

FILM KULTÚRA 81 | 3

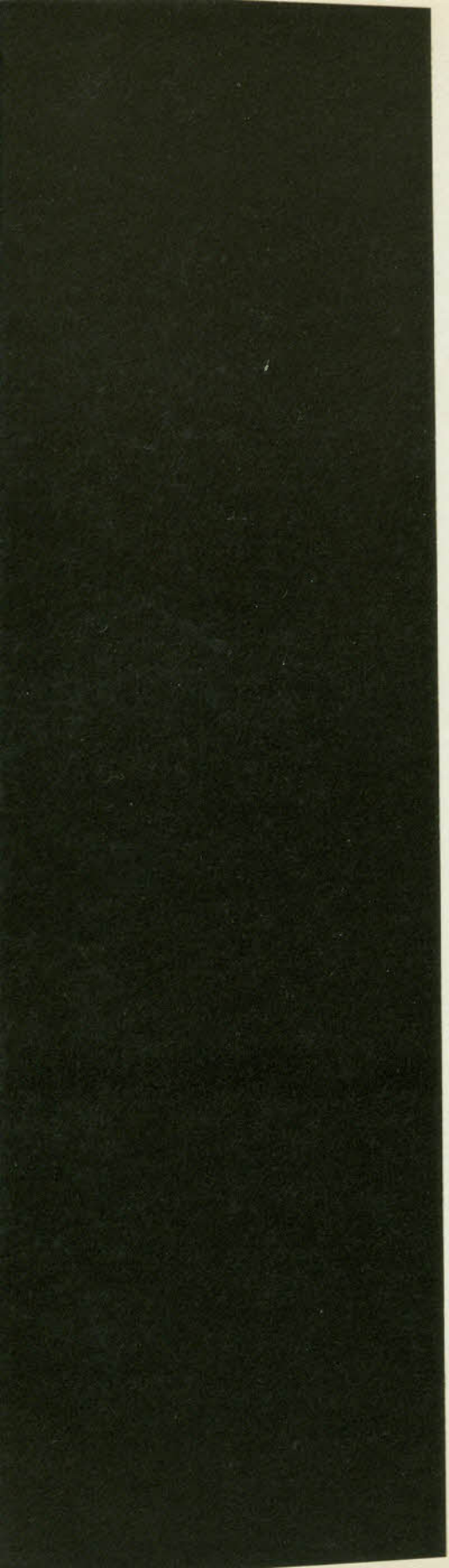
A Film- és TV-művészek Szövetségének közgyűlése

Lukács György: Az irodalmi örökség
megfilmesítésének ideológiai feladatai (1934)

Kritikák: A mérkőzés, A Pogány Madonna,
Fogadó az örök világossághoz,
Az amatőr, Solo Sunny

Nyikita Mihalkov filmjeiről

Antonioni hűvös melodrá mája



Szerkesztőség

Köháti Zsolt főszerkesztő

Ember Marianne belső munkatárs

Erdélyi Z. Ágnes belső munkatárs

Sebestyén Lajos képszerkesztő

Szerkesztő bizottság

Garai Erzsi

Hegedűs Zoltán

Illés György

Kovács András

Köllő Miklós

Makk Károly

Nemeskürty István

Papp Sándor

Sára Sándor

1981. május — június

XVII. évfolyam 3. szám

TARTALOM

5 A Magyar Film- és Tv-művészek Szövetségének VI. közgyűlése

14 Almási Miklós: Lépésvesztéstől a távlatnyerésig

Legújabb filmtermésünk irányvonalai

Kritikák

28 Almási Miklós: Félmúltunk – politikai (ál)krimiben

Kósa Ferenc: A mérkőzés

32 Hajdú Éva: Tizenkét kicsi néger

Bán Róbert: Fogadó az örök világossághoz

35 Bányai Gábor: Piedone Tihanyban

Mészáros Gyula: A Pogány Madonna

39 Vörös Éva: Hétköznapi kálvária

Krzysztof Kieslowski: Az amatőr

43 Báron György: Elvetélt vágyak

Konrad Wolf: Solo Sunny

Pályakép

47 Nemes Károly: Történelmi drámák háttérében

Nyikita Mihalkov filmjeiről

Hagyományaink

56 Lukács György: Az irodalmi örökség megfilmesítésének ideológiai feladatai (Ford.: Bárdos Judit)

61 Kilencven éve született Lajta Andor (K. K. I.)

Alkotóműhely

62 Az „el nem mondhatóság” felé *Beszélgetés Szoboszlai Péterrel* (Antal István)

Film és társadalom

67 Réz András: Megkésett hozzászólás a filmklubok ügyében

69 Féjja Sándor–Schubauer Ferenc: Bízunk a szupernyolcasban!

Mini-filmek klubokban és középiskolákban

72 Mit ér egy vetélkedő? (– cu –)

74 Tandori Dezső: Henri Colpi: Ilyen hosszú távollét

Kitekintés

77 Kőháti Zsolt: Ismerkedés új lengyel filmekkel

Zakopanei tanulmányok

Elmélet

81 Novák Zoltán: André Bazin filozófiája és filmelmélete

Adalékok a filmművészet gondolatiságának kérdéséhez

Könyvekről, folyóiratokból

95 Bujdosó Dezső: Filmtörténet vagy a kritika története?

Szabó György: A magyar film 1973–1977 között

97 Palotai János: Szabadíts meg a gonosztól

Az Ötlettől a filmig sorozat újabb köteteiről

99 Jurij Norstein az animációról

101 Antonioni hűvös melodramája

102 Az amerikai fekete filmművészet esztétikája

Contents

E számunk munkatársai

Almási Miklós kritikus
Antal István kritikus
Bányai Gábor kritikus
Bárdos Judit kritikus
Báron György kritikus
Bujdosó Dezső egyetemi adjunktus
Féjja Sándor, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Hajdú Éva kritikus
Karcsei Kulcsár István, a Filmtudományi Intézet tudományos munkatársa
Nemes Károly, a Filmtudományi Intézet tudományos osztályvezetője
Novák Zoltán esztéta
Palotai János egyetemi adjunktus
Réz András, a Filmtudományi Intézet munkatársa
Schubauer Ferenc moziüzemvezető
Tandori Dezső író, műfordító
Vörös Éva dramaturg

Következő számaink tartalmából

A filmtudomány gondjai napjainkban
A karikatúra-látásmód és a magyar animáció
Tóth János egyszemélyes művészete
Huszárik Zoltán a *Csontváry* után
Az *Angi Vera* karriertörténete
„Az underground film meghalt” – Interjú Susan Sontaggal
Új filmek: *A koncert*, *Kopaszkutya*, *Szabadgyalog*, *Moszkva nem hisz a könnyeknek*, *Kína-szindróma*

Kéziratokat nem őrziünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015 — 1580

Index: 25 306

A kiadásért felel a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta Központi Hírlap Irodánál (Budapest V., József nádor tér 1. postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 102,— Ft, fél évre 51,— Ft

A Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének VI. közgyűlése

Művészeti közéletünk rendkívül jelentős eseményeként zajlott 1981. május 9-én a Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének VI. közgyűlése, meghatározva hosszabb időre a művészeti ág, a két rokon terület feladatait, értékelve az 1977. január 10. – az előző közgyűlés – óta megtett utat.

Fábri Zoltán

elnök „a megszokott tematikától eltérő, kissé rendhagyó megnyitót” tartott. Nagy érdeklődéssel fogadott bevezetőjében visszapillantott a Szövetség több mint két évtizedes múltjára, utalt mindazokra a gondokra és eredményekre, amelyek a szakma vezető testületének munkáját jellemezték és meghatározták. Jelentékeny szervezeti változások befolyásolták – hol rosszul, hol kedvezően – az elmúlt két évtized fejlődését; az előző közgyűlés azonban mindenképpen jó légkörben végezhetette munkáját; érezte az állami vezetés támogatását.

Ebből a helyzetből már csak egy ugrás és itt vagyunk a mában, amiről nem vagyok biztos, hogy olyan bizakodóan szólhatunk, mint a négy évvel ezelőttről. Nem azért, mintha felettes hatóságaink részéről nem tapasztalnánk a konzultáció és véleménycsere készségét, hanem inkább azért, mert a körülmények változtak meg, minek következtében ezek a konzultációk – a megváltozott játékszabályok kellő ismerete hiányában – meglehetősen formálisak lettek. Megnyugtatót ugyan kapunk, még hozzá a minisztertől magától, hogy stúdióérdekeink nem változnak, semmilyen vonatkozásban csorbát nem szenvednek, de

azért a legújabb, igazán nem kis mértékű átszervezés – bár államigazgatási érdekből – mégiscsak folyamatban van, s a kialakuló, alapvetően új struktúrának filmművészetünkre való várható hatását ma, azt hiszem, igazán senki nem tudja áttekinteni.

A világban is szigorodott a helyzet. Az enyhülés tendenciáit hirtelen újra a háborús szellem szítása váltotta fel, az olajválság, s a vele kapcsolatos manipulációk következtében a világgazdaság megrendülése a mi kis országunk pénzügyi helyzetét is olyan kényszerhelyzetbe hozta, hogy az elkövetkező évek szűkös gazdasági perspektívát ígérnek. Csüggesztő tünet az is, hogy a magyar filmnek a magyar közönség előtti presztízvesztése szembetűnő, s hiába vigasztaljuk magunkat azzal, hogy ez – az ismert okoknál fogva – világtünet, mégis, úgy vélem, komolyabb figyelmet érdemel.

Van egy csomó megoldatlan problémánk: a forgalmazás nem kielégítő módszerei, a színészkérdés, a filmkészítés drágasága a MAFILM eszméletlen rezsiterhelései miatt, a szerzői jogok rendezetlensége, a Szövetségen belül a Film- és TV-tagozat munkájának nehéz összeegyeztethetősége, s egyáltalán, a TV-tagozat még mindig nem eléggé megoldott szövetségi munkafeltételei stb., stb., ezekről a kérdésekről azonban a referátumok kell hogy szóljanak.

Fábri Zoltán a továbbiakban – egészségi állapotára való hivatkozással – lemondott elnöki tisztéről. Ezt a közgyűlés elfogadta, majd később, Lugossy

László javaslatára közfelkiáltással a Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének tiszteletbeli elnökévé választotta Fábri Zoltánt.

Kovács András

alelnök terjesztette elő a filmes tagozat négy esztendő munkájáról szóló beszámolót. Az alábbiakban ennek adjuk közre néhány részletét:

Én arról szeretném tájékoztatni a közgyűlést, hogy az elnökség állásfoglalásai a magyar filmkultúra és a társadalmi környezet milyen megítélésen alapulnak. Ha úgy foglalom össze, hogy egy olyan filmgyártásban gondolkoztunk, amelynek társadalmi küldetése van, amely kötődni akar a mai magyar valósághoz, és amely el is akar jutni a magyar közönséghez, úgy tűnhet, hogy közhelyeket mondok, de aki benne él a filmgyártás mindennapjaiban, tudja, hogy minden szó vitakérdést is jelent egyben. Ezért szükséges, hogy újra átgondoljuk, mívégre is vagyunk a világon mi magyar filmek, hogy körülnézzünk a magunk házatáján és a környezetünkben, nemcsak a szakmában, hanem a társadalomban is, nemcsak itthon, hanem tőlünk keletre és nyugatra is, tisztázzuk, milyen módon töltheti be társadalmi funkcióját filmművészetünk?

A Szemle vitáján azt mondtam, úgy érezzük, hogy kőzárporban dolgozunk, kapkodjuk a fejünket a minden oldalról, néha vaktában dobált, máskor jól célzott kövek elől. (Csak zárójelben: kőzárpor alatt nem a sajtókritikára gondoltam, hiszen a magyar filmben értéket felismerő kritikus barátaink ugyanígy érezhetik magukat, ha elismerően írnak egy magyar filmről.) Röpködnek az axiómaként kezelt kijelentések: üresek a mozik, mert a magyar film válságban van, a kutyát sem érdekeli, elszakadt a valóságtól, elvesztette létjogosultságát, nem találja funkcióit a mai világban, túlságosan avantgarde (vagy túlságosan konzervatív), túl pesszimista (vagy túl konformista). És a tanácsok: ne kergessen délibábo-

kat azzal, hogy művészet akar lenni, vegye tudomásul, hogy nem lehet több szórakoztató iparnál, vagy: függetlenítse magát a nézőtől, legyen az önkifejezés eszköze stb. És jönnek a „bezzegek”: bezzeg másutt, bezzeg a régi magyar film, bezzeg a hatvanas években, bezzeg az amerikai film stb. Már olyat is olvastam, hogy bezzeg a franciáknál a nézők fele francia filmet néz, míg nálunk csak a nézők 17%-a. „Ha nekünk ilyen mutatóink lennének” – sóhajt fel a (keresem a jelzőt, hogy milyen) cikkíró, aki elkeseredésében elfelejti azt a kis nüanszot, hogy a franciák nem 20, hanem 175 filmet gyártanak egy évben!

Ha az ilyen vélemények megütköznenek egymással, reagálást váltanának ki az ellenkező vélemény képviselőjéből, akkor ez még használna is a magyar filmnek, hiszen minden, ami vitatott, az jobban érdekli a nézőt, arról nem is beszélve, hogy csak a párbeszéd tisztázhatná, mérhetné le az állítások igazságtartalmát. De nem ütköznek meg, monológokról van szó, vagy, mondjuk, siratóénekekről. Mi, akik a filmeket csináljuk, nem vállalhatjuk, hogy mi válaszoljunk az ugyan nekünk címzett, de valójában csak művekben, nem pedig vitacikkekben megválaszolható üzenetekre. Ez a monologizálás nem speciálisan a filmmel kapcsolatos probléma, erre még visszatérek, de ez az oka annak, hogy talán nagyobbnak érezzük a magyar filmre nehezedő nyomást, mint amekkorára valójában. (. . .)

Nyugat-európai kollégáink – és itt nem akármilyen filmművészekről van szó – a szó szoros értelmében fennmaradásukért küzdenek. Sok bajunk, keservünk, anyagi és ideológiai nehézségünk közepette sokszor elfeledkezünk erről a magától értetődő vívmányunkról, hogy nálunk a film nem áru, nekünk nem a művészi törekvések létjogosultságáért kell küzdenünk, energiáink nagy részét nem a pénz összeszedésére, hanem a művek elkészítésére, vagy a nézőkhöz való eljuttatására fordíthatjuk. Ha úgy tetszik, „birtokon belül” vagyunk, a művészi törekvéseknek nem kívülről kell döngöztetnie a filmipar kapuját – ahogy Szóts is tette

ismert röpiratában, szinte egyedül küszködve, helyet követelve a művészetnek is.

Nem akarom idealizálni a helyzetünket, közreadott állásfoglalásaink tartalmazzák az anyagi szűkösség okozta aggodalmakat, sőt azt is, hogy a művészi munka primátusát a filmgyárban újra és újra meg kell védeni nem átgondolt, rögtönzött ötletek ellenében, de éppen ez jelzi a birtokon belüliséget, hogy amit védünk, az létezik. És természetesen nálunk is vannak elutasított témák, rendezők, de a legmerevebb bürokrata se lehet annyira kíméletlen, mint az a producer, aki a saját pénzét kockáztatja a piacon. Ráadásul ő nem felelős a társadalomnak a döntéseiért, azt tesz a pénzével, amit akar, az övé. És bármennyire is eredménytelenek voltak eddig a javaslataink, birtokon belül vagyunk a forgalmazást illetően is. Hol van azoknak a kis érdekcsoportoknak az ereje, amelyek útjába állnak egy forgalmazási reformnak a kapitalista forgalmazók teljhatalma mellett? Ez a birtokon belüliség adott önbizalmat ahhoz, hogy ne engedjünk a pánikhangulatnak, hogy ne csak védekezziünk, hanem pozitív alternatívákat dolgozzunk ki arra, milyen irányban változtassunk a művészeti munkában, a gyártásban és a forgalmazásban. Vállaltuk ennek a birtokon belüliségnek nemcsak az előnyeit: a felelősségét is, és továbbra is vállalni akarjuk. (. . .)

Tapasztalatom szerint a nyugat-európai néző érdeklődését – főleg azokban az országokban, ahol erős társadalmi feszültségek vannak – az kelti fel, hogy a magyar filmből tudósítást kap egy olyan ország valóságáról, amelynek életformája, társadalmi berendezkedése az ő számára sok tekintetben vonzó. A szocializmusnak egy sajátos modelljét ismerik fel, amelyre nem alkalmazhatók azok a sémák, amelyeket egy ottani átlagember naponta kap az újságjában, vagy este a tévéjében. Mindenekelőtt meglepő számára az a nyílt beszéd, amelyet a filmekben lát és hall. Miért ad pénzt egy állam arra, hogy filmen bírálják a belső viszonyokat? – kérdik szinte minden vitán. De nemcsak a szabad léggör, hanem ezek a filmek

ben – játék- és dokumentumfilmekben egyaránt – kritizált belső viszonyok sok pozitívumot is elmondanak a mi valóságunkról.

A téma azonban nem az, hogy a külföldi néző mit lát a filmjeinkben, hanem az, hogy honnan adódik az a feszültség a hazai nézők egy részével, amelynek egyik fő okát sokan abban látják, hogy nem a valóságot mutatjuk. Hiteles-e az a kép, amelyet a magyar film a hetvenes évek végének Magyarországról adott? Két pólus körül csoportosíthatók a negatív vélemények: egyik szerint fejlődésünk túlszaladt a negativista reflexeiket makacsul őrző művészekre, eredményeink sokkal jelentősebbek, perspektíváink sokkal biztatóbbak, ha másként nem, hát hosszú távon, mint amit a filmek mutatnak, és különben is, a filmnek és a művészetnek előre kell mutatnia, ideálokat kell adnia. Különösen sok szemrehányást kapunk az ötvenes évekre való állandó visszatevésért, amit a múlton való rágódásnak neveznek. A másik póluson azok véleménye áll, akik szerint a magyar film, egy-két kivételes filmtől eltekintve, konformista, a hatalom manipulációjának az eszköze, hiszen a rendszer keretei nem tesznek lehetővé semmilyen gyökeres reformot, csak egy mély válság hozhat megújulást, de már egy más struktúrájú, pluralista rendszerben. Előfordult, hogy egyazon filmre vonatkozóan hangzottak el az említett ellentétes vélemények. Mindkét véglet azt mondja, hogy elszakadtunk a valóságtól, de mennyire más az értelme ugyanannak a megállapításnak az egyik, vagy a másik esetben. És itt van újra a monologizálás jelensége, ezúttal talán érthetőbb okokból. A két vélemény valójában egymás ellen akar küzdeni, de az ostor nem egymáson, hanem a magyar filmen csattan. A két vélemény egymást nem gyöngíti, hanem felerősíti azoknál, akik csak a „nem”-re figyelnek, az indokolásra már alig. Itt eljutottunk, ha szabad újra ezt a kifejezést használnom, a magyar film drámájának egyik leglényegesebb mozzanatához. Ahogy ezt nem is egy filmünk ábrázolja, a hetvenes évek nemzetközi és hazai változásai magukkal hoz-

tak a szellemi életben az egyén síkján egy atomizáltságot, tendenciák síkján pedig egy polarizálódást, vagy mondjuk úgy, hogy kontaktushányt, a dialógus meggyöngyülését. A legnagyobb alapkérdésekre szűkült le a társadalomban a konszenzus, a közös vélemény, szemben a hatvanas évekkel, amikor számos nagy történelmi kérdésben nemcsak egyetértés, hanem együttértés is volt. (. . .)

A hetvenes években elvesztették a politikai hajtóerejüket azok a tényezők, hogy változtattunk az ötvenes évek módszerein, elhalványult ezeknek még az emléke is. A reform bevezetése után a hetvenes évek elejének szerencsétlen huzavonája, majd a gazdasági világválság, a nemzetközi feszültség erősödése, a lelassult dinamizmus okozta türelmetlenséggel járó radikalizmus, vagy a privát szférába való visszavonulása sokaknak, hogy csak néhány mozzanatot említek, a mozi nézőterére másképpen kondicionált nézőt ültetett be, vagy még többször tartott otthon, mint amilyet a szocialista társadalmi elkötelezettségéről lemondani nem akaró magyar film várt. Nem idealizálni akarom a hatvanas éveket, magam 1968-ban Pécsen már arról beszéltem, hogy nemcsak a film és valóság, hanem a közönség és valóság viszonyát is meg kell vizsgálnunk ahhoz, hogy megítéljük a már akkor is csökkenő nézőszámok miérettjeit. Ezt a felszólalást az Új Írás „Miért nem kell a magyar film a közönségnek” címmel akarta lehozni, alig tudtam lebeszélni őket a címről. Ebben az értelemben, idézőjelbe téve, a magyar film valóban „korszerűtlen”, „időszerűtlen” lett, közös nevezőt keres egy monologizáló korszakban, cselekvésre akar ösztönözni egy statikus periódusban, nyugtalanítani akar egy végre konszolidált, nyugalomra vágyó korban, közösségteremtésre akar vállalkozni egy privatizáló korban, meg akarja érteni az időket egy dezideologizált légkörben. (. . .)

