ennek következményeit cselekvőleg is levonja: a „saját élet” megteremtésének szándéka kudarcba fullad.

A jelent a múlt világítja meg - mint ahogy Ibsennél, Csehovnál, O'Neill-nél is. Edit együtt élt egy férfival, akihez semmi sem fűzte. De miért? És hogyan?

Kettejük sorsának kezdete - tudatosan és helyesen - homályban marad. Csak azokból a szavakból tudunk visszakövetkeztetni erre, amelyeket Edit Katinak, idősebb fia menyasszonyának mond: „Azért szereted, mert szép és okos”. Edit is bizonytalansággal szerette (vagy úgy hitte, hogy szereti) férjét a kezdet kezdetén, mert az „szép és okos” volt. Valami „csekélységet” tehát eleve zárójelbe tett: a *jellemet*. Hamarosan nem szerette többé. Szeretett mást, de sohasem

annyira, hogy egy másikat *válasszon*. A világ előtt továbbra is vállalta a szerető hitves szerepét. De miért? Mert *félt*, mint ahogy sok egyébtől is félt. Félt a botránytól, félt a szenvedélytől, félt a szegénységtől, félt az igazi konfliktusoktól. Összefoglalva: félt minden olyan lépéstől, tettől, mely *erőfeszítést* kívánt volna.

Az asszonyi félelem motívuma már Mézsaáros Márta előző filmjében is jelentős szerepet játszott. S bár Editnél is - mint láttuk - alapvető, az ő alakja - és bűne - bonyolultabb ennél. Edit szenvedett férje autoritatív, erőszakos, a látszatot minden-nél többre tartó természetétől, de sosem vetette fel a kérdést, hogy vajon *mások* szenvednek-e ugyanettől. Edit férjét konvencionálisan „nagy embernek” látta, és nem akarta észrevenni emberi lecsúszását. Félt, hogy szembenézzen a tényekkel: Balassa Péter nem ugyanaz az ember többé - a világ számára és a világ szemében - mint annak előtte. És ez volt Edit legnagyobb élethazugsága.

Éppen ezért a múlttal való őszinte szem-







benézés két dolgot jelentett számára. Számot vetni saját gyávaságával, és megtudni végre: *ki* is volt tulajdonképpen az az ember, akivel huszonegy esztendeig együtt élt? Így hát nem volt részéről hisztérikus jelenet a volt barátok meghívása és „kikérdezése”. Meg akarja idézni eltávozott férje „arcát”, mert csak ezzel tudja kibogozni saját élethazugságainak szövevényét.

A múlt, mint mondtuk, itt van a jelenben, Edit megszokásaiban, gesztusaiban, reakcióiban. De itt van megtestesült formában is: Istvánban, idősebb fiában. István az apja fia. Nemcsak bizonyos alapvető jellemvonásokban (erőszakos, parancsoló mivoltában), de az élethazugságok iránti vonzódásában is. Mészáros Márta itt finoman érzékelteti, hogy Balassa Péter emberi lecsúsztása nem volt feltétlenül kapcsolatban konzervatív politikai nézeteivel. István fia nézetei ugyan éppen az ellenkezőek – s mivel nem tud megférti az apjával, el is költözik hazulról –, politikai álláspontjához való *viszonya* azonban (és ez éppen a szélesebb értelemben vett jellem dolga) ugyanaz, mint az apjáé. Az ő igazságai az egyedüli igazságok, az ő tervei az egyedül igaz tervek, – a másokéi éppen úgy nem jönnek számításba nála, mint apjánál. S ehhez járul még (az előbbivel szerves egységben) a konfliktusok kikerülésének igénye.

Nos: ez a fiatal férfi – a házban való megjelenésétől kezdve – ugyanolyan parancsoló szerepet tölt be Edit mellett, mint annak idején a férje. Az „odi et amo” uralja itt a terepet, és a konfliktusok megint nincsenek kihordva többé. Az elvi összetűzések veszekedésekké fajulnak. Edit – lelkileg – „be van kerítve”.

István léte, illetve egyénisége egyik tényezője annak, hogy Edit megáll a második lehetőségénél, és nem tudja cselekvőleg megtalálni saját életét. De már azzal is, hogy a második lehetőség útját végigjárja, új szituációt teremt *egy másik ember számára*. S ez a másik ember Kati, István menyasszonya.

Kati kísértetiesen *ugyanazon* az úton indul el, melyen Edit – annak idején – önmagát elvesztette. Szereli Istvánt, mert „szép és okos”. (A jellem – mint tudjuk –

zárójelbe van téve.) Megtesz mindent, amit az követel tőle. Mindaz, amit a fiú kíván, jó és helyes, és nem lehet megkérdőjelezni. Így vállal „csendőrszerepet” Edit mellett. Észrevétlenül és igen gyorsan csúszik lefelé, egészen az elaljasodás határáig. S az elaljasodás határán nyílik meg előtte – éppen Edit katarziséban – *saját alternatívája*. A még világító fény most Edit élettragédiájából árad, és ez mutatja meg István igazi arcát. Kati felfedezi István jellemét, és ezzel a jellem szerepét a szerelemben és az életben általában. Edit *utolsó* választási lehetősége így Kati *első* alternatívájának alapjává válik. S a fiatal lány – akinek módjában van a tett *következményeit* leolvasni egy tönkrement élet könyvéből – *cselekvőleg* választ. Ha az egyik ember sorsából a másik így okulhat, akkor még a tönkrement élet sem volt hiábavaló.

Mondtuk: Mészáros Márta filmjének alapkonfliktusa általános és általánosítható; a saját sorsunk megválasztásának és újráválasztásának kérdése egyike a legegységesebbeknek. Ugyanakkor itt is, mint korábbi filmjében, a rendező sajátos *asszonyi problémát* érint.

Mészáros Márta mindkét filmjében azt az igazságot példázza, hogy a nők – végső soron – csak maguk szabadíthatják fel *önmagukat*. Ennek természetesen megvan az objektív, össztársadalmi előfeltételei. Jogaik az egyik oldalon (választójog, egyenlő munkáért egyenlő bért), szokásbeliek a másikon (a házimunka megosztása, a lányoktaníttatás stb.). De Mészáros Márta látja – s és jól látja –, hogy mindezek csak szükséges előfeltételek. Ha az ő Katija kiváló vegyész lenne, és István minden nap mosogatna a konyhában – Kati akkor is a férfi rabszolgája maradna.

A nők csak maguk szabadíthatják fel *önmagukat*. De hogyan? A nők nem alkotnak társadalmi osztályt, sem réteget. Nem tudják érdekeiket integrálni. A jelentős nőmozgalmak ezért mindig is a jogi egyenlőségért (az egyenjogúságért) küzdöttek. De ez még nem felszabadulás, hanem csak annak előfeltétele. A nők önfelszabadítása ezért csak *egyénileg* mehet végbe; minden

asszonynak saját életében kell megküzdenie saját szabadságáért. Össztársadalmivá - minden ember normájává - az önfelszabadítás, azaz az osztálytársadalmakban belénk gyökeredzett szokásoktól, a tulajdonfóltástól, a presztizsigénytől stb. való cselekvő megszabadulás, csak egy hiteles, szocialista demokratikus közösségben válhat. S ezért minden asszony, aki megvalósítja a saját szabadságát, aki képes megszabadulni ezektől az évlizedes begyökerezettsé-

gektől, egy lépést tesz az *emberi* társadalom megvalósítása felé. A nők önfelszabadítása ezért nemcsak „női” ügy, hanem összemberi ügy is.

Az osztálytársadalmakban mind a „nő”, mind a „férfi” elidegenedett. Ezért a nők önfelszabadítása korántsem jelenti a „férfiassá” válást. A férfiakban - a létért való küzdelemben - az osztálytársadalmak farakaslörvényeinek megfelelő cselekvésben számos embertelen tulajdonság fejlődött ki:





erőszakosság, kíméletlenség, amit „férfias keménységnek” neveztek. Ebben a vonatkozásban a nők – mivel csak ritkán vettek részt az önfenntartás társadalmi küzdelmeiben – a szó szoros értelmében emberibbek maradtak. A lágyság és a gyengédség olyan jellemvonások, melyekben mindig is fontos összemberi értékek testesültek meg. Ugyanakkor elsősorban a nőkben alakult ki két nagyon is nem-emberi tulajdonság: *a minden erőfeszítéstől való tartózkodás* (kivéve, ha az erőfeszítés a család fenntartására irányult), és a *félelem* mint az élet alapotívuma. Mészáros Márta filmjeiben olyan nőket keres, akik éppen ettől szabadultak meg; akiknél a félelem nem alapotívum többé, s akik vállalják az erőfeszítéseket – szellemieket és erkölcsieket egyaránt.

A *Holdudvar* tehát egy nagyszabású gondolat művészi megfogalmazása. A film első része maradéktalanul meg is oldja az egységes megformálás nem könnyű problémáját. Minden kép, minden mozdulat az élethazugság leleplezése. Az író-rendezőnek kegyetlen szeme van, és ez a kegyetlenség itt nagyon is helyén való. Kegyetlen a halotthoz, aki azt kapja meg halálában, amit életében megérdemelt. A porait tartalmazó urnát repülőgépen, „dobozban” szállítják, végtisztességét a tárgyi világ közböns zöreije (kalapácsütés) kísérik, gyászszertartása hivatalos beszéd és a magnefonon játszott munkásgyászinduló. Gépék kísérik és veszik körül halálában azt, aki maga is gépiessé vált életében. A „barátok és mukatársak” részvételében a részvétlenség hangjai csengenek.

De kegyetlen a rendező az élőkhöz is. Elsősorban Edithez, akivel együttérezni enged ugyan, de akit sajnálni – joggal – nem enged. A kamera gyakran siklik a luxus és a presztízs „jeleire”. Az úgazdag lakás berendezési tárgyai, a kozmetikai szerek, a ruhák – mindezek tanúk: Kende János operatőri munkája beszédes tanúkká emeli őket. Tanúskodnak Edit ellen, akinek nincs joga férjét vádolni, csak önmagát: férje munkájának és lecsúszásának egyik legfőbb haszonélvezőjét. És kegyetlen Edit emberi kapcsolatainak szófukar, jelzésszerű, és mégis leleplező bemutatása is. A fér-

fiak, akiknek már köszönésében is múlt vagy jövő viszony gondolata lappang – minden igazi segítőkészség nélkül; a barátnők, akik kapzsian velik rá magukat az ajándék ruhákra – az „adok-veszek” érdekkapcsolatait jelzik. Igaz, férfiak és nők között egyaránt akad kivétel, de mindkét esetben csak *egy* a *sokkal* szemben. S ez az egy, ez a kivétel is mindig *ítél* – szavaival vagy szeme pillantásával – a hősnő felett.

A film azonban – második részében – vezít ebből az egyenesvonalúságból, ebből a művészi tisztaságból. Mindenekelőtt zavaró, mi több, felesleges az a grand guignolos fordulat, mellyel István altalót kever anyja italába. Felesleges, mert hiszen egy asszonyról, aki huszonegy éven keresztül engedelmeskedett férjének, minden különösebb mesterkedés nélkül elhisszük, hogy férje halála után ugyanígy engedelmeskedik fiának is. Trükknek érzem az asszony bekerítésének bizonyítására beépített történetet a kutya eltávolításáról. Edit lelki bekerítettségét *hisszük*, mert *tudjuk*; nincs szükség ezt fizikai bekerítéssel tetézní. Egy néhány kemény szó, tilalom, még az „így akarom” is elégséges lenne ahhoz, hogy Edit ott maradjon, ahová fia parancsolta. Felesleges, mert betétszerű Gáspár és barátai konfliktusa a rendőrséggel. Gáspár életfelfogását a film már amúgy is közérthetően érzékelteti.

Ezzel nem akarom tagadni a második rész művészi erényeit. A szembesítés a parasztlánnyal, aki minden önáltatás nélkül, sallangmentesen vállalja a hagyományos asszonyi sorsot, a népdaléneklés felejthetetlenül gyönyörű jelenete, az eltávozó Kati találkozása Gáspárék világával – mindez ugyanolyan erőteljesen megformált, mint az első rész egésze. De a fent említett felesleges fordulatok miatt a mű itt nem nélkülözhetően homogén.

A film másik művészi gyengéje – s ez szintén a második részben nyom súlyosabban a latban – bizonyos szereplők kiválasztása. Mészáros Mártának volt egy kétségtelen telitalálata. Ez Töröcsik Mari, Edit megszemélyesítője. Töröcsik nem egyszerűen játssza, de alkotja figuráját. Az őszinteség és a hazugság egymásba átjátszását, azt a törekvést, hogy az előbbit az utóbbi-

ból kiszakítsa, minden mozdulatában, pilantásában érzékeljük. A valóban hisztérikus lelkiállapotból úgy vált át a tényleges elhatározásra (amit csak erkölcsileg tompa fia vél hisztériának), hogy ez az átváltás az ujjá csücskében is benne van. A fiához való bonyolult érzelmi viszony alakításában pedig félelmetes biztonsággal kerül el minden - nem könnyen elkerülhető - buktatót.

A film többi hőse azonban Mészáros Márta nem fordított ugyanennyi figyelmet. Nem a színészeket hibáztatjuk, mert hiszen ők jól játszottak, csak éppen nem azt, amit játszani kellett. Így Balázsovits sem nem erőszakos, sem nem kegyetlen, nem ellentmondást nem tűrő; színészi egyénisége sokkal lágyabb annál, hogy István karakterét igazán érzékeltetni tudná. Somogyvári Rudolf nem tudja felkelteni a régi - és az emberi élet lehetőségét rejtő - szerelem élő példázatát. S végül: Kovács Kati sem a film Katija; elhiszünk neki mindent, amíg szolgálai követi István parancsait, de nem hisszük el lázadását. Ez benne van ugyan a szövegben, de nincs benne Kovács Kati játékban. Ezért marad Kati katarzisének megformálása - a film gondolati csúcspontja - saját lehetőségei alatt. Hiába „igaziak” a szó szoros értelmében a Margit nénit megszemélyesítő Mészáros Ági, vagy a kisebbik fiú, Gáspár - éppen azok a szereplők nem futják ki a konfliktusban bennerejlő lehetőségeiket, akik Edit döntéseinek közvetlen kiváltói, vagy akiből Edit élete közvetlen cselekvést vált ki.

Nemrég egy riporter megkérdezte Mészáros Mártától, hogy szándékában áll-e fil-

met készíteni a szerelemről. A rendező azt válaszolta, hogy ez nem szerepel tervei között. Pedig - végső soron - a *Holdudvar* is Ady Endre kettős csillagzatáról szól: a politikáról és a szerelemről. Igaz: politika és szerelem nem a film „főszereplői”. De a *Holdudvar* mégis csak azt példázza, hogy politika és szerelem *mivé teszi az embert*; közelebbről: hogy *milyen politika és milyen szerelem* teszi olyanná az embert, mint Edit és a távozásában megvilágított arcú Balassa Péter.

Mert Mészáros Márta kegyetlenül látó szeme előtt kétféle politika és kétféle szerelem lebeg, jobban mondva kétféle viszony a politikához és a szerelemhez: a *hiteles* és a *nem hiteles*. Mit jelent a hitelesség, mind a politikában, mind a szerelemben? *Végig-vinni a konfliktusokat és vállalni a következményeket*. Aki politikában és szerelemben nem viszi végig a konfliktusait, és nem vállalja eszméi, szenvedélyei következményeit, annak politikája és szerelme „nem hiteles”, és annak élete sem lehet hiteles többé. Ebben voltak közösek néhai Balassa Péter és felesége.

Mészáros Márta nem mutat „ellenpéldát”; nem állít eléink hiteles politikát és hiteles szerelmet. De filmjében megjelennek azok, akik ezt *keresik*. Ilyen Gáspár, a második fiú, aki szülei egyenes ellentéte. Nem parancsoló, de nem is fél a tekintélytől, ahogyan nem fél a konfliktustól sem. Nincs még birtokában semmiféle igazságnak, de keresi azt. És így fogja keresni a hiteles életet Kati is, aki elindult, hogy meglegelje saját magát. Reméljük, hogy megtalálják.

Heller Ágnes

HOLDUDVAR, 1968

I. és R: Mészáros Márta; O: Kende János; Z: Szörényi Levente; Sz: Töröcsik Mari, Balázsovits Lajos, Kovács Kati.



## A FOLYÓN GÁZLÓ ÉPÜL

### Az első tanító

Furcsa film. Szabálytalanul szabályos és mégis a valódi felfedezések izgalmával örvendeztet meg a nézőt. Vad indulatokkal dolgozik – sivárságában is egzotikus környezetben, egy vékony határvonalon egyensúlyozva, amely a romantikát elválasztja egyfajta nagyon is modern, nálunk talán leginkább „demitizálásnak” kategorizált hangvételtől.

Az ellentmondás a meglepő az egészben. Mert ha a rövidrefogottan elmondható alaptörténetet vesszük szemügyre, rögtön felbukkan a kérdés: hol van itt a megkapóan új, a „modern”? Vagy különösképpen: mi van abban bármilyen „demitizálás”, hogy egy nagyon lelkes, nagyon indulatos, nagyon képzetlen kirgiz fiatalember szembe száll az elmaradott, törzsi előítéletek és indulatok igájában vergődő kirgiz hegyifalu lakosságával, hogy rájuk kényszerítse az iskolát, a tanulást?

Egyetlen hamis szó, egyetlen üresen kongó, patetikus mondat hiteltelenné zsugoríthatná az egész cselekményt, s a filmet egy szintre helyezhetné azokkal a művekkel, amelyekből pontosan tizenkettő egy tucatot, s amelyek az átvételi listára kerülve, erőteljesen fokozzák a „miért idegenedik el a mozitól a közönség” cím alatt mostanság sokszor boncolgatott jelenség tempóját. Az első tanító-nak azonban nem a forgató-

könyve romantikus, hanem a hőse – nem a színészen buzog az indulat, hanem a figurában; egyszóval nem a *Szibériai rap-szódia*-val jelölhető irányzat romantikájáról van szó, hanem az igazi emberi erőfeszítés nagyszerűségéről.

Maga a film pedig – bármennyire is elmélyedt, pontos pszichológiai rajzot ad szereplői vérbő egyéniségéről, indulatairól – egészében mégis egy más kor természetes távolságából nézi saját hőseit. Anélkül, hogy változtatni, mozdítani akaró indulatát is ilyen távlatból szemlélné.

Ez persze természetes. A fejlődött, iparosodott Kirgízia mai állapotából nézve, naiv, mosolyognivalóan kisszerű s régmúltba vesző történet ez a háború utáni legenda. A szovjet hatalom első éveiben vagyunk: de a kommunisták államszervező, új világot teremtő rendje a hatalmas birodalomnak csak szívtájain, nagyvárosaiban, igazi centrumaiban, fejlettebb mezőgazdasági területein vált rögtön érezhető, érzékelhető valósággá. Az „isten háta mögötti” kirgiz hegyifalvak lakossága alighanem csak hírből, vagy néhány – a messzi városokba talán elvetődött – szomszéd-falubéli elbeszéléseiből hallhatott valamit a vörös hatalomról. A kirgiz föld távol-messze fekszik az Európa politikai válságait, háborúit érzékelő nemzetek, területek zónájától:

akkoriban meg, amikor ez az elnyomott, évszázadok óta változatlan munkaeszközeivel dolgozgató, írástudatlan nép, elmara-dottságának tehetetlenségi nyomatékával, úgyszólván konzerválta élelszínvonalát, a nyomort és a tudatlanságot - még sokkal sokkal messzebb feküdt, mint manapság.

Minderről Mihalkov-Koncsalovszkij film-jének expozíciójában - bármilyen narrátor-szöveg vagy magyarázat nélkül - egyszerűen a képek erejéből értesülünk. Amint a végtelen sivárságú kő- és kavicsmezők, az égbenyúló, kopár kirgiz hegyek idillien békés, szűzien érintetlen, de ijesztően természetlen vidékét végigpászlázza a kamera, majd amint a folklorisztikus, aprólékosan hiteles berendezési tárgyakat mutatja, a házak bútorzatát, a munkaeszközöket, pontosan érzékeljük a valóságot: a közép-európaiától mintegy négy-ötszáz esztendővel elmaradott élet folyik itt.

A kirgiz film következetes és keményen igazmondó film: nem retusálja a negyven-éves valóságot semmiféle rosszul értelmezett reputáció nevében. Aki ide érkezik: elmaradott, nyomasztó szegénységű, nyomasztóan sötét kulturálatlanságú faluba érkezik. A kiszolgált vöröskatonák félig ci-

vil, félig katonai gúnyáját hordja: sok száz-ezer ember viselt akkoriban ilyen ruhát: ami a hadseregben rajta volt, már kezdett lerongyolódni, lefoszlani róluk, újat venni meg ugyan kitől? S miből?

A fiatalember tehát megérkezik a faluba. Körülnéz: egyetlen épület van, amelyből iskolát csinálhatna, egy elhagyott istálló. Piszkos is, düledszik is, de falai vannak, s teteje. Ez lesz az...

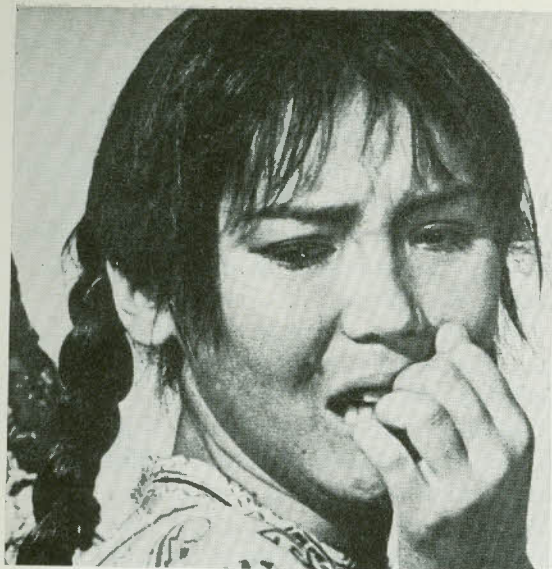
- Emberek! - szólítja először barátságosan a tömeget - tanító vagyok. Írni, olvasni kell tanítani a gyerekeiteket.

A falu először csendben hallgatja jókedvű, izgatott, végül támadó, dühös, meg-szégyenítő, indulatos szavait. Iskola? Ugyan minek? Mi se jártunk iskolába... S elkezdődik a küzdelem a tanító és az úkapáktól öröklött előítéletek, a begyökere-sedett konzervativizmus, az ősi hagyomány-ként tisztelt kulturálatlanság között.

Vad, nyers küzdelem ez: test test ellen. Az egyik oldalon ott áll az egész falu felnőtt lakossága (a gyerekek közül néhányan, amint megkóstolják az iskola ízét, bátortalanul és határozatlanul ugyan, de mintha a tanítóhoz húznának), a másikon a fiatal tanító.







Tanító! Nem a mai, pedagógiai főiskoláról kikerült végzett szakemberek elődje: a betűvelésen s az egyszeregyen kívül nem sok egzakt tudományt adhatna az istállóban földre telepedő tanítványainak. Valamit azonban biztosan tanulhatnak tőle: mozdítani, változtatni akaró indulatát, s a

forradalom ügye iránti tiszta, naiv, konok odaadását.

A racionális, hűvös ésszel szinte komikusnak ható jelenetek – amikor a fiatalember a kommunizmusról s az osztályelleneségről magyaráz a fénylőszemű apróságoknak, akik még életükben nem láttak traktort vagy vonatot; amikor mosolyogtatóan hiábavaló erőlködéssel a forradalmi elmélet jelszavait, alapfogalmait igyekszik elhinteni az apró fejecskékben – végül is valami fénylő, sodró erejű, a kemény valósággal harcba szálló vállalkozás felemelő részleteivé állnak össze. Vagy amikor a népmesék tisztaságát, mítikus erőpróbáit idéző önfeláldozással a jéghideg folyóban hatalmas köveket rak egymásra, hogy gázlót építsen az iskolába járó gyerekeknek: a gígaszi akarat pillanatnyilag reménytelen, később mégis diadalt ígérő erőfeszítésének megrendítő apoteózisává válik. Mint ahogy az egész film a hallatlan próbákat követelő esztendőök apoteózisa, anélkül, hogy a mesterkéltség utóíze tapadna hozzá. Éppen az apró részletek megalkuvás nélküli, pontos igazmondásával, a környezet és emberáb-







rázolás könyörtelen lakkozatlanságával kényszeríti a nézőt e korszak, e zord valóság önkritikus végiggondolására.

A főszerepet, az ifjú komszomolistát, akit csak a szükség, s lelkiismeretének kényszere avatott tanítóvá, Bolot Bejsenaljev alakítja. Ez a kitűnő színész, akinek *Csillagosok, katonák*-beli alakítását is méltán nagy siker kísérte, most bebizonyította, hogy milyen sokszínű művész. A rendezői stílus nem kívánja a gesztusok visszafogását: szélesek, kijátszottak a mozdulatok, a mimika minden rezdülése kifejezi e pillanatot. A felháborodást, a vereség fájdalmát, az időnként reménytelennek tűnő küzdelem heroikus elszántságát egyaránt teljes azonosulással érzékelteti a fizikai erő kifejtés maximumát is megkívánó szerepben. Lírai színeinek őszintesége megkapó: simogatni és becézni tud a szeme pillantásával. Partnernőjét, az először csak tanítójával szolidáris, majd félnék tisztaságú gyermeksze-

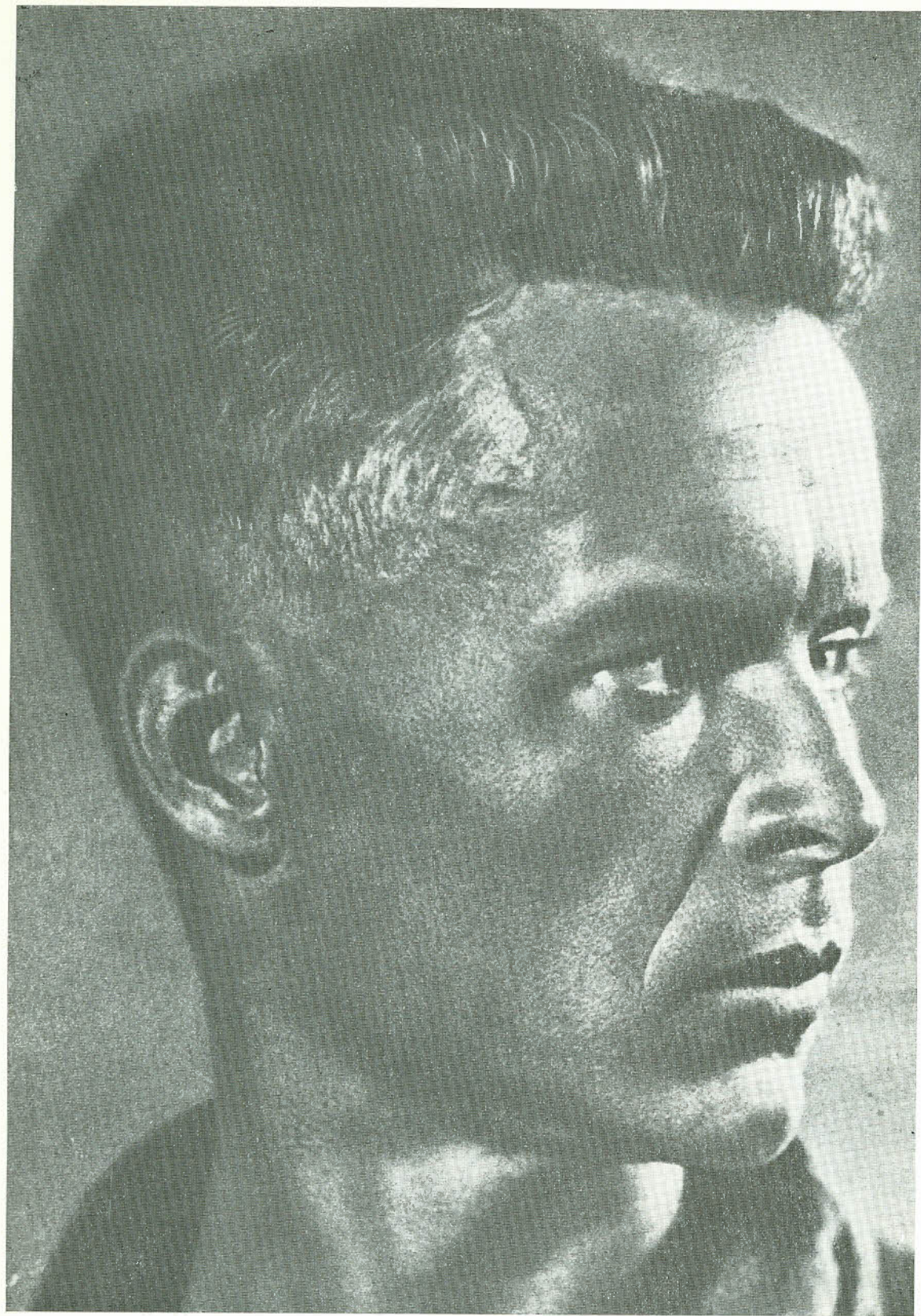
relemmel beleszerető kislányt Natasa Arinbaszarova játssza. A *Ballada a katonáról* Zsana Prohorenko alakította kislánya óta nem láttunk ilyen kristálytisza lányalakot. Játéka az erőszakkal „férjhezadott” gyermek védekezésének pillanataiban, majd a kitagadás és a mindent-vállalás jeleneteiben megkapó őszinteségű; az ébredő, szinte öntudatlan igazi vonzalom festésére pedig finom pasztell-színeket talál.

Önfeledt, boldog tisztálkodása, amikor a szennyes, erőszakos éjszaka után meztelen testét egyszerre tárja oda folyóvíznek, esőnek, szélnek – emlékezetesen szép, maradandó bravúrja rendező, színésznő és operatőr együttműködésének.

Koncsalovszkij filmjében minden portré: tanulmány. Minden kiejtett szó, minden mozdulat hiteles. A környezetrajz és tömegábrázolás gondos hitelessége remekül keretezi a főszereplők drámáját.

Geszti Pál







# PREMIER PLAN

## DOVZSENKO

Hajlamosak vagyunk sok mindenről azt gondolni, hogy napjaink leleménye. Ilyen felfedezése a közelmúlnak a „szerzői film”, meg a „camera stylo”. Pedig ha visszalapozunk a filmművészet történetében, jónéhány „szerzőt”, a kamerát tollként kezelő, sajátos világú, öntörvényű művészt találunk az elmúlt évtizedek rendezői között. Ezek sorában is egyik legvonzóbb, legérdekesebb egyéniség Alexandr Petrovics Dovzsenko, akinek eszköztárában ott van az ecset és a toll, de aki mégis filmen alkotja legjelentősebb műveit. A társadalmi mondanivalót szinte sejtjeiben érző, bámulatos asszociációs képességekkel rendelkező, látomásokban élő művész volt, korunk egyik legmodernebb lángelméje, élete mégis bürokratákkal, szolgalelkű kritikusokkal, karrieristákkal, a kulturális politika torzulásaival való küzdelemben őrlődött fel. De a művek élnek, és hatásuk egyre tovább gyűrűzik, megtermékenyítve és gazdagítva az egyetemes filmművészetet.

Harminckét éves, amikor 1926-ban először kerül kapcsolatba a filmmel. Micsoda korszak, micsoda évek, milyen élmények, melyeket eddig átélt! Mert élményeket kínált a kor, és Dovzsenko fiatal hévvel sietett eléjük. Falusi tanító, biológus, forradalmár és az intervenciós háborúk katonája, hivatásos népművelő, majd váratla-

nul diplomata Európa közepén (és ugyanakkor egy neves berlini expresszionista képzőművész növendéke), festő és plakát-rajzoló, karikaturista és hírlapíró. Harminckét éves, amikor úgy érzi, megtalálta legigazibb kifejezőeszközét a filmben. Már túl van az ifjúságon, de a fiatal évek kereső, változatos korszaka nem volt elvesztett idő művészete számára. Sokszoros kamataival ott él élménnyé sűrűsödve a megvalósuló filmekben, és ott élnek a még korábbi évek, a gyerekkor felejthetetlen lájai is.

Sajátos világát, egyéni élménykörét általános érvényűvé tudja emelni filmjeiben, a naivnak tűnő hasonlatok egyszerre távlatot kapnak, a költészet összefonódik a filozófiával, a társadalmi mondanivaló igazságával.