Ma a francia, vagy az olasz film, bár sokkal nagyobb a termelésük, alig van jobb helyzetben, mint mi, kis országoknak tűnnek, amelyeknek védeniök kell nemzeti identitásukat.

A probléma persze nem a jó amerikai filmmel van. Senki se gondol arra, hogy szorítsuk ki a mozikból, tiltsuk el a közönségtől stb. A probléma objektíven adott. Ott a néző, aki a moziban és főleg a televízióban a nemzetközi filmpiac szabványai szerinti filmekkel van elárasztva egyszerűen azért, mert alig van más. Természetes, hogy kialakul benne egy képzet arról, hogy mi a jó film, mi a jó cselekmény, mi az érdekes konfliktus. Tudjuk, a megszokás a legnagyobb úr, természetes, hogy a moziban is azt várja, amit már ismer. Itt nem egyszerűen ízlésről vagy dramaturgiáról van szó, mert ez a dramaturgia egy meghatározott – az amerikai – életforma adta elemekből, konfliktusokból épül. Aki ilyen filmekben, dramaturgián nőtt fel, annak a számára egy ettől különböző életanyagon épült dramaturgia idegen, de még az életanyag is, hiába a sajátja. Különbösen is, a saját élet az túl köznap. Hányszor halljuk, hogy egész nap dolgozom, legalább a moziban szabaduljak az üzemem vagy hivatalom légkörétől. A legnagyobb szórakoztató ipar, a hollywoodi erre a nézői várakozásra válaszolva mesterséges, lombik életanyagot dolgozott ki a cowboyok, a vadnyugatot meghódítók térben és időben elég távoli életéből, és előszere-tettel viszi a közönséget számára furcsa környezetbe, a bűnözők vagy a milliomosok világába, ahol a megszokott hétköznapi törvények nem érvényesek, ahol a néző átélhet olyasmit, amit a maga kis szürke életében csak szeretne esetleg. Hogy aztán a reális vagy mitologikus anyagot hogyan dolgozzák fel, és ez ott milyen társadalmi funkciót tölt be, az más kérdés, bennünket csak az érdekel, hogy a mi filmjeink az erre a szabványra, ebből a szabvány anyagból készült termékek által is formált nézővel találkoznak. Csoda-e, ha a mi filmjeink furcsának, idegesítőnek tűnnek az általa megszokottak mellett?

Mindezt nem azért mondtam, hogy le-vegyem a felelősséget magunkról azért, mert filmjeink gyakran nem elég hatásosak. Természetes, hogy rossz akusztikai körülmények között másképpen kell játszani, mint amikor a

legkisebb nesz is hallatszik. Valószínű, ilyenkor hangosabban kell beszélni a színpadon, túl kell kiabálni a mellékörejeket. Ugyanazokat a célokat más eszközökkel kell szolgálni. Más művészetek esetében, ahol kisebb a közönség és hosszabb időre oszlik el a mű és közönség találkozása, pl. az irodalomban vagy a zenében, ott könnyebb a helyzet, mert minden irányzatnak megvan a maga közönsége, és csak a maga ízlése szerint való művet veszi kézbe vagy hallgatja meg. A közönség mindig a maga igazolását várja a műtől, nehezen lép ki a maga világszemlélete, ízlése keretei közül, idegesítik a váratlan hatások, védekezik, nem akarja, hogy megzavarják a nyugalmát. A filmnek egyszerre nagysága és nyomorúsága, hogy ma is óriási tömegekhez jut el, és a nézők nagy része minden előkészület nélkül találkozik a művel. Irodalmi vagy zenei irányzatoknak van idejük kiválasztani, vagy kialakítani a maguk kis vagy nagyobb közönségét, és minél halkabb a társadalomban a párbeszéd, minél elterjedtebb a monologizálás, annál inkább fordul a közönség a maga véleményét mondók felé. A filmrendező, aki a mának dolgozik, nem várhat, nem bízhatja a jövőre a megítélést, még a monologizálást sem nagyon engedheti meg magának, ő a vélemények keresztüztüzebe kerül, és újra úgy, hogy a tűz inkább rá irányul, mint az ellentétes vélemények képviselőire.

Mit kell tennünk, hogy ez a kedvezőtlen körülmények között létrejött találkozás ne szakítással végződjön, hanem tartós dialógus alakuljon ki? Nem hiszem, hogy sokan volnának a teremben, akik a mellett az alternatíva mellett szavaznának, hogy ha az kell a közönségnek, készítsünk pótanyagból hollywoodi szabványra filmeket. Nincs más lehetőségünk, fel kell vennünk a versenyt a moziban, megkeresve azokat a terepeket, ahol a legtöbb az esélyünk a sikerre. Hogy a szuperprodukciók és vadnyugati, meg bűnügyi filmek nem az a terep, az nyilvánvaló. Ahol többek az esélyeink, az egyrészt a vidám műfajok, az ifjúsági és gyermekfilmek, a rajzfilm és persze

a játékfilmnek a mainál mélyebb, hatásosabb formái. A gyerekekről, a vidám műfajokról rengeteget beszélünk, nagyon kevés eredménnyel, hadd ne ismétljem el most ugyanazt, de a rajzfilmről kellene ejteni néhány szót. Nem amiatt, hogy Oscar-díjat kaptak, ennek mindnyájan nagyon örülünk, hanem mert a múlt közgyűlés határozati javaslatába foglalt problémáink változatlanul nem oldódtak meg. Egyszerűen arról van szó, hogy alighanem a legeredményesebben működő, ma legjobb formában levő csapata a magyar filmnek lehetetlen körülmények között dolgozik. Ez nemcsak gazdasági szempontból veszteség, hanem a közönséggel való kapcsolat szempontjából is. A rajzfilm mint műfaj egyszerre tudja a gyerek, az ifjúság és a felnőttek érdeklődését lekötöni. (...)

Játékfilmjeink nagy része nem különbözik lényegesen a tévéfilmekről, egyáltalán nem pejoratíven értve a „tévét”, tehát nincs olyan attrakció bennük, ami arra készítetné a nézőt, hogy vegye a fáradságot, felöltözzön, közlekedjen, fizessen a jegyért, vállalja azt a kockázatot, hogy a film nem tetszik. (Már csak ezért is életbevágó a tévé és a filmgyártás koprodukciós együttműködése, hogy a tévébe való filmek a tévének készüljenek, ugyanakkor tévés kollégáink filmvászonra kívánczó könyveiből film lehessen.) Mi lehet atraktívabb tehát a moziban? Valószínű, hogy amellet, hogy ez műfaji kérdés is (lásd szuperprodukciók, katasztrófa-, pornó- és rémfilmek), a mi szempontunkból a témaválasztás és a művészi intenzitás kérdése elsősorban. (...)

Ismerjük el, jogos a bírálat, hogy gyakran olyan könyvek is forgatásra kerülnek, amelyek semmilyen esélyt nem ígérnek a sikerre. A kockázatot persze nem szabad kiiktatni a munkából, de az kétesélyes kockázat legyen. Még lényegesebb lehetne a film készülése közbeni, vagy utáni konzultáció megszervezése, természetesen a film rendezője és munkatársai igényei szerint. Különösen olyan műfajoknál volna fontos ez, mint pl. a vidám filméknél, ahol jó, ha minden munkafázist kollektíven

végeznek (és nem a szerzői filmeknél, ahol éppen a személyes hangot nyomná el a közös munka!). Nem a stúdiókon múlik, hanem a szisztémán, hogy a stúdiók ne merevedjenek meg, hanem kövessék a filmművészet természetes mozgását, kényszerüljenek versenyre, és ennek legyenek konzekvenciái pozitív és negatív értelemben, lehessen megbukni vagy nagyobb anyagi lehetőséget is kapni az eredmények alapján, szűnhessenek meg és alakulhassanak új stúdiók az erők átcsoportosulása nyomán. Egy ilyen kis filmgyártásban mindez nagyon nehezen megvalósítható, de enélkül a rugalmasság nélkül a stúdiók életképtelenné válhatnak. Egyébként az alkotóműhelyek nagyobb felelősségére való építés nemcsak a játékfilm, hanem a közművelődési stúdiók problémája is. A televízió elterjedése óta ezek a stúdiók nehezen találják a helyüket, pedig a napi szolgálat alól való mentesítésük (ezt gyorsabban ellátja a tévé többszöri friss híradójával, egyenes adásaival) a társadalom önismeretének alakításában igen jelentős feladatot bíz rájuk. Ha meggondoljuk, az a hatvanmillió néző, aki évente jegyet vált moziba, nagyrészt találkozik a közművelődési stúdiók filmjeivel. Ugyanakkor ezek a stúdiók szinte lehetetlen anyagi feltételek között dolgoznak. Meghökkenéstül hadd mondjam el, hogy ugyanannyi a dotációjuk, mint húsz éve! De az is nagy segítségükre lenne, ha újrafogalmaznánk a társadalmi megrendelést azoknak a tapasztalatoknak az alapján, amelyet a dokumentarizmus részben a dokumentum stúdióban, részben a BB-stúdióban, részben a játékfilm-stúdiókban összegyűjtött. A fű alatti vita ezen a területen úgy áll, hogy van, aki az eredménypropagandát tartja a fő feladatnak, mások a társadalmi ellentmondások felderítését. Nem a béke kedvéért mondom, de azt hiszem, egyik sem zárja ki a másikat, hiteltelen az az eredménypropaganda, amelyik egyoldalúan csak eredményekről beszél, és hamis képet ad a társadalomról az, aki félrefordítja a kamerát, leállítja a magnót, ha valamilyen előrelépésről

van szó. A választ újra nem a pozitív és negatív elemek aránya dönti el, hanem a művész magatartása a valósággal szemben. Jól példázza ezt a dokumentum-játékfilmnek nevezett művek hatása a közönségre. Ennek a sajátosan magyar műfajnak a kialakulása nem véletlen, hanem összefügg a magyar társadalmi mechanizmus alakulásával, hogy éppen nálunk létezik, és csak nálunk tud létezni ez a műfaj, részeként a hazánkban végbemenő társadalmi megújulásnak, reformmozgalomnak. Ezek a filmek tele vannak negatív jelenségekkel, bosszantó, felháborító mozzanatokkal, konfliktusaik nem is oldódnak fel a film végén, a szerzők indulata a bemutatott negatívumokkal szemben, és kritikájuk iránya azonban a nézőből is aktivitást vált ki. Nem a hibák leleplezése az összeférhetetlen a szocialista művészetrel, hanem a közömbösség, a fatalizmus, a letargia, a kívülállás. És nem a kallódó, sodródó, vegetáló, szétesett személyiségek, vagy csoportok bemutatása, hanem a vállatvonás, az elemzések, az okok kutatásának az elmaradása. Ha van vitánk a pályakezdő fiatalok egy részével, akkor ez az a szkeptikus, a nyílt állásfoglalástól, elkötelezettségtől tartózkodó magatartás, amely társadalmilag meghatározhatatlan művekben jelentkezik. Ez a riportokat már nézhetőség határain túl nyújtja, a fikciós filmeket pedig sok hatáselemtől fosztja meg. Amíg ez egy kísérleti stúdió keretében történik, addig ez nem okoz problémát, ha azonban arra gondolunk, hogy a pályakezdőknek moziban, vagy legalábbis szélesebb körben vetített filmek készítésére kell felkészülniök, akkor – most a világnézeti kérdésekről nem is beszélve – kérdéssé válik a „mozifilmnek” mint műfajnak a továbbélése. Nyilvánvaló, hogy a kérdés nemcsak a főiskolai neveléssel, hanem azzal a tágabb és szűkebb társadalmi környezettel is összefügg, amely a fiatalokra hat, de a szövetség vezetőségének is az eddigieknél többet kell foglalkoznia a szocialista elkötelezettségű magyar film utánpótlásának a kérdéseivel.

Mihályfi Imre

alelnök szolt a televiziós tagozat képviselében. Az eltelt négy év fejlődésének technikai körülményeit így jellemezte:

A beszámolási időszakban gyakorlatilag befejeződött az ország televiziós készülékekkel való telítettsége és véget ért az a viharos fejlődési periódus, amely az előző éveket jellemezte. A jelenleg nyolcvan órás adásidő a jövőben már csak mérsékelten fog emelkedni, mintegy 20%-kal, azaz 1985-ig heti 15—20 órával. A II. program ma már az ország egész területének mintegy 2/3-án fogható. Ennek az adott-ságnak figyelembevételével megindult az alternatív választási lehetőséget adó programszerkesztés. Egységes értékelést adni vagy várni a televízióról természetesen lehetetlen, a televízió nem önálló műfaj és nem egységes rendeltetésű médium, ezért inkább feladatának bonyolultságára szeretném a figyelmet irányítani. (...)

A televíziózás normarendszerét pedig így fogalmazta meg:

Az a tény, hogy a televízió ilyen mértékben elterjedt és ekkora tudatformáló szerepet játszik; rendkívül nagy felelősség. A statisztikai szemlélet afelé szoríthat, hogy a közönség szolgálatának feladata helyett a közönség kiszolgálásának zsákutcájába tévedünk. Ez azzal járna, hogy a televízió feladja aktív koncepcióját. A tömegvéleményt beépítve, de nyomását kikerülve, meg kell őrizni a koncepció szuverenitását. A valóságos értékrend alapvető vizsgálati szempontja továbbra is csak az lehet, hogy a magyar televíziózás megfelel-e népi-nemzeti programunknak; a szocialista kultúra programjának. Hatékonyságának pedig csak egyetlen fokmérője van, hogy olyan nyomot tudunk-e hagyni a befogadó személyiségén, tudatán, amely ösztársadalmi érdekeink irányába mutat. (...)

A szervezeti élet eredményeinek részletes ismertetése mellett, jelentős hangsúlyt kapott a beszámolóban a televíziós alkotóműhelyek értékelése; így a drámai főosztályon s a szórakoztató osztályon készülő művek:

A Főosztály a végrehajtott szervezeti változtatásokkal tovább erősítette alkotóműhely jellegét. A decentralizálás eredményeként a műhelyek markánsabb arculatot nyertek, és feltehetően jobban fognak érvényesülni a különböző alkotói törekvések. Az elmúlt években világnézetileg hibás, bemutatathatatlan film nem készült. Viszont változatlanul jelen van bizonyosfajta szürkesség, vagy olyan eszmei-művészi melléfogás, mely nem az egész műre meghatározhatóan, hanem annak részleteiben jelentkezik. Egyes esetekben szemléleti tisztázatlanság, zavarosság, az eredeti gondolatok hiánya, a konfliktusok leegyszerűsítése, vagy éppen formai túlbonyolítás és terjengősség jellemezte ezeket a filmeket.

A műsorpolitikai törekvésekben jelentős szerepe van a mai magyar valóságról szóló műveknek. A drámai műhely az elmúlt években többször bizonyította, hogy vállal és kockáztat a felelős társadalomkritika és a hiteles valóságközelség programjáért. Például az *Ellentétek*, a *Segítsetek, segítsetek!*, *Végkiárúsítás*. A történelmi múltat ábrázoló vonulat filmjei: a *Kiálts, város!*, az *Abigél*. Számos esetben értékes művészi eredményt hozott világirodalmi művek feldolgozása: a *Lear király*, a *Cseresznyés kert*, Dosztojevszkij és Gorkij művei, vagy Solohov, Szemjonov, Radzinszkij, Suksin, Gelman művének film-, illetve tévéjáték-feldolgozása. A drámai főosztály fő műsoridőben évi 68 művel jelentkezik. Ez a tény önmagáért beszél, jelentőségét alig elhet túlbecsülni. Ennek ellenére még nem is olyan régen tevékenységének megítélésében az ún. kulturális melléklet szűk kategóriájába sorolódott. Az ügy paradox volta az, hogy ugyanabban az időben a műhelyben egymás után készültek jelentős művek.

Ma már ugyan ez a házon belüli hátrányos definíció megszűnt, mindez azonban nem változtat azon a tényen, hogy 1974 óta a drámai művekre fordítható kapacitás stagnál, sőt a visszafejlődés riasztó jelei mutatkoznak. 1980-ban már csak 61 tv-játék, illetve film készült, 1981-ben pedig, ha sürgős segítséget nem kapunk, évi bemutatási lehetőségünk 50 műre zsugorodik. A tv-filmek előállításai költségei természetesen növekedtek, de nemcsak az emelkedő árak következtében, hanem a nagyobb igényesség és a növekvő követelmények miatt is több a ráfordítás összege egy-egy filmre vagy tv-játékra. Míg a 60-as években egy tv-filmet 10 nap alatt forgattunk le, 2–3 helyszínen, addig ma a helyszínek, a szereplők és a forgatási napok száma semmiben sem különbözik egy átlagos magyar játékfilmétől. (Itt kell megemlítenem a tovább már tarthatatlan rendezői dotálási körülményeket.)

Kiutat jelenthetne az elektronika fokozottabb felhasználása, de az a minőségi ugrás, mely alkalmassá tenné bonyolult művészi feladatok megoldására, még mindig várat magára. A könnyűelektronika hiánya változatlanul beszorítja az alkotókat a fényképezett színház kategóriájába, és az egyéni lelemény már egyre nehezebben hidalja át a kényszerű fogyatékoságokat. Nem utasítható el az a bírálat, miszerint a tv-játékaink képi feldolgozásának módja egyhangú, fantáziátlan. Én tovább mennék, és még azt az állítást is megkockáztatom, hogy ma, amikor egy rendező hétfőn bemegy a műterembe, vajmi kevés sejtelve van arról, hogy a hét végén milyen módon és egyáltalán élve fog-e kikerülni. Ez az állítás nem túlzott, csak szubjektív. (...)

A drámai jellegű televíziós alkotásokat létrehozó műhelyek mellett egyre nagyobb teret és jelentőséget foglal el a televízió művészeti jellegű tevékenységében a nem, vagy nem első-sorban dramatikus műfajok területén készülő szórakoztató műsorok alkotótevékenysége. A bórleszkek, szatírák, vígjátékok és zenés vígjátékok, a kalandos és szórakoztató filmek mellett például a nagy ünnepi műsorok, az

április 4-i, augusztus 20-i és egyéb alkalmakhoz kapcsolódó, kifejezetten művészeti jellegű műsorösszeállítások, a közéleti kabarék szerepét vállaló A Hónap című műsor, a vetélkedők, kvízzjátékok, a portré műsorok, mint a Házigazda sorozat, a Siker sorozat, a maga nagyon jelentős pozitív példákat sugalló adásaival nemcsak a műveltség terjesztésének: a művészeti szórakoztatásnak, egy ország közvéleménye alapvető orientálásának is fontos eszközei. Mellette a zenei főosztály sokrétű tevékenysége a Röpülj páva akciótól a Bartók-év keretében elkészített nagy sikerű *Kékszakállú*-ig, nemzetközi fórumokon is magasra értékelt televíziós operafeldolgozásoktól a zenés portréfilmekig, amelyek kiemelkedő művész-személyiségekkel ismertetik meg a nézők széles rétegeit: a népzenei, könnyűzenei sorozatokig, amelyek jelentősége alapvető a zenei közízlés formálásában – el nem hanyagolható jelentőségű terület. Már a pusztasorsolás is meggyőző e kifejezetten művészeti alkotóterületek tevékenységének jelentőségéről, de szerteágazó, sokszínű és óriási lehetőségeket biztosító voltáról is. Egy valóban szocialista, valóban demokratikus módon felfogott kultúrakoncepció semmiféle művészinak kikialtott elzárkózás jegyében nem ignorálhatja e területeknek sem rangját, sem jelentőségét. A területek fontossága, tevékenységük szerteágazó és speciális volta és nem utolsósorban az itt dolgozó alkotók rangja és eredményei tették szükségessé, hogy e műfajok művelői számára a Szövetség televíziós tagozatán belül otthont, problémáinak fórumot, alkotóinak szervezeti keretet biztosítson. Nagy várakozással tekintünk az újonnan megalakult zenei-szórakoztató szakosztály tevékenysége elé, és kívánjuk, hogy szövetségi munkájukkal is kivívják maguknak azt a rangot és fontosságot, amelyet az ország ízlésének, közvéleményének, hangulatának formálásában betöltenek.

Nem maradt ki az áttekintésből a televízió rendkívül jelentőségű tájékoztató, dokumentum-, oktató, és ifjúsági műsorkészítő tevékenységének elemzése

sem. Komoly visszhangot keltett az alelnöknek a Szövetségben s másutt folyó viták, eszmecserek tönusára vonatkozó észrevétele. Demokratizmusunk fogyatékosságára vall – hangoztatta –, hogy ritkán érvényesül a „hallgattassék meg a másik fél is” bölcsessége.

Lugossy László

a Szövetség titkárságának tagja szenvedélyes és kritikus hangú beszámolóban ismertette a testület szervezeti életét s az új alapszabály-tervezet megalkotásának körülményeit, indokait.

A beszámoló nyomán kibontakozó vitákban fellelően esett szó a tévékritika helyzetéről (ismét fellemerült egy önálló televíziós – kritikai – tömeglap iránti igény), a filmforgalmazás negatívumairól, a Balázs Béla Stúdió filmjeinek megőrzésével kapcsolatos gondokról, a filmesztétikai oktatás hiányáról, az alkotók munka- és anyagi körülményeiről, egy korszerűbb érdekeltségi rendszer kidolgozásának sürgető szükségéről, a továbbra is megoldatlan színészkérdésről, a közművelődést szolgáló filmműfajok hátrányossá vált helyzetéről. Önálló „mintamozi”, valamint – szintén a Szövetség irányításával tevékenykedő – szaklap, illetve rendszeres kiadvány megteremtésére is hangoztak el javaslatok.

Többen foglalkoztak a filmkritika helyzetével, a filmes alkotók s a kritikusok elmérgesedett – s a Szövetség keretében sem megoldott – viszonyával. Bacsó Péter eljuttatta a közgyűléshez „az év legjobb kritikusa” díj megalapítására vonatkozó indítványát: ezt a díjat a filmes alkotók adnák ki. Kósa Ferenc a Szövetség külföldi kapcsolatainak elemzésével s a kritika helyzetével kapcsolatos észrevételeivel gazdagította a tanácskozást.

Pozsgay Imre művelődési miniszter hiányolta azokat az elemzéseket, amelyek ezen a fórumon is megmutathatták volna: milyenek is valójában a magyar filmek a szakma vezető testületének megítélése szerint? Film, közönség és valóság kapcsolatrendszerében kell választ adni erre a kérdésre – ja-

vasolta a felszólaló. Rámutatott arra is: különbséget kell tenni a minisztériumot terhelő mulasztások, valamint a szakmát érintő gondok megoldatlanságának mélyebb – az ország gazdasági helyzetével kapcsolatos – gyökerei között. A közművelődés továbbra sem mostohán kezelt ügye a kormánynak, ám figyelembe kell venni – például – a közoktatás sürgetőbb szükségleteit. Végezetül a további munkában személyes támogatásáról biztosította a művészeti szövetséget.

Óvári Miklós, az MSZMP Politikai Bizottságának tagja, a Központi Bizottság titkára a párt vezető testületének jókívánásait tolmácsolta a közgyűlés résztvevői számára. Kifejezte azt a meggyőződését, hogy a Magyar Film- és TV-művészek Szövetségében nem hiábavaló erőfeszítéseket tesznek. Van jelene és jövője az itt folyó munkának, hiszen a művészet és az épülő fejlett szocialista társadalom kölcsönösen feltételezi egymást, egymásra van utalva. Beszél a filmművészetnek arról a feladatáról, hogy a mai világot, az országot a maga bonyolultságában, szubjektív és objektív ellentmondásaiban kell bemutatnia.

A kultúra – hangoztatta –, s így a művészet nem valamiféle „ráfizetési üzem”, hanem nélkülözhetetlen tényezője életünknek. Legyen tükör – de nem torzító tükör – a művészet, mondja az igazat, segítse a maga eszközeivel, hogy a szocializmus felépítése az egész nép, a nemzet ügyévé váljék.

Korunkban, az intenzív gazdasági fejlődés, szigorodó nemzetközi feltételekhez való alkalmazkodás idején is van tekintélye, presztízse a magyar filmnek; van közönsége is olyankor, ha fontos társadalmi mondanivalót fogalmaz meg.

Köszöntötte a VI. közgyűlést Simó Tibor, a Művészeti Szakszervezetek Szövetségének főtítkára is, kifejezve az általa irányított szervezet együttműködési készségét a filmes és televíziós szakma vezető testületével mindazokban a kérdésekben, amelyek közös erőfeszítést követelnek.

A Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének VI. közgyűlése az új – 60 tagú – választmány jelölésével és titkos megszavazásával ért véget.

Lépésvesztéstől a távlatnyerésig

Legújabb filmtermésünk irányvonalai

Miután kiadta parancsát a támadásra, elküldte ordonáncát, az őrnök kiszólt, hogy csak véghelyzetben zavarhatják, és lefeküdt aludni. Pedig tőle pár kilométerre, akkor kezdődött az afrikai hadjárat legizgalmasabb csatája – az El Alamein-i ütközet. S Montgomery, akitől minden függött – előre megfontolt szándékkal, hidegvérrel megitta teáját és nyugodtan elaludt. Nem rágta a körmét, nem figyelte a helyzet alakulását. Tudta, hogy a több hónapos tervezés után és a számításai szerint egyhetes csata döntő fázisa előtt több nappal, most nyugalmat kell magára erőltetnie. Hogy majd néhány nap múltán legyen éber: akkor lesz rá szüksége, napokon át. Abszurd kép: a hadvezér alszik a csatában, amit ő vezényel... Voltak idegei.

Mindig irigyeltem ezt a krízisszilárd magatartást, ezt az időt, eseményeket, szóval a jövőt előre látó-érző habitust. Ezért is idézem példáját, – modellként. Erre a hűvös fejjel gondolkodó, pánik- és idegességmentes józanságra lenne szükség ma is. Ami legalább olyan képtelennek tűnik, mint az alvó tábornok a csatában. Belül bizonytalanság, – ahol a sikerrel sem lehet már elhinni, hogy igazi, a bukásról sem, hogy jogos; kívül (úgy értem, a kritikában, a köztudatban) türelmetlenséggel vegyes csúfolódás, miközben mindenki számol, pénzt, nézőket, jó és rossz pontokat, díjakat vagy métereket. Ebben a nagy számolósdban

jól jönne ez a hűvös, okos nyugi, mert ez a mostani atmoszféra, még ha enyhült is egy kicsit, olyan, mint a sújtólég. Műhelylégkörként percenként robbanással fenyeget (holott csak bénít), nem enged rálátást a helyzetre, gondolatot a pályamódosítás, a reorientáció kitalálására. S zavarja a közönséggel való kikerülhetetlenül megújítandó szövetség formálásának hosszabb távú terveit. Higgadt okosságra volna szükség, nyugodt számvetésre, elsősorban arról, milyen értékeink vannak, mit lehet folytatni, és csak aztán arról, mit kell másképp csinálni, – nemcsak ma, hanem elsősorban holnap, holnapután. Higgadtan, mondom ismét, mert ez a váltás hosszú időt fog igénybe venni, ha komolyan gondoljuk.

Persze ezekkel az intelmekkel elsősorban magam biztatom, mert ahogy ülök az írógép előtt, érzem, hogy rám is átragadt már ez a bénító szorongás. Pedig nekem, a pálya szélén, könnyebb a helyzetem, mint az alkotóknak. Látszólag. Mert a drukkernek sem árt tudnia, kiért-miért szurkol.

In medias res: filmtendenciákról kellene szólnom, és – nincsenek tendenciák. Pontosabban, látásmódbeli, jelenségekhez lazán kötődő csoportosulásokat ugyan fel lehetne írni filmcímekben, rendezők neveiben, de egymásba kapcsolódó, egymást folytató kontinuos trendvonalak alig látszanak. S ha találok is ilyeneket, ezek önmagukon belül is tovább osztód-



Huszárik Zoltán: *Csontváry*

nak: lehetőségeket kínáló, ígéretes törekvések-re (melyekről azonban még a szakma sem hiszi el, hogy van jövőjük) és divatszabta, rövid életű árnyéktendenciákra, melyek olykor épp az előbbi törekvések gyengéiből születtek, rossz imitációként, s ezzel azokat, a sikereseket is gáncsolják.

Tendenciák helyett ezért ilyen értékcsomópontokat próbál meg kiemelni a nyolcvanas évek elejének terméséből, és azt keresem, miért nem tudtak trendmeghatározó szerepre szert tenni ezek a sikeres, jelentős művek. A művészi csúcsteljesítmények érdekelnek, értékeik, újítókészségük – és az, amivel adósak maradtak, amennyivel többek lehettek volna. Igazságtalan leszek egy kicsit, de erre épp ezeknek a műveknek potenciális lehetőségei jogosítanak fel. Igazságtalanabb lenne a középszeren számonkérni a jövőt.

Az átköltött múlt: sok vagy kevés?

Közel került hozzánk a történelem: félmúltként kritikai felfedezésként, vagy nosztalgikus színtörésben, kalandos tablóként a régmúlt. *A mé-*

nesgazda körül élénk vita támadt, az *Angi Verá*-nak sikere lett és opponenseket provokált, Szabó István szürrealista múlt-víziói egyre familiárisabb módon szívódnak fel a filmtudatban, Sándor Pál *Szabadíts meg a gonosztól* című filmjéről sem lehet eldönteni, hogy mitől lett siker – a sajátos groteszk látásmódtól, vagy a felszabadulást megelőző hónapok kvázi-abszurd állapotainak felidézésétől. S még nem szóltam a *Fábián Bálint*-ről, a tömegsikerré nőtt *Nyolcvan huszár*-ról, Jancsó két részes víziójáról vagy a *Budapesti mesék*-ről. Ezeket a műveket, látásmódjukat, eszközeiket nem közös alkotói tendencia fűzi össze, csak egyetlen, meghatározó gesztus: másképp láttatják a múltat, másképp, mint ahogy addig tudtunk róla, ahogy addig élt bennünk, – felfedezésük: az átköltés. Dokumentumszerűen valós vagy álomszerűen fiktív ez az újraírt történelem, mindenképp – *másszerű*.

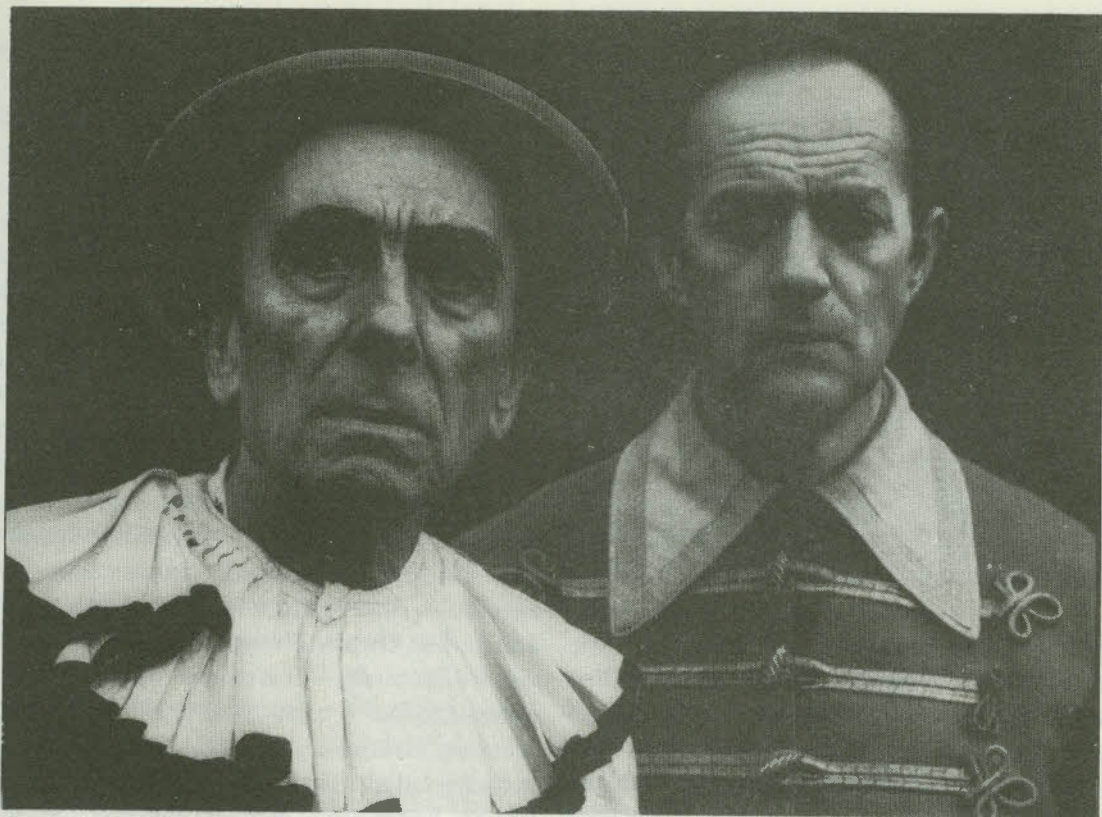
Minden kor másképp akarja látni múltját, és a történelem új arculatának felfedezése, mozibeli élvezhetősége is hozzátartozik napjaink tudatváltásához. Csakhogy az elmúlt három-négy év filmjei is másképp és mást látnak: a történelem válságos fordulatai leg-



Kovács András: A ménészgazda

feljebb egyszer-egyszer bomlanak ki széles, aprólékosan végigelemzett tablóvá, ezeknek a filmeknek nem ez a céljuk. Számukra a múlt kulcsát a lélek furcsa – kényszerű, vagy önként felvett – torzulásai, enyhébben fogalmazva: módosulásai kínálják. Azaz a történelemhez az alakok belvilágán keresztül vezet az út. *A ménészgazda*-ban nem az ötvenes évek politikai szférájának konfliktusaiból rajzolódik ki a dráma, hanem egy eldugott kis falu néhány kisemberének szorongatott moráljából. Ezt a történetet az ő akkori tudatukkal is látjuk, a politika fordulatát tanácstalanságuk és félelmeik szűrőjén keresztül érzékeljük, s innen értjük meg a történelemlények tényeit is. Ez a váltás nemcsak a tipizálás átalakulását jelenti, hanem a „honnan láttatni” filmnyelvi fordulatát is. Extrém példával: Jancsó Bajcsy-Zsilinszky alakját csak apropóként használja, a film hangulatát és közlendőjét a látásmód

koreografikus rendezői elve hordozza, a szavakban aligha elmesélhető, sejtető szuggesztívó. Szabó *Budapesti mesék*-je, a *Szabadíts meg a gonosztól*, a *Psyché* mind radikálisabban szakít a történelem „felmondásával”, a tényszerű elemzéssel, s egyre közvetettebb eszközökkel keresi vissza az addig nem elemzett emberi komponenseket, melyekkel ma éljük meg a már ismert eseményeket – emlékként, rossz álomként, önmagunk gyerekkorát megmosolyogtató képeskönyvként, vagy a lélek röntgenképeként. Többször azzal a rémült vagy groteszk felfedezéssel, hogy annak idején, mikor benne éltünk az események sodrában, nemcsak vakok voltunk a tényleges veszélyeket illetően, hanem biztonsággal mozogtunk a hártávékony jégen. Ezt a másképp láttatott múltképet jelentudatunk is formálja: mintha azt mondanánk magunknak, mindig is így volt, csak nem vettük észre...



Radványi Géza: *Circus Maximus*

Valójában persze kifinomultak tudattalan érzékelési mechanizmusaink. Sokkal kíváncsibbak lettünk arra, mi történik az emberekben *belül*, mi és miért változik érzéseikben, moráljukban, hogyan képes hazudni a szótlan külső, vagy egy arc (*Angi Vera*); miért nem alakul ki, még véghelyzetben sem az egymásba kapaszkodás természetes gesztusa (*Bizalom*). Egyáltalán: milyen furcsa torzulásokat, groteszk vagy egyszerűen ismeretlen rétegeket takar egy-egy kor állítólag jól ismert „átlag-embere”. Ez a képességünk ugyan a jelenben csiszolódott, de valahogy történelmi anyagon élvezzük ezeknek az újonnan nőtt szerveinknek működését. S az is igaz, hogy ezektől a közvettebb filmnyelven beszélő alkotásoktól vezetve, többet tudunk meg előtörténetünkből is. Egy-egy furcsa, szokatlan megvilágításba emelt egyéniség, vagy aprólékos módszerrel végigkísért személyiségmódosulás más körvonalak-

kal sejteti az embereket alakító történelmi öntőformákat is.

Ez ennek a sok irányból érkező-közelítő törekvésnek felfedezése: *szubjektivizáltabb ez a történelemkép*, bár csúcsteljesítményeinek végeredményeiben visszakanyarodik a történelem valóságához. Szubjektivizáltabb, mert a lélek határáig vizsgálódó korábbi alakkezelést felváltotta a belső magra kíváncsi személyiségelemzés, a vizuális hangulati elemekkel dolgozó élményszerűség. Olykor csak úgy, hogy néhány, látszólag összerakhatatlan mozaikdarabot tár a néző elé, mint a *Psyché*, vagy más szándékkal a *Csontváry*. Máskor a belső átalakulás aprólékos tényeit láttatja, mint a *Fábián Bálint*, vagy a lélek változásainak végpontjait, vízióként, álmoként, mint a *Tűzoltó utca 25*. Ez utóbbit csak azért említem, mert hatástörténete is szimptomatikus: megjelenésekor kicsit elment mellette a néző is,



Bódy Gábor: *Psyché*

kritika is. Tévéreprízében már „érthetőbb”-nek bizonyult: azóta fogékonyabbak lettünk utalás-szerű, szürrealista filmnyelvére. Mert ebből az emberi belsőre figyelő szemléletváltásból születtek e törekvés filmbeli eszközei is, a múltat meseként, ironikus-groteszk apropóként, vagy vízióként láttató képkompozíciók. S a legjobb alkotásokban a nézőt is sikerült megnyerni partnernek – valahogy erre a valóságrétegre és megközelítésre vált fogékonyra.

Persze: nem mindig sikerül ez a megoldás. És itt kezdődnek az esztétikai bonyodalmak. Mert ez a vívmány kényes egyensúlyban képes csak érvényesülni: legkisebb billenése is a közönségreakció kikapcsolódásával jár. És az az igazság, hogy megjelentek ennek a törekvésnek modoros változatai-utánpótlói is: látszólagos röntgenképek a múlt bábjátékaiból, ahol egyenesen zavaró a történelmi kalandfilmet keresztező lelkizés (ezért is sikerült félre a *Circus Maximus*), vagy ahol a belső mélységelemzés csak látszathelyiséget kínál (mint az *Örökség*-ben). De elbillenhet ez az egyensúly a másik irányba is, valami leleplező szándékú „objektívebb” történelem felé, mint a *Trombitás*-ban, vagy a jelenbeli státus quo-t parabolizáló álelemzésbe (*A mérkőzés*). Vagyis nemcsak kényes ez az újonnan felfedezett történelem-

szemlélet, ez a szubjektívizáltabb, sőt önkényes kiindulópontot választó filmbeli megközelítés, hanem ma még lehetőségei kezdetén áll, eredményei nem elég markánsak ahhoz, hogy kizárják a manírt, a csak szépeltő víziószerűséget.

Úgy érzem, nem a szubjektívizáló, „önkényes” kiindulópont és álomszerű látásmód érvényesítése a baj – hanem ennek bátortalansága. A tényektől elszakadó, „lelki szemekkel” láttató kompozíciók akkor értek el sikereket, mikor vállalták saját autonóm világukat, teremtettek egy történelmi közeget, és ezen belül varázsolták vissza a valóságos, de felfedezés-szerű múlt élményét. Akár úgy, mint *A tanú* fájdalmas groteszkjében, akár mint a *Szabadíts meg a gonosztól* lírai rémálomvilágában. Az elrugaszkodás és visszaérkezés íve ezekben a filmekben markáns és precíz – és ami fontos: élvezhető moziélmény is. Ez a fajta művészi bátorság – mármint a tényektől való elrugaszkodásé – a nemzetközi filmtermésben is mérce. Tarkovszkij a *Rubljov*-ban nem a festő műhelygondjait rögzíti, hanem környezetére, a világra koncentrált, vad és sokkoló erővel, hogy aztán a film végén színesbe váltva érzékeltesse azt, ami ebből művekké, ikonok szépség-álmában, ígéretében lecsapódott a művész belső „nevelődési drámájának” következményeképp. Ha úgy tetszik, ez is elrugaszkodás a művész alkotói történetétől, de az ív precíz, és visszavezet – s ráadásul épp a lélek katartikus szenvedéstörténetén keresztül – az alkotástörténet valóságába. S mennél több rétegű ez az autonóm módon „átírt”, másképp láttató múlt, – annál több esélye van a közönség hatásra is. Az ironikus fordulatok, a tények szatírájátéka és a lélek ismeretlen rétegeinek felvillantása olyan *polifóniát* teremthet, melynek élvezetéhez sok út vezet. A látszólagos alkotói „önkény” tehát sokkalta nagyobb kompozicionális gondot igényel, s bármennyi vitánk volt is Jancsó filmjével – ő érzékeli ezt a polifóniát, míg a *Psyché* ennek az újfajta megközelítésnek, a történelmi vízióknak jobbára csak képi, atmoszférikus elemeit kísérletezte végig, igaz, radikális módon.

Vagyis: nem a történelem „átírása”, a szubjektívizáltabb megidézés a baj, hanem e felfedezés következetlensége és a végig nem vitt ábrázolásmódból támadt átélhetetlen utánzatok közepszere. S erre céloztam a bevezetőben: a felfedezők következetlensége a nyomukban megjelenő, hibáikból manírt teremtközönként folytatódik. S mégis: ennek a „lelki szemekkel” láttató múltidézésnek van jövője. Nemcsak művészi próbálkozásként – tendenciaként is, amelyhez egyre szélesebb közönségtábor csatlakozik. Lehet, hogy ez jóslatnak tűnik, mégis úgy érzem, egyre fogékonyabbak vagyunk az új arcú, újraálmodott történelem vagy félmúlt poétikusabb élvezetére. De akkor legyen költészet, s vele szigorú költői igazság, víziószerűségének más milyenségében is ráismerhető valósága, felfedezői élménykínálata. Az alcím kérdésére tehát az a válasz, hogy a múlt „átköltésében” a mai film többet is vállalhat, autonóm öntörvényűséggel, – de radikálisabb hitellel, többszoros élménykínálattal.