Talán egyetlen tökéletesen harmonikus műve *A föld*. Költői világa, atmoszférateremtő ereje, festői szemlélete itt teljesedik ki valóban tökéletesen és megismételhetetlenül. A film utolsó képsorai szinte összefoglalják ezt a stílust és mondanivalót. A pompázóan gazdag gyümölcsösön nyitott koporsóval átvonuló temetési menet, a szörnyű valóság ellen minden porcikájával tiltakozó, meddő vágyában meztelenül vergődő szerető bevilanó képe, a fejét őrjöngve földbe fúró gyilkos kulákiú, a vajúdo, terhes nő, a gyászt elmosó, életet adó, nyári



zápor - nagyszerű és nem avuló képi szimbólumokban egyesítik Dovzszenko gondolatait életről, halálról, a természet és a társadalom mozgásáról, a halál felett diadalmaskodó, mindig megújuló emberi életerőről. Ez a film valóban időtálló, tökéletes műremek.

A többi filmjében már inkább viaskodik az anyaggal, sokszor csak részeredményeket ér el, de mindig újat keres, szüntelenül kísérletezik. „Nem törekszik semmifajta formai egységre, sőt a legkülönbözőbb módszereket használja fel, köztük olyanokat is, amelyeket filmen addig még sohasem lehetett látni” - írja Jay Leyda az *Arzenál*-ról, amelyről Dovzszenko maga vallotta, hogy „elég anyag van benne öt vagy hat film számára”. Ezt az izgalmas kísérletező kedvet, a groteszk és a tragikus egyesítését találjuk meg az *Iván*-ban is. Kemény, éles eszközökkel is tud dolgozni ez a szenvedélyes lírikus, a népköltészet szimbólumvilágát ölvözi az expresszionizmus eredményeivel. A képsorok közötti bonyolult kapcsolatok, a pszichológiai ábrázolásra való törekvés, izgalmasan fel-felvillanó képei pedig már napjaink legújabb filmművészeti eredményei felé mutatnak. A *Scsorsz* hömpölygő képsorait, pátoszáit pedig a személyes élmény átéltsége, melege hitelesíti.

Mi tesz jelentőssé egy alkotót? Többek között - és talán elsősorban - saját tapasztalatai, átélt emlékei, élményei őszinte kifejezése, a megismételhetetlen, önlörvényszerű világ. Dovzszenkónál ezeknek mindenesetre döntő jelentősége volt, amint erről személyes vallomásai, naplójegyzetei, önéletrajzai is tanúságot tesznek. Sokszínű, ragadó és tanulságos az az életpálya, amely ezekből a prózai írásokból is élénk tárul - a közelmúltban (1964., 1966.) Moszkvában megjelent kötetekben, majd az ezek alapján nemrégiben Nemeskürty István gondozásában magyarul is közreadott *Költő vagyok* című könyvben.

Dovzszenko *Önéletrajz*-ából jelentős, tudatos alkotó képe bontakozik ki. „Filmjeim tele vannak elválással, búcsúval. A hősök elbúcsúznak egymástól, sietnek valahova messzire, előre, egy másik, új élet felé, ami ismeretlen bár, de bizonyára jobb, mint az

eddigi. Futásban, sietve vesznek búcsút, s ha már elváltak egymástól, vissza se néznek, nehogy a szívük megszakadjon. Akik maradnak, sírnak. Mint az én anyám. Dalra született, a sírás mégis egész életén át elkísérte. Így hát az élet és a halál kérdései határozták meg gyermekkoromat, kihatva egész későbbi életemre és áthatva alkotóművészetem legkülönbözőbb ágait. Ezért homályosította el mindig az anya szerepe amúgyis kevés nőalakjaimat. A *Föld* című filmemben nagyapót az én megboldogult jószágos nagyapámról, Szemjon Tarasovicsról, a becsületes, derék fuvarosról mintáztam. Neki köszönhetem, hogy filmjeimben olyan szeretettel ábrázolom a nagyapókat. A gyermekkor emléke ez. Az én filmjeim nagyapói magukba sűrítik az időt.”

Igen, a gyermekkor! Ide kapcsolódik a természet megismerésének és megszeretetésének alapvető élménye, a Gyeszna-parti rét, a vérbe, idegekbe felszívódó táj, mely évtizedek múlva újra felbukkan a filmekben, elsősorban a felejthetetlen *Föld*-ben. A táj, a gyermekkor, nagyapó újra és újra feltűnő alakja, az emberi tulajdonságokkal felruházott állatok, az egész életre kiható benyomások kapcsolódnak ehhez az időszakhoz. De minden alkotására ez az átélt hitelesség, az élménykör igazsága jellemző, egészen, lényegében utolsó jelentős művéig, a *Scsorsz*-ig, melyről Nemeskürty kimutatja, hogy minden mozzanata történelmileg hiteles. Az *Önéletrajz*-ban is ott találjuk a vallomást: „1918-20-ban a Vörös Hadseregben szolgáltam mint önkéntes, Scsorsz hadosztályában.” Innen a hitelesség, mely azonban soha nem vált földhözragadt naturalizmussá, hiszen az életanyagot egy költő szűrte át különös, érzékeny egyéniségén, egy poéta, akinek eszköze a mozgókép volt. Nem közhely, vagy túlzó lelkesedés ilyesmit leírni Dovzszenkóval kapcsolatban, mert ez volt sajátos művészi tartása. „Műfajilag a filmköltészet művelői közé sorolom magam” - írja 1954-ben.

Ez a szenvedélyes művész, amikor nem dolgozhatott a kamerával, „mert a filmrendező számtalan, elgondolásaitól független tényezőnek van kiszolgáltatva”, tollal folytatta ugyanakkor a mondanivalónak közlését. *Önéletrajz*-ában azt írja, ha módjában



Scsorsz

áll keményen tanulni, tehetségét művelni, jobb festő válhatott volna belőle, mint film-rendező. Ezt nem tudhatjuk, de hogy kiváló prózaíró volt, azt a kötetben közölt *A varázslatos folyó* c. önéletrajzi ihletésű elbeszélése bizonyítja. Egyéni, érdekes prózájában is az a világ bontakozik ki, mint film-

jeiben. Születés és halál magától értetődő örök körforgása, állatok és növények együttlélegzése az egész természettel, káromkodó és imádkozó csodálatos öregek, koldusok, parasztok és pópák adják meg ennek a prózának az alaphangját. Aztán egyszercsak fanyarrá válik az írás.



Ó azok a dramaturgok! Akik könyörtelenül lecsapnak minden gyanús költői homályra. Mint amikor arról az oroszlánról írt, amely a Gyeszna-parti csaltól pillantott ki rá. Egyszerre itt a dramaturgok serege. „Ezek a dramaturgok mindenhová elkísérnek. Egyikük a bal fülem mögött kandikál a füzetembe, a másik jobb felől les, a harmadik az asztalról figyel, a negyedik az ágyon ül – ő az éjszakai ügyeletes. Csordultig vannak pozitív tanácsokkal és gyűlölnék minden homályosságot. Célkitűzésük, hogy én is pontosan úgy írjak, mint

mindenki más, legföljebb egy csöppet jobban vagy rosszabbul.”

Nem, ezt az oroszlán dolgot nem szabad megírni.

„— Dehát miért ne írhatnám meg, hogy gyermekkoromban úgy éreztem, a Gyeszna partja teli van oroszlánokkal, a fejemen meg a vállamon vadmadarak ülnek, és úgy sétálok velük, de nemcsak álmomban, hanem ébren is?”

— Ezt nem szabad megírni, mert nem felel meg a valóságnak, azonkívül nem is fogják megérteni.



— Dehát én akkor még kisiú voltam, és nem törődtem a józan ésszel. Én csak éreztem a dolgokat, és elképzeltem, hogy mindenféle megtörténhet.

— Miért?

— Nem tudom. Talán úgy boldogabb voltam.

— Kihúzni. Oroszlánok arrafelé nincsenek, tehát nem is láthatta őket.

— Dehogynem.

— Csend. Oroszlánok helyett írjon valami haladóbb dologról.”

*A varázslatos jolyó*-ban már ilyen fölé-

nyesen keserű humorral ábrázolja Dovzszenko azokat, akik értetlenül nézték, akadályozták lörekvéseit, alkotóművészetét. Pedig a *Naplójegyzetek* izgalmas és döbbenetes sorai olyan motívumokat tartalmaznak, melyek legkevésbé sem humorosak. Nemcsak a Nagy Vezér fürkésző pillantásaira gondolunk itt, hanem a karrieristákra, a túllicitálókra, akik még *A föld*-et is ürügyül tudták felhasználni az alkotó elleni veszedelmes támadásra. Nem igényelnek kommentárt azok a sorok, melyeket 1945-ben írt le Dovzszenko: „Tizenöt év telt







Scsorsz

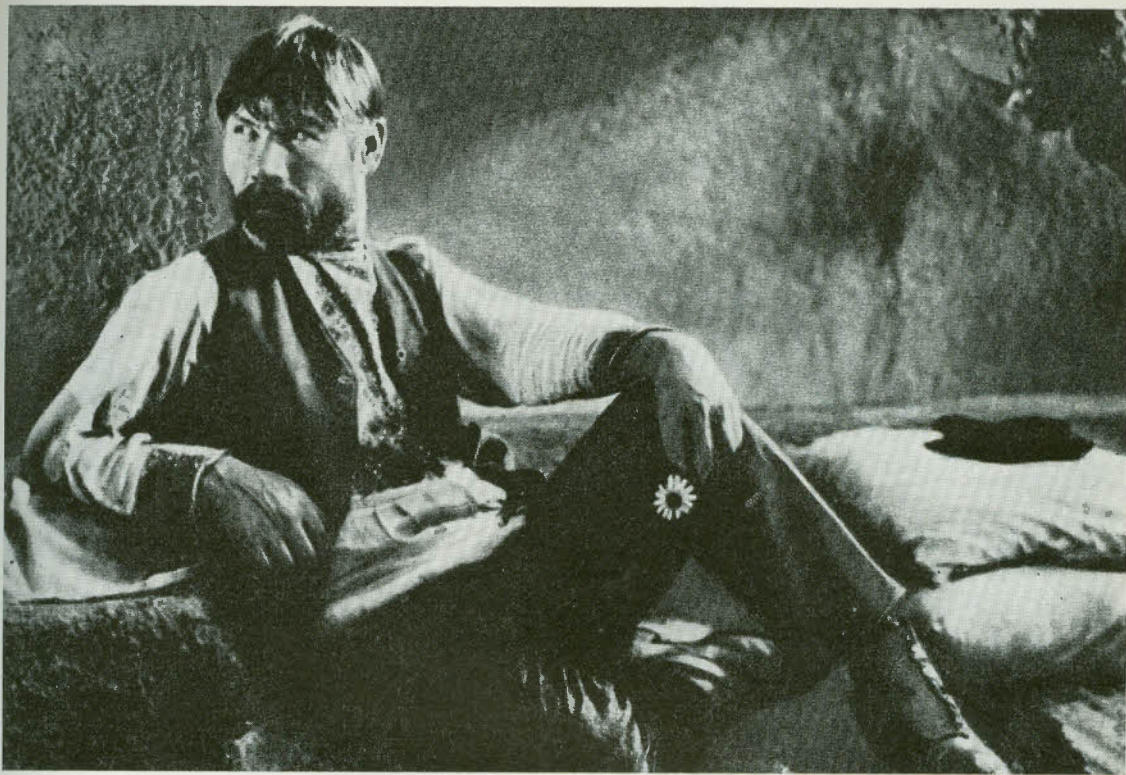
el azóta. A múltkoriban az öreg Gyemjan Bednijel találkoztam a kremli kórházban. Azt mondja: 'Már nem is emlékszem, miért csepültem le annyira a maga filmjét, *A föld-et*. Elfelejtettem. De mondhatom, sem azelőtt, sem azóta olyan filmet nem láttam. Tökéletes műremek.' Nem válaszoltam."

Ami a *Naplójegyzetek*-ben megragadó, életigenlő vonás, az Dovzszenko művészi magatartása. Egyik sorában még saját során kesereg, bibliai átkokat szórva szűk-agyú naplopókra, karrieristákra, bürokrátákra, élete tönkretevőire, de a következő sorban már valamelyik tervét vázolja fel, sőt valósítja meg, azonnal cselekménybe szöve, párbeszédbe rendezve egy-egy ötletét, mondanivalóját, film-, regény-, vagy színdarabtervét. Ez az örök készenlét, ez a lázas figyelem, a változó világ, megragadására mindig kész szellem párosul a

művész jogos öntudatával. „Ha egy író ír, a legrangosabb politikusokkal kell egyenrangúnak éreznie magát; egy író nem parancsvégrehajtó, nem is iskolásgyerek.”

Nemeskürty István a *filmvászon költőjéről* írt tanulmányában idézi Dovzszenko művészi végrendeletnek is felfogható mondatait, melyet két héttel halála előtt mondott el egy konferencián: „Állandóan attól rettegünk, hátha nem értenek meg bennünket, és emiatt örökké a kicsinyes méricskélés, a közérthetőség jelszavának hálójában vergődünk. Mindent kilúgozunk, túlegyszerűsítünk, népszerűsítünk egy általunk elképzelt primitív néző számára. Azoknak, akik azt mondják nekem, hogy a nép nem érti a filmjeimet, azt válaszolom: akit maga képzel népnek, az talán nem érti, de akit én ismerek, az igen.”

Karcsai Kulcsár István



Iván

## NAPLÓJEGYZETEK

1945. VI. 5.

Emlékszem: egész családunkat a nevetés jellemezte, mindenén szívesen kacagtunk; főleg egymáson és önmagunkon. Szerettünk nevetni, szereltük egymást ugratni, neveltünk örömeinkben, neveltünk bánatunkban, kineveltük a hatalmasokat, kineveltük az istent is, meg az ördögöt is, örültünk mindennek, ami tréfás, mulatságos, csípős. Ilyen volt a nagyapám is, az apám is, az anyám, a testvéreim.

Pedig az élet többször adott okot a sírásra, mint nevetésre. Mégis mindig jók voltunk az embertársainkhoz.

A humor iránti érzék családi és nemzeti vonás. Ez az alapja és semmi más annak, amit az én „államellenes bűncselekményemnek” neveztek, s aminek úgy örülnek az én népem ellenségei. Pedig én a Szovjetunió fiának és kommunistának valom magamat, és ha nem is vagyok tökéletes, érek annyit, ha nem többet, mint amennyit üldözőim java része ér.

VII. 4.

Valahányszor megnézem egy régebbi filmet, elkeseredek. Mindig reménytelenül rosszabb, mint amilyennek elképzeltem és megalkottam. Életem nagy bánata ez. Saját alkotótevékenységem mártírja vagyok. Még sohasem éreztem örömet, de megnyugvást sem, ha keserves és bonyolult munkám valamelyik gyümölcsét újra megnéztem. Ráadásul minél régebben dolgozom, annál inkább érzem, hogy életem húsz legszebb évét egyszerűen eltékoztam. Mi mindent csinálhattam volna!

VII. 27.

Elvtársam, Sztálin, még ha isten is ön, akkor sem hinném el önnek, hogy nacionalista vagyok, akit meg kell bélyegezni és meg kell hurcolni. Ha valakiben nincsen előítélet, nincs gyűlölet, megvetés és rosszindulat a világ egyetlen népe iránt sem, ha senki jó sorsát, se boldogságát, se eredményeit, se jólétét nem irigyli: akkor miért lenne



a hazaszeretet nacionalizmus? Mi nacionalizmus van abban, ha az ember bírálja a számító ügyeskedést, a kispolgári ostobaságot, vagy ha egy művész nem ludja viszárlatani könnyeit, mikor a népe beteg? Miért teszi ön gyötrelmévé az életemet? Mi jogon foszt meg ön engem az örömtől? Miért lapossa meg nevemet a csizmájával?

Különben megbocsátok önnek. Hiszen én a nép egy része vagyok. S mivel magam is egészen kicsi vagyok, megbocsátom az ön kicsinyességét és gonoszságát, mert hiszen ön is csak esendő ember, bármennyire is bálványozzák önt. Van isten. De a neve: véletlen.

#### IX. 23.

Malasztal tal nap! Vénülök. Rájöttem, hogy van isten. Hivatott és megparancsolta angyalainak, hogy perzseljék ki a lelkemből a gondot, tüzes karddal kaszabolják le a bánatot, a szomorúságot, a házámért, családomért, feleségemért és szeretteimért való örökös aggodalmat. És az angyalok lehúzták rólam véres bőrömet és a tűzbe vetették, hogy egészen megtisztuljak. Azután az ő legszentebb parancsára megsemmisítették a tehetségemet is és új tehetséget adtak. Megnémuttam, elfelejtettem a szavakat, a betűket, azok jelentését.

- Leveszem rólad a szó nyügét, ember - mondá. - Nem neked való az. Úgy kapkodsz utána, mint gyerek a tűz vagy a nadragulyagyökér után. Pedig a szó ma csak hazugság a földön. Ezért tévedtem még magam is, amikor a tehetségedet rád osztoltam, pedig én isten vagyok. Mostanától fogva megszabadítalak a betűkből kovácsolt béklyótól. Végy magadnak más tehetséget. Én nem osztok rád semmit. Ezúttal nem hibáztathatsz, mert boldogtalan vagy." - „Add nekem a muzsikát, uram.” - „Vedd.” -

Zeneszerző lettem. Minden, amit tudtam, minden, amit éreztem, minden, amit lelki szemeimmel láttam: muzsikává vált. Szabad voltam.

Milliónyi hangban áradtam szét, föl egészen a hetedik mennyországig, és így, ebben a formában írtam meg azt, ami nekem mindennél drágább a világon: az igazságot. Mindent elmondtam, félelem és hazugság nélkül, alattomos, hízelt szépít-

getés nélkül, őszintén, nem úgy, ahogy sunyin sündörgő fajankók sóhajtkák el azokat a talpnyaló dicsőimuszokat, amelyek anynyira jellemzőek hidegen számító karrieristákra, beijedt és ezért kegyetlen kishitűkre, élvhajász embergyűlölőkre...

#### XI. 7.

Életem fő célja már nem a film. Nincs már hozzá fizikai erőm. Jelentéktelenül kevés filmet rendeztem, de még erre is ráment az életem: s még csak nem is a magam kedvére dolgoztam. A barbár munkakörülmények és a szűkagyló, naplopó, bürokrata filmbizottság áldozata vagyok. Tudom, hogy az elmúlt évek nem térnek vissza, és utánuk szaladni is lehetetlen. Ezért hát most, hogy észbe kaptam és rádöbentem, mennyi időt, mennyi erőt fecséréltem el a filmnél, elhatároztam, hogy gondolataim nem a hálátlan celluloidszalaggal foglalkoznak ezentúl. Nem akarok meghalni addig, míg nem írtam meg könyvemet az ukrán népről. Olyan könyvet képzelek el - hogy határainkon túlra is pillantsak -, mint amilyen a Don Quijote, a Colas Breugnon, a Till Eulenspiegel, Naszreddin Hodzsa vagy a Svejk. Már öt éve készülődöm ilyenfajta könyvre, s keresem a formát. Néha úgy érzem, meg is találtam. Afféle kézikönyvnek szánom, házi olvasmányoknak, ami majd szórakoztatja, vigasztalja az embereket, tanácsokkal és életbölcsessel látja el őket. - Ma van az októberi forradalom ünnepe. Eldördülnek az ösztüzek. Este van. Havazott. Beállt a félesztendő hideg. Fáj a szívem. Vajon, kibírom-e a nyárig?

#### XII. 6.

Tizenöt éven át műveltem földemet. Vagyis inkább a közös földet. Nem kíméltem sem erőt, sem időt. Se ünnepnapot, se éjszakát nem ismertem, minden gondolatom a jó termés volt. Be is takarítottam. Jó kenyér lett a búzámból, szép almák virultak a kertemben, terített asztal várt mindenkit.

Csak egyetlen egyszer sikerült rosszul a termés. Nem mintha rosszul szántottam volna, rosszul vetettem volna, vagy mintha nem mondtam volna szabályszerűen az imát. Éppen ezért fájt is miatta a szívem,



Iván

meg a fejem. Hanem az arcom veritékével keservesen megmunkált barázdámba gonosz emberek lapostak, a szüreti kertbe sebbel-lobbal tribünt állítottak, mely egyben

vérpadként is szolgált, és szégyenérzetüket elvelve, gonoszságukat és ürességüket leplezve nagy garral kiáltották:

- Nézzétek csak! Becsapott minket, ti-





Arzenál

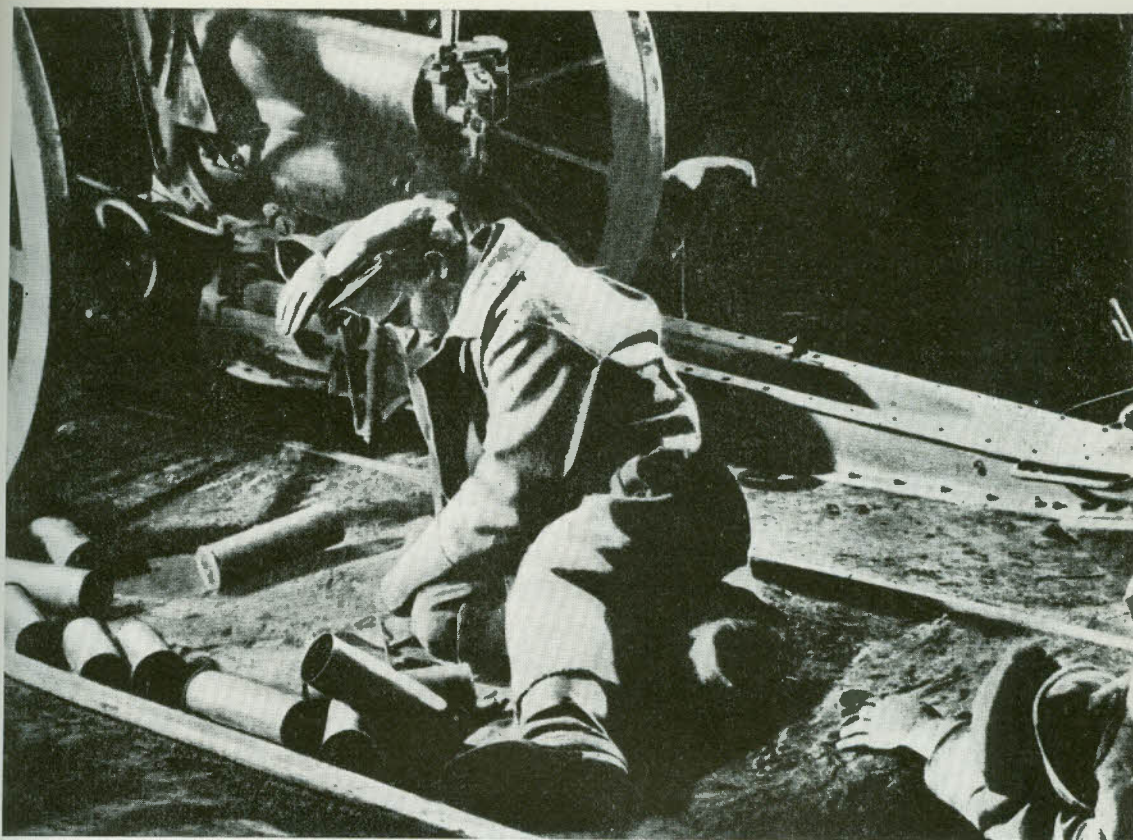
zenőt esztendő termésével. Szemre szép munkájával port hintett szemünkbe. De most végre lelepleztük. Most megmutatta az igazi arcát. Feszítsd meg őt! Feszítsd meg! Megvetés és gyűlölet legyen az osztályrésze. A hatalmas istennek, a mi atyánknak nevében pusztítsátok el. Ő az isten földi helytartója...

Egy szó nélkül elvágódtam és meghaltam. Testemet a kutyáknak vetették. Pusztta már a házam, pusztta már a földem.

XII. 9.

Mi vagyunk a világon a felépült szocializmus egyetlen országa, ahol az „értelmiségi” kifejezést valaha becsmérően hasz-





Arzenál

nálták. Elterjedt az a szólam, hogy „rohadt értelmiségi”. Pedig az értelmiségi nálunk sohasem volt rohadt. Ellenkezőleg: lelkes, tiszta és haladó volt; a kispolgárság volt rohadt. És az is maradt: rohadt és rothadó ma is.

Ma már az értelmiségi „kiharcolta” magának a harmadik helyet a munkások és a parasztok után. Figyelemre méltó megkülönböztetés. Ezt mondogatom magamban: gyerünk, igyekezzünk feljutni a harmadik helyre, mert ez a legmagasabb, ez a legtöbb, ameddig eljuthatsz. Szeresd tehát ezt a szót: értelmiségi; legyen ez a jelképed, hiszen nélküled ma nem terem életöröm az országban, s bár rangsorban csupán a harmadik vagy, mégis olyan értelmiségiek vészték a kötáblákra igazságait, mint Marx, Engels és Lenin.

1947. IV. 5.

Idestova néhány éve, hogy a Micsurinnal kinlódok. Megírtam én már elbeszélésnek is, színdarabnak is.

Végre nagy nehezen színes film lett belőle: valósággal ki kellett harcolni, meg kellett szenvedni érte, el kellett viselnem a szívbetegség és a korlátolt bürokrácia gyötrelmeit. Mikor aztán végül is ennyi keserves munka után elkészült a film és még a sznoboknak is tetszett, valami furcsa misztikus titkolózás kezdte körülvenni, különösen a filmművészeti tanács vitája után. A miniszter meg elkezdett vele ide-oda szaladgálni, és egyre újabb meg újabb változásokat kívánt. Mikor aztán tökéletesen kivetkőztették a filmet abból a mivoltából, ahogyan én megalkottam, megmutatták a Nagy Vezérnek, minden halandók legnagyobbikának, mióta világ a világ – és a Nagy Vezérnek nem tetszett a munkám.

Zsdánov mentett meg a kivégzéstől. A vele való találkozás után kezdtem csak fölélegezni. És bár a darabot az ő véleménye ellenére is betiltották, úgy megkönnyebbültem, mintha most kerültem volna csak ki a szanatóriumból, s nem volna háromheti kezelés mögöttem.



És most újra neki a filmnek. Minden nap az íróasztalnál ülök. Meg kell tagadnom, amit alkottam, gyűlölni, amiért lelkesedtem, s ami apró, de fontos összetevőkből született meg. Egy hibrid alkotást kell létrehoznom, valamiféle egyveleget a régi, alkotómunkát dicsérő filmköltemény és az újabb változat szelekcióelmélete között. Fáj a szívem. Valahányszor az egész napi munka gyötrelmei után felkelek az íróasztaltól, és végignézek a napi munkámon, látom, hogy milyen jelentéktelenül kevés.

És mégis olyan fáradt vagyok, mintha egész nap követ törtem volna...

1949. VII. 17.

Hogy fáj a szívem. Éjjel-nappal szüntelenül. Olyan nehéz, mintha száz pud nehezedne rá. A karom is fáj. A mellemben olyan szorítást érzek, hogy se járni, se ülni, de még feküdni sem tudok. Eljött volna az utolsó óráim?

Egy forgatókönyvön dolgozom. Nehezemre esik a munka, inkább, mint bármikor.

Nem tudok szabadulni az érzéstől, hogy a szívem egyszerűen nem enged gondolkodni, nem enged élni; írni se sikerül, alig tudom a ceruzát vagy a tollat a papírra nyomni.

Bár sikerülne befejezni ezt a forgatókönyvet. Pedig lehet, hogy már nem is tudnám megrendezni. Sokáig kell még kezeltenem magam.

1953. III. 4.

Írok, csak írok éjjelente; le se húnyom a szememet. Múlt és jelen vonul el a szemem előtt.

Zaklatott képzeletemben elkeseredett harcokat vívok és szenvedélyes vitákat folytatok.

Vér, fájdalom, könnyek, nevetés, időnként gúny bukkan elő emlékeim feneketlen szakadékából, és belekeverednek a nagy események patakjába, mint a tajték a tavaszi áradásban...

Ne higgyék, tisztelt elvtársak, akik filmem furcsaságait és erényeit rosszindulat-

Arzenál





lal figyelik, hogy felhasználhatják ellenem a művészetemből kihámozható mondandókat. Tisztában vagyok önmagammal. Gyakran kérdezem magamtól: miért ábrázolok annyi szenvedést és hibát, miért nevetek néha magamon is, meg a világon is, miért siratom a jót és miért harcolok a rossz ellen, kinek a nevében? A szeretet nevében. Népem igazságára és dicsőségére. De mindebből milyen keveset lehet kifejezni!

X. 26.

Csoda történt. Jobban vagyok. Közérzetem is jobb. A vérnyomásom is csökkent. Újra írni kezdtem, elmentem a szemklinikára, a patikába. A járás még nehezemre esik, szorítást érzek a mellemben, de azért vidám és jókedvű vagyok. Talán mert Júlia felhívott. Pompás nap.

A Dnyeper, az égbolt, a fekete nyárfák, a Kazackij-sziget - elragadó látvány. Melen van, csend. Szép az ősz...

XI. 18.

Fáj a szívem. Egész éjszaka kínlódtam.

Hála istennek, a vonat megállt tíz percre, és így egy kicsit pihenhettem.

Milyen sok tettünket és véleményünket határozzák meg személyes indítékok. Nem győzöm ezt megfigyelni.

Sztálin egyszer - talán éppen az én Micsurin-om ürügyén - megtiltotta, hogy nagy emberek életének személyes, egyéni vonatkozásait bemutassák. Bennünket - mondotta - csak az élet tudományos és társadalmi vonatkozásai érdekelnek. Ugyan miért?

XII. 23.

Egy műalkotás mindig tiltakozás valaki ellen vagy valakinek (esetleg valaminek) az érdekében.

Nem szabad becsapni az olvasót. Ha írunk, mindig azt kell elképzelnünk, hogy holnapra meghalhatunk, és ez az írásunk - végrendeletünk legkedvesebb gyermekeinknek...

**Nemeskürty István fordítása**

(A *Költő vagyok* című kötetből. Gondolat, Bp. 1968.)

Képek A föld-ből





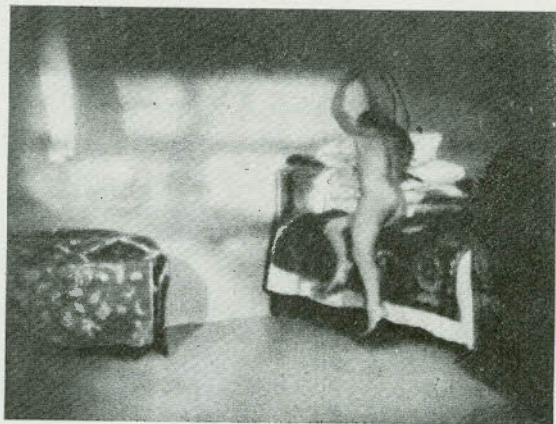
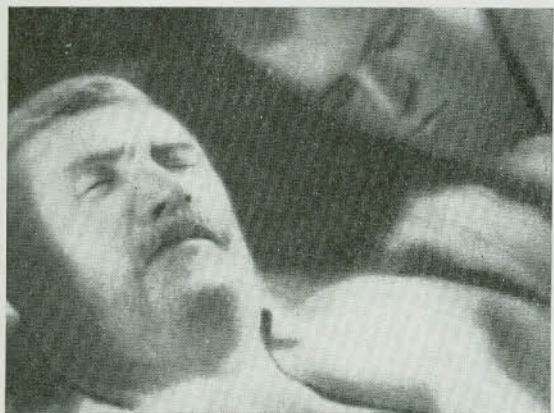
## FILMTÖRTÉNETI TÜKÖR

BALÁZS BÉLA

A „tema con variazione” egy fajtája az, melynek hatalmas példáját láthattuk Dovzsenko *Iván* című filmjében. Négyszer mutatja ez a film a dnyeperi vízművek nagy duzzasztógátjának építkezési telepét. Először Iván, a parasztfiú látja az első este, mikor éppen bejött a faluról, hogy munkásnak jelentkezzen. Éjjeli kép, félelmes, pokoli káoszt mutat. Lángszóró, füstölgő kohók, érthetetlen meseszörnyetegek. Roppant vasgerendák és láncos kerekek kuszált és átláthatatlan, titáni bozótja. A parasztfiú pillantotta meg így a gyártelepet, és az operatőr beállításaival megrajzolta az ő ijedelmét.