A tények kétarcúsága

A dokumentarista törekvések látszólag egységesebb tendenciát alkotnak. Látszólag, mert a tényfilmek eszközei ma már átszivárogtak fikciós művekbe is, epizódokban, sőt hagyományos sztorikeretekben lépkedő alkotások háttérközegét is szolgálják. Dárday, Vitézy, Tarr Béla nagyszerű csúcsteljesítményei mellett (ahol nézői szavazatok is visszaigazolták a sikert!) megjelent e *stilus manirja is*. Vagyis ez a tendencia is megkettőződött. Egyfelől megtermékenyítette a játékfilmet – Bacsó *Jelenidő* című 1971-es áttörés értékű művével kezdődően –, szélesebbre nyitotta a magyar film valóságérzékenységét. (Pl. *Örökbefogadás*, *Veri az ördög a feleségét*) Másfelől, – s ma már ennek terhét érzi a publikum a legtürelemtelenebbül – valami felszínes köznyelvvé váltak ezek az eredetükben nemes, társadalomkritikus és izgalmas eszközök. Míg a *Békeidő*-ben vagy a *Harcmodor*-ban a tények saját nyelve leleplező-feltáró, mert a „merre is tartunk” szenvedélyes



Lugossy László: *Köszönöm, megvagyunk*

nyomozati anyagaként szerveződött, addig az utánzatokban, a dokumentumszerűség divatjaként a megidézett (ál)tények legfeljebb az „ez van” banalitását kínálják – ráadásul unalmasan. Ma már nézőtéri rítus, hogy koszos, elhanyagolt lakásba kell belépünk, ahol előkerül a borosüveg, csak úgy, pohár nélkül, elmerenghetünk a foszló tapétán, mosatlan edényeken, vagy a szereplők pillanatokon belül alpárvá fajuló viszonyán. S mivel annyiszor találkozunk *ugyanazzal* az idézőjelbe tett áltényszerűséggel, ez a fajta „élethűség” még az esetleg felbukkanó őszinte és mély életproblémákat is elfedi. (Ez történt Szörényi B. U. É. K.-jával, sőt Gothár Péter *Ajándék ez a nap* című filmjét is ez a sors fenyegette.) Ma már a „tényábrázolás” valóságelfedő veszélyétől kell féltenuink: a tényrekvizitumok épp azt fedik el, amiért kitalálták a dokumentarizmust – a problémák felfedezését. A divat naturalizmusként használja azt, ami a magyar film egyik megújító vívmánya.

S a néző ezt a lapot már nem veszi. S elfordulásában, magyarán: utálkozásában sok igazság van. A mű-toprongy nemcsak a figurák életkonfliktusainak élet tompítja, hanem lefelé nivellálja a néző élményét, a tudatosság



Dárday István–Szalai Györgyi: *Harcmodor*

olyan csökkentett kifejtési színvonalát kínálja, hogy a közönség képtelen igazán beleélni magát e tényektől elásott figurák gondjaiba. Ezeknek az áldokumentumfilmeknek nincs markáns szellemi profiljuk, alakjaiknak sűrűlódásából nem pattan szikra. Azt is megértem, hogy van ebben a törekvésben tudatos tiltakozás is a poentúrozó, katarziszra, látványos konfliktusra építő filmdramaturgiával szemben: azt szeretnék igazolni, hogy az élet sokkal banálisabb iszapbirkózásban gáncsolja el az embert, hogy a pitiáner szituációk is lefegyverezhetik a jó szándékot, szenvedélyt. Mondom, sejtem az ellen-dramaturgia motívumait is, mégis úgy érzem, hogy ez a látásmód már szembekerül a filmszerűség igényével, mert közlésmódja alatta marad a néző élményküszöbének. Köznapi cirkuszokból talán el van látva otthon, a gangon vagy a munkahelyen, a moziban nem ennek másolatát, pláne nem

gusztustalan sűrítményét akarja látni – inkább a miértekre kíváncsi, valami felvillanó fényt, értelmező modellt keresne – de ez a kelléktömeg épp ezzel fukarkodik. (A *Haladék*-ban lehet sejteni, mitől siklott ki ez a tehetséges fiatalember, miért eresztette el magát – de a diagnózis elmismásolódik, képtelen elérni azt az érdekességi szintet, ahol élménnyé válhatna ez az értelmiségi önpusztítás.)

Ellenpéldaként, ugyanebben a tendenciában maradvá, Dárday módszerére hivatkoznék: milyen takarékosan bánik a tárgyi rekvizitumokkal, a helyszínek „önmagukért beszélő” tényeivel, a lepusztult élethelyzetek dokumentálásával. Igaz, ő is vontatott egy kicsit, hosszadalmasan bontja ki történeteit, de problémái markáns szellemi alakot öltenek, magukhoz szippantják a néző érdeklődését, mert ő az emberi viszonyok mozgásban, harcban levő tényeit, a feszültséggócokat keresi fel, a moz-



Tarr Béla: *Szabadgyalog*

dítás csikorgó, fájdalmas nehézségeit. Hozzá képest viszont csak állapotrajz marad az *Aján-dék ez a nap*, vagy *A kis Valentino*. A banalitás részletezése, a helybenjáró tényleltározás gondolati karaktere csúcs nélkül fogalmazódik elénk. Nincs fogódzónk. A néző kellemetlen érzéseihez érdektelenség is társul.

A dokumentarizmus ilyen, tényeket halmozó irányzatát azért lengi át a naturalizmus egyre jobban érezhető levegője, mert *nincs autonóm emberképe*. Ezen azt értem, hogy az itt felbukkanó figurákat egyszerűen agyonnyomja a környezet, a piszkos, iszapos közeg – anélkül, hogy ők valamit is elárulnának vágyaikból, pontosabban: kitörni akaró szenvedélyeikből. Ugyanolyan kellékek, mint az iszap, amiben birkóznak. Nem lázadásban, kétségbeesett kitörési kísérletben maradnak alul, nem valami utolsó erőfeszítésben látjuk erősebbnek e szituáció hatalmát, nem attól fenyegető egy-egy

életforma dokumentálása, hogy a vele szemben valamit akaró, falait tágítani igyekvő hősök küzdelembeli összeroppanása hívja fel figyelmünket e közeg rémségeire. Nem, ez a közeg magától ilyen, s az alakok maguk is e környezet tartozékai. Tarr Béla *Szabadgyalog* című filmjében a főszereplő rémes, banális helyszíneken bolyong – bolondokházától kocsmákon át, elhamarkodott ölelkezésekig, – de ezt a rémség-sorozatot úgy mutatja be a film, ahogy az orvos azt mondja egy hatalmas fekélyre, micsoda szép példány... Ha ez a fiatalember csak egyszer is nekidurálná magát és akár kétségbeesetten is ki akarna törni ebből a bugyorból és látnánk a küzdelem drámáját – azonnal élesebb lenne ennek az életnívónak tényleges társadalmi és egyéni rémsége. A változtatni akarás kudarcra legalább társadalomkritikai feszültséggé változtatná azt, ami így csak helybenjárás, vagy ami még rosszabb: mester-

kéltlen előkeresett lehangoló szituációk, környezeti elemek leltára. A poén elveszett.

Ezért én nem a társadalomkritika élességét kifogásolom ebben az egyre inkább elsekélyesedő dokumentumdivatban, hanem éppen életlenségét, érdektelenségét, és az ezt pótló túpírozott ócskapiac fotót. Állóvizet nem lehet állóvíz-eszközökkel ábrázolni. A „falak” csak akkor kapnak életet a filmen, ha valaki visszavetődik rajtuk, ha emberi lehetőségek mozgatója a dokumentumot átélő figurákat.

Elnézést a már-már karikatúraszerű, túlzásokba átlendült tendencieirásért: de ezekben az egyszerűsített utáztatokban e stílus értékei mállanak szét. Csakhogy a felelősség alól a csúcsteljesítmények sem térhetnek ki, – gondolom tovább karikézva a helyzetet. Ez az epigon-dokumentumszerűség ugyanis nem Dárdayék nagyszerű és programadó vívmányainak szellemi centrumából nőtt ki, hanem abból, amit maguk sem tudtak megoldani: vontatottságukból, dramaturgiaellenes, tempótlan, poénmentes holtpontjaikból. Vagyis azt utánozzák műveikből, ami a csúcsteljesítményekben megoldatlan maradt. Nekik, e tendencia élcsapatának kell tehát lehetőségeik abszolút határáig felküzdieniök magukat, mert gyenge pontjaik azonnal epigonokat termelnek. Ami azt is jelenti, hogy legeredetibb filmtörekvésünk korántsem érte el teljes kifutását, formai, nyelvi lehetőségei határáit. Több van tehetségükben. S ehhez a dokumentum-tendenciához – ennek további kiteljesítéséhez – van is közönség. (A tévében sugárzott *Békeidő* maximális nézettségi és tetszési indexet kapott; ami azt is jelenti, hogy ez a ma még potenciális nézőtábor a moziban is érdeklődő valóságos publikuma lenne egy markánsabb-szigorúbb *ön-újító* vállalkozásnak.) S ezzel lehet igazán eltorlaszolni a naturalizmus további terjedését, a társadalomkritikus látásmód életszerűségének és élvezhetőségének reneszánszát. De ehhez több támogatást érdemelnének e tendencia listavezetői, Dárday István, Vitézy László és még néhányan. Nem előlegként, hanem az általuk már megteremtett értékekért.

Filmdramaturgiától az élet dramaturgiájáig

A statisztikai adatok valóban nem szívdertitőek, és sajnos nagyjából hiven tükrözik a közönségkontaktus romlását. Sok szó esett már erről, többnyire hisztérikus vagy vállvonogató szélsőségekben, kevesebb a számok mögött rejlő, talán kitapintható tendenciákról. A mozibajárási szokásokat nemcsak a filmek művészi tartalma-színvonala, hanem számos egyéb tényező is befolyásolja. Szociológiai jelenségek – pl. a manapság tenyésző, filmjeinket pausálé módon leszóló divat, a nézőtábor életkori megosztásának átalakulása, a kultúra „éllovas” művészeti ágainak periodikus változásai, a konkurens külföldi filmek kínálata, gazdasági-politikai közérzeti tényezők stb. Mégis, ezt a depresszív tendenciát csak az átlag feletti „jó filmek” viszonylag kontinuos kínálatával lehet megfordítani. Csakhogy a „jó film” kritériumai is változtak, művészi és művészetszociológiai értelemben egyaránt. Ezért próbáljunk visszamenni a kályhához, mit vár a mai néző a mozitól, banálisan fogalmazva: mire menne be? Ha higgadtan akarunk teendőinkről szólni, egy időre zárójelbe tehetjük a számokat.

A válaszhoz legjobb alkotásaink megoldásaihoz fordulok, egyszersmind filmszemléletünkben, esztétikánkban, sőt műhelymunkánkban is elhomályosulóban levő fogalmi evidenciákhoz. Ilyen feledésbe merülő evidencia és nézőtéri igény az érdekes látvány, az érzelmi hatás, valamint a beleélhetőség és meglepetés. Kétségtől eltekintve ezek az igények, de Fellini éppúgy él velük-bennük, mint Spielberg, Bertolucci éppúgy, mint Forman vagy Tarkovszkij. És ha ezeket az egyszerű igényeket lefordítjuk a mai filmcsinálás gyakorlatára, mindjárt érezzük, hogy mennél evidensebb az igény, annál bonyolultabb a művészi hogyan. Kezdjük az érdekes képekkel, az utóbbi öt-tíz évben lezajlott vizuális forradalom tapasztalataival. Érdekesek-e filmjeink képközegükben – a „mit” és „hogyan” kínálatában? Azt kell



Almási Tamás: Ballagás

mondanom, hogy egy-egy kimagasló csúcst látok, és mellette az átlagtermés erős színvonalcsökkenését. Jancsó víziói, Fábri műves kompozíciói, vagy legutóbb Bódy látványextázisa nem véletlenül jelentkeztek: a képbeli egyhangúságot akarták robbantani, a vizuális ingerküszöböt megemelni – az utóbbi évtizedben sokat tanult nézői szem mai színvonalára. (A tévé így is „nevel”...) Úgy érzem, egy kicsit lehetőségeink alatt dolgozunk, vagy inkább másodrendűnek érezzük a képkompozíciót, pontosabban annak érdekesség-együtthatóját. Pedig nagyszerű operatőri gárdánk van, immár negyedik vagy ötödik hullámban. Azt is tudom persze, hogy az érdekesség nem egyenlő a fényképezéssel, a bizarr motívumokkal, de valami csinált esetlegesség mégis érezhető e vizuális igényesség elhanyagolódásában. Ami ott is tetten érhető, hogy milyen lelkes tábora támadt Sándor Pálnak, mikor a látvány saját nyelvét,

íróniáját, grimaszait ötvözte sztorijai alaphangjával.

Mégis, bár elégedetlen vagyok e téren, talán itt állunk a legjobban. Jóval gyengébben az érzelmi hatás és beleélhetőség kínálatával. Nehéz kontaktust találni filmtörténeteinkkel, pedig a néző nemcsak hálás, ha beleélheti magát a film világába, de olyan területekre is követi az alkotás logikáját, ahová különben nem menne. Vele ment a *Vasárnapi szülők* kegyetlen elemzésébe is, *A ménesgazdá*-nak is sikerült részesévé tennie történetében a nézőt – és jelentős gondolati szintre magával vinnie. Nehezebb már ez az együttélés a *Köszönöm, megvagyunk* szép és tisztességes alkotása esetében, itt már csikorog ez a mechanizmus. Kevesebb az azonosulási lehetőség, kielégítetlen marad a néző érzelmkielési igénye. (Ilyen is van...) Aztán egy sor modellben gondolkozó-láttató film következne, melyek közül nem egy fontos gon-



Gaál István: *Cserepek*

dolati közlendővel is rendelkezik, csak lemaradt az a réteg, amelyik ezt a tartalmat spontán reakciókból, közvetlen élménykontaktusból bontaná ki. Mintha egy házat a második emeleten kezdenének építeni.

Persze azt lehet mondani, hogy ott van a kommersz film, ott lehet sírni-nevetni, azonosulni, beleélni. Csakhogy ez sem ilyen egyszerű. A magyar film nemzetközi rangját társadalmi érzékenysége, intellektuális arculata vívta ki, s az elmúlt pár évben eltolódtak a kompozicionális hangsúlyok. Túl fegyelmezettek filmjeink, valami puritán szigorral ölik ki szövetükből a vadabb, ellágyulóbb, egyáltalán – természetes érzelmi tónusokat. Makk Károly *Szerelmem*-jéből veszem az összehasonlító mintát: nemcsak azzal nyert, hogy az ötvenes évek egyik kegyetlen epizódját őszinte hitellel ábrázolta, de azzal is, hogy ezt a rendhagyó szerelmi történetet természetes *érzelmi logikával* is tudta

vászonra vinni. Mert az az igazság, hogy racionálisnak mondott korunkban egyre jobban szomjúhozzuk a szentimentálist, pontosabban a rejtőzni kénytelen érzelmekben való önfelismerést. S filmjeink valahogy készpénznek veszik ezt a látszatot, hogy ti. intellektuális felnőttek lettünk, ne játszunk gyermekded érzelmes nőtákat. Ne játszunk – de valahogy mégiscsak természetellenes, hogy ez a rendkívül fontos emberi mozzanat, – és nézőtéri, élménybeli igény, fogódzó – egy-egy pillanatra se segítsen be az átélhetőségbe... (A *Cserepek* olyan hideg történet, hogy még a hős rosszkedvét sem vagyok képes érzékelni, csak tudom, hogy mi a baja – pedig ennek átélése, érzelmi lereagálása nélkül ez a krízis és értelmiségi hullámvölgy-jelzés – „nem jön át”. Élvezhetőségről már nem is szólok...)

S aztán az álszociológiai kísérletek egyszerűen kikérik maguknak, hogy a néző beleélje

magát közegükbe. De erről már fentebb szó esett. Túl sok Brechtet olvastunk volna? Úgy értem, az elidegenítési hatásról, distanciatartásról? Ha igen, úgy rosszul. Mert Brecht – nem a teoretikus, a drámaíró – azt is tudta, hogy a publikumot igenis kelepccébe kell csalni, trükkkel, dramaturgiával, beleéléssel – és aztán jöhet a fordulat, a rejtett tudat ébresztése, mert akkor már boldogan megy vele a néző.

Dramaturgiai evidenciákról beszéltem, de a hetvenes évek nézői igényeit is értettem alatta. És azt is, hogy legjobb filmjeink ezeknek az igényeknek változását is érzékelik, hogy tehát másféle „megszóliási mód” szükségeltetik. A hetvenes években nemcsak a társadalom szociológiai-közéleti szerkezete változott, átalakult a köznapok élményháttéré is. Az a közeg, ami a mai néző szemét, elvárásait irányítja. Nagyon leegyszerűsítve, valahogy úgy, hogy a mai nézőt kettős élményigény vezeti a moziba: először is tessék engem kiemelni a köznapok szürkeségéből, iszapbirkózásából, valami izgalmas-érdekes, de mindenképp más világba vinni. Aztán, *ha csak emnyit kap, éppúgy elégedetlen*, mint mikor ezt a primer igényét kielégítetlenül hagyják. *Mert második lépésben* – mikor már áttemelték a megszokott-köznapiból – már valami leleplező fordulatot vár, egy gesztust, ami a filmvászonról hozzásegíti, hogy a köznap, társadalmi titok mögé tekinthessen – akár komikus-ironikus, akár dramatikus fordulatot változtatban; arra vár, hogy valami magyarázatot kapjon arra, ami megmagyarázatlanul kíséri köznap, kalandjában. Nemcsak társadalomkritikai nyíltságot szeretne, nem is a Nagy Beolvasást, inkább valami megváltásigény vezeti: kapjon valami eligazítást, reményt, tán felvidítő báj, néhány okos szót a gondolathoz, ami mocorog benne is. A nézőt ez a kettős igény vezeti a moziba, jóllehet tudatosan csak az első fogalmazódik meg benne. Legjobb alkotásaink rendezői már felismerték, hogy ezt a két igényt egyszerre kell kielégíteni, hogy az evázió, a kimenekülés csak hamis tudati reflex, ami művészi segédeszköz is lehet a „második lépcsőhöz”, a mélyebben

rejtőzködő tájékozódás szükségletének feltámasztásához, a vele való dialógushoz. (Ez a nézőt vezérlő kettős elvárás magyarázza, miért nem működik a csak szórakoztató és csak elit film szétválasztása: a limonádé kielégületlenül hagyja a néző tudattalan hiányérzetét – jóllehet ez a nézőstatisztikákban nem szerepel...)

Azok a filmek nyertek, és modelljük ezért jelent biztatást a holnapra is, melyek sajátos álomszerűségükkel, ironikus-játékos kalandosságukkal, vagy múltat idéző, olykor nosztalgiaakkal is eljátszó kerülő utakon dialógus-vizonyba, átélhető kontaktusba kerültek nézőikkel, és aztán tovább is tudták vezetni őket a világ rejtelseinek mélyebb magyarázatához, vagy éppen egy-egy biztató magatartásmód érzékeltetéséhez. Gondolunk arra, milyen üdítőek voltak azok a filmalakok, akiknek voltak még céljaik, *horribile dictu* ideáljai, és a lehetlent megpróbálva buktak el, vagy örültek a fél győzelemnek. Igaz, ezek a figurák a hatvanas évek társadalmi erőterében voltak igazán otthon, és mára jócskán alakot változtattak. De pl. a *Régi idők focijában* groteszk, ám vonzó maszkban milyen biztató-élvezhető élményt kínáltak. Kovács a *Labirintusban* – sajnos, csikorgó dramaturgiával, de – ezt a típust akarta feltámasztani, Dárday a *Filmregényben* ennek a magatartásnak keresésére indít el három lánytestvért, Szabó István az emberiség megőrzésének buktatóin – és álmain – keresztül idézi meg ezeket a magatartás-foszlányokat, sőt még Almási Tamás *Ballagásában* is ránk köszön ez a figura, tökéletesen átalakult viseletben, de úgy látszik, minden jóslat ellenére kipuhtíthatatlanul. Csak a divat nem engedi látni, hogy más alakban, más sztori-környezetben, egészen átfestett külsővel, talán lélekkel is – de megidézhető. Gulyásék pl. a *Pofonok völgyében*, ebben a kvázidokumentumfilmben, Papp Laciban találták meg ezt a megtaposott, de mindig újrakezdő magatartásmodellt.

A példák esetlegesek, de azt hiszem, érezhető, hogy a mai magyar filmművészet élgárdája vagy problémaérzékes rendezői rátaláltak az igazi kérdésre. Arra, ami a *dramaturgia mögött* rej-

lik: arra, hogy a filmkép elszürkülése, a tempótlanság nem – nemcsak – írói, dramaturgiai vagy rendezéstechnikai gond. Szemléletbeli hiányjel, a filmcsinálás társadalmi érzékenysé-
gének, beszűkülésének következménye. S ebből a szűk látókörű „műhelyvakságból” igyekeznek kitörni. Még nem abszolút remekművekkel, a „jó film” határán, hol alatta, hol belépve ebbe az osztályba. De szakítani akarnak azzal a divatos optikai csalódással, hogy a cselekvő ember álomszerű vagy akár csak ironikus-játékos bemutatása lakkozásnak vagy művészi hazugságnak minősül. S azt is érzékelik, hogy a nézőtéri igény is ebbe az irányba húz, s innen segítene megújítani dramaturgiai eszköztárunkat is.

Az igazság persze az, hogy ez az emberkép csak a filmművészetben számít felfedezői lelemény teremtményének. Együtt élünk vele, mégpedig jó néhány változatával, és az élet által beléjük programozott dramaturgia jóval izgalmasabb, mint amivel filmjeink dolgoznak. Moldova legkritikusabb szociográfiai elemzéseiben is e figurák sorsvonalai az egyik legdrámaibb mozaik, folyóiratainkban – pl. a Valóságban – időről időre felbukkannak majdnem tragikus beszámolók, melyek ezekről a kifulladásig küzdő vagy „vagány”, osztápbender-i vagy csendes jótkonyokról adnak hírt, – és egy-egy ilyen nyugtalan tévész-elnök, feltaláló vagy falusi tanító összeszorított foggal vívott küzdelme, esetleges veresége vagy kicselező, feltámadó képessége nemcsak biztatást sugall, de valóságdramaturgiát is. (A *Harcmodor* is egy ilyen, az életből „nyersen” átemelt magatartást és típust hozott, s vele fejlődésünk egyik alapkonfliktusát.)

Ez persze nem témajavaslat. Hiszen tudom, hogy az e magatartásban rejlő „életdramaturgia” csak egy elvont, bár valós (és elhanyagolt) lehetőség filmdramaturgiánk és filmköznyelvünk megújításához. S azt is tudom, említettem is, hogy ennek a figurának konfliktuskészsége is gyökeresen más, mint ahogy a hatvanas-hetvenes években jelentkezett, s még inkább megváltozott az a közeg, ahogy a film ma láttatni képes ezt a magatartást és környezeti

feltételeit. Hangsúlyában, fenntartásaiban, meghosszabbításában és színeiben. Ezért is említettem példaként a *Régi idők foci*-ját. Nemcsak a szociológiai tér változott meg a cselekvő ember körül – nagyobb akadálytömeggel kell számolnia, cselekvésiránya a találgatásba van csomagolva, – de szubjektív adottságai is mások. S főképp: másképp látszik futása a néző zsöllyéjéből. Ironikusabban, rosszkedvre hajlóbban, vagy – és ez egy ki nem használt lehetőség – katarzist hordozó komikummal. A fenntartásból, kételyből, kinevetésből szövődő komikummal.

Ami mögött katartikus felhangok sejlenek. De akkor miért is nevetünk? Vigjátékszegény filmtermésünkről sokszor panaszkodtunk – s mégis, oly ritkán építünk a cselekvő ember csetlésre-botlásra, komikus életidegenségére épített komédia-szerkezetére. Arra, hogy milyen mulatságosnak látszik az izgága, sokszor melléfogó, ám végül mégiscsak valami fontosat akaró (és netán véletlenül még győzni is képes...) figura. Mint a *Régi idők focijá*-ban az a Garas Dezső, aki minden áron csapatot akart összehozni. Komikusan, kinevetve – és mégis egy katarzisz-körben mozogva. S ugyanakkor: nézőtéri együttműködéssel, azaz sikerrel. Olyan látásmódbeli felfedezés volt ez, amit igazán csak most, a nyolcvanas évek székszisének atmoszférikus nyomásában értékelhetünk. Hiszen ma jobbára csak a tenni akaró embert beburkoló széksziszt érzékeli a film, főképp az értelmiségit, a tétlenségre kárhoztatott reformerét, vagy egyszerűbben csak a vegetáló hőst. Ami „hangulatjelentésként” valós probléma – filmanyagként, átélhető élményként –, végtelenül kevés. De ha ugyanezt a társadalmi, életbeli jelenséget, s vele a látásmódot Don Quijotében vagy játékos kergetőzés szarkazmusában, esetleg az álmokban meghosszabbított-ki egyenesített pályán kontrasztjában mutatja fel a film, máris frissebb a látvány, „ehetőbb” a sztori. Jóllehet ugyanarról a társadalomkritikailag érzékelt jelenségről van szó. Csak fordított látásmódban, – komédiában, szatírban, az álom leleplező változatában. (Jancsó pl.

így egyenesítette ki Bajcsy-Zsilinszky történelmi pályáját a láttatás víziószerű közegében – így azt is el tudta mondani, ami e típus béklyóztottságát bírálta.) Azt akarom mondani tehát, hogy még ebben a bonyolultabb-érdekeesebb, lazább látásmódban is születtek folytatható kísérleteink, sőt sikereink, csak valahogy nem hisszük el, hogy az út járható, hogy közönségképes. Nem higgadtan szemléljük eredményeinket, s nincs bátorságunk vállalni a folytatás merészebb változatait. Tudom, könyvű a kibicnek, mégis azt kell mondanom: ne engedjünk e műhelyatmoszféra bénultság-élményének.

S azt sem kéne elfelejteni, hogy komédiában, groteszkben, meseszerűben nemcsak a közönséghez visz könnyebben az út, de talán egyszerűbb e konfliktusok politikumát, társadalmi közlendőit is elmondani, mint ahogy filmszerűbb a falak természetrajza is, élhetőbb a vereség íze, a győzelmek átmenetisége, a bizalom nélkülözhetetlensége. E fordított látásmód komikuma olyan dramaturgiai lehetőségeket is kínál, ami folytatni képes filmnyelvünk megújulási törekvéseit. (Van egy olyan érzésem, hogy a *Vámmentes házasság*, a kitűnő indítás és bonyodalomvezetés után ott kezd kimerülni, komikumban, feszültségben, tempóban, ahol néhány robbanást sejtető, „sötétebb” mozzanat kívánczozott volna a történetbe. Hogy annál nagyobb legyen a poén öröme,

– vagy iróniája.) Mi valahogy félünk ezektől a műfaji keverék-alakzatoktól, a látásmódváltás pergőbb ritmusától, jóllehet olykor-olykor gyakoroljuk is fogásait, csak nem merünk belőle folytatható tendenciát, stílust építeni. Pedig mindenki tudja, hogy a vígjáték, ha már beindult, sok mindent „elvisz”, a tragédia háttáráig elmehet, filozofálhat, ha képes visszakanyarodni az esetleg kesernyésebb, de mulattató közegbe. Sok arca van a bizalomnak, mi hajlamosak vagyunk csak a drámai kétségeket láttatni. Holott a kétség is lehet komikus, a rosszkedv is szatirizáltan valós, a happy end is szomorú, sőt, a bórleszk is szociológiai tanulmány. E sokféleség csíráit találta fel a hetvenes évek magyar filmje – ezeket a csírákat kellene most bátrabban nevelgetni.

Hát ehhez kell a türelem, a higgadt komponáló körültekintés, az autonóm, újító szemlélet. Mert a feladvány nem rövid távra szól. Mint ahogy a közönségigény érzékelése sem azonos a nézőszámok ideges-felszínes olvasásával. Végül is gazdaság szerkezetünket is öt-tíz éves távlatban tervezzük átformálni – legalább ilyen nagyságrendben kellene átgondolnunk-terveznünk tömegkultúránk új struktúrájának kialakítását, megújítását. S benne filmművészetünk szemléleti, „életdramaturgiai” önformálását is. S itt az nyer, aki lassabban, elmélyültebben dolgozik. S elhiszi, hogy kezében a megoldás kulcsa.

Almási Miklós

Félmúltunk – politikai (ál)krimiben

Kósa Ferenc: A mérkőzés

Kósa, a *Küldetés* után négy évvel ismét új stílussal, témával, problémátömeggel kísérletezik: *A mérkőzés* – „politologikus” film, folytatja a félmúltat elemző művek sorát (*A tanú*, *A ménesgazda*, *Angi Vera*) – de filmje ezúttal művészileg egyenetlenebb, – talán harsányabb, – sematikusabb, Kósa tehetségéhez mérten. Felhangjaival, célzásaival a jelennek akar üzenni, egy olyan alapanyaggal, ami ezt a burkolt célzást nehezen tűri. De erről később. Papírforma szerint ugyanis ez a politikai krimi pontos időhatárok között játszódik: 1956 nyarán vagyunk, a film egy focimeccsen indul, hogy a következmények modellszerű elemzésével összefoglalja a pár hónapra rá bekövetkező események előtörténetének sokféle ágazó össze-tevőit.

Kósa modellben gondolkodik, ezúttal a képlet parabolaserűsége jóval markánsabb, mint pl. a *Nincs idő*-ben. A filmet két pólus feszültségre tartja: Rigó, a focicsapatot menedzselő városi rendőrkapitány-helyettes, aki a hatalom „durva manipulációját”, a törvénytelen módszereket és a rövidlátó politikai magatartást képviseli (Szilágyi Tibor alakításában), a másik póluson Balla Bálint áll, a megyei lap főszerkesztője, aki viszont az etikai felháborodás és a politikai újrakezdés, a taktika nélküli idealizmus megtestesítője. Az a bizonyos focimeccs verekedéssel végződik, melynek végén Rigó úgy sebesíti meg a játékevezetőt, hogy az a kórházban belehal sérüléseibe. Az újságíró meg

akarja írni az esetet, hiszen szemtanúja volt a brutális jelenetnek, s Rigó alakjában már ő is modell-figurát lát: előbb erőszakkal saját csapata javára akarta fordítani a bíró ítélezését, aztán, mikor ez nem sikerült, „móresre tanította”, de egyben arról is gondoskodott, hogy azonnal el is tüntesse tettének nyomait. Az újságíró azonban túlságosan naiv: Rigó még aznap felforgatja a nyomdát, kiveszi a cikket a lapból, a szerkesztőt pedig egyszerűen letartóztatja. Csakhogy ez a huszárcsel nem megy simán: Balla, aki nemrég szabadult a börtönből, e törvénytelen lépésen felindulva nekimegy az egyik rendőrnek, s úgy zuhan le vele együtt az emeletről, hogy az ugyancsak belehal sérüléseibe. Bármennyire feszült tempóban, a krimi izgalmával peregnek is az indító képsorok, ez a kiegyensúlyozott start-szituáció óhatatlanul képlet jellegű: mindketten bűnösök lettek – bár más szándék, más etika vezeti őket, s főképp különböző ok-okozati sorban kerül sor a végzetes gesztusra mindkettőjük esetében. Mégis, formálisan tekintve, mindkettő mögött van már egy hulla. A modell immár működni kezdhet.

Azért kellett vázolnom a filmbeli történet nyitó szituációsorát, hogy érzékelteni tudjam a sztori és a történelmi háttér majdnem direkt egymásraveztetését. A politikai krimi természetes közege ez: felismerhető, lefordítható figurák-helyzetek foglalják össze azt, ami a valós történelemben ezernyi apró mozaik-

ból tevődött össze. Kósa pontosan bejelöli a dátumot: 56 áprilisában indul a film, Rákosi egri beszéde után. (Itt jelenti be Rajk László rehabilitálását, de a törvénytelen módszerek átfogó elítélésére, saját felelősségének említésére még nem kerül sor.) Kósa ebbe a precízen körülhatárolt történelmi pillanatba sűríti az előtörténetet, s az 56 tragédiája felé futó gyorsuló időből az április-május közötti bizonytalan atmoszférájú heteket metszi ki. Ez a sűrítés is a modell-sztori felé csábítja, hiszen ha a fő tendenciákat e két szélsőségesen jellemzett – s ráadásul a köztudatban is sztereotipizálódott – figura ütközésében tudja összefogni, úgy nemcsak egy problémagazdag drámához juthat, de rendkívül feszült, izgalmas – közönségképes – filmet is csinálhat. S ha ehhez még azt is hozzászámítjuk, hogy eddigi filmelemzéseinket tekintve itt kerülünk a legközelebb a „forró maghoz”, a mindeddig kevésbé vizsgált témához – a közvetlen előzmények mai szemmel való mérlegeléséhez –, úgy e két pólusú modelltől joggal várhatta a robbanó erejű hatást.

Csakhogy ez a precízen kimért, modellszerűen megtervezett felállás nemcsak izgalmasabb ábrázolási lehetőségeket kínál – egyben súlyos tehertétel is: gúzsba is köti a *művészi* megjelenítés eszközeit. A főszereplők ugyanis akaratlanul is allegorizálódnak: a néző – felfogásának, emlékeinek, előítéleteinek hatására – minden filmbéli fordulatot vissza akar fordítani a valós történelembe, keresi a megfelelő, dátumhoz, névhez kötött eredetét – bár Kósa természetesen nem egy ilyen „kulcsdrámát” nyújt neki. A film – szándéka szerint – az összképben akarja kimondani véleményét az 56-os tragédia előtörténetéről, csakhogy a modell-figurák, mivel nem tudják kibontani személyes-egyedi életüket, mivel érződik rajtuk a csináltság, mivel a kiinduló szituáció terhével determináltak, újra meg újra rejtvény-alakká, megfejthetőnek látszó jelentéshordozóvá változnak. Azaz: akaratlanul is arra hívják fel a nézőt, hogy ne egy korszak típusait, hanem allegorikus jelentésű tendenciahordozókat lásson bennük.



Kósa a kidolgozás során maga is észreveszi ezt az önmagának is felállított kelepcét, és a kettős „gyilkosság” bemutatása után már saját modellje ellen küzd. Ki akar törni annak szűkös kereteiből, s vissza akar jutni annak a korábbi emberi konfliktusaihoz. Robbantani szeretné a szűkössé vált krimiszerkezetet, hogy annak a pár hétnek emberi viszonylatokat átfestő, abszurd fonákságaiban érzékeltesse a válság sodrásirányát. A legjobban Rigó kedvenc segédjével, a focistából rendőrré vedlett vagánynyal sikerül ez az oldási törekvés. Az újságíró felesége, miután elvitték férjét – leutazik apósához egy isten háta mögötti kis vasúti őrházba. A focista kapja viszont a feladatot, hogy mint „titkosrendőr” nyomozza ki, hová rejtette Balla a bűnjelet. (Ismét abszurd kép: a bűnjelet – egy WC-csésze . . .) A modell-rajz után visszakerülünk a film bujkáló, hol előtűnő, hol szertefoszló szatirikus-komikus atmoszférájába. A focista ugyanis csapat-papot elfelejt, mikor egy éjjel meglesi fürdés közben az asszonyt, kifecsegi titkait, dicsekszik rendőr-mivoltával,

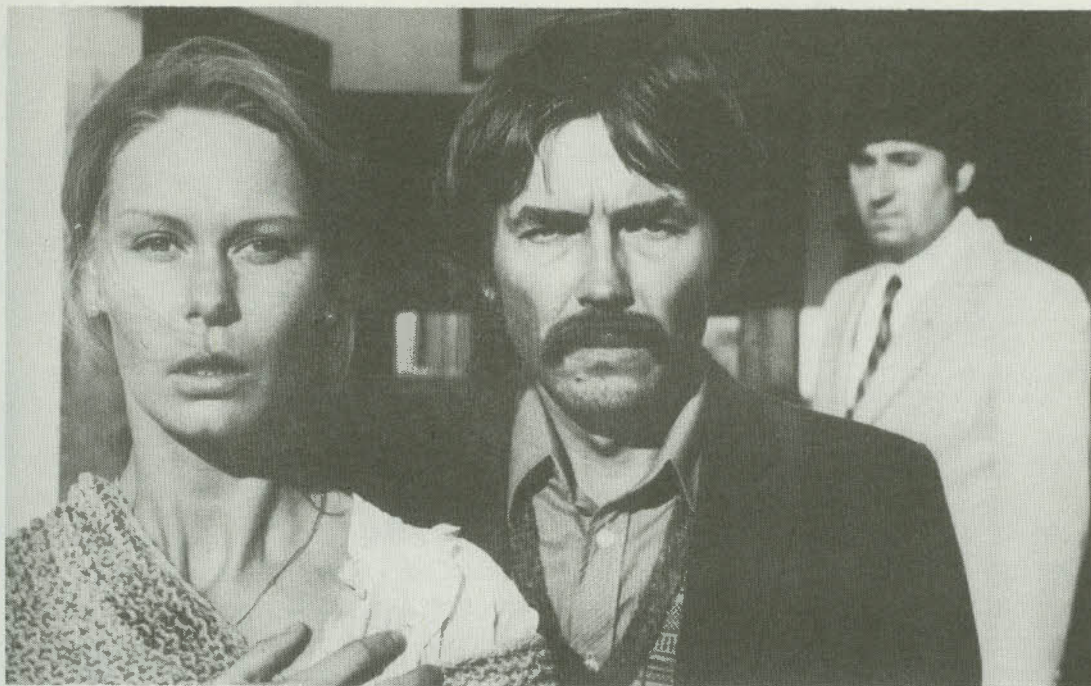
udvarolni szeretne, – amiből valami félig groteszk, félig kétségbeesett játék kerekedik, hiszen az asszony számára ezek a jelenetek korántsem olyan mulatságosak. (Kár, hogy Alicja Jachiewicz egyetlen játéka nem tudja eltalálni ennek az ambivalens bűjőcskának alaphangját: nem tud elég könnyed lenni, jóllehet „ellenfelét” pillanatok alatt kikészíti...) Hasonló oldást eredményez az asszony öreg apósának filmképe, a csendes, falusi őrbódét szinte időtlen idők óta szolgáló pályaőr rajza. Egyáltalán: a komikum és a fojtogató drámai feszültség egymást kergető, egymást dúsító játéka. De még az is sikerül, hogy a közben intézkedő Rigó alakja is kilépjön modellszerűségéből: az ő figurája is telítődik ilyen szatirikus-félelmetes, komikus-banális mozzanatokkal. Pedig az ő esetében már nagyobb a tét: neki ugyanis a modell értelmében nem szabad elveszítene félelmetes atmoszféráját. Kósa azonban – saját, kelepének bizonyuló képzetével küzdve – ezt is vállalja. Szilágyi Tibor olykor átlép ugyan a nyersebb viccelődésbe, egészében azonban képes megtartani a figura alig érzékelhető kettősségét, a machiavellista okosság és a bumfordi rövidlátás félelmetes-groteszk „együttelegetését”. Kedélyesnek tűnő, kegyetlen zsarolással ráveszi Ballát, mondja el a megrendelt gyászbeszédet a játékvezető temetésén, és ő majd ennek fejében eltekint a rendőrgyilkosság további nyomozásától. A piti ötlet és a tragikus tét egymást karikírozza. A film-kidolgozási részében tehát nemcsak emberibb szinten sikerül érzékeltetni a kor atmoszféráját, de ezzel a lebegő groteszk hangvezetéssel úgy tűnik, sikerül megszabadulni a képletszerűség terhétől.

De mégsem, a modell végül is győz a rendezőn. Mondhatnám: törvényszerűen. Hiszen Balla és Rigó háborúja tovább folyik, a rendőrtiszt egyre több mesterségesen preparált terhelő adatot halmoz fel Balla rovására, s már-már sikerül törvényes látszatot teremtenie elhallgatására. E párharcot már a történelmi analízis kedvéért is „kívülről” lehet csak lezárni – s ezzel újra záródik a modell, a parabolászerűség újra megjelenik. Megérkezik Rigó főnöke, fel-

tehetően az újságíró feleségének riasztására, de mindenesetre az ügy pontos ismeretében, és – rendet teremt: egyszerűen leinti a két ellenfelet, eltussolja mind a játékvezető agyonverését, mind Balla „rendőrgyilkosságát”. Ezzel a „salamoni döntésével” azonban szelet vet – a film utolsó képei már érzékeltetik a közeledő vihart. A furcsa igazságszolgáltatás a film poénja, Kósa ezzel mondja el a történet megfejtését: az eltussolás, az ellentétek mesterséges elkenése, a bűnök realista megmértetésének hiánya szükségszerűen vezetett 56 társadalmi robbanásához. Csakhogy a film visszatérő modellszerűsége épp ezt az alap gondolatot, a szükségszerűség érzékeltetését gyengíti. A két főfigura *papirforma szerint* egyaránt bűnös, és Kurucz elvtárs csak ezt a patthelyzetet fogalmazza meg, mikor mindkettőt leinti. Más szóval, a film nézője nem kerül szembe a történelmi helyzetben rejlő, elvont, akár csak elméletileg felcsillanó lehetőséggel, hogy valami más is lehetett volna lépni: Kósa túl szűkre vonta a modell körét, nem kínál „külső” rálátást a konfliktusra. Így aztán azt sem érzékelhetjük, hogy Kurucz döntése milyen valós lehetőségeket kerül ki tudatosan, s az a bizonyos szükségszerűség túlságosan egyenes síneken fut a történelmi tragédia felé.