Másodszor akkor látjuk ezt az ipartelepet Iván szemével, amikor már öntudatos munkás. A rend és tervszerűség képe. A logika pontos fogaskerekein mozgó acélszerkezete az értelemnek. Anyaggá vált intelligencia. Világos, szabatos, átható. Mintha egy alkotó agyvelő első mechanizmusa tárulna fel. Iván ott dolgozik. Tudja mit, és tudja miért.

Harmadszor nem Iván szemével láthatjuk a dnyeperi óriásvízművek építkezését, hanem egy asszonyéval, akinek fiát összezúzták a roppant gépek. Kétségbeesve fut

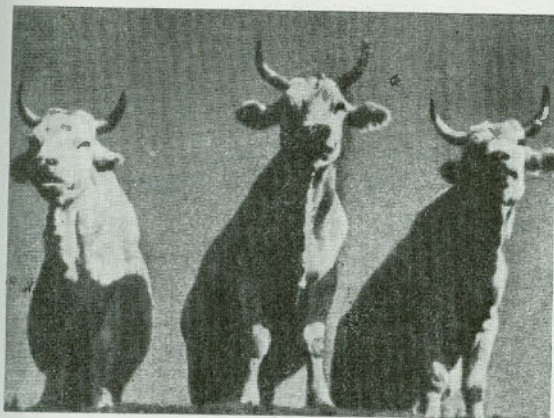


köztük végig a telepen, és látja a gyilkos gépeket. A más beállításban hogy megváltozott az arcuk! Nem az értelem kiszámított szerkezetei, hanem özönvíz előtti bűsz

*Képek A föld-ből*



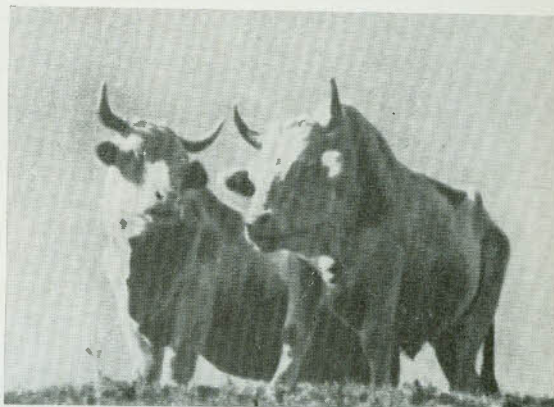
és kiszámíthatatlan szörnyetegek, melyek zuhanó darúkarokkal sújtanak az árva, közjük tévedt ember felé. Egy veszedelmes őserdő félelmetes vadállatai. Halálos ellenségei az embernek. Ime, *ugyanazt a tele-*



*pet* mutatja Dovzszenko egy boldogtalan anyja riadt szemével, más beállításokkal.

De negyedszer is láthatjuk ugyanazt a témát a negyedik képvariációban. Az asszony ugyanis az irodába rohant panaszával, vádjával, és beront az építkezés vezetőjének szobájába. Az éppen telefonon jelentő felsőbb hatóságának a szerencsétlenséget. Az asszony vár, és hallja a beszélgetést, és megérti. Fia, a komszomolc, önként jelentkezett egy veszedelmes mentési munkára az egész építkezés érdekében, melyre az egész népnek szüksége van. Az asszony nem is várja meg a telefonbeszélgetés végét. Kimegy a szobából, és visszamegy a munkahelyére *ugyanazon az úton, amelyen jött*, ugyanazokat a kotrógépeket és óriásdarúkat látja. Csak más szemmel. Egy emelt fő heroikusan büszke tekintetével. És ugyanazok a gépek mintha valami óriási templom magasztos acélarchitektúrájává állnának össze. Szépség, pátosz roppant vasgesztusai között halad. Egy nagy zsol-tár kórusa hallatszik közben, a munka harsogó himnusza, és valóban, mintha a képek énekelnének.

Ezek a képvariációk nem a szerző szubjektívizmusának kivetítései, hanem *alakjai szubjektív hangulatát ábrázolják* – objektívan. Hiszen álombeli képeket is mutatunk a filmben. Azok annyira szubjektívak, hogy nem is ábrázolásai valamely külső valóságnak, hanem emlékek belső képzetéből kelet-













keznek. De mégis az álmodás természetes, adott objektív jelenség, és a filmművészet legsajátosabb anyaga.

(Filmkultúra. Bp. 1948.)

## GEORGES SADOUL

A föld, amely Dovzszenko néma remeke, három „örök” lírai témát dolgoz fel: a Szerelmet, a Halált és az örökké megújuló Természetet. A téma korszerű és azonos a Régi és új-éval: a föld kollektivizálása és a harc nehézségei.

Ez a környezet, amelyben Eisenstein idegenül mozgott, nagyon is megfelelt a paraszti Dovzszenkónak. A festő lelkesedésével több, őszinteségében megragadó, plasztikus motívumot vitt a filmjébe: a felhős égbolt alatt felszántott földet, a napfényben hullámozó búzatáblákat, az őszi esőben ázó burgonyahalmokat, a napraforgómezőket, Ukrajnának ezt a sajátos színfoltját.

A központi jelenet a legjellemzőbb Dovzszenko stílusára.

Vidéki táj. Sötét éjszaka. Tanyai házak. Kertek. A napraforgók dús virágai. És mindenütt szerelmesek a meleg nyári homályban, mozdulatlanul, egymás szájára tapadva, a fiúk keze a lányok domborodó blúzában, s a lélegzés az egyetlen mozdulata ezeknek az extázisba merevedő testeknek: soha film még nem mutatta az érzéki ségnek ezt a fékezhetetlen szilajságát. S ebben a szerelmes sokaságban van a főhős is, a kolhoz titkára, menyasszonya karjában. Most felkel, otthagyja a lányt, s a sövényektől szegélyezett úton lassan halad előre, behúnyt szemmel, hogy megőrizze magában szerelmesének képét. Majd egyedül az éjszakában, vad, egyre gyorsuló táncba kezd, hogy aztán hirtelen összeeszen, mint akit taglóval ütöttek le. A sövény mögött rejtőző gazdag paraszt lövi le karabélyával. E jelenet után, mely a szerelem mozdulatlanlanságából a halál mozdulatlanlanságába ível, csakhamar a temetés következik. Az áldozat nyitott koporsóban fekszik, földetlen fövel. Legények és lányok kísérik, s szinte vidám ritmusú dalt énekelnek. Ütközben a lombok, a gyümölcscsokor ter-

hes ágak végigsimítják a halott arcát. Egy terhes asszony, aki a menet előtt keresztet vet, egyszerre a vajúdas első fájdalma- it érzi...

Dziga Vertov „objektivitásban”, Eisenstein „attraktív” montázsai- ban, Pudovkin ellenpontjainak kiszámított váltakozásai- ban hiába is keresnénk párját ennek a lírai hömpölygésnek, ennek az érzéki panteizmusnak, amely a legnaivabb hasonlatnak is mély igazságot és visszhangot kölcsönöz.

(A filmművészet története. Bp. 1959.)

## IVOR MONTAGU

Dovzszenko filmjeinek kulcsa mindig a halál, minden dolgok legegyszerűbbike. A halált azonban sohasem tekinti pusztá végnek, befejezésnek, amikor a porból lett porrá válik. Nem vég, hanem inkább áldozat, sőt része az élet szüntelen megújuló folyamatának.

Panteizmus? Nem. Természelimádat? Egyáltalában nem. Józan marxista dialektika: az ellentétek egysége.

Dovzszenko filmjeiben mindig jelen van a halál. Nem akadt még művész, aki könyörtelenebbül játszott volna a szív húrjain. De Dovzszenkónál nincs hiábavaló halál. A vita heves volt, hazájában és külföldön is. A határokon belül a szakértők felfedezhették és értékelhették Ukrajna fiának hazaszeretetét; de költői üzenetét már csak épp hogy megérezték. Megérezték erejét - (amelyennel még nem találkoztak szűk körökben) -, de tévesen panteizmusnak ítélték a világegyetem egységéről és folyamatlanságáról vallott dialektikus felfogását. A megriadt puritánok és karrieristák zavarba jöttek tehát; külföldön viszont az embernek és az egész természetnek ezt a szenvedélyes szeretetét értették félre, és azért is ünnepezték, mert azt hitték, hogy a művész közömbös a jelen küzdelmeivel és szocialista hazájának eszményeivel szemben, tehát nincs elkötelezve.

Ennél nagyobbat nem is tévedhettek volna. Ez a művész volt a leginkább elkötelezett az egész szovjet művészet valamennyi tehetsége közül.

(Sight and Sound, 1957. nyár.)

Milyen különös, hogy planétánk egymással szemben levő két oldalán a két legnagyobb szovjet filmművész ugyanazt a témát vitte filmre: a halált, mint az élet alkotórészét, - Dovzszenko *A föld* végső egyszerűségével, Eizenstein pedig a *Que Viva Mexico!*-val. Mind a két művész feloldotta a külső szépség és a tartalom közti konfliktust, mindegyikük úgy, hogy figyelemre méltó módon egyszerűsítette a cselekményt. Eredményeik egyik esetben sem befolyásolták a szovjet film további útját; Eizensteinnek ugyanis nem engedték meg, hogy befejezze filmjét, Dovzszenkóé pedig olyan nyilvános felzúdulást okozott, hogy az természetesen mindenkit elriasztott a követéstől, bár elismerték a film egyedülálló szépségét.

A *Scsorsz* valószínűleg azért lesz mindennek ellenére maradandó film, mert Dovzszenko összes filmjei közül ennek az életrajzi anyaga a legösszetettebb. Ő maga is igen sok olyan katonai és politikai akcióban vett részt, amely a filmben megtörténik. Ismerte a filmben szereplő minden személyiség élő modelljét (mindegy, hogy milyen néven), - és természetesen önmagából is sok vonást kölcsönzött *Scsorsz*nak, ennek az erős, határozott értelmiséginek, aki életét és tehetségét az új társadalmi rendnek ajánlotta fel. És mint a legjobb művei, a *Scsorsz* is, a halál és a szenvedélyes élet égető képeit hagyja meg az ember emlékezetében.

Dovzszenko elképzelése Ivan Micsurin életéről először egy színdarabban öltött formát és csak vonakodva egyezett bele abba, hogy forgatókönyv és film készüljön belőle. Végül is egyetlen érv győzte meg: hogy azokat a szépségeket, amelyek a természet-tudós környezetét adják - a gyümölcsöskeket, virágokat és gyümölcsöket - egyetlen színpadon sem lehet olyan élethűen ábrázolni, mint egy Dovzszenko-filmben. A végső lökést az a lehetőség adta meg, hogy először dolgozhat színes filmre. Dovzszenko elkezdte forgatni ezt a filmjét, amely egyben az utolsó lett.

Egy előre nem látható zavar támadt a

film készítése során: Micsurin leghíresebb követőjének, Trofim Liszenkónak az elmélete nyilvános és nemzetközi vita közepontjába került, a szovjet kormány pedig Liszenko álláspontját támogatta, otthon teljes tekintélyével, külföldön pedig nyersen megfogalmazott mondatokkal. Egy konok tudósról szóló lírai filmnek most aprólékos politikai ellenőrzésen kellett keresztülesnie (amelyet nem maga Liszenko vezetett). A kívánt változtatások annyira felbosszantották Dovzszenkót, hogy a végső változat nagy része nélküle készült el. Drámáját, a *Virágzó élet*-et azonban nem dolgoztatták át. A *Micsurin* címen forgalmazott filmben olyan szépségek és erőteljes részletek vannak, amelyeket csak Dovzszenko tudott megtalálni - mint például a Micsurin felesége halálát követő feltűnően szép képsor -, a film azonban ugyanakkor közhelyszerű tananyagot is közöl (Liszenkót szem előtt tartva), amelyet Dovzszenko, a valamikori tanító, sohasem épített volna bele egy műalkotásba.

(*Régi és új. Bp. 1967.*)

## ULRICH GREGOR-ENNO PATALAS

Ha Eizensteint a némafilm drámaírójának, Pudovkint pedig elbeszélő költőjének nevezhetjük, úgy Dovzszenkót leginkább lírikusként jellemezhetjük. Filmjeiben egyszerű és költői szinten ábrázolta a természetet és az élet eseményeit és folyamatait. Dovzszenko „panteizmusa” azonban nem állott ellentétben művének társadalmi tartalmával, hanem összeolvadva a korával lépést tartó, forradalmi tematikával, a világ egyéni szemléletévé egyesült. Dovzszenko erről így nyilatkozott: „Az események lenyűgöző mérete arra kényszerített, hogy anyagomat sok atmoszféra nyomás alatt sűrítsem. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha segítségül hívjuk azt a költői nyelvet, amely - úgy látszik - művészi sajátosságom.”

(*A film világtörténete. Bp. 1966.*)

## N. A. LEBEGYEV

A *föld* ereje nem meséjében, hanem a tárgyak atmoszférájában, filozófiai telítettségében, hatalmas kifejezőerejében, megragadó rilmusában rejlik. A filmben úgy érezzük a föld lélegzését, olyan biológiai közelség-



be kerülünk az örök természettel, ahogy annak előtte a világ egyetlen más filmjében sem.

Ezt a varázslatot az operatőri művészet eszközei végzik el: az ukrán-földek és tavak, az erőteljes, flamandi módon hús-vér hangulatú tájak felidézésével, a holdas nyári éjek, a napsütött és záporverte kert képeivel, az érett, lehullani készülő almákkal, a napraforgó ríktó színeivel, a szerelmi sóvárgásban zsibbadtan ülő fiúk és lányok képsorával, Vaszil magára maradt szerelmének jelenetével, akit a bánat és a kielégítetlen szenvedély meztelen tombolásra indít kunyhójában...

Hozzájárulnak e hatáshoz a montázsessz-közök is, a kor filmművészetében szokatlan, lassú váltások, amelyek olyan fenséges ára-

dásban hömpölyögnek, mint az idő, mint a föld nedvei, mint a nap mozgása.

A kritika biologizmussal vádolta Dovzsenkót, s szemére vetette, hogy a természet elnyomta, árnyékba borította filmjében a társadalmi harcot. Ez a szemrehányás bizonyos mértékben jogos volt...

De a film alapvető politikai irányában az új, haladó erőért és a maradiság, a reakció ellen harcolt. Ez olyan nyilvánvaló volt, és művészi erényei olyan nagyok voltak, hogy *A föld-et* fogyatékságai ellenére is a szovjet némafilm egyik legkiemelkedőbb alkotásának ismerték el, mely egy sorba helyezhető a filmművészet csúcsaival: Eizenstein *Patyomkin*-jával és Pudovkin *Anyá*-jával.

(A szovjet némafilm története. I-II. Bp. 1965.)

## ÉLETRAJZ ÉS FILMOGRÁFIA

Alekszandr Petrovics Dovzsenko ukrán nemzetiségű, 1894-ben született egy Szosz-cina nevű kis faluban. Biológiát tanult, falusi tanító lett. A forradalom és az intervenciós háborúk ideje alatt érett férfivá. Részt vett a harcokban, később népművelő, újságíró, diplomata. Konzulátusi tisztviselő Varsóban és Berlinben. 1925-ben került a VUFKU filmgyárhoz. Első önálló munkáját 1926-ban készítette. A festészet és az iroda-

lom iránti érdeklődését egész életében megőrizte. Munkásságának legjelentősebb része a némafilm korszakára esik. Eizenstein és Pudovkin mellett kora legjelentősebb szovjet rendezője. Munkáit sajátos ukrán színek jellemzik. 1956-ban bekövetkezett halála után néhány meg nem valósult forgatókönyvét leghűségesebb munkatársa és asszisztense, felesége, Julia Szolnceva vitte filmre.

A SZERELEM GYÜMÖLCSE (Jagodka Ljubvi), 1926.

F: Dovzsenko O: D. P. Gyemuckij Sz: N. Kruselnickij, M. Csardinyina-Barszkaja

A DIPLOMACIAI FUTAR TASKAJA (Szumka gyipkurjca), 1927

F: M. Zac, B. Saranszkij, O: N. F. Kozlovskij Sz: M. Bujuklin, A. Klimenko, I. Penzo, A. Dovzsenko

ZVENYIGORA, 1928

F: M. Joganszon, J. Tyutyunin, O: B. Zaveljev Sz: Sz. Szavsenko, N. Nagyemskij, A. Podorozsnij

ARZENAL, 1929

F: Dovzsenko, O: D. P. Gyemuckij Sz: Sz. Szavsenko, N. Nagyemskij, A. Bucma

A FÖLD (Zemlja), 1930

F: Dovzsenko, O: D. P. Gyemuckij Sz: Sz. Szavsenko, N. Nagyemskij, Sz. Skurat, J. Szolnceva, J. Makszimova, P. Maszoha

IVÁN, 1932

F: Dovzsenko, O: D. P. Gyemuckij Sz: P. Maszoha, Sz. Skurat, N. Nagyemskij, L. Jarosenko, Sz. Sagajda

AEROGRAD, 1935

F: Dovzsenko, O: E. Tissze Sz: Sz. Sagajda, Sz. Sztaljarov, Sz. Skurat, J. Makszimova

SCSORSZ, 1939

F: Dovzsenko, O: J. Jekelszik, Sz: J. Szamoljov, I. Szkurfatov, F. Iscsenko, P. Maszoha, N. Nyikityina

FELSZABADULÁS (Oszvobozsgyenije), 1940 dokumentumfilm

HARC SZOVJETUKRAJNÁÉRT (Bitva za nasu Szovjetszkuju Ukrainu), 1943, dokumentumfilm  
Összeállította: A. P. Dovzsenko, Julija Szolnceva  
UKRAJNA LANGOKBAN (Ukrajna v ognye), 1945 dokumentumfilm

MICSURIN, 1949

F: Dovzsenko, O: Leonyid Koszmatov Sz: G. Belov, A. Vasziljeva

# A FILM ÉS KÖZÖNSÉGE

---

## A MESE JOGÁÉRT

Ellocska szókincese harminc szó; kutya-prémmel szegeti be ruháját, férje zakójából női zsakettet varrat és lopja a konyhapénzt, hogy versenyre kelhessen a franciadvatlapokból ismert Vanderbilt-lány kosztümjeivel, kompléivel. Ilyennek ismertük meg Ellocska (Embrevő) Scsukinát Ilf és Petrov 12 szék című regényében.

Az ellocskizmus végigvonul a mozinézés történetén. A kelkáposztaevők kaviárevőket néznek, a sörivők pezsgőzőket és a konfekció ruhák viselői Patou- és Nina Ricci-molleket.

Hogy a moziélvezők története mennyire a ruhadvat és a lakberendezés története, hogy mennyire a csendes-óceáni nyaralóhelyek és dús környezetük története; mennyire jó módú emberek anekdotáit eleveníti meg, új álmot csepegtetve a sanyarú lélehez; elérhető, tengerentúli (vagy falon túli) mennyországot ígér publikumának - az nem kétséges.

Rosszul öltözött emberek keserves sorsát nem érdemes moziban nézni. Azt lehet ingyen is. Ha már pénzt ad ki a kispolgár: megszipitott és ünnepire mosdatott mását akarja látni a valóságban.

Hány perzsaszőnyeg, hány bokhara utáni sóvárgás támadt a tökmaghéj-szőnyegű mozik nézőterén! Hányan nosztalgizáltak swimming-poolról, miközben visszatértek

lakásukba, ahol csap csupán a konyhában volt! Hányan kívánták meg erősen a legutolsó Cadillac-et, Studebakert, miközben hazafelé villamoslépcsőn függeszkedtek! És hányan érezték magukat Gloria Swanson-nak és Ramon Novarrónak, Clark Gable-nek és Greta Garbónak, Veronika Lake-nek és Adolf Menjounak, Gregory Peck-nek és Audry Hepburnnek, Bardot-nak és Delon-nak, miközben egymás lucskossá lett tenyerét szorongatták a mozisötétben!

Mesevilág, moziálom, mozibeteljesedés, moziszerelem, mozionánia! Kárpótlás, pótlék, vigasz. Mindezt legszebben és szociológiailag legmélyebben Mátyás Iván tudja talán, aki a Régi idők mozijában a pótléket emelte vezetőmotívummá, aki másutt más oldalakról világította meg a nyomorúságos kispolgári élet mozivígáztát, megmutatva, hogy nagyszerűnek, szépek, sikeresnek, gazdagnak és legyőzhetetlennek érzi magát a kispolgár a mozi-mítoszban.

Lehet undorkodni. Lehet sznobisztikusan átmenni az utca másik oldalára, ha szembe jön Kleopátra, a Kaméliás hölgy, vagy Eliza Doolittle. Gúnyosan elhúzhatjuk szájunkat minden népszerű mű fölött, kinevet-hetjük a sztereofonikus Bibliát, ahol a szék alól - John Huston szívességéből - szól né-



zöihez az Űr hangja, gúnyolódhatunk gladiátormérkőzések, antik kocsiversenyek, toalett-felvonultatások színes-szélesvásznú dömpingje fölött: de mindez csak azt eredményezi, hogy megosztjuk a közönséget, hogy csak egy kicsiny szigetnyi embercsoport fog művészetet pártfogolni és hatalmas tömegek szívogatják a giccs andalító mézeit.

A művészet nem csupa magasztos, és az üzleti alkotások sem csupa alantas dologból állnak össze.

Lenézhető-e a közönség? Le.

Semmibe vehetjük-e ízlését? Semmibe.

Figyelman kívül hagyhatjuk-e kívánságait-álmaikat? Igen, nyugodtan.

Végül is azért, mert sokan szeretnek valamit, mert tömegek helyeslik, tízezrek-száz-ezrek-milliók kívánják, attól még lehet ártalmas, kártékony, silány. A nép is állhat reakciós mellé, a nép is szeretheti azt, ami voltaképpen ellensége neki és létalapjait lámadja.

Megtehetjük tehát, hogy oda sem hederítünk a Közönség és a Tömeg ízlésére.

Csak éppen semmi értelme.

Csak éppen öncsonkítóan életveszélyes.

Művész számára egyenlő az elszigetelő-déssel.

Filmművész számára a mozi-utókor hajszolásával.

Műértők, kritikusok, esztéták és egyéb művészeti tisztségviselők számára pedig struccszemlélettel egyenlő. Eldugjuk fejünket az igények elől, nem ismerjük, nem nézünk szembe velük.

Loewe és Lerner zenés játéka, a *My Fair Lady*, tizenhárom évvel ezelőtt került bemutatásra a New York-i Hellinger Theatre-ben. 2621 előadást ért meg. Londonban a Drury Lane-ben 2281-et. Tokio, Reykjavik, Moszkva, Miskolc, hogy világszerte milyen sikert aratott, az nem a témánk. Amikor Jack L. Warner, a Warner Brothers elnöke, öt és félmillió dollárért megvásárolta a megfilmesítés jogát, egyáltalán nem tűnt fölösleges kiadásnak az összeg, még ha hozzávesszük azt, hogy a *My Fair Lady* elkészítésének teljes költsége 17 millió dollárt tett ki, nyilvánvaló volt, hogy

a mű, amelyik a show business színpadi pályafutásának egyik legnagyobb üzlete volt, a filmen sem fog kevés hasznot hozni. Warnerék körültekintően fogtak az előkészítés kétéves munkájához, mindenekelőtt leszerződtek a zseniális amerikai díszlet- és jelmeztervezőt, Cecil Beaton-t, aki 1086 kosztümöt tervezett a filmhez (ebből csak húszat Hepburn-nek), és ő határozta meg ennek az igen látványos mozimunkának túlérett és túlfinomult látványosságát, amelyik a követségi bálban és az ascotti derbyben kulminált. Leszerződtek Rex Harrison-t, aki színpadon 1002-szer játszotta Higgins professzort, és kiválasztották Audry Hepburn-t Eliza Doolittle szerepére. Ebből azután Hollywood és környékén valószínűsíthető háborúskodás tört ki, mivel az amerikai színpadi siker Julie Andrews főszerepléséhez fűződött, de Warner nem akart kockáztatni, és a világsztár Hepburnt nyerte meg a főszerepre, holott ő énekelni sem tud, és így kénytelenek voltak a zenés betéteket Marin Nixonnal szinkronizáltatni. (A szereposztási csata végeredményenként könyvelhetjük el azt, hogy - talán bosszúból - a *My Fair Lady* évében Julie Andrews kapta a női Oscart, a *Mary Poppins*-ért.)

Miért beszéltünk az előbb Frederic Loewe-ről és Alan Jay Lerner-ről mint szerzőkről? Hiszen mindenki tudja, hogy a *My Fair Lady* nem más, mint a megzenésített Pygmalion, amelynek a szerzője sem egyikük, sem másikuk, hanem G. B. Shaw volt. A musical-szerzők még csak át sem írták a vígjátékot, a szövegből is mindössze annyit húztak, amennyit minden önálló kedvű színházi rendező amúgy is ki szokott húzni; néhány tehetséges és egyáltalán nem erőszakos dalszöveget írtak: ezek egy része előrendíli a cselekményt, más részük pedig a szöveg alatti lélektani rétegek megnyitására szolgál. A drámai erejét. Aki nem hiszi, hogy Lernerék Shaw iránti tisztelettel nyúltak Shaw szövegéhez: nosza vegye elő a darab szövegét, vizsgálja meg, hamisítottak-e az új szerzők a klasszikus színművön! Persze ne az 1912-es példányt vegyék elő, hanem azt, amit Shaw maga írt 1938-ban, Anthony Asquith és Leslie Howard filmje után kiegészítve darabját néhány jelenettel. Shaw ugyanis olyannyira

elismerte a forgatókönyvi változtatásokat, hogy felvette a Pygmalion új kiadásába is. Legutóbb magyar kiadásban, a Helikon klasszikus sorozatában is ez olvasható.

Lényeges különbséget csak a boldog befejezésben találunk. Shaw nem happy-endesre írta a virágáruslány és a fonetika-tanár szerelmi viadalát, de a zenés darab és a mozidarab visszaállította a nézők évszázados jogait: egymáshoz terelte végül a szerelmeseket. Ez ugyan Shaw szándékaival ellentétes, és még a darab társadalmi szándékait is megsérti, de tudomásul kell venni, hogy a színmű társadalomkritikája elszűrült, ám elevenen élnek jellemei és dialógusai, és a darab cselekménye ma már csakis a karriertörténet feszültségével tartja fenn a nézőközönség érdeklődését. Ezt nagyon jól ismerte fel Lerner és Loewe, akik a 18 képre bontott, revüsített szerkezetű darabot átnyújtották 1955-ben Moss Hartnak, a neves Broadway-i színműírónak és rendezőnek, hogy állítsa színpadra ily formában. Frederic Loewe, a most 63 éves zeneszerző bécsi születésű, anyja osztrák bárónő volt és apja Lehár *Víg özvegy*-ének első Daniló-ja, aki később fontos szerepet vitt a *Csokoládékatona* első színpadi sikerében is. Ez a származás – különösen ami a papa operettbonviván daniolóságát illeti – mintha útbaigazítana a muzsika őseiről. A *My Fair Lady*-nek, ennek a nagyon modern és nagyon amerikai musicalnek a gyökerei Bécsbe, Leo Fall kertjébe vezetnek el.

A film George Cukor negyvenhetedik rendezése, amelyek között olyanokat találunk, mint a *Copperfield Dávid*, a *Kaméliás hölgy*, *Vacsora nyolckor*, a *Gázláng* és a többiek. Cukor a mozihatások veteránja. Munkája kifogástalanul kiérlelt és egy pillanatnyi kétségünk sincs afelől, hogy mekkora siker lesz nálunk ez a négy évvel ez előtt készült film.

Közhellyé vált szidalmazni a kapitalista filmipart, hogy minduntalan világirodalmi rangra emelkedett szerzők világirodalmi rangú műveit filmesíti meg.

De hiszen az elmúlt tíz év musical comedy sikerei is ugyanide nyúlnak. A legsike-

resebb szerző: Shakespeare, Voltaire, Dickens, Wilde... tetszés szerint folytatható a sor.

Mi a magyarázat?

A show business kizárólag a Nagy Nevek Reklámvonzására épít?

Felismerték, hogy a közönség szívesebben művelődik moziban, mint könyvből: jónéven veszi, ha másfél-négy óra alatt leperreg előtte az, amiről már annyi év óta hallott, de amit sohasem olvasott el; és most (így) egy mozijegy megváltásával hozzásegítik őt a műveltség látszatához, hiszen most már ismeri a művet, amiről eddig csak pletykákat hallott.

A rosszmájú pesti néző azt gondolhatná, hogy az elévült jogdíjak miatt szabadultak rá a szórakoztató ipar jelesei a klasszikusokra és a fél-klasszikusokra. Erről szó sincsen, hiszen ahogy már említettük, Warnerék 5.5 millió dollárt fizettek a Pygmalion megfilmesítéséért a jogutódoknak. (Az ár különben sem szempont az amerikai szórakoztató iparban, ahol a reklám egyik főgáslehetősége, hogy mi mennyibe került, mert minél többbe kerül egy mű előállítás, annál szívesebben vesz hozzá jegyet a kispolgár, hiszen ha olyan sokba került, – annyival többbe, mint az előzőek – akkor csak jó lehet az; a drága áru jobb az olcsónál.)

A legfontosabb okra nem szoktunk odafigyelni, amiért a híres művek zenés vagy mozialakot öltenek. Pedig az az izgalommal teli vonzalom, amivel a mozisok Shaw életműve felé fordultak, már évtizedekkel ezelőtt, igen élesen jelez egy fontos felismerést, amit a szórakoztató ipar nem mindig művelt, de érzékeny és tehetséges vezetői, szakemberei előbb vettek észre, mint megannyi vájtfülű és vájtszemű kritikus.

Irodalmi értékétől szinte függetlenül vetik rá magukat a sikeres irodalmi alkotásokra. Ne beszéljünk most csupán klasszikusok sikereiről – még visszatérünk ezekre –, szóljunk a nyugati regénypiac utolsó évtizedének két jellemző pikáns-pornográf sikeréről.

Nabokov *Lolitá*-ja az egyik.

A másik Stephen Vizinczey: *Hogyan tanultam meg szeretni* idős asszonyoktól.

Mindkét könyv nagy üzleti siker volt.

Nabokov könyvét meg is filmesítették,



Peter Sellers-rel és James Masonnal a főszerepben. Vizinczey könyvének csak a jogát vették meg, a film nem készült el.

Miért? Mert Nabokov regénye jó történet volt, Vizinczey szövevényes regényének csak a címére volt szükségük a mozisoknak.

Shakespeare Rómeó és Juliája jó történet, ez a történet szilárd és hatásos irodalmi alapanyagot adott a *West Side Story*-nak is.

Shaw *Pygmalion*-ja szintén jó történet, ha megfosztjuk társadalmi-lélektani megfigyeléseitől, sodró karrier-történetet kapunk, szinte pontosan egybevágót a Mágán Miska librettójával: hogyan lesz szurtos virágárúslányból kifogástalan viselkedésű angol lady.

A *Tanner John házassága* - amit ugyan még nem zenésítettek és nem filmesítettek meg, de csupán percek kérdése - semalizáltan arról szól, hogy a férfi menekül és a kezdeményező nő üldöz: egy házasság elől menekülő férfi kergettetésének feszes története ez.

A *Hősök* is vonzó sztori. Ezt meglehetősen hamar felismerték, és Oscar Strauss megcsinálta belőle a *Csokoládékatoná-t*. Szinte valamennyi Shaw-vígjáték alján, a bölcséleti paradoxonok, a társadalomkritikus elmesziporkák építménye alatt szilárd cselekményváz húzódik meg, és ez a legprimitívebb közönségigényeket elégíti ki, a legolcsóbb, házmesterlányi vágyálmok, kereskedősegédi vonzalmak kielégítésére szolgál; talán nem túlságos merészség azt állítani, hogy Shaw darabjait nem filozófiájuk vagy társadalomkritikai élük teszi meg ma is vonzóvá a nemzetközi színházi élet számára, hanem cselekményük lendülete és meseszerű közhelyei.