A modell tehát mégis bosszút áll: a két főszereplő halványra sikerült figura, létüket csak a konstrukció igazolja, – átláthatatlanok. Még az sem: hiszen a „jók-rosszak” leegyszerűsített párbaja így is megmarad. Ezt a benyomásunkat még súlyosítja Kozák András túlidealizált, a valóságosnál jóval cselekvésképtelenebb figurája, hozzá képest Rigó (Szilágyi Tibor megfogalmazásában) egy gonosz, ám ötletgazdag maffiózó. Bár ilyen egyszerű lett volna az 56-os képlet.

Persze az ember érzi, hogy Kósa a jelenből akarja újrafogalmazni ezt a történelmi meg rázkódtatást, de úgy, hogy a mai ember számára is adódjanak tanulságok. Ezért lesz allegorikus a kép. Ez a mára utaló szándék önmagában természetesen nem lenne baj, legfeljebb e törekvés teleológus jelleg zavarja a film művészi építkezését.



Ami viszont bántja izlésemet, az ennek a példabeszédnek olykor felszínes párhuzam-játéka 56 és a jelen között. Mert ezek a jelenre utaló célzások csak ziccerpoénként bujkálnak a dialógokban. Bántanak, mert többnyire Kósa művészi teljesítményszintje alatt fogalmazódnak, s mint poérok, játékosan átugorják az 56 előtti és a 70-es évek kompromisszumainak különbségét. Kétségtelen, hogy ez a jelenre utaló réteg is belejátszik a film izgalmas maiságába, talán közönségsikerrel is számolhat ennek révén. Mégis kétértelmű megoldásnak érzem őket. Az is lehet persze, hogy a kelleténél elfogultabb vagyok, kivivott – olykor életteret biztosító, máskor valóban konfliktussal teli – egyensúlyhelyzetükkel szemben. De ha körülnézek a világban, nem tudom, valóban elfogultság-e ez a kritikus érzékenységem. Azt hiszem ezért, világosabb lenne az elemzés is, a film jelenből kitekintő ítélete is, ha a figyelmez-

tetésnek szánt gondolatok nem célzás formában fogalmazódnának meg. Akkori ugyanis nem lehetne megmaradni a felhangok párhuzam-játékánál, hanem magát az eredeti, történelmi anyagot is mélyebben kellene átvilágítani, másrészt a kiegyensúlyozás jelenbeli előnyeit és buktatóit is mérlegre kéne tenni. De ez már végképp nem férne meg egy modell-filmben.

Ennyiben is kísérlet ez az alkotás. Művészi eszközeiben látásmódjában egyszerűsítőbb, célásaiban, ironikus – alig tettenérhető utalásaiban – zsurnalisztikusabb. Kinyitott egy ajtót, de csak az ablakon át várja az üzenetet, kicsit méltatlan önleértékeléssel. Remélem, hogy azért ez az ajtó – múltelemzésünk radikalizmusa – továbbra is nyitva marad, és hogy lesznek majd, akik be is lépnek rajta. Kísérletekkel, s még inkább megoldott művekkel is. Célzások nélkül.

Almási Miklós

A MÉRKŐZÉS színes, magyar, Objektív Stúdió, 1981.

Í. és R.: Kósa Ferenc; O.: Sára Sándor; Sz.: Koncz Gábor, Szilágyi Tibor, Kozák András, Bessenyei Ferenc, Alicja Jachiewicz; J.: Vincze Béla; D.: Baló Gábor

Tizenkét kicsi néger

Bán Róbert: Fogadó az örök világossághoz

„Mint a hal a vízben, frissen,
vígan élt tíz testvér.
Jött az ördög, elvitt egyet,
kilenc nagyon él, de fél.”

Agárdi Gábor kellemes hangján szól az ének, s pergő, gyors jelenetek váltogatják egymást kitűnő ritmusban. A főcímgig minden nagy-szerű. Ekkor azonban a „történet veszi kezdetét” a vásznon, s a *déjà vu* érzete a nézőben.

Helyszín: egy útmenti fogadó. Időpont: a XVIII. század vége. Szereplők: tizenketten – a mama, a fogadós és felesége, a dúltképű, Majorossy ezredes és fia, a báró és „neje”, a kocsis, három szolgáló. A mese: hogyan teszi el láb alól a tizenkettőből egymást kilenc úgy, hogy négy marad életben. A legvégén pedig csak kettő.

Tévedés: kizárva. A hasonlat: egyértelmű – Agatha Christie elnézően mosolyog holtában, az örök világosság fényeskedjék neki. A krimi koronázatlan királynője számtalan regényében alakított ki ilyen izolált szituációt, ezen kívül pedig van egy világhírű regénye, a *Tíz kicsi néger*, amelyből nem kevésbé híres film készült *Tíz kicsi indián* címmel. Ami nem szól másról, mint hogy egy külvilágtól elzárt társaságban egymás után történnek meg a gyilkosságok, mindenki fél mindenkitől, a gyilkos magát is „megöli”, hogy így gyanú felett állóvá váljék és nyugodtan öldökölhessen tovább.

Ehhez a messzi földön, így Magyarországon is neves történethez képest a *Fogadó az örök világossághoz* című film nem egyebet mesél el, mint hogy egy fogadóban egy éjszakára összezárt társaságban mindenki a másik elveszejtésére készülődik, van aki titokban, van aki nyíltan gyilkol, s akad olyan is, aki úgy tesz, mintha megölné magát, csak hogy gyilkolhasson. Ezen a meglepő hasonlóságokon kívül van egy óriási különbség is a két film között: az angol izgalmas volt, míg a magyarról nem mondható el ugyanez.

S valójában mi mondható el egy olyan filmről, amelynek a nézése közben mindvégig egy másik film jár a néző eszében, s az a búbánatos gondolat, hogy az a másik mennyivel jobb volt?

Nem tudhatni, hogy Molnár Gál Péter miért tartotta filmre érdemesnek ezt az ötletét, s ha már . . ., akkor Bán Róbert miért érezte úgy, hogy ezt a filmre kell vinni, s ha már . . ., akkor a filmgyár miért gondolta, hogy megéri pénzt és energiát fektetni a kivitelbe. Ez a titok megfejthetlenebbnek tetszik, mint a fogadó rejtélye. Mert van ám neki. Mégpediglen az, hogy a mama (Törőcsik Mari) eszmei irányításával, s mit tagadjuk, gyakori aktív közreműködésével a fogadós (Fülöp Zsigmond) és felesége (Hernádi Judit) a pénzes vendégeket a ház specialitásával a csukolatával itatja meg, amitől a kedves vándor már csak egy útra



indul el – az utolsóra. Természetesen a vagyona nélkül. A három szolgáló (Ronyecz Mária, Kézdy György, Dunai Tamás) műkedvelő színész is egyben; jelmeztárukat a fogadó hulláinak folyamatosan érkező ruháiból gyarapítják.

Egy este parádés kocssal a bakon (Gáspár Sándor) a báró (Lukács Sándor) és „neje” (Szacsvey László) érkezik meg a fogadóba. Ruhájuk álruha, a kocsis, kit ebben a barátságos fogadóban egyszer már megpróbáltak meggyilkolni, bosszúra vár, s csak azt lesi, hogy a ház elnyugodjék – egyetlen vágya, hogy a mama és vagyona sorsa általa teljesejék be. Ám hasonlóan csendes, nyugodt pillanatra vár a fogadó másik két új vendége is, Majorossy ezredes (Kálmán György) és fia, ifjabb Majorossy (Szombathy Gyula). Ők *A Szervezet*, azaz egy csempészbanda megbízásából jöttek, hogy halállal büntessék a vendéglátókat, mert azok eltették láb alól néhány tagtársukat, meg-

kaparintották a nehezen átsíbolt árut és a pénzt. A dúltképű (Márkus László) a fogadó egyetlen régebbi vendége, mint a későbbiekben kiderül, rendőr, akit a titok megfajtáséért és a gyilkosok leleplezéséért küldtek ide. A házigazdák sem nappali fáradaik kipihenésére készülnek, hanem az alkalmas időt várják, hogy a báróék pénzével (s később az ezredesével is) tovább gyarapíthassák a családi vagyont. Leszáll az éj, és persze senki sincs, ki nyugodni térne. Lopakodásokkal, leleplezésekkel és természetesen gyilkosságokkal – ál és valódi öldöklésekkel telik el az éjszaka (és a film), hogy reggelre hamvadó, üszkös rom legyen csak az egész bűntanyából. A legszánandóbb áldozat (a néző mellett) a bagoly, aki általában – a Tíz kicsi... fekete macskájának példájára – a halálesetek idején kerül színre, s az egyetlen ártatlan ebben a félresikeredett krimi-komédiában.

Mert az itt a legnagyobb baj az egész film-



mel, hogy nem tudták eldönteni megalkotói: mi célból is jött e világra. Bár számos hulla szerepel benne, a megfajtott titok és a feltálatl izgalom oly csekély, hogy kriminek nem tekinthetjük. Paródia sem lett belőle, ahhoz túlságosan komolyra vették a történetet, s csak néhány – szándékában egyáltalán nem parodizáló, megvalósításában mégis álkomoly – jelenet idézi fel a görbe tükröt. Ez azonban ebben a formában nem sorolható az erények közé. Komédiának sem mondható a film, ahhoz nem elég vérbő, s meglehetősen kusza. Az utolsó

jelenet gesztusa meg egyenesen bántó. A mama érthetetlen „feltámadása” nemcsak a film eseményeit kérdőjelezi meg visszamenően, de a néző felfogóképességét is, mivel a türelmes mozilátogató a végső kockák láttán még azt is megéri, hogy egy „ravasz csavarintással” kvázi ostobának tekintik. Ugyanis természetes, hogy gondolkodóba esik a percekkel korábban a szemé előtt szénné égett fogadóban rekedt vén, beteges mama gyönyörű, fiatalos és teljesen indokolatlan megjelenése láttán. Holott nem neki kell önvizsgálatot tartani, nem ő értette félre a filmet. A jelenet nyitja nem más, mint hogy – Bán Róbert egy beszélgetésen fogalmazott így – „annyira szép volt a Töröcsik, nem volt szívem kihagyni”.

Maradéktalanul jót csak a díszlettervezőről, Csengery Zsoltról és az operatőrrel, Kende Jánosról lehet elmondani. Tudásuk, szakmai jártasságuk javát adták. A színészek hibátlanok, hírnevükhöz és tehetségükhöz mérten kiaknáztak mindent, amit csak lehetett ebből a történetből. Karaktert sikerült faragniuk a figurákból.

A nyári filmforgalmazás divatja, hogy könnyed „limonádéval” szolgál az üdülők, a vízparti és hegyvidéki nyaralók, valamint a kertmozik látogatóinak szórakoztatására. Ennek a célnak talán meg is felel Bán Róbert filmje, de úgy tetszik, csupán ezért nem volt érdemes megcsinálni. Az alkotói energiákból bizonyosan többre is futotta volna.

Hajdú Éva

FOGADÓ AZ ÖRÖK VILÁGOSSÁGHOZ színes, magyar, Budapest Filmstúdió, 1981.

R.: Bán Róbert; I.: Molnár Gál Péter; O.: Kende János; Z.: Petrovics Emil; Jelmez: Kemenes Fanny; Díszlet: Csengery Zsolt; Sz.: Töröcsik Mari, Márkus László, Hernádi Judit, Kálmán György, Lukács Sándor, Fülöp Zsigmond, Szombathy Gyula, Ronyecz Mária, Szacsavay László, Gáspár Sándor, Kézdy György



Piedone Tihanyban

Mészáros Gyula: A Pogány Madonna

Piedonét ugye nem kell bemutatni?! Ő a kemény öklű, lágy szívű hústorony-rendőr, aki végigkövérkedte-verekezte már a fél világot, kábítószer vagy épp gyémántok után kutatva. Megfordult a francia és az olasz Riviérán, otthon volt Afrikában és Hongkongban; Marseille-ben éppúgy tisztelték, mint egy szafarin. Sokan voltak ellenségei, de többen barátai. Utóbbiak közt leginkább gyerekek – Momo, Bubu, Zozo, Csucusu – mindegy, csak egzotikus, árva és védtelen legyen.

Piedone Magyarországon még sohasem járt. Érthető. Gyémántunk egy szál se, a kábítószer-forgalmazásnak meg nem igazán látványos színhelye az EMKE-aluljáró vagy a Hungária. Árva gyerek, védtelen gyerek még akad itt is, de sztori? Sivatagunk sincs, csak pusztánk, tengerünk sincs, legfeljebb Balatonunk. Persze jól fényképezve alig észrevehető a különbség!

Kell tehát egy jó kis történet – adunk egy gyereket, kibéreljük a Balatont –; ha ezek után sem vállalja Piedone a nyomozást, hát nincs tisztában a saját érdekeivel. Nagy horderejű bűneset kell, ami ugye egy szocialista országban... megvan: műtárgylopás! Ez bárhol előfordulhat, s ugye itt, ahol a közvagyonot féltjük, még érzékenyebb lenne a veszteség! Remek: jöhet Piedone. Mert ő már bevált, patronjai kipróbálták, dramaturgiája nem épp követhetetlen – világsiker. Nem filmsiker: mozi-siker. Ami nem ugyanaz, de ugyanannyira fontos.

Persze Piedonénak át kell lépnie a magyar rendőrség kötelékébe, tökéletesen kell tudnia magyarul, elvégre mégiscsak belügyről van szó, nem kell nekünk az Interpol! Kezdődnek a nehézségek: útlevel, munkavállalási engedély – nem Hongkongban vagyunk! Sokkal egyszerűbb lenne, ha nem Piedone jönne el, hanem



megszületne a magyar rendőrhadnagy, aki szakasztott olyan, mint ő, de hát mégsem ő, értik, ugye a különbséget?! Ez a magyarrá honosított Piedone aztán már bátran elkezdhet nyomozni Tihanyban az eltűnt Pogány Madonna után, ütközhet gyilkosba, verekedhet – magyar marad, ha valaki külföldre emlékeztet is.

Nem véletlen, hogy már a figura megszületésének körülményeit ily sok nehézséggel írtam körül. Nem tudom, valójában felvetődött-e egy is a felsoroltak közül *A Pogány Madonna* című új magyar krimi alkotóiban – de tudatalanul ott munkál Bujtor István és Mészáros Gyula filmjében. A Piedone-figura és -dramaturgia átültetésének-meghonosításának sikere és sikerületlensége adja a film sikerét és sikerületlenségét is. A megvalósítást tekintve: nagyon profi film készült. De lehet, hogy kissé amatőr profifilm.

Bujtor István jó néhányszor kölcsönözte már hangját Piedonénak, Bud Spencer szinkronja-

ként. Tanúsíthatom: jobb volt, mint az eredeti. Csak sajnáltam mindig, hogy nem itt nálunk jutott eszébe valakinek ez a figura éppen Bujtorról. Ami késik, nem múlik. Eszébe jutott valakinek: Bujtornak. Írt hát egy bűnügyi novellát – ebből készült a forgatókönyv –, s abban kitalálta a magyarosított Piedonét, magamagát. A figura a honosítás nehézségein túl alig változott: ezt is, mint az eredetit, örökösen lefokozzák, ez is hústorony – bár arányosabb mintájánál – és remek verekedő, ez is gyámolítja, de legalábbis eltűri a gyerekeket segítségként maga mellett, ez is blazírt és legyőzhetetlen. Bujtor mindehhez kitalált még egy valóban remek sztorit is, melyet – tudom – illetlenség elmondani. Csak annyit róla: igazán profi munka. Mert lehetőséget ad gyilkosságra és üldözésekre, verekedésre és megdicsőülésre, azonosulásra és kívülmaradásra, de főként izgulásra. Ahogy az egy moziban kötelező.

Az alaphelyzet tehát kettős.

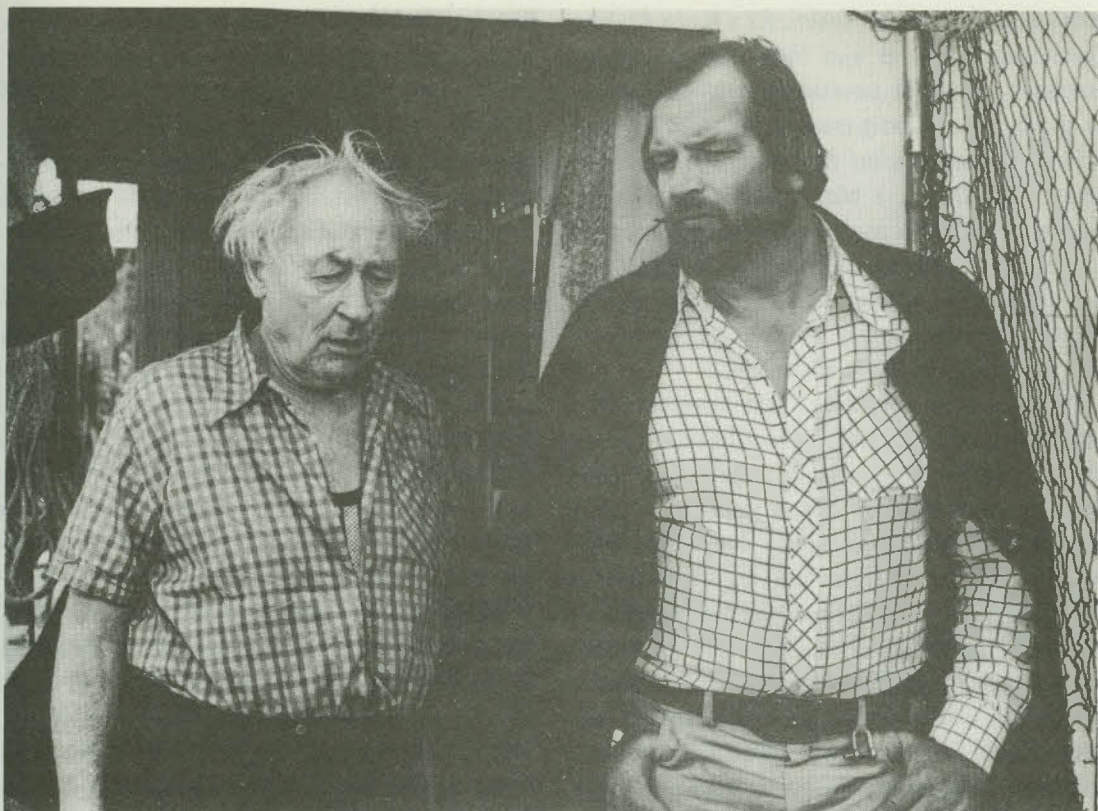
Egyfelől érthető és üdvözlendő a törekvés arra, hogy kommersz – tehát: könnyen fogyasztható – szórakoztató filmet hozzanak létre a magyar filmgyártásban. Minthogy immár vagy harminc éve nincs folytatható hagyományunk ez ügyben, mintaként egy sikeres sémához nyúlunk. A nagydarab magányos hősnek már jóval Piedone előtt kitalált figurájához.

Másfelől adva van Bujtor István személyében egy igazi mozisztár, aki külföldi kollégáihoz mérten még azzal a nem lebecsülendő többlettel is rendelkezik, hogy kitűnő színész. Illúzióteremtően azonos és több, mint mintái, s még forgatókönyvíróként is működik. Alakot és szituációt egyaránt képes teremteni.

Találkozik tehát egymással a jó törekvés és a jó forgatókönyvíró-színész. Jó filmnek kell születnie. Mégsem születik. No nem a Piedone-sorozattal összevetve: annál lényegében nem rosszabb. Önmaga lehetőségeihez és az igazi kommersz mintákhoz képest lesz gyengébb ez a film. Valószínűleg még így is sikere lesz.

Az ok többrétű.

Kezdjük például a – jobb szó híján írom –



szemérmességgel. Hadd idézzek a poén le-
lövése nélkül egy jelenetet. A történet szerint
ellopják a tihanyi múzeumból a kincset érő
Pogány Madonnát, s a lopáshoz gyilkosságok
is kapcsolódnak. A nyomozáshoz megnyerik
az éppen ott nyaraló-vitorlázó csodarendőrt,
aki természetesen eredményt ér el. Egy adott
pillanatban a menekülő gyilkos nyomába ered.
Az ismert patronok szerinti üldözési jelenet
következik. Autón. Szerencsére nem Traban-
ton és Zsigulin, hanem gyors nyugati kocsikon.
Az üldöző – Bujtor – kocsija váratlanul le-
robban. A gyilkos egérutat nyerhet. Piedone
ilyenkor az első arra haladó kocsiból kivágja
annak megszeppent és értetlen vezetőjét, s
máris mehet tovább. De nem így egy magyar
filmben. Mert törvények és humánus is van
a világon. Bujtor udvariasan kölcsönkéri éppen
ott tartózkodó ismerőse Fordját. Még szeren-
cse, hogy a beleegyező válaszból az is kiderül,
a slusszkulcs bent van az autóban – mert
különben végképp bottal üthetné a cseppet

sem humanista és udvarias gyilkos nyomát.
Apróság? Az. De jellemző. Mert ilyen apró-
ságoktól lesz a film izgalmas helyett nemegyszer
mosolyogtató.