A mese él virulensen ezekben a művekben. És a kipusztíthatatlan meseigény keresi bűvópatakszerű utakon magának természetes érvényesülését akkor, amikor művelt és korszerű műnek tulajdonképpen nem illik szilárd történetet, feszes cselekményt adni, mert a mese gyanússá lett hét évtized amerikai ízlésű moztörténetei során: alantast, vásárit és gyermeketegen vandált fedeztek fel benne művészek és kritikusok egyaránt. A mese olcsó, csupán a reflexió

lehet nemes; a történet illetlenül primér izgalmi megvetendők, becsülni csak a művész bölcséleti hangsúlyait illik. Talán az esztéták bűne az, hogy a moziból ma eltűnt a bűnügyi filmek és a western kergetőzésének, háztetön-üldözésének és a Rossz népmesei meglakolásának, a burleszk vad multságainak bája. Mindez demokratikus, plebejus és erőteljes forma volt. Egy új *commedia dell'arte*, vagy egy görög színházi közérthetőség, kollektív mitológia ígéretével lépett fel, és olyan népszórakoztató és népművelő funkciót akart betölteni, amit esztéták és esztéticizmustól átitatott filmrendezők keveselltek. Átszöttlék lassan személyes vallomásokkal a filmművészetet, esszéizáló és esztétizáló szerkezeteket és műformákat alakítottak ki. Lassan elszegényítették a mesét, ezt a nagyon fontos és alapvető elemet, ami nélkül regény is, színház is, film is elhatárolja magát a tömegektől, és csak az intelligencia élvezeti forrásává válik.

Meggyőződésünk, hogy a mozi akkor válna közös boldogságunk forrásává, és akkor mosódna el a kommersz és művészi film között húzódó áthatolhatatlannak tűnő határ, ha a Cahiers du Cinéma-t összeolvasztanánk a Metro-Goldwyn-Mayerral. Más szavakkal: ha az avantgarde-ot a konvencionális és kommerciális jellegű filmgyártás törvényeivel párosítanánk. Lehetetlen állapot (és egyre kórosabb), hogy a mély és gondolatokban gazdag üzenetek ne juszanak el a címzettekhez, akik csak olyan értesüléseket kapnak a világról, amely továbbra is passzivitásban tartja őket, és megnehezíti (ha nem teszi teljesen lehetetlenné), hogy felismerjék a világban elfoglalt külső és belső helyzetüket.

Tény, hogy a mozinyelv megfrissítésében mindig is szerepe volt és lesz az úgynevezett művész-filmeknek, amelyeket nyugodtan nevezhetünk a filmművészet avantgarde-jának. Az utolsó évtizedben szélesre tárult a filmművészet kifejezési területe, gazdagodtak az eszközök, és ma már sok olyan bonyolultnak tűnő kérdésről, amit annak előtte elvetendőnek tartottunk volna egy filmes számára, az új és hajlékonyabb filmnyelv

birtokában könnyed folyamatossággal lehet beszélni.

Mégis fennáll annak a veszélye, hogy ez az új eszperantó egy elszigetelt társaság titkos jelbeszédévé válik, és csak fesztiváleszperantista-kongresszusok törzsközönsége érti meg. Zamenhof is közelebb akarta hozni a népeket egymáshoz egy művi nyelv megteremtésével, de csak eggyel több nyelvet teremtett a bábeli zavarban. Azok számára - a nép (vagy nevezzük közönségnek?) számára -, akikkel leglényegesebb volna szót érteniök: süket jelbeszéd marad a modern film formanyelve.

Amikor Lélly Vera a Filmvilág-ban megírta Sakkdramaturgia című cikkét: igen fontosat mondott el. Akkoriban a magyar filmgyártás is egy irodalmi fogantatású, kánonizált törvényű filmipar béklyóiban nyüglődött, és ebből feltétlenül ki kellett szabadítani ahhoz, hogy az élet valósága és a társadalmi problémák be tudjanak törni a filmekbe.

Majdnem egyidőben történt ez a magyar kísérlet a francia új hullám grammatika- és ortográfia-reformer működésével, a lengyel filmiskola nagy eredményeivel, és az olaszok kilábalásával a neorealizmus és az amerikanizmus megkötöttségeiből. New York filmesei ekkor üzentek hadat Hollywoodnak. Londonban fiatal filmek ekkor szabadították fel magukat.

És ha ma visszatekintünk, bizalommal állapíthatjuk meg, hogy ezek a filmforradalmak szép eredményeket hoztak.

De ha ma visszanézünk, akkor azt is hozzá kell tennünk büszkélkedésünkhöz, hogy ezek a filmforradalmak elkedvellették a közönség nagy részét, és elvették játékukat, a mozi, vagy rezignált mozdulattal átutalták őket az egyre körmönfontabb kínálat élől filmgyárosok és filmforgalmazók nemiséget és bűnt, erőszakot és giccses bőkezűen osztogató hatáskörébe, ami még azal a többlettel is vonzza publikumát, hogy mindeme csábító árucikkeket bizonyos haladó politikai mázzal vonja be, ezzel majdnem verhetetlen versenytársként lépve fel

a fiatal, többnyire baloldali filmművészekkel való versenyben.

Mindezt közben maguk a művészek is felismerték. Talán a francia új hullám volt az első, amelyik egy új filmidióma birtokában visszafordult a kommerszhez, és bölcséleti alapokon nyugvó, elkötelezett kalandfilmformát alakított ki. (Például Philippe de Brocca.) Az angolok közül Tony Richardson a *Tom Jones*-szal a megjelenési év legnagyobb kasszasikerét csinálta, anélkül, hogy formai vívmányaiból vagy tartalmi elszántságaiból akárminiféle engedményt tett volna is egy kardos-köpoenyeges kalandfilm érdekében. (Más kérdés azután, hogy a tartós MGM szerződés Richardsont fokról fokra miként szívta fel, és tüntette el egyéniségét. A *megboldogult*-ban még fel-feltűnik a fogyasztási társadalom ellen haragosan támadó Richardson, de a *Gibraltári nő* már egyszerűen Pierre Loti-giccs, ha Duras patológiája hatja is át a forgatókönyvet.

Talán Antonioni tartotta magát a legtovább, de a *Nagyítás* - szintén amerikai pénz - formai vívmányaink átömlésztése volt egy hagyományosabb fabuláris szerkezetbe. És az az Antonioni, aki mindaddig a mozinézők első számú Élvezhetetlenségi Mumusa volt, a legkeresettebb és legsikeresebb filmcsináló lett. Fontos-e a felsorolásnak teljesnek lenni? Nem hisszük. De ide tartozik, hogy Bergman miszticizmusa is akkor vált „ütőképessé”, amikor a *Csend*-del a legművészebb sex-filmet formálta meg, és a filmpiac szenzációjává avatta: akkor is, ha nem ez volt elsődleges szándéka vele.

Lassan mindenki visszatér a hagyományos mozicsináláshoz, ami korántsem jelenti azt, hogy a filmek valóban hagyományosak lesznek. Csak a mese nyeri vissza elvitathatatlan jogát. A film kiterjeszti hatáskörét ismét a legszélesebb rétegekre, és megpróbálja lebilincselni a gyermeteg nézők képzeletét-figyelmét. Kedveskedik nekik, édes vagy keserű, de feszes mesékkel, annak érdekében, hogy lenyelesse vele a kellemetlen pirulát: a filozófiát.

Molnár Gál Péter



## FEJET HAJTSUNK-E AZ „ELLOCSKIZMUS” ELŐTT?

A szellemesség mindig lefegyverez. Alighanem ez az egyik oka annak, hogy MGP cikke nem tudott heves indulatokat kiváltani bennem, inkább csak valami szelíd kihívást éreztem, hogy folytassuk együtt a játékot, barkochbázzunk együtt tovább. Semmi kedvem sincs homlokráncoló, tanáros pedantériával piros ceruzát ragadni, és szorgalmasan aláhúzigálni írásának pontatlan, vitatható, egyoldalú, csak a tézisek kedvéért született megállapításait - pedig ilyen nem egy akad. Kezdve attól, hogy a nouvelle vague-ot meseellenes irányzatnak tünteti fel, holott Resnais *Marienbad*-ja kivételével ez igencsak nem jellemző rá; hogy mozisociológiája a harmincas évek képleténél megragadt; hogy a modern musical-nél elfeledkezik a zene szerepéről, és így tovább. Hiszen mi értelme volna filológiai és filmológiai apparátussal nekimenni egy kedves kópéságnak, beugorva a szerzőnek, akinek nyilvánvalóan egy szándéka volt: az értők megbotránkoztatása. Nekem viszont eszemben sincs megbotránkozni, sőt, az a paradox helyzet, hogy jórészt csak a megbotránkoztatás ügyében értek egyet MGP írásával, egyebekben inkább vitatkozni vele. Valóban nincs más hátra: sokkírozni kell közvéleményünket, hogy végre észrevegyék a tömegeket, amelyek készen állnak a mozipénztárak megrohamozására,

hogy ellenállhatatlanul mesét, meseosztást követeljenek.

Magam is szeretem a szép mesét, a szellemes, megrázó, az élet problémáira ráébresztő, emberi sorsokkal megismertető, jellemeket kifaragó történeteket, s azt valom, amíg irodalom, színház és film lesz, sőt, amíg emberek élnek - a mese örök. Technikájában, előadásmódjában, cselekménybonyolításában változhat, finomodhat - meg is teszi ezt -, azt a jellegét azonban, hogy emberi sorsokról, problémákról, konfliktusokról számol be, nem vesztheti el a filmben sem. Még Antonioni is mesélt, ha - modern emberekről és életsorsokról szólva - cselekménybonyolítása természetesen nem is emlékeztet, mondjuk: Odisszeusz, de akár Jean Valjean vagy gróf Monte Christo történetének fordulatosságára, kalandos kiélezettségére. Ezzel azonban távolról sem kívánom elkenni a problémát, hiszen nyilvánvaló, hogy amit MGP védelmez, az a kiélezett, kalandos, könnyen élvezhető - egyszerűen a hagyományos - mese. Ám még ebben is követni tudom MGP kíváncsiságait, nemcsak az igények békés egymás mellett élése alapján, hanem azért is, mert nem hiszek egyik elbeszélő forma művészi létjogosultságának a kizárólagosságában sem, Antonioni mellett Germi, Resnais mellett Truffaut vagy Godard is ott áll, és még ma

is hosszabban sorolhatnám a filmnek azokat a mestereit, akik a mese művészi értékeiről győznek meg ilyen vagy olyan formában, mint azokat, akik a tiszta reflexió lehetőségeit bizonyítják. És hadd valljam be azt is: én is szeretem Hitchcock-ot, George Czukort, Billy Wildert is és nemcsak Fellinit és Antonionit.

Mégsem tennék azonban - s itt érünk el a szembenállásunkhoz MGP-vel - *egyenlőségi jelet a mese és az ellocskizmus közé*. Sőt éppen a mesét érzem védendőnek az ellocskizmustól, vagy legalábbis annak bizonyos formáitól. Itt válik ugyanis a leghatározottabbá MGP epatírozó szándéka - de egyszersmind itt csorbul is ki, éppen túlzása, abszolutizálása következtében itt veszt el igazságát, hatásosságát. „Mesevilág, moziálom, mozibeteljesedés, moziszerelem, mozionánia!” - kiált fel lelkesülten az ehrenburgi „álomgyár”, a mágikus vágykiélés ismert lényeiére célozva. Ezt a jelenséget azonban a harmincas évek filmszociológiája alaposan kielemezte már - könyvtárnyi irodalma van -, és mindig *mint negatívum*, mint a tőkés filmgyártás bűne, üzleties visszaélése merült fel. Vagyis vádként, ha nem is mindig a film, de mindenképpen a hollywoodi, az ufai filmgyakorlat ellen. Hajlok arra, hogy ez a megközelítés is egyoldalú volt, és a vágykiélés szerepe a műélvezésben bonyolultabb és nem ilyen egyértelműen negatív csupán, mint ahogy eddig feltételeztük, és ahogy az - MGP által is kispolgárinak nevezett - ellocskista formájában jelentkezik. (Mert abban egyértelműen negatív.) De ez már azt is jelenti, hogy egyszersmind a művészi eszmény piederstáljára kell emelnünk? Amiről eddig csak megvetéssel - s tegyük hozzá jogos megvetéssel - szóltunk, mint a népbütítés eszközéről, mákonyról, ópiumról, mesterséges kábítószeréről? Nem túlzás ez a száznolcvan fokos fordulat?

Nem az ellen van kifogásom, hogy a néző automatikusan belelátja önmagát abba, amit a filmvászon vagy a képernyő mutat neki, hogy azonosulva hőseivel saját vágyait is kiéli a mozi sötétjében, és ami ott szebb a maga valóságos életénél, azzal megédesíti önnön nyomorúságát. És nincs kifogásom ellene, ha a nézők elsajátítják

a késsel-villával való bánásmódot, a kifinomultabb érintkezést, modort, sőt azt sem irigylem senkitől, ha Bardot-nak és Delon-nak képzelet önmagát, illetve partnerét egy csók vagy egy ölelés erejéig. Akkor kerülök szembe az álomgyárak „művészetével”, amikor a társadalmi-emberi hazugság, a nyilvánvaló irrealitás elemét lopja be a nézők tudatába. Ennek az évtizedes filmtermelésnek pedig éppen ez a lényege, nem a mesevilág, hanem annak *valósággá hazudása*.

MGP egyetlen érvet sem ismert el - azonkívül, hogy sokan élnek és mindig is éltek ezzel az ópiummal -, ami eme álláspontunk megváltoztatására készletne. Amennyire igaz ugyanis, hogy a moziélvezők története - mint írja - a ruhadíval, a lakásberendezés, a csendes-óceáni nyaralóhelyek története, legalább annyira igaz az is, hogy a filmművészet egész története folyamán - amióta csak művészi igénye felébredt - állandó harcban áll ezekkel a moziigényekkel, populárisabb és „magasabb” színvonalon egyaránt. Ugyanilyen alapon, a statisztikai többségre hivatkozva MGP azt is elmondhatná, hogy az irodalomélvezők története a vásári ponyvák, kalandregények, krimik, Courths-Mahlerék olvasóinak a története, a képzőművészeti kultúra hordozói pedig a pamutot gombolyító kiscicák, a patakperti szarvasbögések és megindító szentkép-giccsek tulajdonosai. Minden művészet megvívta ugyanis azt a harcot, amelyre a huszadik század par excellence művészele, a film most gyürkőzik, viszonylag hamar, néhány évtizeddel megszületése után. Az irodalomban Cervantes Don Quijote-ja emelkedett ki az Amadis de Gaula-féle lovagregények sorából, a kalóztörténetek Stevensonhoz vezettek és a megindító szerelmes románcokból a szentimentális regényeken át kialakult a lélekelemző epika. A film most van egy ehhez hasonló folyamat kellős közepén, s éppen ezért annyira irreális MGP szellemes, jóindulatú javaslata a Cahiers du Cinéma és a Metro-Goldwyn-Mayer összeolvasztására, mert a fejlődés igényei - amint erről a filmgyártás szinte világszerte tanúskodik - éppen *széltelválasztásukat* tűzte napirendre.

Egy művészet fejlődését ugyanis nem le-



het voluntarizstikusan meghatározni. Az avantgarde és a konvencionális, kommerciális művészet viszonya is alá van rendelve a filmművészet fejlődésének, amit végző soron éppúgy a társadalom igényei határoznak meg, mint minden más emberi-kulturális fejlődést. Az avantgarde nem párosulhat a konvencionális-kommerciális jellegű filmgyártással, mert társadalmi funkciója az utóbbi *tagadásában* áll. A konvencionális és kommerciális jellegű filmgyártás viszont - s itt van MGP-nek némi igazsága - amennyiben korszerűsége törekszik, felhasználhatja és fel is használja az avantgarde eredményeit, mert az ő funkciója éppen az, hogy rajta keresztül válik a ma konvenciójává a tegnapi avantgarde-ja, vagy a holnapévé a mai újítás. A művészi forma egyébként sem valamiféle boríték, amelyet tetszőlegesen választhatunk meg üzenetünk elküldésére, s így teljesen meddő azon sópázkodni, hogy teszem Antonio-ni vagy Jancsó „gondolatokban gazdag üzenetei ne jussanak el a címzettekhez” avantgarde formanyelvük következtében, hiszen ezek a gondolatok - művészi gondolatok lévén - éppen formájukban rejlenek, s nem változtathatunk az egyiken anélkül, hogy a másikat ne csorbítanánk.

Vagyis bele kell törödnünk abba, hogy megszűnt, és egyelőre *visszahozhatatlannak látszik* az a mozi, amely MGP szavaival „közös boldogságunk forrása” volt. Nem hiszem azonban hogy ez önmagában tragédia lenne. Tragédiává csak akkor válik, ha a „közös” boldogság helyett nem gondoskodunk kinek-kinek a saját szintjén álló és a saját izlésének megfelelő boldogságról, vagyis ha filmgyártásunk és filmforgalmazásunk nem vonja le az új helyzet konzekvenciáit, és még mindig erre a közös boldogságra, a film öskommunistikus differenciátlanságára, a homogén közönség idejétmúlt fikciójára rendezkedik be, vagy arányaiban tükrözi torzul, egyoldalúan az új helyzet igényeit és adottságait.

MGP-nek abban is igaza van, hogy a „papa mozija” ma még széles tömegekben kelt nosztalgikus visszavágódást a közös boldogság tűnt édenéhez, bár éppen az átlag-kommerciális filmek sorozatos kudarca tanúskodik arról, hogy az idő nem állt meg

az ún. elmaradottabb közönségrétegek felett sem, és a lévé nem egy „nagy siker volt” adása bizonyítja, hogy ma bizony nagy bukás lenne a szóban forgó filmalkotás. Tehát *sok az illúzió*, a megszipító messzeség, az ifjúság varázsa ezekben a nosztalgiaikban. Azt hiszem, ez a kérdés is tüzetesebb vizsgálatra szorulna, és ma már az „ellocskizmus” sem olyan nagyhatalom, - legalábbis a civilizált világ nagy részén - mint harminc évvel ezelőtt volt. Ez is korszerűsödött, modernebbé, diszkrétebbé, kritikusabbá és gyakran bizony formanyelvben avantgardabb jellegűvé is vált. MGP példái a klasszikus auktorok - Shakespeare, Voltaire, Dickens, Shaw - betöréséről a musical és a film világába, számomra nem is annyira a közönség meseigényéről, mint ennek a meseigénynek a megneemesedéséről, igényesebbé, kritikusabbá válásáról tanúskodnak.

Azt azonban nem akarom vitatni, hogy a film „koncertközönsége” és „slágerközönsége” többnyire ott válik el egymástól, hogy az utóbbi mese-igénye határozottabb, konvencionálisabb és feltétlenebb az előbbinél. Mégsem hiszem, hogy ez a tömegigény a mesére egyértelműen negatív, visszahúzó erő a modern filmművészet fejlődésében, hogy csupán kompromisszumra szorítja a film művészeit és nem *egyik öszlönző ereje a haladásnak*.

Ismétellem: hiszek a mesében. A megoldást azonban mégis másban és másképp látom, mint MGP.

Hogy miben látom a megoldást, azt szeretném egy példával érzékeltetni. A közelmúltban a lévében egy Juliette Gréco-műsort láthattunk. A riporter barátairól kérdezte az énekesnőt. Gréco néhány nevet sorolt fel: Camus, Sartre, Queneau, Merlau-Ponty, Leibovits és így tovább. Korunk legjobb francia írói, gondolkodói, zenészei, művészei szerepeltek a felsorolásban. Mint-ha nálunk Zalatnay Sarolta vagy mondjuk Sárosi Katalin így nevezné meg a baráti körét: Lukács György, Illyés Gyula, Déry Tibor, Borsos Miklós, Major Máté stb. Ugyebár ez nálunk elképzelhetetlen?

A problémát tehát nem a művészi és a szórakoztató műfaj kettéválásában látom, hanem abban a mély árokban, amelyet a

közvélemény egy részének gőgös sznobiz-musa, másik részének öntudatos és *harcos műveletlensége* tett áthághatatlanná a ket-tő között. Nálunk alighanem Nadányi Zol-tán volt az utolsó költő, akinek nem dero-gált, hogy verséből slágerszöveg legyen, de egy Jacques Prevert-t már vagy a költők céhe golyózna ki árulásért, vagy a dalszö-vegírók barikádoznák el előtte a nyilvános-sághoz vezető utat. Az pedig, hogy valaki, mint - ha már Prevert-nél vagyunk - pél-dául Kozma, ma slágert, táncdalt írjon, holnap oratóriumot, - nálunk valóságos szentségtörés számba menne. Pedig, ha a költők ma joggal fitymálják le - tisztelet a kevés kivételnek - a dalszövegírókat, annak paradox módon éppen az az oka, hogy ab ovo lefitymálják magát a szakmát, a mes-terséget is. S ha a zeneszerzőknek ma ke-vezebb az okuk arra, hogy fanyalogjanak a könnyű muzsikán, annak az oka az, hogy

nem is tekintették olyan áthághatatlannak a határokat egyik oldalról sem, mint betű-velő kollégáik.

Vagyis: becsületet és megbecsülést a könnyű muzsának, amelynek szolgálata - tisztességes és őszinte szolgálata - éppúgy tehetséget, ízlést, ötletet, fantáziát, egy-szóval: művészi képességeket kíván meg, mint a méltatlan megkülönböztetéssel „ko-molynak” nevezett (a komolynak ugyanis nem a könnyű, hanem a komolytalan az ellentétpárja) nővéréé. Egyforma hangsúly van azonban a megbecsülésen és a tisztes-séges szolgálaton, s ez utóbbit - talán első helyen - éppen az „ellocskizmus” elutasítá-sa - jelenti. Hiszen az ellocskizmus a maga telivér formájában nem más, mint amit kö-zönségesen giccsnek szoktunk nevezni.

Összefoglalva: tisztelet a közönség me-seigényének!

Le a giccsigénnyel!

**Gyertyán Ervin**



## A FILM HATÁSA ÉS LÁTOGATOTTSÁGA

### Vizsgálatok a Fejlövés nézői között

A napokban került a kezembe egy érdekes kiadvány, mely a könyv és a közönség viszonyát vizsgálja. Megvallom, egy kicsit irigykedve lapozgattam, vajha rövidesen egy hasonló kiadványt üdvözölhetnénk, mely a film és közönsége kapcsolatát taglalja. Meggyőződésem, hogy a filmforgalmazásban sohasem volt nagyobb szükség e vizsgálódásra, mint napjainkban.

Még ma is gyakori jelenség, hogy a szakmában – rendkívül sommásan értelmezve az egyes filmek nézőszámát – a filmek elért látogatottságát és az előadások átlagos telítettségét azonosítják a „közönség” filmről alkotott véleményével.

Pedig, hogy ez mennyire nem így van, azt egyrészt személyes tapasztalatokból, másrészt abból a néhány felmérésből, hatásvizsgálati eredményből tudjuk, melyeket a Filmtudományi Intézet, illetve a MOKÉP és néhány moziüzemi vállalat végzett az elmúlt évtizedben, amióta ez a munka – ha egyelőre gyermekcipőben is, de – megindult hazánkban.

Hol tart a közönség ízlése? Ezen belül is pl. egy kvalifikált szakmunkásé, egy ún. intellektuális foglalkozásúé, egy tsz-ben dolgozó paraszté vagy éppen egy filmesztétikát már 2-3 éve iskolában tanuló középiskolás diáké? Stb. Mind-mind izgató kérdések, s egyelőre nem tudunk rájuk kielé-

gítő válaszokat adni. Filmalkotóink egy része szenvedélyesen igyekszik kikutatni filmjei hatását, ezek azonban néhány jól-rosszul sikerült ankét, művész-közönség találkozóra redukálódnak. A filmszakma irányítói is rendkívüli módon érdeklik a fel soroltak és még sok más kérdés. A MOKÉP és a moziüzemi vállalatok is egyre inkább rádöbbennek, hogy ez a fajta vizsgálódás hovatovább az átgondolt, céltudatos műsorpolitikai és filmpropaganda-munkának is nélkülözhetetlen alappillére lesz.

De nézzük meg, milyen eredménnyel járt egy ilyen vizsgálódás a *Fejlövés* című filmmel kapcsolatban. A MOKÉP egy – Bacsó Péterrel közösen megfogalmazott – kérdőív segítségével igyekezett némi képet kapni a film fogadtatásáról, a film közönségének összetételéről, illetve arról, hogy a nézők mennyiben azonosulnak a film alkotóinak véleményével, a filmben megfogalmazott eszmei-művészi gondolatokkal, erkölcsi alapállással. A MOKÉP 40.000 kérdőívet osztott szét az illetékes moziüzemi vállalatok segítségével néhány budapesti (pl. Puskin, Május 1, Kőbánya mozik), illetve debreceni, miskolci, szegedi és pécsi mozi között azzal a szándékkal, hogy továbbítsák azt a film premier időszakában (1968. október) a filmhez jegyet váltó nézők számára. Részben az úgy lebecsü-

lése, másrészt egyes moziüzemi vállalatoknál szervezési hibák folytán summa-summárum mindössze 633 kérdőív érkezett vissza a MOKÉP-hez. Ebből is 127 értékelhetetlen, tehát a 40 ezerből csupán 506 értékelhető kérdőív a munka eredménye. Elképesztően alacsony szám ez, azt hiszem, még hazai viszonylatban is. (A filmet egyébként bemutatása óta január 8-ig 2551 előadáson összesen 214.456 néző látta.)

Az első táblázat jól példázza egyrészt általában is a mozilátogatók kor szerinti összetételét, másrészt mutatja, hogy a film

A kérdőívet visszaküldők megoszlása kor és nem szerint:

K o r	Férfi	Nő	Együtt	
16—20 évig	145	102	247	(48.8 %)
21—35 évig	99	52	151	(29.8 %)
36—50 évig	35	23	58	(11.5 %)
50 felett	21	29	50	( 9.9 %)
Összesen:	300	206	506	(100.0 %)
	(59.3 %)	(40.7 %)		

iránt különösképpen a fiatal korosztály érdeklődött. (506-ból nem kevesebb mint 78% esik a 16—35 éves korúakra.)

„Kit tart felelősnek a három fiatal tragédiájáért?”

K o r	Önmagukat			Szülőket			Társadalmat			Környezetet		
	Férfi	Nő	Együtt	Férfi	Nő	Együtt	Férfi	Nő	Együtt	Férfi	Nő	Együtt
16—20	79	66	145	46	26	72	31	16	47	36	27	63
21—35	48	26	74	29	15	44	34	14	48	20	8	28
36—50	18	12	30	11	7	18	12	5	17	8	2	10
50 felett	13	15	28	5	8	13	7	10	17	7	10	17
Összesen:	158	119	277	91	56	147	84	45	129	71	47	118

E számokhoz három megjegyzés is kínálkozik. Egyik, hogy a számszerű összesítés azért haladja meg a maximális 506-ot, mert sokan több okot is megjelöltek. (Ezért is nincsenek végösszesítések. Ilyen látszólagos pontatlanságok - hasonló okok folytán

- más táblázatban is fellelhetők.) Másrészt a nézők helyesen értékelték meg a filmet azért is, mert a legtöbben (277) a három főszereplőre szavaztak. Rendkívül figyelemre méltó, hogy a 247 fiatal közül 145-en (58% szavaztak „önkritikusan”.

„Bűnösnek találja-e a lányt...”, „hisz-e annak megváltozásában?”

K o r	Bűnös-e a lány?						Megváltozik-e a lány?					
	Férfi		Nő		Együtt		Férfi		Nő		Együtt	
	igen	nem	igen	nem	igen	nem	igen	nem	igen	nem	igen	nem
16—20	124	19	92	10	216	29	64	76	42	59	106	135
21—35	76	22	47	3	123	25	35	64	19	30	54	94
35—50	25	5	19	1	44	6	11	23	6	14	17	37
50 felett	17	2	26	3	43	5	7	14	8	21	15	35
Összesen:	242	48	184	17	426	65	117	177	75	124	192	301

A válaszok 86%-a szerint a lány bűnös, egészen minimális azok száma (14%), akik felmentik. Érdekes azonban ezen belül egyrészt a férfiak és nők, valamint a különböző korosztályúak véleménye. Amíg a nőknek

csak mindössze 9%-a, (sőt ezen belül a 36-50 éves korúaknak alig 5%-a), addig a férfiak 17%-a menti fel a lányt. Ezen belül is a legnagyobb mértékben a 21-35 éves közötti korosztály (23%). Viszont ami a



lány esetleges megváltozását illeti, nos, itt a nők véleménye különösen nagy súllyal esik latba. Eszerint a nők 37%-a szavazott igennel, míg 63%-uk nem szavazott bizalmat a lánynak.

„Hasznosnak tartja-e, hogy a film a fiatalságnak ilyen jellegű problémáival foglalkozik?”

K o r	Férji		Nő		Együtt	
	Igen	Nem	Igen	Nem	Igen	Nem
16—20	121	21	83	19	204	40
21—35	68	27	32	17	100	44
36—50	17	17	11	8	28	25
50 felett	13	8	15	14	28	22
Összesen:	219	73	141	58	360	131

„Melyik tetszett a legjobban e három film - *Hideg napok*, *Kalózkapitány*, *Tanulmány a nőkről* - közül?”

K o r	HIDEG NAPOK			KALÓZKAPITÁNY			TANULMÁNY A NŐKRŐL		
	Férji	Nő	Együtt	Férji	Nő	Együtt	Férji	Nő	Együtt
16—20	60	42	102	66	46	122	33	13	46
21—35	43	25	68	29	8	37	21	37	58
36—50	14	8	22	11	5	16	11	5	16
50 felett	6	15	21	5	6	11	9	12	21
Összesen:	123	90	213	111	65	176	74	77	151

Mint e számokból is kiderül, a *Hideg napok* vezeti a listát, mely ebben a mézönyben ugyancsak figyelemreméltó. Ez is azt bizonyítja, hogy e film nézőit elsősorban a komolyabb témák és a magvasabb mondanivalóval rendelkező filmek érdeklik. A többi válasz csaknem egyenlő arányban oszlik meg a másik két film között. A férfiaknál a *Hideg napok*-at a *Kalózkapitány* követi, míg a nőknél a *Tanulmány a nőkről* megelőzi ez utóbbit. Eltér az általános tendenciától egyrészt a legfiatalabb korosztály filmízlése, ahol a *Kalózkapitány* a sor legelejére került, másrészt a 21 éven felüli nők, akik legkedvesebb filmjüknek a *Ta-*

A táblázat szerint a 491 választ adó közül 360-an, tehát elsöprő többségben a film hasznosságára szavaztak. Ezen belül szinte azonos a férfiak (74%) „igen” szavazataránya a nőkével (70%), viszont jól megfigyelhető a táblázatból, hogy ez a szavazatarány a legfiatalabb korosztálynál a legnagyobb (86%), míg az idősebb korosztályok véleménye egyre inkább arányosan oszlik meg az „igen” és a „nem” között. (Azt hiszem, ebben szerepet játszik az idősebb korosztály tartózkodóbb álláspontja is a *Fejlövés* és a hozzá hasonló többi ún. felfedező filmmel szemben.)

Végül az utolsó táblázat azokat a válaszokat összegezi, amelyeket arra a kérdésre adtak a megkérdezettek:

*nulmány a nőkről*-t jelölték meg a *Hideg napok* előtt.

Tisztában vagyok azzal, hogy egy ilyen - nagyon is csak részeredményeket felmutató - vizsgálódás, felmérés nem váltja meg a világot. Csupán azért vállalkoztam mégis e kis cikk közzétételére, hogy egyrészt e párszáz kitöltött kérdőívből mások számára is lehetővé váljék néhány hasznosítható gondolat, tanulság megismerése, másrészt talán ahhoz is némi segítséget ad, hogy a cikk bevezetőjében felvetett kívánságok - nem is a távoli jövőben - valósággá váljanak.

Adorján József

# ELLENVÉLEMÉNY

## „Cselekvő közgyűlés”

- ezzel a találó címmel közölt M. G. P. tollából összefoglaló írást a Magyar Filmművészek Szövetségének közgyűléséről a Népszabadság.

„Máskor izgalmas, tartalmas és szenvedélyes vitáink vannak. Most izgalmas, tartalmas, szenvedélyes filmjeink vannak” - olvassuk a cikk bevezető részében, s miután vagy kétszázadmagunkkal szintén jelen voltunk a közgyűlésen, rögtön meghökkenve ismét elolvassuk a mondatot. Hogyan? Hát a két dolog - a vita és a mű - ellentétes dolgok? Vagy: talán nem volt szenvedélyes vita?

Mindenki, aki végigkövette az ülés felszólalásait, tudja, hogy: volt.