A kemény öklű hősök verekedni szoktak.
Nem azért, mert szeretnek, hanem mert rá-
kényszerülnek. Lehetőleg jó sokan támadják
meg őket, annál jobban szoríthatunk nekik,
annál fényesebb egyébként természetes győzel-
mük. Ha azonban a néző nem veheti komolyan
ezeket a verekedéseket, még ha mindig előre
tudja is a végeredményt – nem tud jólesően
izgulni. A komolyság feltétele, hogy a filmben
vegyék szigorúan az ökölharcot. Mert ha ők
teremtenek távolságot, akkor paródiába fullad
a dolog, betétszámmá egyszerűsödik a lényeges
dramaturgiai elem. Ez történik ebben a filmben
is. Bujtor újra meg újra paródia-vereke-
désekre keveredik – pedig oly szívesen hinnénk le-
győzhetetlen öklében. De ugyanezt a paro-
disztikus hangot erősítik más elemek is. A
nyomozást eredendően egy filosz külsejű és

érdeklődésű nyomozó vezet. Ez a Kern András alakította figura el van látva minden olyan vonással, amelytől nevetségessé válhat: gyenge és pipogya, mindig csak a feleségét hívja és örökösen éhes, semmi nem sikerül neki, mindenre más jön rá, s bár a sikert ő aratja le, közben legföljebb csak kabaré-poénokra van lehetősége („milyen alacsonyan szállnak ma a stukterek”). A film tehát egyszerre akarja megteremteni a magyar Piedone-krimít és annak paródiáját is. Nem sikerülhet.

Honnan ez a kettősség? Ezt neveztem fen-
tebb szemérmességnek. Mondhattam volna azt is: Mészáros nem meri vállalni azt, amit Bujtor megírt és amit el tud játszani. A nagy öklű, szeretnivaló, magányos detektívet. Mert a magányos hős nálunk még egy krimiben is osztályidegen. Pontosabban: ha már magányos hős – hiszen a műfaj szabályaihoz ez hozzátartozik, az azonosulás egyik alapfeltétele –, akkor legalább parodisztikus eszközökkel idegenítsük el. Jobbára így is egyedül éri el eredményeit, maga oldja meg az egész rejtélyt, legfeljebb az ifjú, öt-hat éves gyerek-kolléga segít neki, ami belefér a játékszabályokba. De legalább tartunk-tartatunk annyi távolságot, hogy érzékelhető legyen: ez ám a valóságban nem lehet így, csak egy humoros játékban. Így aztán mire izgulni kezdenénk, megnevetetnek minket – hozzáteszem: általában tehetőségesen –, mire beleszoknánk a paródiába, már megint a történeten kellene izgulnunk. A végeredmény: kielégítetlenül állunk föl a székből. Kicsit becsapva.

A kész filmet látva nehéz eldönteni, hogy a félsikert eredményező okok között mi az érdekesebb: a már taglalt szemérmesség-visszakozás, avagy a kihagyott rendezői-operatőri lehetőségek. Mert ezekből is akad jó néhány. Hogy csak a legnyilvánvalóbbat említsem: a

film keretétől egy vitorlásverseny szolgál, lévén hősünk neves versenyző, s valamennyi gyanúsított a nevezettek között. Remek ötlet, kitűnő „ziccer”. Ha szél van, gyönyörű és izgalmas a verseny, hajmeresztőek a fordulatok és a manőverek: férfias vetélkedés folyik. Ha szélcsend van, nagy a feszültség. Mindenki a rajt lehetőségét várja, figyelik a vizet és egymást, mindenki ugrásra kész. Mindkét szituáció aranybánya a feszültségteremtés számára. Ebben a filmben kiaknázatlan marad a lehetőség. A verseny és a szélre várás egyaránt csak illusztráció, filmbetét és nem dramaturgiai erő. Hosszú percek válnak így üresjáratú – olyanok, melyek a legizgalmasabbak lehetnének. Miközben Mészáros tud feszültséget teremteni ennél sokkal lehetetlenebb helyzetekben is.

Talán valamivel érthetőbbé teszi kifogásainkat az operatőri munka elemzése. Nyilvánvaló a filmből, hogy mindenki hitt a jó mozi ügyében, s lila filmes felhangok nélkül dolgozott. Hildebrand István – úgy tűnik – nem volt képes erre a munkára. A *Psyché*-ben alkotótárs volt – ezúttal munkatárs sem tudott igazán lenni. Fantáziátlanul, szürkén és laposan fényképezett. Talán jobb szó rá: kedvetlenül, épp csak az élességre figyelve.

Hadd szögezzem le, ennek ellenére nézhető és szórakoztató film *A Pogány Madonna*. Olyan krimi, melyen nincs mit szégyellni. Az lenne a jó, ha gyakrabban és bátrabban készülne ilyen profi filmek, csak az amatőr félelmeket kellene minél hamarabb levetkőzni.

Remek színészeink vannak, akik a mozihoz is értenek. Bujtor István ezen belül is ritkaság: ez a film újra felhívja értékeire a figyelmet. Kiderült, hogy még jó forgatókönyvet is tud írni. Egyszer majd csak megtanulunk kommersz mozit csinálni: rendezni és fotografálni is.

Talán, ha Bujtor lett volna a rendező is?!...

Bányai Gábor

A POGÁNY MADONNA színes, magyar, Budapest Játékfilmstúdió, 1980.

R.: Mészáros Gyula; F.: Bujtor István és Mészáros Gy.; O.: Hildebrand István; Z.: Aldobolyi Nagy György; Sz.: Bujtor István, Kern András, Górnagy Mária, Kovács István, Kállai Ferenc, Hernádi Judit, Benkő Péter, Benedek Miklós; J.: D. Forgó Teréz; D.: Duba László

Hétköznapi kálvária

Krzysztof Kieslowski: Az amatőr

A hetvenes évek második felére a lengyel filmgyártásban beérkezett a Wajda utáni második új hullámos nemzedék. Ez a generáció megközelítette a kameratöltőtoll-ideált; amatőrfilmes, dokumentumfilmes, televíziós iskolán edződött, párhuzamosan és filmnyelven tanulta az önkifejezést és a valóságfelfedezést. Zanussi – a fizikus-filozófus – tudós filmrendező a legismertebb, legérettebb egyéniség közülük. A többiek fokozatosan zárkóztak föl mögé, érett, egyéni hangú, elkötelezett alkotásokkal. Közös jellemzőjük a társadalmi érzékenység és a magas fokú filmnyelvi kifejező-készség. Az ellentmondások bűvópatak útját követik, és egy pillanatra sem fogadják el, hogy a tettek nélküli lét pusztán látványos állóvíz.

A 79-es Moszkvai Filmfesztivál aranydíjjal jutalmazott *Amatőr*-je, Krzysztof Kieslowski első játékfilmje, ennek a második lengyel iskolának halk szavú, tragikomikus alkotása.

Kieslowski választott hőse – központi figurája – Filip Mosz, ifjú anyagbeszerző, lakással, feleséggel és a film elején érkező újszülöttemmel. A filmen végighúzódó konfliktus látszólag jelentéktelen tárgyi oka egy filmfelvevő, melyet az újdonsült apa kéthavi fizetését áldozva azért vásárolt, hogy megörökítse gyermeke fejlődését, cseperedését.

A felvevőgép fokozatosan kiemeli tulajdonosát környezetéből. A kollégák elismerő pillan-

tását, már-már tiszteletét eredményezi. Protekciót „szerez” többek között a szülészet fiatal portásánál. Végül a gépnek köszönheti barátja megrendítő háláját, mert megörökítette annak időközben elhunyt édesanyját. Filip Mosz társadalmi kiemelkedése-kiválása azonban ténylegesen akkor kezdődik, amikor munkahelyének, a kisvárosi üzemnek igazgatója felkéri, készítsen filmet a gyár fennállásának huszonöt éves jubileumáról. Filipet megbízták; Filip igyekszik helytállni. Szenvedélyesen berregteti masináját, rögzíti a táncdalékesek nyájastorz mosolyát, fotografálja a tiszteletdíjak levonás utáni átadását, a kopár gyáruvarra néző ablak párkányán tollászkodó galambokat, és megbízatásához híven lesben áll, hogy lencsevégre kapja a tanácssterem zárt ajtóinak mögül kilépő helybéli fontos embereket. Barátja és famulusa – a nála pár esztendővel fiatalabb Witek – társaságában reményvesztetten várakozik, amikor végre nyílik az ajtó és... két fontos ember elindul a W. C.-re. Alig mernek visszatérni, mert Filip rendíthetetlenül filmez, mindaddig, míg az igazgató személyesen el nem zavarja.

Ezután az igazgató atyai tanácsokkal látja el Filipet, biztosítja, hogy eltekint a sutaságoktól, mert valaki azt mondta – ki is? –, hogy számunkra a legfontosabb művészet a film! S mivel ezt Lenin mondta, s a fiatalabbak ezt még tudják, az üzem nyersanyagot, felszerelés-

kiegészítőket és az alagsorban egy helyiséget a lelkes amatőrfilmek rendelkezésére bocsát.

Minden társadalom minden művészeti ágat mindig igyekezett megnyerni saját céljai szolgálatára. Az igazgató felismeri a lehetőséget annak, hogy kisvárosi életükről szép és jó híreket küldhet a nagyvilágba. Jegyezteti a klubot az amatőrfilmes mozgalomban, s később megfontoltan támogatja Filip Mosz útját a televízióhoz. Filip kitartóan dolgozik. Megdicsérik az amatőr fesztiválon nyert díjáért, melyet igazgatója lelkesen fogad, s a maga szépítő hajlamával úgy értelmez, hogy ha egy fesztiválon nem adnak ki első díjat, akkor Filip Mosz harmadik díja tulajdonképpen második díj, s ez igen szép eredmény. . . Ezen atyai jóindulat mögött azonban kendőző, elleplező szemlélet húzódik. Filip viszont egyre komolyabban veszi a nyákába szakadó feladatokat. Már nem is ér rá kőcsinye fejlődését figyelni, helyette moziba jár, filmtörténetet lapoz és egyre tudatosabban filmezi a környező világot. A mindent-amielőkerül-lefilmezünk magatartástól – amikor egy-egy felső gépállás még csak azért született, mert Irka, a felesége komolytalannak tartotta, hogy a férje statívval-felvévővel játsszadozzon az utcán – eljut a tudatos válogatáshoz. Filmet készít egy idős munkásról, aki huszonöt éve dolgozik a gyárban. Igen ám, de ez a munkás alacsony növésű, testi fogyatékos: miért éppen róla készít filmet? – kérdezi az igazgató, és Filip Mosz válaszol: „mert neki sokkal nehezebb”. És látjuk a gyerekestű, felnőtt fejű férfit, aki alig éri fel a mosdót, s látjuk idős, apró termetű feleségével otthonában, amint a szabad időről-szórakozásról beszélnek: nekik nem jut más, mint egy-egy séta a cukrászdába, mert az asszony nagyon kedveli a gyümölcskocsonyát. Megható egymásrautaltság, és Mosz úgy érvel az igazgatónál: inkább arról kéne tenni, hogy értelmesebb legyen a lét. Hogy nem letagadni kell azt az auschwitzit kirándulást, ahol mindenki részegen duhajkodott, hanem elrettentő okulásul bemutatni. És az is tény, hogy az épületek elejét újtották-tatarozták, de a hátsó udvarokon középkori állapotok

uralkodnak. Nem letagadni, hanem kijavítani kell e hibákat.

Filip Mosz fokozatosan kilép saját szűk köréből, s a botcsinálta filmesből egyre felelősebben szemlélődő-ábrázoló művész körvonalazódik. Mellette állnak munkatársai, barátai. Biztatja őt Anna, az amatőrfilmek bennfentes, titkokat sejtető, műkedvelő életvitelű szervezője. Útját egyengeti az amatőrzsűriből ismerős tv-szerkesztő, aki tőle – *tőlük* – várja a megújulást a televízió muszáj-világában. Mert – véli a szerkesztő – az amatőrfilmeknek nem muszáj szépíteni a dolgokat. . . És Zanussi, a tudós filmrendező! Filip Mosz rangját emeli, amikor amatőr-klubjuk meghívását elfogadja. Zanussi itt önmagát alakítja. Ez előtt még egy ankéton is látjuk, ahol amatőr hősünk a *Védőszínek* vetítését követő vitán magáénak érzi Zanussi – képben és élőszóban – tett hitvallását.

Megszoktuk már, hogy egy-egy művész tiszteletét úgy rója le elismert, általa szeretett pályatársa iránt, hogy szerepelteti, idéz valamely – az éppen pergő eseményekre is vonatkozó – alkotásából. Kiesowski filmjében Zanussi megjelenése több és teljesebb, mint egy elismerő főhajtás. Hőse, Filip Mosz, magánkálváriájának azon a pontján találkozik a híres rendezővel, amikor nyilvánvaló, hogy gondjai-viszonytagságai, morális tépelődései elérték azt a csúcspontot, ahonnan feltartóztatlanul jut el a hivatásos filmrendező értelmiségi felelősségvállalásának, a szűkebb érdekeken túlmutató gondoknak gyötrődéssel teli, igényes felmutatásához.

Zanussi és Kiesowski hősei megküzdnek az önkifejezésért, egy – a Wajdáék indulásától – lényegesen eltérő történelmi korszak szülöttei, ők már a szocializmusban felnőtt generáció, mely a jó és rossz harcát kevésbé nyilvánvaló módon kénytelen felismerni. És kénytelen e küzdelemben állást foglalni. (A jelenkor tragikus gondjai igazolják, hogy ezek a filmrendezők aggódva-gyötrődve keresték azokat a különös helyzeteket, amelyekben az értelmiségi lét dilemmáját bogozva, kitekintő körképet



villanthattak fel arról a társadalomról, melyben hőseik egyszerre hadakoznak önmaguk személyes visszahúzó erőivel és a környezet – gyár, kisváros stb. – elbizakodott hierarchiára törekvésével.) Valaki mindig jelen van, hogy összemossa a valóságot az elképzeléssel, valaki mindig jön, hogy a „védőszínűk” kaméleon hitére térítse az embereket.

Ki a felelős a nehezen áttekinthető helyzetekért? Az igazgatónak, aki rutinszerűen elkendőzi a dolgokat, már eszébe sem jut, hogy nem az a bűnös, aki megmutatja a valót, s így óhajt jobbat, szerinte az a vétkes, aki „kibeszéli” a takargatnivalót. Filip Mosz nem lehet felelős őszinteségeért, mert – amint elhangzik – „túlágosan fiatal”. Nyugdíjazás előtt álló közvetlen főnöke kell hogy elviselje a felelősségrevonást. Ő már semmit nem tehet, és neki ez már nem is „árt”. Tipikus „bűnbak”-dilemma. A hős sértetlen marad, a dolgok – amelyekért szót emelt – azonban nem rendeződnek. Az amatőrfilmes Filip lekezelő vállveregetések közepette kénytelen végignézni, hogy szelíd szavú főnökét, atyai barátját – helyette – elmarasztalják. Ezen a ponton

omlik össze Filip Mosz, amikor igazgatója meg akarja magyarázni, hogy a dolgok természetéhez hozzátartozik az áldozatfelmutatás. S ebbe a belső, felnőtt-titokba őt még bizalmasan be is avatják. Tedd a dolgod, de érezd magad rosszul a bőrödben. Ha megrettensz és elállsz a koszos hátsó udvarok, az üres, megbecsülés nélküli életek bemutatásától – annál jobb.

Megrettenve, kifosztva, tragikomikus vodka-gőzben mondja az ifjabb amatőrfilmes tanítvány-jóbarát: Örülj neki, szabad vagy! Filip üt. S az ifjabb pályatárs megsiratja közös művüket, amit Filip Mosz tekegolyóként gurít el az utcán, átadva a filmet a fény megsemmisítő enyészetének. Még nem érti Filip indulatát. Még nem értik-tudják, hogy az igazgató által kiszemelt bűnbakot megmenteni úgysem lehet. De Witek felsorakozott Filip mögé, s folytatni akarja, amit az elkezdett.

Hősünk, mint öngyilkos a fegyverét, maga felé fordítja a kamerát, és elmondja, hogy nem ezt akarta. Ő csak békét, nyugalmat akart, filmezni-megörökíteni a családi boldogságot. „Én, Jónás, ki a békét szerettem...” – ezt a gondot mindenki megfogalmazza egy pilla-

natban, amikor az értelmiségivé válás folyama-
ta már visszafordíthatatlan. Krzysztof Kies-
lowski érthetően elutasítja, hogy Wajda és
Fellini híres filmrendező hőseihez képest Filip
Mosz „kisember”. Nyíltan kimondja, hogy
Filip Mosz: ő maga. A hangsúly az emberi
szépség-teljesség kiharcolása, s nem az a fon-
tos, hogy ezt tudós vívja-e, vagy filmrendező.
A küzdelem ma izzadságszagúbb, mert a lé-
nyeg az egész társadalom önmegvalósítását
jelenti.

A film feszes szerkezetű. Ahogy Filip gyanút-
lanul sodródik egyre beljebb a kedvtelésből
(műkedvelésből) a hivatással vállalt filmezés
labirintusában, úgy veszi el magánbékéjét. E
béke egyik letéteményese Irka (Malgorzata
Zabkowska). Tehetetlen lázongásokkal akarja
Filipet megóvni magának, a családnak, a ter-
vezett békés boldogságnak. Moziba fogunk
járni! – mondja Filip sugárzó arccal, s észre
sem veszi, hogy érzékeny asszonya – nála jóval
előbb – megsejtette a szétválasztó jövőt. A
nyitóképek jóval később nyelik el értelmüket.
A gyanútlan csibéket széjjeltépő héja: Irka
nyomasztó álma. A szenvedésből új élet szüle-
tik, s Irka boldog, büszke, hogy *megérezte*:
lányuk lesz. Megtudjuk – Filip a munkatár-
saival közli –, hogy Irka *dühös* volt, amiért
férje kéthavi pénzét filmfelvevőre költötte. Na-
gyon szeretlek – mondja Filip az újdonsült
anyának. Teljes az egyetértés, a babát filmezik,
de Irka közbeszól: Nem *szokás* egy kislányt
meztelenül fényképezni. A legkevesebb, hogy
Filip nem érti ezt az illemszabályt. S amikor
a férfi közli, hogy filmezni fog a tröszt huszon-
öt éves jubileumán, Irka gyanakodva kérdezi:
miért éppen te? S a válasz még: mert nekem
van felvevőm. De az amatőrfilmes első siker
– az a bizonyos ablakból, felső gépállásban
fotózott járdafelbontás-életkép – mégis Irká-
nak köszönhető. Nem engedte férjét (nem
illik!) statívval az utcán rohangálni! A tröszt

ünnepegen Irka magára hagyja Filipet. Lát-
juk, amint fáradtan távolodik a gyárudvaron,
látjuk abból az ablakból lenézve, melynek pár-
kányán Filip „meglesi” a tollászkodó mada-
rakat.

Irka tehetetlen dühében öklével támad az
előszobatükörre, Filip megcsókolja a sebzett
s bekötött kezét, lelkesítené Irkát, elmeséli,
mit látott a moziban, de az asszony röviddel
később ígéretét veszi, hogy felhagy a filmezés-
sel. A kor- és sorstársakhoz fűződő érzelmek
ambivalensebbek. Filip vétke, hogy észre sem
vette, mi történik körülötte. Ugyanakkor Filip
összeomlása a hős alapvető morális tartását
hangsúlyozza, s az a tény, hogy kameráját
maga felé fordítva, őszinte megrendüléssel
visszatér a kezdetekig, elemző bele nem nyug-
vására utal. Jerzy Stuhr, Filip Mosz megsze-
mélyesítője, Krzysztof Kieslowski alteregója,
a bumfordi semmilyenégtől, a sima arcú gya-
nútlaniságtól a megrendülten meg-megálló,
benső eredőjű gondterheltségig terjedő skálán
játsszik. Arccal, testtartással és intellektuális
azonosulással.

A film közege: a kisváros léggömbje (semmi
nem történik, de az rohanó, színes, csetlő-botló
forgatagban) a dokumentum-életképeken ed-
zett, dinamikus kamera fényes eredménye. De
van egy pont a valóságban, amikor az ember el-
zárkózik, nem nyílik meg a kamerának. Ekkor
jön a játékfilmes elbeszélésmód, a lelki folya-
matok végigvezetése különös állomásokon: ön-
ismeret, valóság és életismeret nélkül azonban
ez a tipizálás lehetetlen.

Az utolsó képsorokig Filip soha nincs egy-
magában. Fizikailag is sodorják az események,
körülveszik az epizódfigurák, az epizódtörté-
nések. Íme, a lényeges és lényegtelen rohanó
együttáramlása. Értékelné, töprengeni Filip
magyarázatkereső, kamerával megosztott ma-
gánya láttán, a film befejezése után kezdünk.