Az, hogy M. G. P., a Népszabadság cikkének szerzője a következő passzusokban némi műfaji félreértéssel, saját informátori feladatát az esztéta feladatával cserélte fel, bocsánatos vétek lenne. (Am-bár, a fogalmazás kissé zavaros. Mit kezdetünk ezzel a mondattal: „Vissza kell adni a mesét a mozilátogatóknak, nem azért, hogy elzsongítsa a tömegeket, hanem azért, mert a cselekményesség megóv a formátlan reflexióktól (!), a preformált esszéstől (!), a dodonai homályú és szilárd állásfoglalást megkerülő, lezáratlan befejezéstől.”

A szerző „preformált esszéstípusa” tehát bizonyos mértékig megakadályozza, hogy megismerjük, mit is akart közölni. Ez M. G. P. dolga, mint esztétáé. Valamint a gondolat betetőzése is magánügy, a szerző magánvéleménye: „A mesének vissza kell kapnia rangját, mert ez az egyetlen mód, hogy a közönségben cselekvő módon hathasson az alkotók filozófiája.”

Magánvélemény - véljük, hiszen számos dolog várna tisztázásra, ami eleve ildomtalaná teszi a

„kell”-t, a kategorikus imperatívusz használatát. Elvégre, a mondat láttán meg kellene kérdeznünk: mi az, hogy vissza „kell” adni a mese rangját? Talán elvette valaki? És ha igen, honnan? Talán a *Falak*-tól? Vagy az *Egri csillagok*-tól? Netán a *Csend és kiáltás*-tól? Továbbá, ha elfogadjuk a javaslatot, hogyan hajtsuk végre? Hogyan lehet a „mese” rangját biztosítani a film rangja nélkül?

Viszont a tények valótlan beállításához senkinek sincs joga. Információs jellegű anyagban legalábbis furcsa, hogy az esztétikai eszmefuttatás után a következő passzushoz érkezünk:

„A közgyűlés felelősségteljes munkájára jellemző annak a felszólalónak a mondanivalója, aki az eddigi vezetőség munkájának teljes és tiszteletteljes elismerése mellett a klikkszellem kialakításáért hibáztatta őket, azt állítva a szövetség addigi vezetőségéről, hogy a magyar filmművészetet egyetlen filmirányzat, egyetlen filmiskola kizárólagos területévé akarják tenni...”

Nos, nem lehet hinni abban, hogy a közgyűlés felelősségteljes munkáját mindössze egyetlen felszólalás fejezte volna ki. Különösen bajos ebben hinni akkor, amikor *tény* (még ha a tényközlésre hivatott hírlaptudósításból ez nem is világlik ki), hogy a további felszólalók szinte kivétel nélkül az említett elmarasztaló ítélettel szálltak szenvedélyes vitába.

Meglehet, hogy az erőszakos opposíció erőszakos válaszokat szült. Meglehet, hogy a felszólalásokban sok volt az egyoldalúság, a szubjektív indulat, akárcsak a vitát kiváltó első felszólalásban. Az is igaz, hogy (amint valaki el is mondta) a



visszautasító válaszok elsőpró többsége már-már a nyomasztó egyhangúság érzetét keltette.

De a tény akkor is tény marad: nem igaz, hogy a „közgyűlés felelősségteljes munkája” csupán egy - a többiek által erőteljesen cáfolt - felszólalásban fejeződött volna ki. Hanem kifejeződött a főtitkári beszámolóban, a párt és a kormány jelenlévő képviselőinek elismerő szavaiban, s a többi felszólalásban is, végül kifejeződött a választásban, s annak - azóta közismert - eredményében. A közgyűlés így volt valóban „cselekvő közgyűlés”.

## Kortársaink bátorsága

„...bár elsőre nyilván legtöbben a film konfliktusát érzik 'bátornak', Rajzman valójában nem akkor lépett igazán előre és 'magasra', amikor minisztert és akadémikust bírált heves szenvedéllyel. Hanem inkább akkor, amikor filmje fő vonulatát és minden apró epizódját egyaránt szigorú hitelességre törve igyekezett megtervezni” - írja Lázár István a Filmkultúra 68/5 számában a *Kortársaink* című szovjet filmről, s ezzel a szembeállítással szinte semmissé teszi a film politikai-művészeti jelentőségét, Rajzman *idézőjel nélküli* bátorságát. Mert igaz ugyan, hogy a *Kortársaink* „játékfilmbe átható dokumentarizmusa” újat hozott a szovjet filmművészetbe, ez a dokumentarizmus azonban csak egyik vetülete a filmnek, s önmagában zsákutcát is jelenthetne. Mi - Lázár véleményével ellentétben - nemcsak elsőre, hanem végső soron is a film konfliktusát érezzük bátornak. Mégpedig azért, mert - a reformmozgalom eddigi filmjeivel szemben - a *Kortársaink* konfliktusának nem az a lényege, hogy a hibátlanok harcolnak a hibások ellen a hibák kiküszöböléséért, hanem a „hibások” a „hibátlanok” ellen - ugyanezért. Rajzman már nem úgy veti fel a kérdést, hogy a jók legyőzik-e a rosszakat, hanem hogy a társadalom a maga egészében képes-e egyáltalán meghaladni önmagát. Mert addig, amíg ez nem történik meg, a jók is „rosszak” (Gubanovot tévedésre kényszerítették a miniszterek), és a rosszak is „jók” (a miniszterek Gubanov javaslatát emelték törvényerőre). Ezt ismerte fel Rajzman, ezért készítette el filmjét, a *reformmozgalom válságának és kiűtkeresésének filmjét*.

Miért került Rajzman szerint válságba a reformmozgalom? Egyrészt azért, mert a személyiség kultusza eltűnt ugyan, de másik véglete, a személytelenség kultusza, az intézmények kultusza nem. („Ez már politikai kérdés, hogy úgy mondjam, presztizs-kérdés” - válaszolja Gubanov bírálatára és önbírálatára a minisztertanács elnöke.) S ez „természetes” is, hiszen a kultivált személyi-

Kár volt tehát a „szövetség eddigi vezetőségét” a klikkszellem egyoldalú vádjával illetni egy olyan közleményben, amelynek nem az lett volna a hivatása, hogy személyi elfogultságokat és sértődéseket emeljen a közügyek rangjára, hanem az, hogy megbízhatóan informáljon a történetekről.

Ebben legalábbis hiányos a cikk - a tényanyag egyoldalú kezelésével hiteltelenné téve esetleges figyelemreméltó megállapításait is.

G. P.

ségeket mint az intézmények vezetőit kultiválták. Másrészt pedig azért, mert - Váci Mihállyal szölv - „ez az elodázott küzdelem, meg nem vívott 'harc' állandóan kísért, ott van megromlott emberi viszonyainkban”, mégpedig nemcsak azok között, akik mást-mást akarnak (mint Gubanov és volt felesége vagy Mitya és anyja között), hanem azok között is, akik ugyanarra törekszenek (mint Gubanov és Nyitocskin vagy Mitya és Kátya között). Itt „lép be” a filmbe a hitelességre törekvés, és itt valójában Rajzman bátorságát példázza, hogy bemutatja, milyen következményei vannak a küzdelem elodázásának.

Ezt a bátorságot azonban semmiképp sem állíthatjuk szembe a film konfliktusával. Annál kevésbé, mert éppen a konfliktus révén valósul meg a film legnagyobb előrelépése: *egyén és gépezet* hamis azonosításának és hamis szétválasztásának meghaladása. Amikor például a miniszterek kitarlanak a hiba mellett csak azért, mert ugyanahhoz a gépezethez tartoznak, mint a hiba elkövetője, kiderül, hogy a gépezet az egyéntől függetlenül funkcionál ugyan, de ezt a funkciót az egyén adja neki, illetve az egyén erősíti meg benne. Amikor viszont az elvált feleség visszasírja a magánéletbe való beleszólás korszakát - csak azért, hogy a saját akaratát érvényesíthesse fia életében -, világossá válik, hogy a - társadalmi érdekszervezetként fetisizált, de bürokrácián belüli partikuláris érdeket is képviselő - gépezet csak azért maradhat fenn, mert bürokrácián kívüli partikuláris érdekeket is magáévá tehet. (Ezért integrálja ez a gépezet, amikor meg akarja erősíteni magát, a bürokrácián kívül partikuláris érdekek tulajdonosait.)

Hogyan akarja Rajzman ezt a gyakorlatot megszüntetni? A közönyösök ostromozása szerinte csak azt jelentené, hogy áthárítjuk a bürokraták felelősségét a bürokratizmus áldozataira. Ezért főhőssel együtt azt mondja, hogy „a problémákat ott kell felvetni, ahol meg tudják oldani őket”, tehát éppen

a minisztertanácson, a legfelső fórumon". Ez azonban nem jelenti az „egyszerű emberek” kikapcsolását. De Rajzman nem is osztja ketté hőseit „egyszerű” és „nem egyszerű” emberekre; Gubanov először vezető, azután „vezetett”, de mindvégig a vezetők és a „vezetettek” érdekeivel szemben kényszeríti a vezetőket döntésre. Rajzman nem mondja meg, hogy a döntés pozitív lesz-e vagy negatív, s ezzel jelzi azt, hogy a döntés kikényszerítése a problémák megoldásának csak egyik oldala, hogy a „fent” arisztokratikus nyilvánossága mellett meg kell teremteni a „lent” demokratikus nyilvánosságát. Csak így biztosíthatjuk azt, hogy a döntések ne legyenek elhamarkodottak, vagy elodáztak, hogy a tévedések ne jelentsenek teljes bukást vagy teljes felmentést; a film, éppen azaz, hogy a tévedést a főhős követte el, harcol a tévedés jogáért.

Vagyis a cselekvés szabadságáért, s ez a film második, az elsővel szorosan összefüggő kérdés-komplexuma: mi a pusztá ábránd és mi a valóban tudományos tervezés. Vagyis, mint mindannyiszor, amikor a valóság forradalmi megváltoztatásának kérdése kerül napirendre, most is felvetődik szándék és lehetőség, szubjektivitás és objektivitás viszonyának problémája. S a film itt is túllép a ha-

mis azonosításon és a hamis szétválasztáson: Gubanov leállítja az építkezést, Mitya otthagyja az egyetemet, „szubjektivizmusuk” azonban egy magasabbrendű objektivitás érvényesülését szolgálja. Ez a cselekvés szabadságának egyik sarkpontja Rajzman filmjében: az ember viszonylagos önállósága az addigi cselekedeteivel, a múltjával szemben. A másik pedig teljes függetlensége a közösség előítéleteivel szemben, mégpedig nemcsak a negatívakkal szemben. Mitya nemcsak Kátyát védi meg a szülei és a szomszédasszony ellenében, hanem a nemzedékéről kialakított pozitív előítéletekkel sem lenne hajlandó azonosulni. (Hogyan gondolkodtál ti, fiatalok?” - kérdezi tőle az apja. „Nem tudom!” - válaszolja Mitya, s ezzel a néző számára elhatárolja magát az akadémikus fejbőlítő tanítványától.) S így gondolkodik Kátya is, csak neki a nőkről alkotott előítéletekkel is szembe kell szállnia. Vagyis bármelyik területét vizsgálja is Rajzman a szovjet társadalom életének, mindig ugyanarra a kérdésre tér vissza, és ez is azt jelzi, hogy a film konfliktusa elválaszthatatlan rendezője előrelépésétől: mindkét kortársunk, Rajzman is és Gubanov is a bátorsága révén „tészén csuda dolgokat”.

Lázár Guy

## A „bukott” filmek nézőiért

Szekeres Péter a „második hálózat”-ot követelő írásával olyan problémakört érint, amely a filmkultúra terjesztésének szinte valamennyi nehézségét magába foglalja. Azt is mondhatnánk, hogy minden, a magyar filmről folytatott vitában ott lappang ez a kérdés: összhangban áll-e filmforgalmazásunk, moziműsorunk és filmklubmozgalmunk általános kultúrpolitikánkkal?

Tanulságos ebből a szempontból kulturális életünk más területein is végigtekinteni, annál is inkább, mert egy-egy bemutatott film nem légüres térben, hanem a többi művészeti eseménnyel, a megjelenő könyvekkel, színpadi premierekkel, kiállításokkal együtt, velük kölcsönhatásban részese kultúránk vérkeringésének. Márpedig nálunk, aki korunk szellemi értékeivel kíván ismerkedni, mostanában „gyorsított járatokon” kapja a könyvújdonságokat, a *Nagyvilág* és a már 150. kötetét kibocsátó Modern Könyvtár jóvoltából „együtt olvas” a világgal; stúdiószínházban Beckett-et lát - Ionesco-t, Genet-t és Pinter-t ugyan még nem, de kötetben és folyóiratban őket is olvashatja. Ezzel szemben igaz ugyan, hogy a *Filmkultúra* leközli a *La Chinoise* dialógusait, az Európa pedig kiadja Bergman forgatókönyveit, de ami e filmek tényleges, szemmel látható művészi formáját és hatását illeti, a legtöbben csak a képzeletükre van-

nak utalva. Olvasni tehát mindent lehet nálunk - még be nem mutathatónak ítélt filmeket is... de itt már túl kihegyezett az ellenmondás, már-már kínos mosolyt fakaszt.

Tény az, hogy a moziműsor 1956 óta ennyire szürke, ennyire kiábrándító talán sohasem volt, mint ezekben a hónapokban. Valamikor, a neorealizmus idején - kis túlzással szólva - a nyugati szórakoztató ipar egyetlen termékét se láthattuk, csak az olasz remekműveket. Nagyot fordult azóta a helyzet: most a néző nem láthatja a mai *Biciklitolvajok*-at, a mai *Országúton*-t, de igenis láthatja a hollywoodi meg az európai giccsel, a különféle kommersztermékekkel. „Nehéz megérteni - mondta egy itthoni nyilatkozatában Aragon lapjának, a *Les Lettres Francaises*-nek a kritikusa -, hogy a szocialista Magyarország a Funès-féle Csendőrsorozat minden darabját átvette, de Godard-t és Resnais-t nem!” S ha már Aragon-nál tartunk, nem ő maga üdvözölte-e Godard *Bolond Pierrot*-ját a haladó művészet egyik csúcsaként? Idehaza pedig a Népszabadságban Szabolcsi Miklós már egy éve felhívta a figyelmet a *Week-end* rendkívüli fontosságára - egyelőre megfogható eredmény nélkül. A francia „új regény” képviselői két kötetben jutottak szóhoz, s a kiadványban Robbe-Grillet egy regényrészleten kívül elvi írás-



sál is szerepel, filmjei közül mégis a jelentéktelenebb *Transz-Európa-expressz*-t vettük át a Resnais-vel együtt alkotott, filmtörténeti példának számító *Tavalý Marienbadban* helyett. Holott a kulturális élet minden más területén megtörtént az a felismerés, hogy vitatkozni valamivel, elemezni, vagy akár elutasítani valamit csak úgy lehet, ha előbb megismerjük.

Jól tudjuk, hogy az imént felsorolt művek szűkebb közönséget vonzanak. Olyan közönséget, amely a nehezebben érthetőt, a kísérletit, a ki nem próbáltat, a meg nem oldott ideológiai problémákat is felvető, vitára ingerlő műveket keresi. S akik számára – ez is már hányszor elhangzott! – művész-mozikat, art-kinókat kellene létesíteni. Van ma ilyen Budapesten? Félő, hogy a néző erre a kérdésre értetlenül hallgatna, majd a Lenin körüti Művész Filmszínházat jelölné meg. Mert a Puskin mozi attól, hogy ott „Különleges film – különleges élmény!” – jelmonddal hirdetett filmeket tűznek műsorra, még nem különbözik a többitől. Egyébként is: miféle becsalogató ez? Ha a Thália Stúdió így hirdetné műsorait, az Operettszínház odatódult közönsége joggal háborodna fel a Godot-ra várva előadása után: mert hisz az ő különleges élménye a *Marica grófnő*, könyvben a *Sellő a pecsétgyűrűn*, moziban a *Korzikai testvérek*. Menynyivel eligazítóbb vagy szellemesebb tehát ez a jelmondat annál a sokat idézett másiknál, hogy: Cipőt a cipőboltból?

A sokat bírált filmátvétele mellett tehát foglalkozni kell a forgalmazással is. A filmklubokra nem hárítható a nagy felkészültséget igénylő filmek bemutatása és terjesztése, hiszen – csakúgy mint a Filmmúzeum – ezek – más támogatás híján – kénytelenek magukat eltartani, s nagy közönségsikerű filmeket játszani. Ez is ismert dolog, legutóbb az És-ben is folyt róla polémia, csakhogy, amennyire tudom, soha senki nem vitte végig a gondolatot. Valahogy így: az összes prózai színházunk állami támogatással működik – a könyvek ára, ha itt-ott emelkedett is, még mindig alacsonyabb, mint előállítási költségük. Miért nem jöhet létre az az art-kinó-hálózat, amely rendszeres állami szubvencióban részesülne? (Vagy egyetlen kis mozi legalább.) Igaz, hogy szűk réteg számára, de amely talán mégsem annyira szűk. Hisz ez a réteg az, amely hónapok óta megtölti a Thália Stúdió nézőterét, amelynek a kedvéért „érdemes” megrendezni az

Henri Moore-kiállítást, és így tovább. De épp ez a réteg az, amely nehezen tudja megérteni, miért nem láthatja moziban azt a filmet, amelynek forgatókönyvét magyarul elolvashatta, tehát problémáival, vitatható gondolataival más szintén már mérkőzött? Hogy Hável, Parál és Karvas kiadható, de Chytilova *Százszorszépek*-je nem jöhet a moziban. Hogy Beauvoir súlyos kérdéseket felvető regényeit olvashatjuk, de egy hasonló problémával becsületesen viaskodó film már zavartkeltőnek minősül.

S hogy még egy oldalról megközelítsük a dolgot: változtatni a jelenlegi forgalmazási rendszeren azzal az előnnyel is járna, hogy nem tűnne el egy-két hét múltán a mozik műsoráról az a néhány rendkívül értékes film, amelyet mégis átvesszünk. Mert nem törvényszerű, hogy Sepityko *Szárnyak*, Jozseliani *Lomhullás* és Rajzman *Kortársaink* című filmje közömbös nézőkre találjon, ha ugyanakkor Jevtusenko versei, meg az Én (szovjet írók önéletrajzai) könyvkiadói siker, nem törvényszerű, hogy Gyorgyevics Reggel-je egy hétig se nagyon megy a moziban, s közben a Csönd elemei (mai jugoszláv esszék) villámgyorsan elfogy. Az az olvasó, aki az említett köteteket megveszi, ellátogatna ezekhez a „bukott” filmekhez is. Ellátogatna, ha tudná, hogy a vásznon ugyanazokkal a problémákkal találkozunk majd, mint amelyeket a könyvekben keres, és ugyanolyan művészi szinten ábrázolva. Ha esemény lenne az a mozielőadás, ha nem értetlen, a „kocsmából-templomból” betévedt arcok közé kerülne, hanem barátai közé, még ha nem is ismeri őket személyesen. Történt már erre kísérlet, például a Gorkij-moziban (cseh sorozat, Jancsó-sorozat), meghívóhoz hasonló műsorfüzettel, jó propaganda-anyaggal. S csodák csodája! Este nyolckor mindig teltház volt, az egész „szűkkörű” közönség összegyűlt.

A kísérletet folytatni kell. Mert ha a vásznakról csak a New York-i csendőrvigyorog le színesen, szélesvásznúan, plasztikusan, akkor a mozik nézőterein reménytelen sötétség marad. Olyan sötétség, hogy ideológiai küzdelemlről már szó sem lehet.

Második hálózat? Úgy érzem, ha ez létrejönne, nem második lenne. Első. Az igazi szocialista kultúra ügyét tekintve mindenképpen.

Bikácsy Gergely

## Kísérlet a Csillagosok szerkezeti elemzésére

Azok után az eszmei-tartalmi elemzések után, amelyek Jancsó Miklós filmtrilógiájával foglalkoztak, talán nem lesz felesleges és érdektelen formai-esztétikai reflektorral közelíteni e filmekhez, még-

pedig a napjainkban gyakran alkalmazott strukturalista nézőpontból. A tanulság kettős lehet: nemcsak a Jancsó-filmek nem szokványos szerkezete szolgálhat alkalmas modellül a strukturalista elem-

zés bonyolultabb esetei számára, hanem talán éppen ez a fajta analízis vihet közelebb e filmek belső gondolati összefüggéseinek alaposabb feltérképezéséhez.

Előjárójában egy-két megjegyzést.

Mint ismeretes, Roland Barthes elmélete szerint minden történet dialektikus kibontásához egy szekvencia két mozzanata, az „amiatt” és a „tehát”, az „előbb” és az „utóbb” mozzanat szükséges. Szokatlan helyzetbe kerülünk azonban, ha egy olyan szerkezet élményét kell magunkévá tenni, amelyben a szekvenciaelemek közül a hangsúly az egyedülivé váló „tehát” elem felé tolódik el, azaz az előzmények helyett is a következmények elemei felé. Ez történik a *Csillagosok, katonák* esetében. Engedtesék meg ezért, hogy amikor most a *Csillagosok, katonák*-at ilyen szempontból elemezni próbáljuk, kissé önkényesen járjunk el, és a különösképp exponált „tehát” elemet - mivel az „amiatt” jószerivel hiányzik mellőle - a Barthes-i műveletekkel összhangban egy nagyobb egységbe építsük be, azért, hogy a művész szájából elhangzott „kihagyásos mondatot”, mint teljes drámai struktúrát érzékeltessek. A „tehát” mozzanat elé illesszük oda a virtuális „amiatt”, utána pedig, folytatásaként az „ennek következtében” elemet. Ily módon előttünk is van az a szélesebb „amiatt-tehát-ennek következtében” szekvencia, amelynek most már egyik eleme az előttünk pergő „tehát” csonka szekvencia.

Ahhoz, hogy egy történet szekvenciaelemeinek egymásba kapcsolódását, kiegészülését virtuális elemekkel, illetve egy művészi alkotásban való jelenlétét érzékeltessek, előbb az egyszerűség kedvéért vegyünk elő egy ugyancsak háborús témájú festményt, Picasso *Guernica*-ját. Ez annál is hasznosabb lesz, mivel véleményünk szerint a *Csillagosok, katonák* élménye amúgyis közel áll képzőművészeti élményeinkhez.

A *Guernica* pillanatnyi látványként fogható fel: egy vad bika kitágult orrlíakkal, amitől még ijesztőbbnek tűnik, egy anya kicsavart fejével, groteszkül elnagyolt karjaiban kitekert nyakú gyermeke; egy ember feje a porban, egy másik agonizál, egy nő segítségért fut, s mindez - a mennyezetről lelógó lámpáról ítélve - mintha egy óvóhelyen történné.

A pusztulás képét idézi ez a látvány, annak egy tömény pillanatát, mely megbotránkoztat és tiltakozásra késztet. Picasso tehát a lessingi értelemben vett legtermékenyebb pillanatot ragadja meg és választja a kifejezés magjául. Ha azonban tovább elemezzük a valóság festői eszközökkel egy képbe rögzített, tovaillanó mozzanatait, gondolatban átélhetjük azt a hosszabb időben lejátszódó cselekményt is, mely e sűrített perc okozója lehetett.

Nyilvánvaló, hogy ilyen narratív festmény teljes tartalmi kibontásához, illetve befogadásához előze-

tes, jelen esetben intellektuális élmények szükségesei. Ezek teszik konkréttá általános élményünket, s gazdagítják egyszersmind a struktúra középso, „tehát” tagját. Ezek az előzetes intellektuális élmények képviselik a *Guernica* esetében is az okokat, az „amiatt”-ot: azt, hogy a fasizmus lényege szerint hozza magával a pusztítást, s hogy 1937-ben, a spanyol polgárháború idején barbár módon bombákat zúdított a kis, védtelen *Guernica* polgári lakosságára. „Amiatt”, hogy a fasizmus ilyen, „tehát” ezt a pusztulást idézte elő, „ennek következtében” a fasizmus iszonyatot kelt. Az intellektuális élmények teszik tehát világossá számunkra e virtuális cselekményben a vad és erőszakos bika szerepét s a kép minden egyéb, ránk vonatkozó jelentését.

A *Guernica* példája alapján talán világosabbá válhat előttünk a *Csillagosok, katonák* struktúrája, bár nem állítjuk, hogy Jancsó a filmben tudatosan az általunk felvázolandó szerkezetet törekedett volna megvalósítani.

A *Csillagosok, katonák* nézői gyakran így foglalják össze a film élményét: csak ölnék, ölnék. Ismerősek ezek a szavak. Jancsó, mintha egy Ady-vers refrénjét választotta volna megfilmesítésre, árnyalatilag más tartalommal. Ő azt a legjellemzőbb, termékeny pillanatot választotta ki egy új világrend megszületésének eseménysorából, az ezzel járó öldöklés és pusztulás folyamatából, amikor a forradalmi változás igenlői és tagadói egyaránt vérüket ontják. A csak virtuálisan megismerhető eseménysor hármas tagjából kiemelte a „tehát” struktúrát és azt kettős síkon építette ki. Az egyiket az „ölnék” szituáció mindenre rátelepedő, ismétlődő homogén sztereotípiája alkotja. E struktúra azonban csak abban az esetben válhat dinamikussá, vagyis tartalmi állásfoglalás hordozójává, ha nem csupán ismétlődnek benne az azonos szituációk, hanem tartalmi jelentésük mélysége szerint differenciálódnak is, ahogy Picasso is különféle elrajzolásokkal differenciálta a pusztulás pillanatát. Jancsónál a differenciálás eszköze - a szerkezet másik síkjában - egy hagyományos struktúra (történet) alkalmazása. E hagyományos szerkezet tartalmazza mind a két Barthes által említett szekvenciaelemet, s az így létrejött új struktúra - a film egésze - a zenéből ismert variációs szerkezetre épül. A *Csillagosok* tehát változatok az ölés főtémájára.

A film élménye szempontjából kiemelt ölés-történet, vagyis a „tehát” struktúra e két síkjának együttes alkalmazására azért volt szükség, hogy egyrészt az ölés folytonos ismétlődése sokkhatást gyakoroljon a nézőre, másrészt, hogy az ölés variációjának kifejtése során különféle jellemeket villanthasson fel. A film művészi szintje nyilván attól is függ, hogy az alkotó mennyire győzi az



újabb variációk elmélyítését és a jellemváltozatok halmozását.

Vizsgáljuk meg ezeket az általános megállapításokat néhány konkrét példa tükrében.

Mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy mint a *Guernica* esetében, a *Csillagosok*-nál is nélkülözhetetlen az úgynevezett előzetes, általában csak virtuálisan megélhető élmény - és az ehhez szükséges intellektus. A *Csillagosok* körül itt-ott támadt értetlenségnek éppen az volt a forrása, hogy úgy mond „a szereplők cselekedetei nincsenek megindokolva a történetben”. És valóban, az olyan mozzanatokra, hogy a világháború után is miért maradnak a magyar hadifoglyok Oroszországban, vagy miért megy a halálba az internacionalista brigád stb., csak egészen halványan, töredékes mondatokban, indulatokat sejtelve kapunk motivációs választ a történet során. Az indoklás helyett jószerivel csak annyit látunk, hogy a szemben álló csoportok kölcsönösen pusztítják egymást. Vajon csupán bosszúból? Nem. Sokkal keményebb törvények, az elkerülhetetlen történelmi változás törvényei alapján. Ez azonban csak sejtetve, a virtuális előzetes élményre, a néző intellektusára támaszkodva van jelen a képen. Magyarán: a film hatása az is belejátszik, amit nem látunk, csak tudunk, gondolatainkban és érzelmeinkben hordozunk. Az „amiatt” virtuális szekvenciaelem - hogy a mérhetetlen nyomor Oroszországban megérlette a forradalmat, s hogy a magyar munkások és parasztok is ebben a reménységben éltek - kimondatlanul marad. A „tehát” szemünk előtt pereg - kitört a forradalom, a magyar hadifoglyok a jobb világ reményében a vörösök mellé álltak, fehérek és vörösök között, mint tűz és víz között áll a harc. „Ennek következtében” érthető a halálba menetelés hősiessége és az ehhez kapcsolt cselekményvariációk.

Vessünk egy pillantást a variációkra.

Az öles sztereotípiája megannyi változatban jelentkezik: két vágató lovast lelőnek; a magyar internacionalisták parancsnoka öngyilkosságra kényszerül; a fehérgárda parancsnoka „vadászik” a foglyul ejtett vörösökre stb., s még vagy tizenöt öles-mozzanat. E főtéma mellett a hagyományos mellékstruktúra így foglalható össze: („amiatt”) a fehérek átmenetileg fölénybe kerültek, („tehát”) a vörösök és a velük fartó magyar internacionalisták menekülni kényszerülnek, közülük sokan a Pecsotka folyó menti kis kórházba szorulnak, ketten közülük kitörési tervet szőnek, egyiküknek sikerül is kitörni és segítséget hívni; meg is érkezik a segítség, bár egy kissé későn. E hagyományos szerkesztéssel szőtt cselekménysorban úgy variálódnak az öles-struktúra változatai, hogy a szereplők jelleme, a jellemek tragikumuk kibontakozzék.

Említettük, hogy az ilyen deduktív szerkesztésben minden attól függ, hogy a variációk milyen cizellálatlan jelentkeznek. S egyáltalában milyen stílust öltenek: túlzó expresszív aprólékosságot, mint sokszor Brecht-nél, vagy misztikus homályt, mint Káfkánál. Jancsó ábrázolása általában mértéktartó, csak néhány mozzanatot érzünk - szándékos lazaságból vagy a színészi játék hiányosságából - kevésbé világosnak, nem elég kidolgozottanak. De az sincs kizárva, hogy ezek a részletek az itt vázolt művészi koncepció következményei, és szándékosan többféle jelentésre utalnak. Mindenesetre azt az izgalmas és időszerű kérdést velük fel, hogy vajon a film jelenlegi stádiumában - a többi vizuális művészeti ághoz viszonyítva - mennyire tudja megvalósítani a célul kitűzött többértelműséget. Ugy tűnik, a *Csillagosok* ennek az elrajzolásnak avantgarde fokát jelenti.

Rubovszky Kálmán

## A fiatal nézők nevében

Tisztelt Szerkesztőség!

A 68/5. számú *Filmkultúra* Kenedi-cikkével és az *És*-ben megjelent Eörsi-írással a külföldi filmek átvételére vonatkozóan teljesen egyetértek, azonban a *Népszabadság* - általam nem ismert szignójú - cikkírójának érvelését egyáltalán nem tudom elfogadni.

A modern művészi filmeket kedvelő, s szerintem értő és türelmetlenül váró fiatalok sem érthetnek egyet a jelenlegi műsorpolitikával. Én magam például Skolimowski *Sorompó*-ját már két éve várom, amióta a *Filmvilág* írt a film elkészültéről. Remélem - mivel a film a Balázs Béla Filmstúdió filmklubjának idei műsortervében szerepel - ezt

végre megláthatom. Ugyanis a Kossuth Klubban rendezett filmelőadássorozatot látogatom már második éve. Tavalyra ígérték például a *Blow-up* vetítését, többen emiatt is váltottak bérletet.

Enyhén szólva csodálkozással olvastam a MO-KEP igazgatójának a vele készült interjúból tett kijelentését, hogy Skolimowski és Majewski filmjeit nem ismeri, valamint többek között például a magyar lapokban is ismertetett, nagy vitát kiváltó *Kina közel van* (Bellocchio rendezése) című filmet és a többi felsorolt film nagy részét, amelyekről a *Filmvilág* és *Filmkultúra* rendszeresen tájékoztatja olvasóit.

Már ezért sem lehet egyetérteni a *Népszabadság* cikkírójának azzal a kitételével, hogy a filmátvevő

hivatalnokok között „van sok, ... akinek művészi és ideológiai ítélete is megalapozottabb, mint az övéké (Kenedi és Eörsi)”, különösen az eddig behozott filmek láttán, amikor például a szomszédos Csehszlovákiából egy év alatt összesen két művészi filmet, a nyugatnémetektől egyet, Lengyelországból egy új alkotást sem vettek át.

És végül ... Lehet, hogy a most felvetett kérdéseimre mások már régen megadták az elutasító választ, - de ettől függetlenül megkérdem a következőket:

1. Nagyon kedvelem a kalandos filmeket is. Az indiánfilmeket is mindig megnézem. Tavaly nyáron láttam Bukarestben *A vad Kurdisztánon keresztül* című amerikai (May Károly regényéből készült) filmet. Szép tájak, izgalmas kalandok, szimpatikus hősök - vajon az ilyen filmek miért nem kerülhetnek nálunk is bemutatásra, mint a többi szocialista országban?

2. Lengyel barátom többször is írt a *Winnetou* című film ottani nagy sikeréről. Bemutatják a filmet Csehszlovákiában, Romániában, Jugoszláviában is. Vajon itt miért nem láthatjuk?

Tévedés ne essék, nem a szériában készült cowboyfilmekre gondolok. De a mai ifjúság nagy része kedveli May Károly indián-történeteit, s ezeknek a neves nemzetközi szereplőgárda részvételével történt megfilmesítése az egész világon sikert aratott. A mozik közönségének nagy része fiatalokból áll. S az ilyen filmekkel őket és a fiatalságukra vissza-

emlékező idősebbeket is újra be lehetne hozni.

3. Ugyancsak nagyon kedvelem a tudományos-fantasztikus filmeket - könyveket is -, és Kuczka Péter cikksorozata a *Film, Színház, Muzsika*-ban még jobban felkeltette érdeklődésemet ezek iránt. A kb. 1961 óta mai napig nálunk bemutatásra került sci-fi filmeket pedig egy kézen meg tudom számolni, holott a *Filmvilág*-ban olvashattunk a szocialista országok, főképpen a Szovjetunió magas művészi színvonalú sci-fi filmjeiről is (ebben a műfajban például O. Sztrizenov, mint a legjobb férfiszínész elnyerte az „Ezüst aszteroid” díjat az 1968. június 6-13 között Triesztben megrendezett (VI. Fantascienza) nemzetközi tudományos-fantasztikus filmfesztiválon, a *Róbertnek hívnak* című sci-fi filmben nyújtott kiváló alakításért!) Ilyen filmeket miért nem láthatunk?

Ezek a gondolatok már régen motoszkáltak bennem, és családom tagjainak már többször ki is fejtettem őket. Most a Szerkesztőség véleményét szeretném kérni, amit előre is megköszönök, - és még egyszer: teljesen egyetértek Eörsi Istvánnal; pedig ha például Godard valamelyik filmjét nálunk bemutatnák, csak október 3-a után nézhetném meg, ugyanis csak akkor leszek 18 éves.

Budapest, 1969. január 27.

Tisztelettel:

Trethon Judit

Budapest, VI., Székely B. u. 5. I. 5.



## Egy szokatlan filmelmélet nyomában

„A mozi, amely a valós világot felcsavarja egy spulnira, hogy utána a képzelet mágikus szőnyegeként tekerje le róla, a régi mechanikus technika és az új elektromos világ látványos házassága.”

Ezzel a mondattal indul a filmművészetről szóló fejezet a kanadai *Marshall McLuhan* megszámlálhatatlanszor millió példányban megjelent könyvében, amely az *Understanding Media* talányos és érthetően csupán hosszas magyarázkodással lefordítható címet viseli. Azért idéztem ezt a mondatot, mert – elcsépeelt fordulattal: miként cseppben a tenger – tükröződik benne a szerzőnek, a nyugati félteke évtizedünkben talán legnagyobb hírnévre emelkedett gondolkodójának és kultúrprófétájának érdeklődési köre és gondolkodói módszere csakúgy, mint írásművészetének stílusa.

Saját és sajátos terminológia – íme az első nehézség, amely alaposan megizgatja azt, aki ismerni akarja McLuhan egy-egy speciális kérdéskörre vonatkozó nézeteit. Érvelésének velejét ugyanis az általa alkalmazott rendszer belső összefüggései biztosítják, amint ezek tüntetik el ügyesen az esetleges láncszem-hiányokat (vagy éppen a sarlatánkodást, mert ez is megeshet olykor). Így McLuhan észrevételei, megfigyelései alaposan megsápadnak, ha megkíséreljük „lefordítani” azokat McLuhan nyel-

véről a mienkre, közben óhatatlanul kiszakítva a mcluhani rendszerből. Ám ugyanakkor tagadhatatlan, hogy észrevételeiben, megfigyeléseiben, sejtéseiben mindig „van valami”, amin érdemes elgondolkodni: McLuhan nem csupán merész és villódzó gondolkodó, de hatékony gondolkodtató is egy személyben.

A mcluhani gondolatrendszer alapfogalma a *medium* (kézenfekvően „közeg”-nek fordítható), s a távközlés- és információelmélet fogalmi apparátusát juttatja eszünkbe. Ez a mcluhani medium azonban egyszerre jelöl minden és bármifajta „technikai” eszközt és eljárást, mégpedig épp abban a vonatkozásban, hogy ezek a technikai eszközök és eljárások az emberi kapcsolatokra, egyéni és társadalmi gondolkodásmódra visszahatnak. Fogalmi meghatározásokat és átfogó, törvényerejű összefüggéseket ugyan nem kapunk tőle, a műveiben összehordott hatalmas „anyag” azonban – az általa alkalmazott speciális terminológia szakzsargonján – ténylegesen számos érdekes és olykor mélyértelmű megfigyelést, és még több merész hipotézist villant föl a technika visszahatásáról az emberi psziché és társas kapcsolatok alakulására.

Még néhány szót McLuhan egyik átfogó alapteóriájáról. Az emberiség történeté-

ben kétség kívül csúcst jelentő huszadik századi tudományos-technikai civilizáció emberét kialakulásában a legnagyobb megrázkódtatás a fonetikus (hangról hangra történő) lineáris írás kialakulásával és elterjedésével érte. Olyannyira, hogy tulajdonképpen ez az írásmód állította be alapvetően „vizuális” és „lineáris” szemléleti és gondolkodásmódját.

Igy érthető, hogy az „irodalmiasultság” McLuhan rendszerében központi szerepet tölt be az emberek és embercsoportok gondolkodásának meghatározásában (az „irodalmiasultságon” tehát az irodalmi műveltség és az írásbeliség egyszerre értendő) ...

Ennyit bevezetésül.

Mint az elmondottakból sejthető: Marshall McLuhan érdeklődési köréből nem maradhat ki a film sem. Valóban így van. Az *Understanding Media* film-fejezete erőiben és hibáiban osztozik a mcluhani mű egészével. Egyfelől a szokásos ötletgazdagság és sziporkázás, másfelől a bizonyítás és alátámasztás ugyancsak szokásos törékeny elégtelensége, súlyosbítva a gondolatok rapszodikus csapongásával. Úgy tűnik, hogy - logikailag - két ágon közelíti meg a film társadalmi befolyását. Vizsgálja egyfelől a film mint művészet, másfelől a film mint technikai eszköz információáról és -közvetítő rendszerének visszahálását.

„A mozi nem csupán a legmagasabbrendű kifejeződése a mechanikai technikának, hanem - paradox módon - egy olyan terméként kínálja önmagát, amely a fogyasztó rendelkezésére álló javak legmágikusabbját nyújtja, nevezetesen: az álmodat...”

Ami a filmnek mint művészetnek a *társadalmi befolyását* illeti, McLuhan e tekintetben nem ás túlságosan mélyre. A „spulnira csavart ábrándvilág” képzele arra utal, hogy vizsgálódásaihoz a háború előtti évek filmgyártása és talán a mai Hollywood szolgáltatta a nyersanyagot. Az újabb európai filmművészetet tettenérhetően nem ismeri (leszámítva talán egy-két angol filmalkotást); erre vall, hogy például egy olyan nagyhírű filmáramlat, mint a

neorealizmus, föl sem bukkan szövegében, ami pedig a neorealizmuson túl van, Fellinittől Bergmanig, arról úgy látszik, még csak nem is hallott. Mindez kitűnik abból is, amit a filmről mint szórakoztató és illúzióteremtő iparágról elmond. Igaz viszont az is, hogy McLuhant a film mint tömeghatások forrása érdekli, e tekintetben pedig valóban nem a „művészi film” produktumai a mérvadóak.

Amit viszont a spulnira csavart álmvilág társadalmi funkciójáról elmond, az többé kevésbé helytálló. A szórakoztató és illuzionista film társadalmilag kettős élű befolyás forrása lett, s McLuhan mindkettőt észreveszi. Ez a fajta film föltétlenül segített elaltatni bizonyos társadalmi feszültségeket, gazdagok és kevésbé gazdagok között. Másfelől viszont éppenhogy hozzájárulhatott a társadalmi különbségek tudatosításához és a feszültségek kiélézéséhez, s ennyiben mint a forradalmi mozgások energiataraléka is szerepet kaphatott. Amint-hogy bizonynyal azt sem lehet elvitatni a filmtől, hogy az általa mutatott és propagált életformával hozzájárult a „fogyasztói” vagy „jóléti” társadalmak életformaeszményeinek és igényeinek elterjesztéséhez.

Jóval több vitatható pontot nyújt McLuhan elemzésének másik nyomvonala, amikor a filmnek mint információközlő technikai eszköznek a befolyását vizsgálja. Teljesen világos számára, hogy a film a maga nemében párhuzamos eszköze az információ továbbításának: egyetlen képkockája, mondjuk, egy tájjal s benne néhány emberrel olyan mennyiségű „adatot” közöl a nézővel, amelyek pusztán felsorolásához számos könyvoldalra lenne szükség. A következő kockára ez az információ halmaz valamelyik részletében kicsiny mértékben megváltozik - ez a kis változás további információt jelent (sőt, hadd tegyem hozzá: a film szempontjából ez a kis információ-különbözet a fontos). Rendkívül érdekes, de McLuhannek a betűíráshoz és tipográfiához való vonzalma ismeretében nem meglepő, hogy az „elemi” filmhatás mechanizmusának vizsgálatában analógiát, sőt szoros kapcsolatot vél fölfedezni az írással és írásbeliséggel.



„A mozgókép, mint a kifejezés egyik nem-verbális formája, a fényképhez hasonlóan a *mondattan nélküli kijelentések* formája. Valójában azonban a nyomtatáshoz és a fotóhoz hasonlóan a mozgókép az irodalmiasultság magas fokát tételezi föl azokban, akik élnek vele, és zavarba hozza a nem-irodalmiasult embert. Az afrikai néző számára elfogadhatatlan az a hajlandóság, melyet mi lényegében az irodalom révén tettünk magunkévá, s amellyel a kamera-szem mozgását követjük, amellyel az utána megy egy figurának, vagy ahogyan kiejti azt a látótérből. Ha valaki eltűnt a filmvászon szélén, az afrikai tudni akarja, hogy mi történt vele. Az irodalmiasult közönség viszont, amely megszokta a nyomtatott jelek sorról sorra való követését, anélkül, hogy a linearitás logikája után kérdezne, tiltakozás nélkül elfogadja a filmbeli egymásutánokat...”

„A nem-irodalmiasult embernek egyszerűen nincs perspektíva-látása, nem érzékeli a fény és árnyék térosztó hatását, amit mi az ember veleszületett adottságának tartunk. Az irodalmiasult ember az ok és okozat egymást követő mozzanataiban gondolkodik, amelyek fizikai kényszerűséggel követik egymást. A nem-irodalmiasult ember igen kevés érdeklődést tanúsít az effajta „elégséges” okok és okozatok iránt, ellenben elragadtatják a váratlanul felbukkanó és mágikus hatásokat eredményező formák. A nem-irodalmiasult és nem-vizuális kultúrák emberét inkább a belső, mint a külső okok érdeklik.” „Az afrikaiak csoportos részvételt kérnek az előadásban: énekelnek és kiabálnak a vetítés alatt – a hangcsík megjelenése a filmszalagon mindennek véget vetett. Számunkra a filmhang a vizuális információ-csomag végleges kiteljesítését jelentette, a fogyasztó maradéktalan kiszolgálását, mivel mi a némafilmhez is automatikusan hozzáképzeltük, hozzátoldtuk a hangot magunknak. Amikor ez a valóságban is megtörtént, részvételünk a kép munkájában végérvényesen lecsökkent...”

„Csak egy rendkívülien irodalmiasult és elvont gondolkodású társadalom tanulja meg a lekinet ilyesfajta összpontosítását, amint ezt mi is a nyomtatott szövegek ol-

vasásán tanultuk meg. Azok számára, akik képesek így rögzíteni a tekintetüket, megjelenik a perspektíva. A primitív művészetben hatalmas érzékenységet és finomságot találunk, de perspektívát nem. Téves az a régi hiedelem, hogy a valóságban mindenki perspektivikusan lát, de csupán a reneszánsz festők tanulták meg, hogyan kell megfesteni azt. A mi tulajdon első TV-nemzedékünk gyors ütemben veszíti el a perspektívalátás készségét... és ezzel párhuzamosan érdekes módosulás megy végbe a szavak értékében... Innen a szó-vicc- és szójáték-örület, még a komoly testületek körében is...”

Ez hát a teória. Az alkotó filmművész, aki a filmben egy szuverén képi jel- és asszociációs rendszer kialakítására törekszik, gondolom, kevésbé fogja méltányolni, hogy művészetét a nyomtatástechnikával hozzák kapcsolatba. A teoretikus, ha történetesen épp azon fáradozik, hogy a „film-nyelv” szó- és mondattanát dolgozza ki, mint például Pasolini, aligha ért egyet az- zal, hogy a film mondattan nélküli kijelentések rendszere (más kérdés, hogy a filmalkotó többet profitálhat-e az ő „film-nyelvtanából”, mint McLuhan teóriájából).

Mindenekelőtt föl kell tennünk McLuhan- nek a kérdést: mi az, hogy „mélyen irodalmiasult” társadalom? McLuhan szerint a „Nyugat”, főképp Amerika, ilyen; az „oroszok” viszont, akiket „kevésbé hatnak át az irodalmi kultúra mintázatai”, kevésbé; amivel együtt jár (újabb hipotézis, és persze alátámaszthatatlan) hogy az oroszok inkább „orális” népség, szemben az amerikaiakkal, akik inkább „vizuálisak”... McLuhant nemes humanizmusa és széles látóköre távoltartja minden ostoba „nyugalias” fölényeskedéstől csakúgy, mint a világnézet-i hepciáskodástól; annál jogosabb a kérdés: milyen alapon, milyen kritériumok szerint történik ez az osztályozás? Így, a „vizuális – kevésbé vizuális” kategóriák koordinátarendszerében a jövő kultúrájának alakulására vonatkozó prognózisok épp annyira bizonytalanok, mint amennyire kétfeltesztendő mosolyt vált ki McLuhan azon megállapítása, hogy az amerikai ember inkább vizuális, míg az orosz inkább a fülére hallgat.

McLuhan media-kutatásában központi szerep jut a televíziónak, ennek megfelelően híres könyvében talán a legalaposabb és legmélyenszántóbb fejezet az, amely a TV-vel foglalkozik; s ennek oka: ebben a szemünk láttára született technikai alkotásban, valamint az általa nyújtott új információtovábbítási és művészi lehetőségekben látja a „Gutenberg-kultúra” megindult hanyatlásának leghatékonyabb előmozdítóját.

Mi következik ebből a filmre nézve? Formális logikával: ha igaz az, hogy a filmművészet lényegében a tipográfikus kultúra valamiféle „folytatása”, és ha igaz az, hogy a televízió (a maga speciális, a TV-kép struktúrájával kapcsolatos szuggesztivitásával, melynek megfejtésére McLuhan oly alapos munkát áldoz) a tipográfikus szemlélet és kultúra végzete, akkor következik, hogy a TV a film kriptájára is rácsapja előbb-utóbb a vasajtót.

Hasonló eredményre jutunk, ha végig-gondoljuk, illetőleg tovább gondoljuk McLuhan felfogását a mozi- illetve TV-néző pszichológiájáról. A mozi-néző, mondja McLuhan, pszichológiai magányban ül a nézőtéren, akárcsak a nyomtatott könyv olvasója a könyve fölött. Egészen más volt a helyzet a kéziratos irodalom olvasójával: a kódexolvasás kollektív műfaj, amely közösségi részvétellel jár együtt, beszélgetésekkel és vitákkal, ezért így a kéziratos kultúra nem is „vizuális”, hanem „orális” jellegű. Pontosan ugyanez a helyzet a TV-nézővel: ez is kollektív lény, s a televíziónézés egyrészt valami módon közösségi, másfelől a belső aktivitásra nagyobb teret nyújtó foglalatalkodás. (Hadd jegyezzem meg: ebben megint csak „van valami”. A TV-nézés ténylegesen valamiféle társasági tevékenység, ahol lelkesen kommentáljuk, vitatjuk, leszóljuk a látottakat, visszabeszélünk a képernyőnek stb. Magyarán: tényleg úgy viselkedünk, mint a korábban említett afrikaiak a moziban, érvényesítjük „részvételi vágyainkat”.) Ha tehát igaza van McLuhandnak, s az emberi gondolkodás és kultúra valóban a „visszatörzsiesülés” irányában fejlődik, a „vizuálisból” az „orális” felé, akkor ebből az következik, hogy az „orális” kultúrának és „részvételi vágyainknak”

inkább kedvező televízió előbb-utóbb kiütéssel győz a film ellenében...

Am a várakozással ellentétben nagyon is goromba lekerekítése lenne McLuhan álláspontjának azt állítani, hogy a media-kutatás elparentálja a filmet. Itt is célszerű disztíngválni a film mint művészet és a film mint információközlési eszköz jövőjére vonatkozó prognózisok között. Tény, hogy a mai szórakoztató filmnek, mint a fogyasztói társadalom javai között legrafináltabbnak, a spulnira csavart álom-árunak nem sok jövőt ígérhet. A film-, illetve televíziókép szerkezeti összevetése, az emberi szemlélet - részben már a TV által befolyásolt - várható alakulása, a technikai jellegében és a kultúra karakterében beállt változások (a tipográfus-mechanikai technika helyébe az elektromos lép, az „irodalmiasult” kultúra helyébe a „visszatörzsiesült, orális”), és még egy sereg mozzanat vizsgálata, egyszóval az egész mcluhani rendszer arra a konklúzióra vezet, hogy: „A film... nem tehet mást: meghajlik a magasabbrendű erő előtt”, és a mai fiatalok már föl is fogták a TV ezen „üzenetét”, s a beat-nemzedék a fogyasztói magatartást csak úgy elutasítja, mint a filmvászon a karrier-történeteket...

A tömeg-film ennek megfelelően máris átalakulásokat mutat, igaz, hogy a vászonméret növelése, a monstre-produkciók, az ilyen-olyan új szín- és egyéb technikák, a sztár-kultusz láthatóan nem hoz megváltást. Am „Hollywood megérthette a *Marty* sikerének okait, a TV új forradalmat hozhat számunkra a filmművészetben. A *Marty* egy filmvászonra vitt TV-darab volt... Nem sikertörténet, nem voltak benne sztárok, mivel az alacsony intenzitású TV-kép szinte összeférhetetlen a magas intenzitású sztárképekkel. A *Marty*, amelyet valójában majdnem úgy kellett végignézni, mint egy korai némafilmet vagy egy régi orosz festményt, a *Marty* szolgáltatta a filmiparnak az összes eszközt, amire annak szüksége volt a TV-kihívással való találkozáskor...”

Ami pedig az általános filmkultúrát illeti, ennek a speciális technikában rejlő adottságok és lehetőség-tartalékok jóvoltából éppen nincs félnivalója a jövőtől: „... a media-kutatás keretében világosan kiderül,



hogy a film hatékonysága vetélytárs nélkül való, az információ hozzáférhető formában való raktározása tekintetében. A különféle hang- és képrögzítő rendszerek esetenként felülmúlhatják a filmet, mint információtárolót. A film azonban megmarad a legnagyobb információforrásnak, a könyv riválisaként, amelynek technológiájától oly sokat vett át, s amelyet túl is szárnyalt. Jelen pillanatban a film még fejlődésének kéziratos állapotában van; a TV kényszernek nyomására azonban rövidesen átmegy a hordozható, könnyen hozzáférhető, nyomtatott könyv-stádiumba. Hamarosan mindenkinek lehet kicsiny, olcsón beszerezhető magán-vetítőgépe, amelyen nyolcmilliméteres hangosfilmet játszhat le magának, akár a TV-képernyőre. A fejlődésnek ez a típusa része a jelenlegi technikai forradalomnak. A vetítőberendezés és a vetítőernyő jelenlegi szétváltsága még korábbi világunk maradványa, ahol szétrobbantak és elváltak egymástól a funkciók - ez a világ az elektromosság forradalmával most a végéhez közeledik."

Ez lenne hát McLuhan prognózisa a film jövőjéről. Valljuk be: megfontolható mozzanatai mellett is kissé naivnak hat. S nem csupán azért, mert - hogy csak egyetlen példát ragadjak ki - mondjuk a szlárrendszer semmi hajlandóságot nem mutat az eltűnésre. Senki sem vitatja a TV- és film-kép karakterisztikumának különbségeit; egy pillanatra még azt is elfogadjuk, hogy a televízió robbanásszerű elterjedésével a TV-kép óhatatlanul módosítja majd szemléletünket és igényeinket. De ha ebből az kerekedik elő, hogy a *Marty* egyszer és mindenkorra megoldotta a film kínzó problémáit - nos, ezt nem lehet komolyan venni. E ponton végképp megbosszulja magát, hogy McLuhan nem veszi tudomásul: a film nem egyenlő az amerikai filmmel és Hollywooddal.

Vagy nézzük meg a prognózis másik összetevőjét. Nem kétséges, hogy megvan a lehetősége: a film a szellemi magánháztartásba is bevonuljon, oly értelemben, mint a könyv. Csupán a tömeggyártás szervezési és technikai feltételeinek megteremtésén múlik már ma is, hogy bárki megvásárolhassa magának kedvenc filmjeit, a könyvtár mintájára filmtárat rendezzen be magának otthon, s pillanatnyi hangulatának megfelelően vetítsen magának Fellinit vagy Antonionit. Az általános filmkultúráltságot azonban legalább ennyire módosíthatja egy másik lehetőség. Idővel nem csupán arra nyílhat mód, hogy bárki filmet vetíthessen magának otthon, de arra is, hogy filmet csináljon, ha erre van kedve: filmfelvevőhöz hozzájutni - ez már ma sem tartozik utolérhetetlen vágyálmok közé. Az aktív filmezés föllendülése (még ha műkedvelő fokon is) - ez változtathatja csak meg igazán és mélyen, valamint tömegméretekben az emberek film-látásmódját. McLuhan azonban ezt a lehetőséget nem veszi észre...

Úgy vélem, itt is azzal a problémával találkozunk, ami gondolatrendszerének egészével szemben hiányérzetet kelt bennünk: McLuhant a koncepció és a teória belső kikerekítése izgatja, s a fantáziáját megragadó lehetőségek felvillanása. Közben pedig megfélemedezik a körültekintés, a minden lehetséges mozzanat figyelembevételére kötelező tudományos alaposágról, s a hipotézisek tudományos igényű bizonyításának kötelezettségéről. Keskenyen alapoz, az állványzattal sem sokat törődik, viszont magasra épít. A konstrukció merész és szemet gyönyörködtető, de borulékony. Persze fantáziáról és alaposágról, telitalálatról vagy éppen melléfogásról szólván, egyről nem szabad megfélemedeznünk: a tehetséges tévedés legtöbbször termékenyebb, mint a lapidáris és semmitmondó igazságok.

Maróti Lajos

## A magyar filmkritika kezdeteiről

Milyen kezdetekre tekinthet vissza Magyarországon a filmesztétika? Merről jöttek első művelői?

Az író Balázs Béla a csodák, mesék, misztériumok világából érkezett; egy új képkonstrukció létrejötte vonzotta a műfajhoz az esztéta Hevesy Ivánt; a két világháború közötti időszak harmadik filmtudósa, Gró Lajos pedig közgazdasági képesítésű, publicista-irodalomtörténész s a szociológia felől közelítette meg a filmet.

Gró fiatal éveiben a Jászi-kör társadalomtudományi stúdiumain képezte magát; a Galilei-kör tagjaként olvasta filozófiai-szociológiai kiadványait; a Liber Irodalmi Szövetkezet vitáin ismerkedett a tudományos igényű szocializmussal. Jövendő munkásságához morális tartást Szabó Ervin elkötelezettségéből merített, s a tudományos elemző módszert Piler Gyula, Fényes Samu, Szende Pál szociográfiai értekezéseiből tette magáévá. Világ szemléletét a Lukács György közvetítette marxizmus alakította; így irányult figyelmé Ferdinánd Tönniesre, a századforduló modern szocialista tömegelméletén dolgozó filozofusra.

A húszas évek elején került a film vonzókörébe. Politikai meggyőződése, esztétikai érzéke találkozott a formáját kereső művészeti ággal. Az avantgarde szovjet némafilm hatott rá: Eisenstein és Pudovkin monumentális tömegjeleneteiben a szociológia problémáinak művészi megjelenését látta, s a szovjet némafilmből kiindulva kezdte felmérni a világ filmtermését.

Első filmkritikái a Szocializmusban és a Korkunkban jelentek meg, s 1925-től kapott rendszeres filmkritikai fórumot a Népszavánál. Míg Gró Lajos kor- és eszmetársai a Tanácsköztársaság megfojtása után emigrációba kényszerültek, ő az önmagábahúzódtást, a belső emigrációt választotta. Egyhúrú kritikus, szigorúan központi gondolatára koncentráló esztéta volt; a társadalom alakzati és rétegi kérdésein belül a proletárság és a tömegek összefüggései foglalkoztatták. Azért is választotta a filmkritikát kifejezésformájául, mert agitációs eszköznek, tudatformáló tényezőnek tekintette. A filmről is az volt a meggyőződése: benne a művészi élmény felszólító jelleggel párosul. „A betű hideg fénye helyett, kedves meleg barátságot áraszt magából a mozgó filmkép” - írta A film útja című önálló kötetében —, s felfogásával korában nem állt egyedül. Kassák Lajos és a Tett című folyóirat óta köré sereglett tanítványok és munkatársak ugyancsak hasonló ábrándot igyekeztek megvalósítani.

Kassák és köre a proletár tömeg felé közeledésében jelölte meg a követendő utat. Gró így

fogalmaz: „A polgári művészetnek ebben a mindinkább világossá váló hanyatlásában jut szóhoz a proletár művészet, amely a régi kollektív művészetekhez hasonlóan a proletáriátus felszabadításának szolgálatában áll.” Kollektív festészetet hirdetnek - nem szignálják „képarchitektúrájukat”, festőiskolát nyitnak; kollektív fotóművészetet - és több száz munkás küldi művét fotópályázatunkra; kollektív verset - s Kassákné Simon Jolán szavalókórust alapít; kollektív testkultúrát - és Kassák lánya, Nagy Eti mozgásművészeti stúdiót nyit; kollektív tudást, felkészültséget - s a szerkesztőségben munkásakadémiát nyitnak.

Gró Lajos filmesztétikai gondolatai ez alatt a néhány év alatt kristályosodtak ki, a Népszavában írta filmkritikáit. Tudott mindent, amit művelt, okos, élesen látó kritikus az ő korában tudhatott: elutasította a filmben jelentkező teátrális hatásokat, a képközi felírat filmtől idegen eszközét, megvetette a sztármaniát, ismerte-használta az eisensteini montázselméletet, érlelte a plánok funkcióját, de máig is érvényes, önálló filmesztétikai elméletei nem voltak. Ami mégis fenti szakmatársai szintjére emeli, az tévedhetetlen áttekintő képessége, következetes és érzékeny ízlése, befolyásolhatatlan ítéletalkotása. Hogy ez nem kevés, kitűnik rokon gondolkodású, baloldali, független polgári, vagy élesen ellenzéki lapoknál dolgozó kollégái példájából, akik többnyire megszádláltak, belezavarodtak a bemutatott filmek felmérhetetlen tömegébe. Gró inkább heteken keresztül semmit sem írt, ha egy-egy műről nem volt mondanivalója. Napi bírálatok a rendszeresen tájékoztató kritikus felelősségét tükrözik: ha egybegyűjtött tanulmányait, filmrecenzióit olvassuk, tapasztalhatjuk: szinte csak azokról a filmekről írt, amelyeket ma is értékes alkotásokként jegyzünk. (Nemcsak a pangásban lévő hazai filmgyártás az oka, hogy magyar művet három kivételtől eltekintve nem említ; nem a kapitalista rendszerű magyar filmgyártást akarta propagálni, hanem esztétikailag művelt, kulturált nézőgárdát szándékozott nevelni.) A már felsoroltakon kívül: Ruttmann, Chaplin, C. B. Mille a hozzá közel álló művészek, s bár vitatkozott Fritz Lang vagy Buster Keaton alkotásaival, kvalitásaikat méltányolta. „A filmet egy vágy, tehát egy pszichológiai dinamika hozta létre, a szemeken keresztül az érzelmekhez kell szólnia, kollektív érzéseket kell a nézőben felkeltenie” - írta a fent már idézett A film útja című könyvében.

A már említett, 1927-ben írott könyvén kívül, 1931-ben a Munka kiadásában értékes kéziköny-



vet jelentetett meg a szovjet filmművészetről. Ez a könyv volt Magyarországon az első szovjet filmet méltató, önálló mondanivalójú, egységes nézetű tanulmány.

A harmincas évek elején Gró már teljesen a Munka köréhez tartozott: szerkesztett, fordított, írt, filmkritikákon kívül gazdaságtudományi értekezést, könyvrecenziót, felhívást, kiáltványt. Ő is - hasonlóan kortársai elképzeléséhez - a hangosfilm térhódításával a filmművészet halálát jósolta. Úgy vélte, hogy a haszonelvű világban a filmművészet számára csak az olcsó, művészietlen produkció lehetősége marad. Ez az elbizonytalanodás a harmincas évek második felében, amikor elkezdődött a szervezett munkásosztály átrétegződése, súlyosabb válságba toroklott. Nemcsak ő került válságba ekkor, a vele rokonnézetűek is vívódtak. Kassák 1937-ben a Pesti Naplóban, az Egyén és tömeg című cikkében új jelszót kínál; előző eszméjénél csalódotabb, keserűbb életigazságot: „A tömeg ellen az emberért” - hirdeti. A kor érzését Gró is átéli, megváltozott látása írásaiban fokozatosan jelentkezik: Munka (1937): „Levél az antiszemizmusról”: „De akkor mit szólunk a kevésbé gondolkodó tömeghez, amelynek befolyásolhatósága egyenes arányban áll sorsa elbizonytalanodásával, és belső emberi térszerűségével”. Munka (1938): „Az idő a mai irodalomban”: „Az időproblémákkal viaskodó írók éreznek valamit, de még nem eszméltek fel a zűrzavarban. Egyelőre még csak tapogatódznak, de még nem látnak. Ezért

kapaszkodnak az idő megfoghatatlan szárnyaiba. És ezért nem tudnak elindulni a térbe, azon az úton, ahol rádöbbenének a bizonytalanná vált élet végzetszerű bizonyosságaira.” Mérleg (irodalmi antológia, 1942): „A zűrzavarossá vált, mozgásban lévő világban - az író - mint egyetlen szilárd ponthoz, önmagához fordul. Miként nagy veszélyben az ember magába száll, és mint ahogy nagy megrázkódtatások általában, bensőséges lírai megnyilatkozásokat váltanak ki; az író ön-életrajzot ír.” Megérzése nem volt alaptalan: 1942-ben és 43-ban már más meggyőződésű írók gyülekeztek Szárszón, „új kollektív összefogásra”.

Gró Lajos negyvenhárom éves korában halt meg. Csonka életművet hagyott. A Tömeg és film című nagyobb elméleti munkájának csak címét ismerik, a kézirat a háború alatt elkalódhatott, hasonlóképpen az Ember és társadalom című terjedelmesebb írását is csak hírből hallották. Megvan, de kiadóra vár a magyarországi munkásirodalmat ismertető és bíráló Fel-emelkedés útján című irodalomtörténeti dolgozata, s talán e művel egy kötetbe válogatható lenne elegyes témájú cikkeinek, tanulmányainak terjedelmesebb gyűjteménye.

Filmesztétikai tanulmányok címen összegyűjtött írásait a Filmtudományi Intézet adta ki, Magyar Bálint lektori gondozásában, Kassák Lajos poszthumusz bevezetőjével.

GRÓ LAJOS: Filmesztétikai tanulmányok. Budapest 1967.

Kenedi János

## Három szovjet filmkönyv

A Szovjetunió - és a szovjet film - ötvenedik születésnapja alkalmából könyvkiadásunk a közönséget három értékes filmtudományi szakmunkával ajándékozta meg. A három közül az első talán nem is ajándék, hanem régóta esedékes adósság törlesztése, hiszen J. Leyda könyvének ismerete nélkül a világ filmtörténelmének ismerete nem lehet teljes: ez a szovjet filmgyártásra vonatkozó adat- és életanyag legbővebb, publikált gyűjteménye, a filmtörténeti szakirodalom egyik legtöbbet idézett forrása. 1947-ig kíséri végig páratlan lelkiismeretességgel először az orosz, majd a szovjet film történetét, és a kívülláló, de rokonszenvező tanú és kritikus szemével figyeli a fejlődés útját, minden rezzenésnyi változását. Leyda ismeri a szovjet társadalom, s a filmgyártás körülményeit meghatározó egyéb tényezők fejlődéstörténetét is, és éppen ez teszi könyvét annyira értékké: a szovjet film életútjának hullámhegyét, hullámvölgyét, majd újabb, fokozatos emelkedését nemcsak bemutatja, hanem a

korba beágyazva magyarázza is. A könyv utóirata, amelyben Leyda filmtörténetének időhatárát 1966-ig tágitja, egy árnyalatnyit talán halványabb a mű egészénél: ítéleteivel itt-ott vitába szállunk, s hiányolunk egy-egy kihagyott filmet (például a Ballada a katonáról-t.) Ezért a hiányért azonban bőven kárpótol a könyv első kilenctized része, amelyet 1947-ig terjedő kitűnő filmográfia és jól válogatott képanyag egészít ki. A könyv fordítása pontos lelkiismeretes munka, Székely Györgyöt dicséri.

A második könyv valóban ajándék, azzá teszi a nemvárt öröm, és a fölfedezés izgalma. N. Zorkaja, a neves szovjet filmesztéta műve 1966-ban jelent meg a Szovjetunióban is, dicséretes, hogy a Kiadó nyomban fölsírmerte értékét és gondoskodott róla, hogy a magyar olvasóközönség is megismerhesse. A könyv Kulesovról, Eizensteinről, Protazanovról, Rajzmanról, Rommról, Csuhráról és Hucijevről rajzol találó, meleg arcképet. Ez a hét név a szovjet filmtörténet

hét jelentős állomása: aki életművével megismerkedik, kevés híján magával a szovjet filmművészettel ismerkedett meg. Hét zárt, önmagában teljes tanulmány, közülük a legizgalmasabb az Eisensteinről rajzolt kép. - A Rettegett Iván története a mai művészi kultúra történetének egyik legbonyolultabb szakasza - írja Zorkája. - Mintha az arisztotelészi tragédia szabályai szerint írták volna. - Szembesíti a filmről alkotott „ügyési” véleményeket és a kortársak szubjektív ítéletét. A „külső” szemlélet abszolút szabadságának, és a „belső”, kötöttségektől egyáltalán nem mentes szemlélet távlatlanságának szembeállításával szokatlan intellektuális feszültséget kelt, az olvasót is állásfoglalásra készíti, s az esztétikai ítéletalkotást személyes ügyévé, izgalmas és fontos feladatává teszi. Ez az intellektuális feszültség az egész könyvön végigvonul, s ez az, ami a szokásos objektivitás álarcában kész ítéleteket nyújtó filmtörténeti-filmesztétikai átlagmunkák fölé emeli. Köves Erzsébet kitűnő fordításának legnagyobb érdeme, hogy ezt a magasszínvonalú esszé-nyelvet, a mű intellektuális feszültségét hiánytalanul közvetíti. A könyvet az ismertetett hét filmművész filmjeinek filmográfiaja és bő képanyag egészíti ki.

A harmadik könyv a szovjet némafilm nagy korszakának, és a szovjet hangosfilm kezdeti korszakának hazai sajtóvisszhangját ismerteti. Időben 1919-től 1940-ig ível. „Szerzői” között Hevesy Ivánnal, Kassák Lajossal, Bálint Györggyel, Bárdos Arthurral, Kállai Ernővel, Kovai Lőrincsel találkozunk, a folyóiratok návsorában meg a Nyu-gattal, a Héttel, a Munkával, a 100 %-al, a Korunkkal. Kicsit olyan ez a kis könyv, mintha szándéktalanul nem is csak a szovjet filmmel kapcsolatos korabeli kritikai megnyilvánulásokat, hanem a

haladó szellemű magyar filmkritika történetét kívánná dokumentumaiban fölvezetni. Ellenpontként az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság döntvényével is találkozunk, amely egyhangúlag megtagadja a Patyomkin engedélyokiratának kiadását. A döntvény megállapítja, hogy „... ez a bomlasztó levegőjű kép (alkalmas rá, hogy) megfertőzze a tömegek tévtanoktól zúgó lelkületét...” s a rendezett intézményekkel bíró állam „soha, semmi körülmények között nem engedheti meg, hogy egy olyan történelmi epizódnak, ahol a katonák tisztjeik és esküjük ellen láznak, a fegyelmet és kötelességüket megszegték, feljebbvalóikat megölték, stb., akármiféle kendőzött romantika címén apoteózist állítsanak, és a legnagyobb állampolgári bűnöket, a katonai becsületenséget és hazafiatlanságot példás megtorlás nélkül és rokonszenves beállításban vigyék a nagyközönség elé”.

A kor haladó magyar kritikája érzékenyen reagált a korai szovjet film esztétikai értékére (Németh Antal is meleg méltánylással ír az orosz filmről a Színészlexikonban), de a kritikai méltánylásnál is érdekesebb a kritikusoknak a tematikával szemben tanúsított állásfoglalása. És ez az, ami a könyvet annyira érdekessé teszi: süvölt belőle a történelem szele.

J LEYDA: Régi és új. Az orosz és szovjet film története. Budapest 1967. Gondolat. 454. p.

N. ZORKAJA: Arcképek. Budapest, 1967. Gondolat. 301. p.

MOLNÁR István (szerk.): A Patyomkin hullámvérése. Budapest, 1967. Filmtudományi Intézet. 211. p.

Göncz Árpád



# KÜLFÖLDI FOLYÓÍRATOKBÓL

## Sartre a mai filmek forradalmiságáról

A *Filmcritica* 1968. 191. számában jelent meg Jean-Paul Sartre nyilatkozata a filmművészet, a forradalmi kritika és film kérdéseiről. Az Umberto Silva és Lello Maiello által feltett kérdéseket csupán jelezzük, Sartre válasza-  
it részleges kihagyásokkal közöljük.

*Hogyan lehet az objektíve és szubjektíve nem forradalmi feltételek közepette forradalmi műveket alkotni?*

Igenis lehetséges, de csak „imaginárius” módra. Megtörténhet, hogy egy társadalom belső ellentmondásai „forradalmi” művet tesznek lehetővé. De én ezt a művet imagináriusnak nevezem, abban az értelemben, hogy nem lesz semmiféle hatása. Egészen más a helyzet akkor, ha forradalmi korszakban lépünk fel. Az egyetlen valóban forradalmi lehetőség egy nem forradalmi korszakban – a kritikáé... Ha egy dokumentumfilmet készítenek Vietnamból, ennek bizonyára van forradalmi értéke egy nem forradalmi országban is. De ha önök távol maradnak Vietnamtól, nem alkotnak forradalmi művet.

...Az a tény, hogy egy kor-

szak nem forradalmi, nem jelenti azt, hogy nem érlelődik benne egy forradalmi kor, hogy nem érlelődnek benne olyan emberek, akik előre jelzik az elkövetkező forrongásokat. S ezek az emberek felhasználhatják a felépítményt egy forradalmi terv keretében. S ha helyesen használják fel, kétségtelenül hatni fognak az alapra.

*Miért nem beszélünk többé a formákról, miért csak a felépítményről?*

A valóságban Marx gondolatát nagyon is egyszerűsítették. Szerintem az, amit Marx akart mondani, a méh és az ember munkájának összevetésében nyilatkozik meg, s ennek lényege az, hogy a felépítmény már benne van az alapban. Más szóval, valamely termelési mód egyszersmind gondolkodási objektum is, egyfajta gondolatot képvisel önmagában, még ha abszolút kezdetleges fokon is, tehát ismeretet ad a világról, ideológiát ad. Különböző módosulásokon keresztül ezt az ideológiát találjuk meg, absztrakt alapotban, a felépítmény szintjén. De én úgy látom, hogy Marx szerint ez az ideológia már benne van

az alapban, vagyis nincsenek ember nélküli, pusztára statisztikai jellegű gazdasági struktúrák és külön a felépítmény. Ellenkezőleg: Marx azt akarta mondani, hogy az ideológia alacsonyabb szintje a munka szintje. S ez egyszersmind a legigazabb is. Utána egyre absztraktabb szintek következnek. De az ismeret soha sincs elválasztva a gyakorlattól. Az ismeret mindig egyfajta lé'ezési mód a világban.

*Amíg Oroszországban és Kubában a forradalom után a művészet nagy virágzása következett el. Kínában csak a hamis szocialista realizmus közepes műveit látjuk, olyanokat, mint A kelet vörös című film stb.*

Meglehetősen bonyolult a kérdés: a felépítmény és a hagyomány problémáiról van szó. A Szovjetunióban olt volt a XIX. század hagyománya, amely (mindenekelőtt a festészetben) a forradalmárok által felhasznált polgári realizmus hagyománya volt; a festészethez mindig politikai-moralisztikus tendencia kapcsolódott. A forradalom pillanatában hirtelen szakítanak ezzel a tendenciával, s keresik a forradal-

mi művészet útját. Később azonban a bürokratizálódási folyamat erősödésével visszatérnek a XIX. századhoz.

A kínaiak ellenben sokkal rosszabb helyzetben voltak, tekintve, hogy hatalmas, rendkívül mély, de teljes egészében ellenforradalmi volt az a kultúra, amely a mandarinok udvaraiban kikovácsolódott. Ezért a forradalom végrehajtása után a kulturális formák keresése közben elkezdték utánozni az oroszokat. Bukolikus munkákban például az ökröket traktorokkal kezdték helyettesíteni, ami groteszk eredményekre vezetett.

Kubában viszont, így például a festészetben, a jelentékeny szabadság hagyománya élt, s a forradalom (legalábbis egyelőre) érintetlenül megőrizte ezt a szabadságot. Számít itt Castro személyes magatartása is: határozottan elutasítja azt, hogy beavatkozzon a kulturális ügyekbe, s ez igen jelentős dolog...

*Mi a véleménye arról, amit Guevara mondott, hogy az értelmiséginek meg kell ölnie magát?*

Az értelmiségi nem azonos szükségszerűen egy arisztokrata típussal. Az értelmiségi nem születik egy körülhatárolt elitbe zárva, s nem is abban hal meg. Sőt, elárulja küldetését, ha ismereteit és készségeit nem bocsátja a forradalom rendelkezésére. Nem kap felmentést a harcos munkája alól sem, még a fegyvert is meg kell ragadnia, ha szükséges. Mindazonáltal nem látom, hogy miért kellene neki, mint értelmiséginek, szükségképpen megölnie önmagát? Akkor minden dolgozónak ezt kellene tennie, hiszen az értelmiségi munkája is munka.

*Azi mondotta az előbb, hogy a kritikai munkák forradalmiak. Nem inkább forradalom előttiek?*

Attól függ. Nem én döntöm el, hanem a helyzet. Bizonyos esetekben ugyanaz a mű kritikai lesz s egy másik szempontból negatív.

*Mit gondol arról a tézistről, hogy a film már a fényképezés előtt megszületett, s idővel arra hivatott, hogy az összes többi művészetet magába foglalja?*

Ismerem ezt a tézist, de úgy gondolom, hamis. A film rendkívül gazdag kommunikációs eszköz, de éppen ezért képleten azt adni, amit az irodalom ad, a maga szegénységében. Például: ha egy regényben a feszültség mély, ez nem annak következtében van így, amit a regény elmond, hanem amit nem mond el. Ha leírják egy regényben egy nő mosolyát, az mindig hiányos rajz marad. De ha egy bizonyos pillanatban elmosolyogtatjuk őt, akkor ez a mosoly kedvességének, szépségének teljes értékét kifejezheti, anélkül, hogy ezt kimondanánk, sőt nem is szabad az ilyesmit elmondani. A filmnek, gazdagsága ellenére, megvan a maga bizonyos szegénysége. Éreztem bizonyos dolgokat, anélkül, hogy megmutatná ezeket, de nem ugyanazokat, mint az irodalom. Ha egy nő mosolyog a filmen, látjuk, amint mosolyog. Két teljesen különböző világról van itt tehát szó, s aki ezt nem érti, semmit sem ért az esztétikából. Hiszen a művészet nemcsak gazdagság, hanem szegénység is; s a film is szegény, a maga módján.

*Megmarad ön szerint a különböző művészetek közti megosztás, vagy éppen eljutunk a tökéletes atomizmushoz, amelyben minden emberi kifejeződés tökéletesen egyénivé válik?*

Ez utóbbihoz jutunk, ha a dolgok úgy mennek, mint kell. Ha valóban eljutunk ahhoz a világhoz, amelyet Marx megjövendölt, a szabadság világába, ahol nem lesznek többé festők, hanem emberek, akik festenek, nem lesznek rendezők, hanem emberek, akik filmeket csinálnak, akkor a levegőbe röpködnek az összes akadályok, és teljesen más dolgokat fogunk csinálni, mint most. Azt gondolom, hogy a jelenlegi for-

mák, amelyek a társadalmi munkamegosztáshoz kapcsolhatók, el fognak tűnni. S objektív eltűnésükkel együtt kategoriális burkaik is el fognak tűnni.

*Értékeli Ön Godardnak azt a törekvését, hogy a filmnyelvet egyre magasabb és önállóbb szintre emelje?*

Az ilyen törekvések mindig csodálatraméltóak. Sajnos, vannak Godardnak olyan filmjei, amelyeket egyáltalán nem értékelek. Ilyen például a *La chinoise*... A Kína-barát fiatalok, akiket ismerek, teljesen mások. A rendező abszurd módon beszélgeti őket. Ők nem játszanak az eszméikkel, hanem bátran védelmezik azokat. A film teljesen abszurd és hamis. Godard személyiségét meglehetősen tükrözi az, hogy miként vett részt a májusi eseményekben: fellevegőjével lefilmezi itt meg ott a diákokat, azután elűnik. S azután filmet csinál a májusi eseményekről. Az elv önmagában nem ostoba: saját kockázatára és veszélyére az esemény sűrűjébe veti magát, filmez, azután más újdonságok után néz. Ez is egy módja a filmszínálásnak. Csak meglehetősen felületes módjának tartom, s a Godard által való alkalmazását még inkább. Semmi jó nem jöhet ki ebből.

*Vannak más Godard-filmek is, amelyeket nem szeret?*

Például az *Alphaville*-t. Legalább ötven olyan irodalmi és filmművészeti alkotás van, amely jobban dolgozta fel ezt a témát.

Nagyon szerettem első filmjét, a *Kifulladásig*-ot, különösen a szereplők szexuális kapcsolatának szépsége miatt. De minek ez az egész gengszterhistória, minek a gyilkosságok? A *kis katoná*-val szemben viszont politikai kifogásaim vannak: bebizonyított tény, hogy a francia katonák bántalmazták az arabokat, miért mutassuk akkor egy olyan francia történetét, akit az algériaiak kínoztak meg? Vigyázzunk, min-



denesetre: nem azt mondtam, hogy Godardnak nincs tehetsége, csupán annyit mondtam, hogy a felszínessége miatt olykor káros. Kérdezzék meg a francia marxista-leninistákat.

*Őn úgy gondolja, hogy Godard kulturális felkészültsége nem elegendő?*

Azt hiszem, Godard drámája éppen az, hogy kulturális felkészültsége nem elegendő.

*Resnais viszont...*

Minden bizonnyal sokkal felkészültebb. S Godard műveiben épp azért hangzanak el szüntelen felhívások a kultúra ügyében, mert neki nincs kultúrája. Éppúgy mint

Malraux-nak, Malraux is műveletlen. Malraux kultúrájáról annyiban lehet beszélni, hogy ő a kultúra minisztere. Godard nekem Malraux-t juttatja eszembe. Túl sok a kultúra Godard filmjeiben, de nem elég öbennie magában.

(Filmcritica 1968. 191.)

## Makavejev és a kollázs művészete

Az elmúlt évi pulai fesztiválon Dusan Makavejev – aki már előző két filmjével is felhívta magára a figyelmet (Az ember nem madár; Szívügy) – újabb művével keltett feltűnést, elsősorban a külföldi kritikusok körében. A film címe – csaknem szó szerinti fordításban – *Artatlanul, pártfogó nélkül*, s bár Michel Ciment, a Positif kritikusa szerint egyedül ez érdemelte volna meg a nagydíjat, csupán egy szerény külön díjjal kellett beérnie. Arra a Makavejev és Ciment között lefolyt beszélgetésre, amelyet a Positif közöl, ugyancsak a pulai fesztivál nyújtott alkalmat. Az interjú anyagát kivonatossan ismerletjük.

*Hogyan támadt a film ötlete?*

— Az induláskor éppen nem volt semmi ötletem. Ezért tettem közre egy kis hirdetést az egyik igen népszerű hetilapban, hogy „legközelebbi filmemhez kivételes fizikai és morális képességekkel rendelkező embereket keresek”. Sok száz levelet kaptam a legkülönböző festi-szellemi képességű jelentkezőktől, voltak, akik tüzet nyeltek, volt egy katona, aki tetszés szerinti mennyiségben tudott a saját bőrére gombokat varrni, s volt olyan, aki a két kezével egyszerre tudott írni. Elkezdtem összeírni azokat, akikkel találkozni akartam a film ügyében. Úgy gondoltam, hogy felkeresem őket, s e találkozások alapján írom meg a forgatókönyvet. A film producere ekkor már

rendelkezésemre bocsátott 4-5 ezer dollárt a film előkészületeire. Ekkor akadtam rá Alekszicsre, a híres akrobatára, akit már gyermekkorom óta ismertem. Alekszics egy filmet mutatott be nekem, amelyet huszonöt évvel azelőtt csinált, s amelyről hallottam is, de sohasem láttam. Még a filmarchívumban sem volt meg, Alekszics és barátai őrizték, s csak igen magas összegért adták volna el. Engem rendkívül megragadott e film naiv, őszinte jellege, és az a szürrealista vonása, amelynek révén eredeti fel fogású, hiteles művé vált. Azt mondtam, nem az a fontos, hogy én új filmet csináljak, hanem hogy ezt bemutassam. Az a gondolatom támadt tehát, hogy kiegészítő anyagot forgatok Alekszics filmjéhez, ugyanazokkal a szereplőkkel, huszonöt évvel később. Az én filmem ilyen formán csak egy belülről újraserkesztett változata az *Artatlanul, pártfogó nélkül*-nek. Aztán elkezdtem kutatni az archívumban e korszak – a második világháború – régi filmjei között, s fel is fedeztem néhány teljesen ismeretlen, kitűnő hirodófilmet, amelyeket Szerbiában és Belgrádban forgattak, tehát ugyanazokon a helyeken, ahol a régi melodráma lefolyt. Úgy gondoltam, hogy néhány részlet ezekből is felhasználok.

*Ilyenformán Alekszics filmjét egyajta kollázsnak nevezhetnénk, amelyben két elem szerepel egymás mellett: a szerelmi törté-*

*net fiktív anyaga és az Alekszics tevékenységéről készült hiteles dokumentumfelvételek.*

— Engem különösen a dokumentumanyag felhasználása kapott meg nála. Olykor egészen váratlanul szakította meg a szerelmi történetet, hogy néhány dokumentumrészletet mutathasson be, majd ugyanolyan hirtelen tért vissza rá. Egyébként elmesélte nekem, hogy filmjéhez felhasználta az egész dokumentumanyagot, amit a háború előtt forgatott. Kameramannokat alkalmazott, hogy lefilmezzék őt a trapézon, vagy amikor robbanóanyaggal együtt egy ketrecbe volt bezárva, vagy a fogaival láncokat tépett szét. A háború alatt nem szerepelhetett nyilvánosan, s így a megélhetés kényszere vitte rá, hogy önmagáról filmet készítsen, egy szerelmi történettel körítve a dokumentumfelvételeket. Igen modern montázst alkalmazott, s a filmben is igen modern érzékenység fejeződik ki, az a meggyőződés, hogy mindent megtehet, minden szabad; ha el akarunk mondani egy történetet, nyugodtan áttérhetünk az egyik formanyelvről a másikra, a fikcióról a párbeszédre, a magyarázatokról a riportázásra.

*Őn azt mondotta, hogy filmje az emberi érzelmek dokumentuma. Nyilván szereti az ilyen kifejezéseket, mint „dokumentum”, „dokumentáris”.*

— Számomra a nyers dokumentumok szürrealista vonásokkal bír-

nak. Alekszics filmjében az egész kitalált történet nagyon idegen számomra, az igazi költészetet a dokumentáris elemek képviselik benne, a halállal való tapasztalatainak dokumentumai.

*Miért választ ki bizonyos dokumentumokat, s miért mellőz másokat?*

— A benyomásaimat követtem. Kiválasztottam mintegy ötven tekerets hirodányanyagot. Persze nagyon fontos, hogy okos filmeket csináljunk, de elég, ha akkor lát-szanak ilyennek, ha már elkészültek. Munka közben a bennük kifejeződő érzelmeket kell követ-nünk, s az anyag által megsza-bott köveleményeket kell szem-előtt tartani. Vegyük például a lángokban álló, holttestekkel bo-rított Belgrádról felvett teker-cset... Nagyon örültem, hogy er-re ráakadtam, mert ez teljesen megmagyarázta a reális helyze-tet: Alekszicsék talán nagyon nyugalmas helyen forgatták az *Ártatlanul, pártfogó nélkül*-t, az ablakból azonban ők is láthatták az égő, lerombolt Belgrádot. Az elején volt ugyan némi elképze-lésem a film szerkezetére, de az-tán csak arra törekedtem, hogy ezek a kitűnő dokumentumok jó helyre kerüljenek. Nem írtam meg előre a forgatókönyvemet, ez csak a vágószobában született meg, az anyaggal birkózva. Amikor pe-dig elkezdtem színesben új do-kumentumrészleteket forgatni, ap-róhírdetésekkkel felkutattam a stáb régi tagjait. Aztán a színészeket az egyik azóta elhunyt színész, Petrovics sírjánál gyűjtöttem ösz-sze. A producért, az operatőrt és Alekszicsét a Balkán-szálló tete-jén filmeztem le, a város köze-pén, ugyanazon a helyen, ahol Alekszics filmjének néhány jele-netét is forgatták. Két napig for-gattam mindegyik csoporttal. Kérdezgettem őket a filmről, néha ugyanazokat a kérdéseket téve fel mindegyiknek. Ők viszont mindnyájan ugyanarról beszéltek: mennyire éheztek a háború alatt,

mennyire félték a németektől, mi-lyen fiatalok és lelkesek voltak, a-mikor e film készült. A montázs során könnyedén érzékeltettem a különbséget e kijelentések között, annak jelzésére, hogy nem kell mindent elhinni, amit mesélnek. Az emlékeket az idő és a jellem torzítja. Aztán forgattam Alek-sziccsel is jeleneteket, új attrak-ciókat mutatott be számomra. A forgatás után ennek is megtalál-tam a helyét a filmben... Aztán fogtam egy magnetofont, és két napig járkáltam Aleksziccsel, ő pedig elmondta nézeteit az em-beriségről, a nevelésről, a gyer-mekkorról, a politikáról, a kom-munizmusról, és elmondta, ho-gyan inspirálta őt egy orosz film, a *Cirkusz*, amikor ember-kilövő ágyújának a tervével foglalko-zott...

*On a múlt és a jelen kölcsönha-tását mutatta be filmjében...*

— Engem is meglepell ez a vágó-szobában; hogy úgy vághattam, hogy a halottak, mint például Petrovics is, megszabhatják az élők magatartását. Ez a film má-gikus vonáshoz tartozik, s külö-nösen érvényesül, ha tudjuk, hogy valódi személyekről van szó... E felfedezés után megpróbáltam párbeszédre bírni a múltat és a jelent.

*Eisenstein megjegyzése szerint, ha az idővel manipulálunk, nincs többé múlt a filmben, hanem min-den a jelen szintjén jelentkezik.*

— Igen, minden jelenidőben van... De hogyan értelmezhetők ezek az időben való ugrások? Mert úgy érezzük magunkat, mintha valami időgépben lennénk. Resnais filmje, a *Tavalý Marien-badban* például olyan benyomást kelt, hogy kiléptünk az időből. Most a múltban vagyunk, nem, nem, ez a jelen.

*Olyasmit akart tehát csinálni, ami hasonló is és különböz is Res-nais filmjétől?*

— A zavarnak ugyanazt az érzé-

sét akartam felkelteni, a valósá-gos és a nem-valóságos, vala-mint a múlt, a jelen, sőt a jövő összekeverésével. De nem absz-trakt anyaggal, fikatív történettel, mint Resnais, hanem konkrét anyagból, valódi régi filmekből és valódi dokumentumfilmekből kiindulva. A konkrét szituáció ugyanis átalakítja az idővel való játékot. Az előbbi esetben az idő-vel való manipuláció egyfajta tu-dományos fantasztikum, intel-lektuális játékká válik, ha azon-ban reális dokumentumokat ve-szünk, ezeknek hinnünk kell, mert tudjuk, hogy megtörtént dolgok-ról szólnak, ennek ellenére érez-zük az időzavar, a bizonytala-lanság megrendítő erejét.

*Őn azt mondta, hogy újból elő-vette Eisenstein attrakciós mon-tázsait. Szereti Eisensteint?*

— Igen, de jobban szeretem Dziga Vertovot. De mindketten bámulatos biztonsággal tudják, hogy egy filmnek mindenekelőtt vonzónak, csábítónak kell lennie mindenki számára. Ilyen tetszetős anyag-gal csinálhatunk intellektuális fil-met is, és túl is léphetünk a való-ságnak ezen az első szintjén. Ugy vélem azonban, hogy a filmnek először is szórakoztatnia kell. Nem hiszek az örömtelen filmmű-vészetben.

*Ugy tűnik, hogy önt erősen von-za a cirkusz, a személynyvesztés, mindhárom filmjében...*

— Ez, azt hiszem, a politika, a politikus emberek iránti érdeklő-désemből következik, az olyanok iránti kíváncsiságomból, akiknek hatalmuk van. Nagyon nehéz be-szélni ezek rejtett képességeiről, amelyekkel láthatatlanul uralkod-nak a társadalomban. Mielőtt a filmhez hozzáfogtam volna, feltet-tem a kérdést, hogyan lehetne le-szedni az ártatlanságnak azt az álarcát, amelyet minden fontos ember visel, azok, akik valójában veszedelmesek, vagy félrevezetik a többieket, vagy akik manipulál-nak velük, akik erősek és képesek



másokat befolyásolni. Az első filmben a szemfényvesztőnek eredetileg csak egyszer, a film közepén lett volna egy jelenete, a forgatás azonban olyan jól sikerült vele, hogy elhatároztam, az elején és a végén is szerepelni fog. A szemfényvesztőnek köszönhetem, hogy el tudtam mondani a filmben azt, amit akartam. Azt akartam bemutatni, hogyan halnak bizonyos eszmék az emberekre, hogyan befolyásolja magatartásukat, gesztusaikat, véleményüket, gondolataikat öntudatlanul is bizonyos ideológiai hipnózis. Dokumentumfilmet forgattam a szemfényvesztővel, de szimbólum lett belőle.

*Látta Schorm filmjét, amely meglepően hasonlít az önéhez?*

— Valóban, abban is egy szemfényvesztő szerepel... Akkor láttam Schorm filmjét Csehszlovákiában, amikor a magaménak a montázsát csináltam. Igen lekötött, mivel úgy találtam, hogy valami hasonló dologban járunk, és nyomban barátok is lettünk.

*Egyesek azt mondják, hogy ön cinikus és szarkasztikus, és az a véleménye, hogy „az ember anynyira nem madár”, hogy inkább patkány.*

— Filmjeimben szívesen alkalmazok humorisztikus elemeket. A film a legjobb eszköz arra, hogy az élet sokféle arcát bemutassuk, s azt, hogy élni kellemes. Én

nem hirdetek sem kétségbeesést, sem öngyilkosságot. Akkor azonban cinikusnak kell lenni, amikor azt látjuk, hogy azok a láthatatlan társadalmi erők, melyekről beszéltem, az ember ellen törnek.

*Vajon nem azok vetik az ön szemére, hogy csúfot űz Alekszics filmjéből, akik maguk is nevelésgesnek tartják azt?*

— Alighanem, és gúnyolódásuk abból fakad, hogy nem képesek megérteni: én tisztelelet érzek az olyan emberek iránt, mint Alekszics. Ezek lehetetlennek tartják, hogy ilyen egyszerű valakit szeretni lehessen, én viszont igen tisztelem őt azért a mitológiáért, amit maga körül teremtet; segítséget is nyújthatok neki, hogy túlléphessen rajta, egy olyan elem bekapcsolásával, amely az eredeti képet nem törli el. És ez igen fontos, fontosabb, mint az én filmem: átalakíthatunk egy dokumentumfilmet úgy, hogy új szerkezettel látjuk el, eredeti értelmét azonban nem szabad megsemmisíteni. Ha például Leni Riefenstahl anyagával dolgoznék, én ebben tiszteletben tartanám az egyén szabadságát megszüntető tömegmozgalmakra vonatkozó romantizmust. Ha alkalmam lenne felhasználni ezt a csodálatos anyagot - mivel engem az övével tökéletesen ellenkező eszmék vezetnek -, valami olyasmit csinálnék belőle, aminek végül is egészen

más értelme lenne, de megőrizném azt, ami az eredeti műben jelen van: a tömegbe olvadt egyén boldogságát.

*A Szívügy-nek avval a képsorával kapcsolatban, amikor a hősök egy Dziga Vertov-film vetítése közben szerelmeskednek, egyesek azt állították, hogy ön kigúnyolja az orosz forradalmárok vallásellenes magatartását.*

— Számomra ennek a képsornak két részlete, a televízióban közvetített film és a szerelmeskedő és kávé izogató pár, kölcsönösen támogatja egymást. És végül is nem két egymástól független szép képsorral van dolgunk, hanem azal a gondolattal, hogy a forradalom valami olyan dolog, amit a szerelemmel együtt kell fontolóra venni, és megfordítva, a szerelmét a forradalommal együtt. Ezzel foglalkozik két erőteljes kép. A forradalom jelen lehet akkor is, amikor az ember kávé izzik, minden a benünket eltöltő érzelmektől függ. A modern filmművészet ellenáll minden meghatározásnak. Miféle mű az *Ártatlanul, párfogó nélkül*? Esszéfilm? Dokumentumfilm? Újfajta mozi-látványosság vagy egy régi film rekonstrukciója? Mindez egyszerre. A modern filmművészet sokszor a vizes kézben lévő szappanhoz hasonlít: ha meg akarjuk fogni, ki-csúszik a kezünk közül.

(Positív 1968. november.)

## A filmtrükk rekviemje

Jerzy Plazewski lengyel filmesztéta A filmtrükk rekviemje c. cikkében - melyet az egyik lengyel szaklap számára írt - a filmtrükkök aktualitásáról vet fel érdekes problémákat.

A „trükk” szó a lengyel nyelvben éppen a film révén honosodott meg a húszas években. Mivel a trükk a technikával és a dramaturgiával egyaránt kapcsolatban van, önként kínálkozik, hogy

századunk művészei közül éppen a film alkalmazza. A mozi feltalálása és a filmművészet megszületése között gyakorlati szakemberek kutatták, milyen lehetőségeket rejt magában a celluloidszalag. Az elsők között fedezték fel a trükköt. Hirtelen eltűnések, megjelenések, átalakulások, optikai csalódások, montázsvariációk - ilyenek jellemezték a mozi vásári korszakát. Milyen

nyomorúságosnak tűnhettek Méliés és követői számára a színház ilyen szempontból szűkös lehetőségei!

Természetesen a közönségnek trükkökkel történő csalogatása nem folytatható sokáig. Az ismétlések eltűlésével a trükk elszenvedte első vereségét, s mindaddig ki is szorult a gyakorlatból, amíg nem sikerült valamilyen új kezdeményezésnek - a fantaszti-

kum filmkifejezésének - a szolgálataiba állítani.

A filmfantasztikum az expreszszionizmussal egyidőben indult virágzásnak. A filmvásznat akkor vámpírok, démonok népesítették be - olyan vitathatatlan remekművekben is, mint Murnau *Nosferatu*-ja, Dreyer *Vámpír*-ja. De a fantasztikum határai is túl szűknek bizonyultak. 1920-ban megjelenik az európai filmben a *Gólem*, tíz évvel később Hollywoodban *Dr. Frankenstein*, ami fordulópontot jelentett. A szerző megállapítása szerint Borisz Karloff nézőket borzongató figurája ugyanazt a szerepet kívánta betölteni, mint a *Nosferatu* fogatlan szörnye. Mégis lényeges különbség van a kettő között. *Nosferatu* sírontúli, természetfeletti figura, míg *Frankenstein* tudós, a monstrum emberi kéz alkotása. Ez a pillanat - a boszorkány-elemek keresztezése tudományos kutatások eredményeivel - új lehetőségeket nyitott: Mélies primitív alkotásai után először vittek vászonra „tudományos fantasztikumot” („science-fiction”). Olyan példákat említ itt Plazewski, mint a *Láthatatlan ember* Wells regényéből, Cameron Manziez *Kétezer év* című filmje, vagy Shoedsack *King-Kong*-ja.

Ezekben a filmekben a trükkmester legalább olyan fontos volt, mint a rendező. Nevetségessé válhatott volna egy ilyen film, ha nem tökéletesek a trükkmegoldások.

Közvetlenül a második világháború után a fantasztikus filmek trükk-jellege elmélyült. Trükkel most már a monumentalitást is érzékeltetni lehetett: a hatalmas hullámokkal elárasztott New York-ot, Londont a kiszáradt Themsével, az óceán mélyéről származó diluviális szörnyetegeket, amelyek legázolják Tókiót. Wells *Időgép*-je az ember előtti majomtársadalomba vitt bennünket, Verne Gyulával pedig eljutottunk a Föld belsejébe. A *Néma csillag* c. lengyel-NDK-film az

elektronikus agy segítségével folytatott kozmikus utazásra visz.

A kritikusok azért kifogásolták ezeket a filmeket, mert az alkotó energiájának nagy részét itt a megformálásra kellett fordítani, a mű egyéb mozzanataira kevesebb figyelmet jutott, és a trükkök minősége döntően befolyásolja a közönségsikert.

Amikor pedig beköszöntött a szinte korlátlan technikai lehetőségek és trükkök korszaka, a filmfantasztikum meglepő fordulattal már szinte egyáltalán nem akart ezekre építeni. Vajon nem volt ez könnyelmű lemondás arról, ami a mozi varázsát adja? A feleletet az új tudományos-fantasztikus filmeknek kellett megadni.

Az Egyesült Államokban Stanley Kramer az *Utolsó part*-tal tesz erre kísérletet. Senki sem mondaná, hogy a filmet dekoratőr készítette. Minden normális, kívülről minden a saját életünkre emlékeztet (kivéve a San Francisco-i Golden Gate hidat). Pedig már egy véletlenül kirobban atomháború után vagyunk, amely elpusztította az életet a Földön, kivéve Ausztráliát, ahová szintén könyörtelenül közeledik a halált-hozó rádióaktív felhő. Az ilyen alaphelyzet eleve biztosítja, hogy az emberi drámára, és ne holmi szemlényvesztő vizuális effektusokra fordítsuk figyelmünket.

Az *Utolsó part* sikere sokakat fellelkesített. A továbbiakban a fő téma az emberiség jövője lett, amelyet az atomfenyegetés árnyékol be.

Czech Schmidt az *Augusztus vége az Ozon-hotelben* című filmjében a jövőendő problémája olyan szituációkban jelentkezik, amelyek számos érdekes emberi, erkölcsi kérdés felvetését teszik lehetővé. Morális problémák elemzésére adott lehetőséget Brook *A legyenek ura* című filmje is. Losey *Halhatatlanok gyára* című filmje pedig az első félóránban egy átlagos „huligánfilmre” emlékeztet, csak ezután derül fény a főtémára: egy

megközelíthetetlen barlangban egy tudós rádióaktív sugarakkal fertőzött gyerekeket tart fogságban - nehogy környezetüket veszélyeztessék -, viszont egyedül a gyerekek lennének képesek túlélni egy atomkatasztrófát. A középpontban a tudós konfliktusa áll, aki kénytelen megtagadni a szabadságot e szerencsétlen teremtményektől. A szokatlan témához azonban itt is olyan szerény technikai eszközöket alkalmaztak, mint a barlang külvilágról informáló tévé-rendszere vagy automatikusan záródó ajtói.

Kakoyannis egy helyzetkomédia keretei között dolgoz fel hasonló témakört. Az *a nap, amikor a halak felfordultak* című szellemes filmje 1972-ben játszódik, amikor a komputerek már döntő szerepet töltenek be az ember életében. A korábbi filmekkel ellentétben az atomháború itt nem kiindulási pont, hanem végeredmény. Egy amerikai repülőgép elveszít egy rádióaktív anyagokkal telt tartályt, a Pentagon viszont presztízssokokból nem engedni kerestetni: ebből adódnak a bonyodalmak, többek között a halak megmérgezése.

Kakoyannis komédiája az általános fantasztikumon túl a politikai fantasztikum terepét választja színterül. Hasonló pólusok között feszül a *Biztonság határai* című amerikai Lumet-film konfliktusa - az USA és a Szovjetunió közötti „atomháborús kaland” izgalmas pillanataival -, amely bőséges lehetőséget nyújt a gigantikus makettvárosok fölött röpülő gépek látványos folografálására. Ciampi *Égbolt a fejünk fölött* című filmjében viszont a világhéges veszélyét egy titokzatos, más bolygóról származó repülő objektum rejti magában. Ebben a filmben a fantasztikum reális elemekből tevődik össze, a felvételek ugyanis egy francia repülőgépnyahajón készültek.

A politikai fantasztikum karakterisztikus változatát képviseli a



cseh Brynych pamfletje, az *En, az igazság*, amely nem a jövőbe viszi a nézőt, hanem a második világháború utáni időkbe, egy olyan fantasztikus történet elbeszélésével, amely szerint Hitler túléli bukását.

Végül érdemes még megemlíteni Godard *Alphaville*-jét, amely ugyancsak a jövőben játszódik: egy kémlet küldenek a néhány fényévnnyire levő Alphaville-be, ahol a körülmények külsőleg nagyon hasonlóak a mi körülményeinkhez, a robotemberek ránk emlékeztetnek, torzulásaikkal a film a civilizáció fenyegetéseire utal. Godard a jövő feltételezhető civilizációját bírálja itt, az egyoldalúan racionális disciplinákat, a-

melyeknél erősebbek az egyszerű emberi érzelmek: a szerelem, az emberi méltóság, a függetlenség.

Godard ezzel mintegy csatlakozott a Huxley utáni ironikus szemlélethez, a tudományt féltelmesnek, kiszámíthatatlannak mutatja be, amely megsemmisíti az igazi emberi értékeket. A film visszafogott, nem látványos hatásokat használ, hiszen filozófiai vitáról van itt szó, az emberi civilizáció fejlődési irányáról.

Mi lesz hát a vizuális trükk ez utáni sorsa? - veti fel a kérdést Plazewski. Nyilvánvaló, hogy időközben elvesztette jelentőségét, mint hagyományos s kevésbé igényes elem fokozatosan háttérbe szorult. Az optikai megtévesztés-

sel vagy makettekkel létrehozott fantaszlikum elemei helyett ma már inkább a fantaszlikum olyan elemeit alkalmazzák, amelyek eddig nem tapasztalt gondolati asszociációk lehetőségét teremtik meg.

A mehökkentő hatásokat kiváltó gépek és kellékek - az olyanok, mint az öngyújtóban elhelyezett adó-vevő állomás, autóreplülő-gép stb. - a fantasztikus filmekből átkerültek a James Bond-féle kémese-filmek kellék-tárába.

A trükkfilmek tehát, úgy tűnik, a jövőben a gyermekfilmek közé sorolódnak, illetve a filmarchívumokba kerülnek - fejezi be cikkét Plazewski.

## A szexfilmek szociológiája

Miért jön ki savanyú, csaldótt ábrázattal a közönség a moziból szexfilmek vetítése után, s miért megy el mégis újra az ilyen filmekhez? Egyáltalán, hogyan alakult ki, milyen okai és előzményei vannak az „élvezetű való jog” tudatosulásának? Milyen kívánságokat támaszt a közönség ennek a nyomán a moziban, s mivel jár ezek teljesítése, illetve nem teljesítése? Ezekkel és ehhez hasonló kérdésekkel foglalkozik Horst Königstein a Film c. nyugatnémet folyóiratban.

A szexualitás és a mozi témájának felvetését - hangzik a bevezető - a társadalom helyzetének a felismerése indokolja, az, hogy „a szexuális partnerek élvkereső közeledéséből” éppoly árucikket csinálnak, mint a szappanból és a mosóporból. „Mindenki keres rajta.”

Az emberek képi világának „szexualizálódása” olyan jelenség, amelynek okai - mint sokan vélik - nyilvánvalóak. Többnyire bizonyos viselkedésmódok konfliktusát emlegetik ezzel kapcsolatban, mégpedig a hagyományos keresztény magatartás, valamint az egyes ember erkölcsi autonó-

miáját követelő viselkedésformák megütközését. Az egyházak természetesen riadtan tapasztalják a „szexuális hullámot”, „a démoni erők áradatát”, ami „sokakat gátatlan életélvezésre és ösztöneik kiélésére csábít”. Egy képviselő a nyugatnémet parlamentben például alkotmánymódosítás révén akarta megtörni a film „szexuális terrorját” és az „illetlenség diktatúráját”.

Mint az egyik idézett szociológus, Helmut Schelsky megjegyzi, a többi világ- és váltságvállalással ellentétben „egyedül a kereszténység az, amely az egyes ember szexuális tevékenységét a legbelsőbb személyiség feladatának tekinti”, tehát itt kap személyes és felelős jelentést. De ezzel az is együtt járt, hogy a kiskorúságra ítélt hívők számára csak ideális szerelmet engedélyeztek, magát a szexualitást eretnekségnek bélyegezve, sőtét, állati régiókba utalták. Augusztinus szerint a testi szerelem csak akkor engedhető meg, ha semmiféle élvezetet nem okoz. A cikkíró a legutóbbi mintegy száz esztendő jelentőségét abban látja, hogy két ízben is sor került a társadalom

nézeteinek felülvizsgálatára: előbb a romantikus felfogás az egyéni sors beteljesüléseként fogta fel a szerelmi kapcsolatot, majd az iparosodás fokozódásával párhuzamosan az újralfelfedezett szexualitás mint szórakoztató öncél jelentkezett. Ezekben a változásokban a hagyományos társadalmi tagozódás alapvető megrendülésének, a tudományos haladásnak és a nemek társadalmi szerepében történt módosulásoknak a következményeit kell látnunk.

Igen jellemző folyamat, ami e téren a család illetve a házasság szerepével kapcsolatban végbe ment. A társadalmi tudat fejlődése szentesítette az örömhöz való jogot, illetve a „tökéletes házasságra” vonatkozó igényt. E fejlődés során milliók fedezik fel egyszerre a test örömeihez való jogukat, és alakítanak ki magukban olyan kiszínezett fantázia-képeket ezekről az örömről, amelyekben aligha tesznek túl a sex-filmeket ajánlgató bombasztikus stílusban fogalmazott reklámjelszavak. Másfelől az így felfogott házasság olyan erőket hoz mozgásba, amelyek veszélyeztetik ennek az intézménynek a sta-

bilitását: a maximális örömkielés programja a házasság kereteinek átlépésére csábít: „... a szexuális kéjvágy a személyes lét- és önállóság pótolhatatlan módszerévé lett”, idézi a cikk David Riesmant. Ezt az általános képet igen érdekesen egészíti ki annak a vizsgálatnak az eredménye, amelyet német diákok szexuális magatartásával kapcsolatban végeztek: ezek a diákok ugyanis „felvilágosultabbak, de nem forradalmiak”. Náluk a félelmet, az aggodalmat, a bűntudatot – a szexualitás dramatizálása váltotta fel, ez egyetlen, szenvedélyes, élethosszig tartó szerelem utópiája.

Ha mármost az imént jellemzett folyamatnak megfelelően megszűnik az emberek életében a normatív etika szerepe, a szerelem egy fikció tárgyává válik, amelyet a fikció eszközeivel lehet kielégíteni. Ezt a szerepet töltik be a tömegközlelési eszközök. A cikkíró azt a feltevést kockáztatja meg, hogy amikor e tömegközlelési eszközök a szexualitást – a felhasznált fikciók keretei között – mint a valóságban szabadon nem gyakorolható, tabunak tekintett tevékenységet mutatják be, a fogyasztók mindezt szexuális szabadságként értelmezik. A fogyasztó a saját szükségletéből indul ki, nagykorúnak tekintli magát, nem vesz észre kényszerítő mozzanatot az „áru” felkínálásában, s még akkor is hisz szükségleteinek szabad kielégítésében, amikor már régen nem ura ennek.

A tömegközlelési eszközök fokozódó mértékben szolgálják ki a fogyasztók növekvő izgalomhűségét. A kínálat legelterjedtebb formája a szexuális látvány, amely szerény kielégülést jelent a fogyasztók tömegei számára. A német képeslapok például 1955-ben terjedelmüknek átlag tíz százalékát áldozták szexuális attrakcióknak, majd a 60-as években ezek az attrakciók még merészebbek lettek. A vulgáris lapok minden oldalon ezt az első számú témát

variálták, talán az impresszum-oldal kivételével. Ez természetesen éreztette halását a filmekre is.

Vajon mi a helyzet a sokat emlegetett szexuális felszabadítással? Az ilyen programmal hirdett sex-filmek miért okoznak a nézőknek inkább kedvetlenséget és csalódást? A szerző szerint a csalódást a nézők már eleve magukkal hozták a moziba, csak nem volt tudatos bennük: szorongató szükségérzetükkel voltak elfoglalva, ennek jegyében vetették alá magukat a film hatásának. A filmekben azonban minden izgató elem valamilyen erkölcsi alibivel együtt jelent meg, ezek az alibik a társadalom reflexeit jelezték, azt a borzadályt, amit a társadalom (ezt itt a rendező és a cenzúra képviseli) érez a szexualitással szemben. A „szexuális felszabadítás” csak azoknak a fejében létezik, akik másokkal akarják elhitetni, hogy van ilyesmi – mert ők keresnek rajta.

Mint a cikk beszámol róla, az elmúlt évben müncheni mozitulajdonosok körkérdést intéztek látogatóikhoz. Ennek során a megkérdezett fiatalok 40 százaléka szavazott a filmben jelentkező szexualitás mellett, mivel az megfelel a modern életérzésnek. Minden második mozilátogató olcsó üzleti fogásnak minősítette a szexuális jeleneteket. A fiatal nézők viszont a szexualitás témájával kapcsolatban ismételten rámutattak arra, hogy számukra a szex-jelenetek csak akkor elfogadhatóak, ha nem lógnak ki a cselekményből. Ebből annyi mindenesetre nyilvánvaló, hogy a fiatalok már nagyon megtanulták: a sex csak motiváltan fogyasztható. Az ilyen motivációk terén azonban különbséget kell tenni a képek látszólagos szándéka és céltudatos betoldásai, „többletei” között. Ahhoz hogy ezeket elfogadhatóvá lehessen tenni, számos klisé, trükk használatos, amelyek közül a cikkíró is említ néhányat, mint amilyen például az esőben, a

zuhany alatt vagy a tenger hullámai között látható sztriptizek és erotikus jelenetek.

Ha a legutóbbi szexfilmek tággabb körét áttekintjük, ilyenféle cselekmények viszonylagos halmozódásával találkozhatunk: prostitúció, nymphománia, homoszexualitás, leszbikus szerelem, szexuális függőség stb. Csaknem minden átlagfilmben van egy sztriptizzel egybekötött orgia, szép számmal szerepel a nemi erőszak, hasonlóan az erőszakosság és a brutalitás ugyancsak „korserű” hajlamához, amelynek legismertebb példái a „motorkerékpáros filmek”. Az ilyen eltévelyedéseket a forgatókönyvírók rendszerint egy trükkel teszik „élvezhetővé” a polgári erkölcsi norma talaján álló fogyasztók számára: a főszereplő életének ezeket a perverz szakaszait egy hivatásos vagy alkalmi pszichiáter „rossz álomnak minősíti”.

A cikk felveti azt a kérdést is, vajon mikor is kezdődött Nyugat-Németországban a jelenlegi szexhullám, elsősorban a filmforgalmazás adatait tekintve. Végül is azt a következtetést vonja le, hogy az 1966/67-es forgalmazási évben a „legjobb üzletet” még a hagyományos melodramák jelentették, s ha voltak is olyan filmek, mint *A szerelem feketepiac* stb., változásra csak 1967 tavaszán került sor. Véleménye szerint Antonioni *Nagyítás*-ának a rendkívüli sikere azt jelezte, hogy „a legfőbb ideje a szubkulturális erkölcstelenséget is konvencionális keretek közé foglalni”. A *Nagyítás* ugyanis eddig még kellőképpen nem értékelt halást gyakorolt a szexfilmek kliéapparatására: rendezők és forgalmazók ennek egyaránt levonhatták tanulságait.

1967/68-ban – az egyik nyugatnémet folyóirat szerint – már listavezetőkké váltak a szexfilmek, számuk és kasszasikerük tekintetében. Az időközi forgalmazási mérleg szerint 36 szexfilm mellett, 27 kalandos-cselekményes fil-



met, 13 vígjátékot, 12 krimi és 5 westernt mutattak be a nyugatnémet mozik.

A sex-nek ma messzemenően gazdasági szerepe van. A reklám, a szórakozóhelyek és a tömegközlelési eszközök nagymértékben hozzájárultak ahhoz, hogy az életet szexualizált légkör töltse be. A szexuális ösztönzések állandósulása - tulajdonképpen anélkül, hogy ebben az egyéni ösztönök hajtóereje érvényesülne, különösen, ha számításba vesszük a képzeleti és érzelmi restséget is

- olyan irányban hat, hogy állandóan fokozódik a feszültség a kínálat és a teljesített ígéret között. Ennek az eredménye aztán az igények növekedése. A fogyasztó a sex-áru megvásárlásával magát a szexuális szabadságot szeretné megszerezni. Mit jelent ez? Bizonyára a boldogság ígéretét. A látszólagos kielégülés és az újabb elvárás váltakozásából pedig azt kell gyanítani, hogy a csalódások állandó elfojtása nem eredményez semmilyen okos belátást, mivel az ígé-

nyek említett növekedése az ilyen felismerések ellen hat.

A szociológusok véleménye szerint azonban, minél realisabb lehelősege van annak, hogy az egyén megszabaduljon az egykori korlátozásoktól, annál jobban fokozódik annak szükségessége, hogy e korlátokat a társadalom fenntartsa és megerősítse. A civilizációnak védekeznie kell az ilyen értelemben „szabad” világ álmokképeivel szemben.

(Film, 1968. november-december)

## A kitaszítottak - a modern amerikai film hősei

A hatvanas évek elején a legjobban sikerült és legnagyobb sikert aratott amerikai filmek jórészenek elmebeteg volt a hőse. Az új filmek bűnöző hősei (*Bonnie and Clyde, Point Blanc, In Cold Blood*) kishiján szintén elmebeteg, de a hangsúly megváltozott: míg korábban az örült véletlenül gyilkolt is, ma a gyilkos véletlenségből örült. Nem vitás, hogy az örült is, a bűnöző is a társadalom határán él; mindkettő kitaszított. De ha az örült és a bűnöző ábrázolásával a film célja, hogy megkérdőjelezze a társadalom erkölcséről és ép eszéről vallott felfogását, akkor a kitaszítottak utóbbi ábrázolása súlyosabb kihívást jelent, hiszen a bűnöző - legalább részben - tudatosan lázad a társadalom elfogadott értékrendje ellen - vonja meg a mérleget a Sight and Sound cikkírója, S. Farber.

Valószínűleg senkit sem kell meggyőzni arról, hogy a válság korának társadalmi elkeseredése és a gyilkos gengszterek megdicsőülése a váznon összefügg. És talán arról sem kell meggyőzni senkit, hogy az utóbbi évek Amerikájának légköre reménytelenebbé, a tiltakozás élesebbé vált, mint a harmincas évek óta bármikor. Talán még egy közvéleménykutatásnál is pontosabban tükrözi ezt az a mód, ahogyan az új fil-

mek a *hatóságot* ábrázolják. Vegyük például Larry Peerse filmjét, az *Incident*-et. Mikor a rendőrök belépnek a földalatti kocsi-jába, hogy a megfélemlített utasok segítségére legyenek, nem a vagányokat emelik ki, hanem habozás nélkül a falhoz állítják és durván bántalmazzák a kocsi egyetlen - árta'lan - néger utasát. A rendező nem magyaráz meg semmit, a ténnyt csak odavetve ábrázolja -, hisz úgy is köztudomású, hogy a rendőr ostoba és goromba. A *Bonnie és Clyde* és a *Flim-Flam Man* is magától értelődő természetességgel ábrázolja a rendőrök ostoba önhittségét. A *Cold Hand Luke* a börtönőröket rajzolja könyörtelenül ellenségesen. Aki nem szadista, az képmutató, s a büntetőtábor rabja teljes kiszolgáltatottságban él, a hatóság eleve rosszindulatú. De az *In Cold Blood*, a *Dirty Dozen*, a *Waterhole 3* sem mulaszt el egyetlen alkalmat, hogy gúnyos és megvető hangon szóljon a katonaságról mint intézményről.

E filmek keserű társadalomellenességét még a hatóságok iránti megvetésüknél is élesebben jellemzi az a teljes kiábrándultság, ahogyan az amerikai életstílust és hétköznapi életet ábrázolják. Nézzük csak: az *Incident* utasait semmi más nem érdekli, csak a

pénz, a siker, s úgy érezzük, megérdemlik, amit a vagányoktól kapnak, hisz a két vagány durvasága és önzése csak a tulajdon durvaságuk és önzésük torzképe.

A gonosztevő az egyetlen őszinte ember, aki bűnös vágyait legalább nem rejt véka alá, nem képmutató; a bűnöző az egyetlen eleven lény egy teljesen elgépiesedett világban. A *Point Blanc* mondanivalója is ez. Gengszterfilm, de a lidércnyomásos táj, az ember bonyolult és érthetetlen belső világának expresszionista ábrázolása a *Nagyítás* rokonává teszi; ez is arra irányuló kísérlet, hogy korunk zűrzavarát stilizálja és vizualizálja. A különbség: a *Nagyítás* megerősíti bennünk, amit már úgy is tudunk, a *Point Blanc* változatot rajtunk egy keveset.

Vagy hasonlítsuk össze a *You Only Live Once*-ot és a *Bonnie and Clyde*-et, ugyanannak a témának a harmincas és hatvanas években készült változatát. Ne tévesszen meg bennünket a kritika, amely minden áron *morális* tanulságot kíván belemagyarázni a *Bonnie and Clyde*-be; nem ez a lényeg, a lényeg az, hogy bennük van *élet, lendület, lázadás*uk a sivár és nyomorúságos környezet ellen *vonzó, lázadásuknak* a film szerint *nincs alternatívája*. A harmincas években, legalábbis

a New Deal megindulása után, kicsírázott valami remény, ez magyarázza az akkori változat bizonyos mértékig egyszerűsített motivációját, amely világosan és egyértelműen hárítja át Bonnie és Clyde tetteiért a felelősséget a társadalomra, s kínál könnyű magyarázatot, könnyű megoldást. De a jelenlegi változat a halvtanas évek hangulatát tükrözi: a kétségbeesítő környezet rajza sem magyarázattal, sem megoldással nem kecsegtet. A bűnözésért és szegénységért nincs kit felelőssé tenni, s a kettő közt nincs kimutatható összefüggés. Bonnie és Clyde nem abban az értelemben áldozatai a társadalomnak, hogy egy kegyetlen és értetlen tisztviselő megakadályozta a szerelmüket, s ezzel belekényszerítette őket a bűnöző-életbe. Nem: a társadalom áldozatai, de más értelemben – ami a társadalom életében normális és tiszteltreméltó, az mind sivár, üres, unalmas. Környezetük fakó, szegényes, semmi lehetőséget nem nyújt; ami ér valamit, az a szélsőséges cselekvés. A *Bonnie and Clyde* a fiatalok filmje – egy életérzést fejez ki, s ez a fiatalok életérzése.

Az *In Cold Blood* nem tartoznék ebbe a témakörbe, ha Brooks, a film alko'ója megőrizte volna Capote nagysikerű regényének (*Hideg vérrel*) hangvételét, a makacs, szinte már perverz távolságtartást és tárgyilagosságot. Ca-

pote-nek nincs álláspontja, Capote nem részrehajló, Brooks filmje igen. Capote dokumentumregényt írt, Brooks filmje azonban nem dokumentumfilm, hanem dráma a javából. Hogy álláspontja világos legyen, még párbeszédben is hangsúlyozza a gazdagok és szegények törvényei közötti különbséget. Társadalomábrázolása kiegészíti a *Bonnie and Clyde*-ét; az utóbbi alapján hajlamosak lennénk azt hinni, hogy a harmincas évek sivár és kétségbeesítő fallusi szegénysége már a múlté, de Brooks filmjének képei könyörtelenül leleplezik a magányt és elhagyatottságot, amelyet Kansas síksága és kisvárosai szinte árasztanak magukból. Gondoljunk csak arra a jelenetre, amikor Perry és Dick felveszik a nyomorult öreget és unokáját lopott kocsiukra, s útközben elhajigált Coca-colás üvegeket gyűjtenek. Az öreg, a megtestesült nyomor, az üvegek százain szunyókál a kocsi hátuljában, s a két gyilkos meg a kisleány között egyszerre kivirágzik a nincstelenek meleg testvérisége.

Ennek a sivár világnak szinte gúnyos ellentéte a Clutterék világa. Ezt a világot Brooks nem részletezi, ríktóan egyértelmű és idilli képet ad róla (nem úgy, mint Capote). A filmen Clutteréket a gyilkosok szemével látjuk, itt egy övéktől minden ízében különböző életmód képviselői. A film

nem az alvilági és a tisztességes Amerika kiegyensúlyozott és tárgyilagos képe: ez az ábrázolás mindenestől alvilági, a tisztességes világnak az a néhány foszlánya, amely a kitaszítottak szemé előtt föl villan, csak arra jó, hogy a kettő összeférhetetlenségét kiegyensúlyozza. A könyv olvasója megbékélten teheti le a könyvet, még diadalt is érezhet, de Brooks megtagadja a nézőtől ezt a vigaszt; a film befejező képe a gyilkosságnál is brutálisabb részletességgel ábrázolt akasztás, amely végül egyenlőségjelet tesz a kitaszítottak és a becsületes emberek társadalmának morálja között. A film hangulata, mint a hasonló műfajú filmeké mind, kétségbeesést tükröz: egy reménytelenül sivár Amerika vízióját.

Hova lett a korlátlan lehetőségek Amerikája? Az *In Cold Blood* gyilkosai még ezzel az álommal vágtak neki az életnek, de a végén, az érvényesülés álma neveltségessé vált, idejét múltá. Ez az álom éles ellentétbe került annak az Amerikának képével, amellyel életük során újra meg újra szembetalálják magukat. Perry gyilkossága – a film szerint – annak az öntudatlan felismerésnek következménye, hogy a Clutterék világa reménytelenül más, mint az övé, a gyilkossággal egy pionir-álomra tesz pontot, a gyilkosság szinte Amerikai rekviemje.

(*Sight and Sound*, 1968. ősz.)



# CONTENTS

- 5 The responsible description of the contradictions within reality in the various tendencies of the new Hungarian film  
András Kovács' report to the General Meeting of the Union of Cinematic Artists.

In the process of evaluating the work of the past three years this report emphasises the importance of the new Hungarian film as a factor in public life, and an active part of public opinion.

## Forum

- 12 Hungarian „counter-typology”?  
A contribution to the discussion on film-styles (László B. Nagy)  
This article opposes the view put forward by Géza Pernecky in the last number. Pernecky criticised the archaism of the imagery of Hungarian films, and supported „contemporary” ways of making films. László B. Nagy denies that is progress in aesthetics, and emphasises that the co-existence of styles in art is usual, and justified.
- 18 *Judgement* (Ítélet) and the discussion it gave rise to: another note (Péter Rényi)  
Some months ago the writer of this article criticised *Judgement*, a story for a film by Sándor Csoóri and Ferenc Kósa in the daily press from a political and historical point of view. In this article he comments on the authors' answer and other contributions to the discussion.

## Balance

- 25 A constructed model for history on the wing (Mihály Sükösd)  
Sükösd discusses and explains the most important peculiarities of Miklós Jancsó's *The Confrontation* (Fényes szelek). According to him the film is not based on a historical episode but on an abstract model of a recent period in Hungarian history, the years following 1945. It is within the framework of this model that the film dissects the problem of revolution and of youth within it.
- 30 What has to be paid for a compromise?  
*Moon court* (Holdudvar) (Ágnes Heller)  
Márta Mészáros' new film deals with the tragedy of compromise. The heroine lost her individual personality living with her husband. Following his death she is given a chance to regain an autonomous manner of life.
- 40 They are fording the river  
*The first teacher* (Pál Geszti)  
A romantic hero, ready for great deeds in the midst of stark reality, these are the two poles of Mihalkov-Konchalkovsky's film, which make it a paradigm of revolutionary action.

## Close-up

- 45 Dovzhenko (István Karcsei Kulcsár)

- 51 Diary notes

- 58 Filmhistorical documents

In spite of the small number of his works Dovzhenko is recognised as an important figure in the history of the film. His recently published prose-works and diaries bring him much closer to us by uncovering the personal roots of his work. This compilation attempts to justify such an opinion within the framework of the history of the film.

## The film and its public

- 65 A good story and its rights (Péter Molnár Gál)

Reflecting on the relationship of avant garde films and the public, the author urges that a good story, with all its twists and turns, should be given back its rights. In his opinion avant-garde endeavours and convention and commercial means should be linked to ensure that films should have the widest possible public.

- 70 Should we take a bow to „wishy-washyism”? (Ervin Gyertyán)

Gyertyán argues against the above article, emphasising that in demand that the story get back its rightful place we must not defend wishy-washy methods, and other trash or *Kitsch* that is destructive of public taste.

- 74 The effect of a film and the nature of its public

An examination of the public of *Fatalshot* (Fejlövés) (József Adorján)

This article analyses the statistical results of viewer-research carried on in connection with Péter Bacsó's film.

## Counter-opinion

- 77 „A General Assembly acts” (P. G.)

An answer to a note on the General Assembly of the Union of Cinematic Artists which appeared in the daily press.

- 78 The courage of our contemporaries (Guy Lázár)

Lázár argues against a criticism of *Our Contemporaries*, a Soviet film which appeared in an earlier number of *Filmkultúra*

- 79 A public for „failed” films (Gergely Bikácsy)

In connection with the discussion of the problem of the circulation of films from abroad, the author urges that such art-films be shown, whose corresponding literary works and art have already created their own Hungarian public.

- 80 An attempt to analyse the structure of *Reds and Whites* (Csillagosok, katonák) (Kálmán Rubovszky)

Following the methods of Roland Barthes, the author attempts to analyse *Reds and Whites* in a structuralist manner.



## Books

- 84 An unusual theory of film (Lajos Maróti)  
The author discusses the chapters dealing with film and television in Marshall McLuhan's *Understanding Media*
- 89 The beginnings of Hungarian film criticism (János Kenedi)  
A discussion of *Filmesztétikai tanulmányok* (Studies in film criticism) by Lajos Gró.
- 90 Three Soviet books on the film (Árpád Göncz)  
J. Leyda: Old and new (contributions to the history of the Soviet film)  
N. Zorkaya: Portraits (from authors of recent Soviet films)  
The bow-wave of *Battleship Patemkin* (the revolutionary Soviet film in the contemporary Hungarian press, a collection of articles)

## From magazines abroad

- 92 Sartre on the revolutionary nature of contemporary films
- 94 Makaveyev and the art of the collage
- 96 A requiem on filmtricks
- 98 A sociology of sex-films
- 100 The outlaws - the heroes of the modern American films

1424

Székiyi

Index: 25.306

Készült a Fővárosi Nyomdaipari Vállalat 11. számú telepén (V., Honvéd utca 16.)  
692465 számon. Felelős vezető: Kerschen Mihály

7,-

FILMKULTÚRA

69/1