Vörös Éva

AZ AMATŐR (Amator) színes, lengyel, 1978.

R.: Krzysztof Kieslowski; F.: K. Kieslowski és Jerzy Stuhr; O.: Jacek Petrycki; Z.: Krzysztof Knittel;
Sz.: Jerzy Stuhr, Malgorzata Zabkowska, Eva Pokas, Stefan Ozyzewski, Jerzy Nowak, Krzysztof Zanussi



Elvetélt vágyak

Konrad Wolf: Solo Sunny

A harmadosztályú lokál, melynek pódiumáról Sunny elének lép, mintha a *Kabaré*-ból öröklődött volna át Konrad Wolf filmjébe. Talán ugyanarról a csehóról van szó; elvégre Kander és Fosse kabaréja is Berlinben volt. Az éles ellenfények, a gyors, dzsessz-ritmusú vágások is Bob Fosse-t idézik. Sunny pedig, a vastagra rúzoszott szájával, a kerekre festett szemével – akár Lisa Minelli.

Vált a kép. A főcím alatt már a nappali, hétköznapi Berlint látjuk. Nem fölbolydult és fenyegető, mint volt ama amerikai sikerfilmben, hanem álmos, unalmas és eseménytelen. Koszlott, málló házfalba vágott keskeny kis ablakon bámul ki Sunny, a bárénekesnő. Megszabadítva smink-maszkjától már nem Minelli-re, inkább a kedvesen csúnya Inna Csurikovára emlékeztet. A szobában az ágyon egy férfi,

mintegy mellékesen. A lakás szétszórt, koszos, útban a lepusztulás felé. „Reggeli nincs” – közli Sunny tárgyszerűen jellegtelen arcú alkalmi partnerével. „És szöveg sincs” – szögezi le gyorsan, amikor amaz méltatlankodna. Csak üres, keserű kávé van. Vécé fél emelettel lejjebb a mocskos lépcsőházban. A földszinten előcsoszog a kelet-európai társadalmak művészi figyelemre sajnos kevésbé méltatott örök hőse: a lompos, sunyi házmester. Kezében a szemétdörrrel áll és pöröl, mint önmaga szobra: hősnőnk megszegte „a szocialista együttélés szabályait”, ezért majd följelentik. Vagy már följelentették. Talán mert férfi volt az ágyában, talán mert zenét hallgatott, talán mert nem hord melltartót, talán mert nincs az otthonában tisztes reggeli. Nem tudni. A lakással szemközti tűzfalon keskeny ablak. Mögüle

valaki állandóan kukkol. Talán a följelentő. Akit Sunny föl szeretne jelenteni.

Hősnőnk útra kel. Harmadosztályú haknibrigád zötyög az ócska mikrobuszon, élén a tenyérbemászóan kenetteljes konferansziemenedzserrel. A műsorközlő minden városban elsüti ugyanazokat a bugyuta vicceket, a Tornado együttes eljátssza ugyanazokat a szokványos zeneszámokat. Sivár hodály az egyik színhely, az asztalok körül rosszul öltözött, ijedt, szomorú szemű emberek, az asztalon sör. Milos Forman és a cseh „új hullám” kelet-európai mozimitológiájának egyik legfontosabb színtere ez az ormóttan *bál*, amely, nevével ellentétben, nem csillogó és vidám, hanem szálnalmas és groteszk. A „multság” is magán viseli ama csüggesztő hétköznapi jegyeit, melyeket elfeledtetni igyekszik. A turné városai-ban a mindenkori kisvárosi egyenszálloda, egyenszobákkal és egyenbútorokkal. Sör és konyak. Másnap főfájós felkelés és indulás – ugyanoda. A kényszerű összezártság kínálta egykedvű szeretkezések; reggel keserű szájj. Aztán vissza a lakásba a kukkolóhoz, a ház-mesterhez, az állott reggeli kávéhoz.

Kövér, pénzéhes taxisofőr, aki mosolyogtató lelkesedéssel koslat énekesnőnk után. Ő „ismeri a dörgést”, láttára kezesbáránnyá válnak a szállodaportások és bárpincérek. S a berlini „high life” mindeme csodáját megosztani vágyik riadt imádottjával.

A barátnő lakótelepi dobozlakása, ezernyi egyforma doboz között.

Vissza-visszatérő helyszínek, egy emberi élet szűkös, nyomasztó keretei. A háttérben mindig málló házfalak, sivár tűzfalak, füstöt okádó kéményerdők. A koszos ablaküvegek mögött megvillanó sunyi arcok, kíváncsi, eseményre vágyó tekintetek. Bágyadt pasztellszínek, füst és köd. A filmnek talán nincs egyetlen tiszta, világos képe sem. Valószínűleg ezért tart Sunny a szobája falán üres ablakkeretet, amely őszi naplementét ábrázoló színes plakátra néz. A lakótelepi egyenkaszni falán görög oszlopsorok képe, élethű rövidülésben. Ez az egyetlen irány, amerre csábító lenne elindulni:

egyenesen végig az oszlopsorok között. Szemkört, kitekintve az „igazi” ablakon, lassan, méltóságteljesen összeomlik egy öreg bérház, sűrű füstöt hagyva maga után. Az az érzésünk, mintha a többi is omlófélben volna. S benne a sorsok ugyanúgy.

Ez Sunny – polgári nevén: Ingrid Sommer – életének a háttere, mindennapjainak ketrece. Konrad Wolf csöndes, mélabús filmje nem a kis slágerénekesnőről, nem is a vele megesett kalandokról szól, hanem mindenekelőtt erről a színtérről. A *Solo Sunny* a szomorkás hangulatok, a bágyadt megvilágítások, az elvetélt vágyak filmje. A közlendőt nem a történet hordozza: a képekből füstölög elő, nagy erővel.

Maga a sztori banális és érdektelen. A hősök jelleme nem kevésbé. Egy csúnyácska bérénekesnő, akiből tizenkettő egy tucat. Egy harmadosztályú zenekar. Egy kövér taxisofőr. Egy szaxofonon is játszó filosz. Mindenki ködös általánosságokat mond, akár egy csacska slágerben. „Én csak arra vágyom, hogy valakinek szüksége legyen rám” – közli a hősnő. „Magányosak az emberek” – szögezi le a filozófuszzenész. És ezekből a nagyon átlagos sorsokból, helyzetekből lassanként előfénylik a magány és az üresség drámája. Mert minden sors katar-tikus és felemelő: az Antigonék és Elektrák koszlott bérházakban, lakótelepi szobákban élnek, kukkolóktól és ház-mesterektől körül-véve.

Elmenekülni: nincs hová. A filmben az egyetlen harmonikus, megnyugtató színekben ábrázolt helyszín a temető, ahol a hősnő a szerelmével sétál. Itt csönd van, zöldek a lombok, békés a környezet. Még ama repülőgépek sem zúgnak el, fülbántó zörejjel, amelyek az imént látott parki séta békéjét megbontották. A közeli és félközeleket csak ebben a temetői epizódban váltja fel, ideiglenesen, a nagytotál megnyugtató bizonyossága. Az elvágódás már csak az ócska slágerszövegekben és a banális párbeszédekben fogalmazódik meg. „Merry old song of the golden girls and the men so strong” – éneklí a tűnt boldog idők



aranyló lányairól és erős férfiúiról szóló dalt Sunny a bárban. Vele szemben a mai idők pocakos urai és agyonékszerezett, puccos bár-cicuskái tömik magukba a vacsorát. A rissz-rossz zenekar esténként a szállodában, már részegen, arról ábrándozik, hogy egyszer majd valami komolyabb muzsikát, dzsesszt játszik. Aztán másnap este megint együtt lépnek fel az idiótán viccelődő konferansziéval a formani bálon.

A filmből sem a hősnőről, sem a többi szereplőről nem derül ki lényegében semmi. A sorok meghatározatlansága ez esetben nem dramaturgiai fogyatékoság, hanem következetes filmkészítői álláspont. „Nem adtam be sem lakás-, sem autógénylést és tévém sincs. Mi vagyok én?” – teszi fel a kérdést a film férfitőse. Mennyivel több az ember annál a képnél, ami belőle az őt körülvevő emberekben, tárgyokban tükröződik? Wolf filmje, igen hatá-



rozottan, egy ilyenfajta egyszemélyes képet mutat. Pontosabban, ennek tarthatatlan ürességét. Éreztetve a hiányt; azt, hogy a felszínes kép mögött lennie kell *valaminek*. Ez a film a fájó hiányról szól, innen a hősök személyiségének körvonalazatlansága.

Sunnyval *megettörténnék* a dolgok, anélkül, hogy ő valamelyest is befolyásolná őket. Vágyai és az események között nincs összefüggés. Talán élete végéig az ócska kis bandával énekelne, a fiúk azonban, szintén érthetetlenül, lecserélik egy másik kopottas kis énekesnőre. Egy gyárba megy dolgozni, ahol a kolléganője az övéhez hasonló csillogó énekesnői karrierre vágyik. A következő képek ismét egy bár pódiumán mutatják, éles reflektorfényben... Bemászik a szaxofonos filozófus ágyába, eleinte láthatóan merő érdeklődésből. Majd ott ragad. Néhány váratlan action gratuite azonban a defenzívába kényszerített személyiség jelenlétéről, kitöréseiről tanúskodik. Kis híján megöli szerelmét, amikor mást talál az ágyában. Aztán öngyilkosságot kísérel meg, természetesen sikertelent, szegyetlenes gyomormosással

végződött. A film vége felé sírva fakad. „Miért sírsz?” „Mindenért” – hüppögi. Szokványosan melodramatikus ez a lezárás, ahogy az egész történet is kínosan banális. Talán nincs is szükség az öngyilkosságra és erre a szívszorító sírásra. Valószínűleg egységesebb, erőteljesebb lett volna a film, ha végig a szürke köznapok őrzítő szférájában marad. S ha helyenként fölgyorsul a kocogós tempó.

Korántsem hibátlan, de megkapóan őszinte és rokonszenves alkotás a *Solo Sunny*. Eberhardt Geick operatőr tompa pasztellszínei, megfáradt arcokat pásztázó közelije, sivár városképei legalább annyira „tartalmat” közvetítenek, mint a társrendezőként és íróként egyaránt jegyzett Wolfgang Kohlhaase suta dialógusai és ismerős szövegpatternjei. A Sunnyt játszó Renate Krössner megérdemelten nyerte el tavaly a nyugat-berlini fesztiválon a legjobb női alakításért járó Ezüst Medvét. Színészi ereje passzivitásában és körvonalazatlanságában rejlik. Ez a passzivitás nem megadás, hanem egyfajta ösztönös visszavonulás, redukció. Konrad Wolf filmje, bármilyen szomorú világot tár is elénk, biztató és felemelő, akár egy Csehov-dráma. Sunnyban nemcsak a visszavonulás és az önpusztítás, hanem az újradzúdás, a feltápaszkodás eszméje is él. A film zárójelenetében énekesnőnek jelentkezik egy tinédzserekből álló rockcsoportnál. Talán újradzúdódik az egész történet. Talán más körülmények közé kerül hősünk, tisztázni és kifejezni is képes lesz a szándékait. Talán a jövő rosszabb lesz annál is, ami eddig volt. A filmről ez nem derül ki. Mindenesetre ez az újbóli megkapaszkodás az egyetlen emberi esély, melyet vállalni lehet. Akkor is, ha a málló házfalak, az egyenlakások a jövőben sem lesznek szívderítőbbek, és a házmesterek, kukkolók, taxisofőrök és filozok is ugyanolyan elviselhetetlenek maradnak, amilyenek eddig voltak.

Báron György

SOLO SUNNY színes, NDK, DEFA, 1979.

R.: Konrad Wolf; F.: Wolfgang Kohlhaase; O.: Eberhard Geick; Z.: Günther Fischer; Sz.: Renate Krössner, Dieter Montag, Alexander Lang, Klaus Brasch, Heide Kipp

Történelmi drámák háttérében

Nyikita Mihalkov filmjeiről

Szergej Mihalkov költő, drámaíró, forgatókönyvíró neve már a harmincas évektől ismert volt a filmszakmában, idősebb fia pedig, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij a hatvanas évektől neves filmrendező, aki forgatókönyvet is írt és színészként is szerepelt. Nyikita Mihalkov, a család legifjabb tagja (1945-ben született) nyilván nem függetlenül a családi környezettől, már 1961-ben filmszínészi feladatokat kapott. 1963-ban kezdte meg tanulmányait a moszkvai Scsukin Színiiskolán, azt azonban nem fejezte be, mert 1967-ben felvették a moszkvai Állami Filmművészeti Főiskola rendezői szakának rögtön a második évfolyamára. Vezető tanára Mihail Romm lett. Nyikita Mihalkov a filmrendezői diploma elnyerése után 1979-ig öt játékfilmet készített. Különösen az utóbbi években gyarapodtak a filmek. S egyáltalán nem csak mennyiségükkel, hanem sajátosságukkal keltettek feltűnést.

Helye a filmművészetben

Szergej Mihalkov mint rendező a háború utáni szovjet film harmadik hullámának számítható áramlat egyik legjelentősebb művésze.

Az első hullám tulajdonképpen kibontakozás volt az illusztratív-sematikus korszakból. Mihail Kalatozov *Szállnak a darvak* (1957), Grigorij Csuhray *Ballada a katonáról* (1959), Szergej Bondarcsuk *Emberi sors* (1959) című

– és más – művekben a szovjet film újra való ságos ellentmondások tudatosítására vállalkozott, hiteles emberábrázolással és a sajátos filmművészeti eszközök újbóli aktivizálásával. A szovjet filmnek ez a művészeti rehabilitálása többnyire a háborús – történelmi – tematika segítségével ment végbe, amelyben a háború volt a konfliktus alapja.

A hatvanas évek közepén már olyan új hullám bontakozott ki, amely a legaktuálisabb problémák felvetésével a filmművészet és a társadalmi valóság szorosabb kapcsolatát eredményezte. Ez egyrészt a deheroizálásban (Gleb Panfilov, Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij és Andrej Tarkovszkij művei), másrészt az új életideálnak, a társadalommal való új kapcsolatnak a keresésében mutatkozott meg (Marlen Hucijev, Larisza Sepityko, Andrej Szmirnov és mások alkotásaiban), végül jelentős kritikai élű tendencia is kibontakozott (Elem Klimov, Otar Ioszeliáni, Nyikoláj Mascsenko stb. filmjeiben). Új társadalmi helyzet tanulmányozását jelentették ezek a filmek, és azzal a céllal készültek, hogy bemutassák az emberi magatartásoknak – a módosult szituációnak megfelelő – más formáit.

A harmadik hullámban viszont a további keresés mellett nosztalgiaiák, csalódások, keserűségek is hangot kaptak. Elegendő Andrej Tarkovszkij *Tükör* (1974) és *Sztalker* (1979) című filmjeire gondolni, vagy Andrej Mihalkov



A szerelem rabja

Koncsalovszkij *Szerelmesek románca* (1974) című alkotására, esetleg Georgij Danyelija *Őszi maraton-jára* (1979). Sőt, utalhatunk Vlagyimir Menysov *Könnyek* (1979) című – némileg kommersz hangvételű – karrierfilmjére is.

Ilyen fejlődési vonalban, ilyen közegben kaptak helyet Mihalkov művei, amelyek egyre inkább mikrorealizmusukkal, sőt mikropszichologizmusukkal tűntek ki. Nagy drámaiság helyett finom részletekkel, árnyalatnyi rezdülésekkel találta szemben magát a néző, rákényszerülve, hogy nagyobb érzékenységgel fogja fel ezeket a filmeket és a filmek nyomán az életet. Más szempontból nézve: az öt mű közül, bár közvetlenül aktuális témával – a jelen szovjet étellel – csak egyetlen alkotás foglalkozik, a valósággal való kapcsolat a rendező mindegyik filmjében árnyalt formában jelentkezik.

Mindenképpen érdemes megvizsgálni, hogy mit hozott ez az alkotó, milyen hagyományokat fejlesztett tovább, milyen kísérleti irányt képvisel. Figyelembe véve természetesen, hogy Mihalkov alkotói útja még közel sem zárult le,

és a szovjet film adott helyzete is nagy mértékben nyitott. Nem tisztultak le a fejlődés tendenciái úgy, hogy alapot adjanak a befejezett értékelésnek.

Pályakezdés

Az első film az *Idegenek között*, vagy pontosabban – az eredeti címen – *A miénk idegenek között*, idegen a mieink között.

Felületesen nézve ez a mű szokványos kalandfilm. A polgárháború után, az éhínség idején a vidéken összegyűjtött aranyat – amelyért a külföld gabonát ad – a Csekának kell Moszkvába juttatnia. A veszély felmérhetetlen, a feladat igen nagy. A páncélvonat parancsnokát – illetve, akit annak hiszünk, mert kiderül, hogy nem róla van szó (de az összeroncsolt arc miatt nem lehet megállapítani) – megölik. Ezért úgy döntenek, hogy nem a feltűnő páncélvonatot veszik igénybe, hanem egy jellegtelen vagonot. Egy banda azonban gyilkos támadással megszerzi az aranyat. Velük van egy fehér tiszt is, aki szintén az aranyat akarta meg-



A szerelem rabja



Etiüdök gépzongorára

kapni. A vonatparancsnok pedig ugyanettől a fehér tiszttől reméli megtudni a Csekába beépített áruló nevét. Az áruló közben megöli azt a vasutast, aki a banda segítségére volt a rablásban, és így leleplezi magát. A vörösök támadást indítanak a banda ellen. Az egyik bandatag a páncélvonat parancsnoka mellé áll, így sikerül megölniük a menekülő banda-vezért, sikerül az aranyat elvenni és a sebesült fehér tisztet visszatartani. A hátrahagyott rablók között viszont a vörösök hiába keresik az aranyat és parancsnokukat, akinek az öccse egyébként szintén fehér tiszt.

Ennek a fordulatokban gazdag történetnek semmi köze nincs a szokványos kalandfilmekhez. Három dolog ötlük rögtön szembe. A hősök és külsejük eltér a megszokott, sablonos ábrázolástól: nyakkendő, elegáns csekista vezetőt látunk, kalapos bandavezért stb. A film nem egységes ívben bontja ki a cselekményt, hanem hangulatilag elkülönülő epizódok sorozatában. Az események pedig részben ennek az

építkezésnek, részben a hangulati hatásoknak rendelődnek alá. A film egészét költői betétek szövik át: tánc, lovaglás, lírai tájképek stb. Nem magasztosul itt a harcban senki hőssé. A pozitív minőség emberi gesztusokból fakad és a képek helyenkénti emelkedettségéből. Sőt, úgy tűnik, hogy nincs is teljesen lezárt küzdelem. Az események nem olyan mérhetetlenül egyszerűek és átlátszóak, mint a polgárháborús filmek többségében, amelyekben a vörösök igazságos harca és győzelme állt szemben a közéjük nem tartozók aljas tetteivel és kudarcával. Ez az árnyaltság átélhető emberi aspektust ad a tetteknek, még akkor is, ha csoportküzdelemről van szó. A jövő képe nem rajzolódik ki egyértelműen, a jövőt maguknak a szereplőknek kell megvalósítaniuk, olykor önmaguk ellen is harcolva. Igen nyers még néhol, talán egyenetlen is ez az ábrázolás, mintha túl sokat akart volna az alkotó visszaadni a valóság bonyolultságából. Mindez azonban már utal arra, hogy Mihalkov más utat kíván járni a szokványos téma megvalósításában, mint elődei. S ezt még nyilvánvalóbbá teszi egy tematikailag rokon – de legalábbis azonos kort idéző – mű, *A szerelem rabja*.

A polgárháború éveiben sok filmes húzódott délre, hogy a fehérek között zavartalanul folytathassa a filmkészítést. Mihalkov műve egy ilyen forgatócsoportot mutat be. A stáb általában szerelmi történeteket visz filmre, a hagyományos szalondrámák modorában. Olga, a csoport sztárja, megszokott partnerére, Makszakovra vár, és nem akarja elhinni, hogy az a vörös Moszkvában maradt. Közben beleszeret beszélgető- és sétapartnerébe, Viktorba, az operatőrbe. Az operatőr titokban filmre veszi a fehérek szörnyeteit, és a felvételekből néhányat a színésznőnek is megmutat. Nemcsak segítséget nyújt az asszonynak az állandóan nyomában járó elhárító tiszttel, Nyikolájjal szemben, hanem önvizsgálatra is kényszeríti saját művészetét és az életét illetően. A lelkiismereti vizsgálat eredményeként elutazna Moszkvába, de ebben megakadályozzák. Döntése azonban visszafordíthatatlan.

Viktor halála után, Olga rálő Nyikolájra, bár nem találja el, végül a forradalmár csoport – amely a híradókat felhasználta – megöli az elhárítótisztet.

Érdeemes az utolsó képsort kiemelni, mert jól jellemzi a film hangvételét. Olgának menekülnie kell a híradók rejtegetése, a vörösök segítése miatt. A forradalmárok felsegítik egy robogó villamoskocsira, amelynek vezetője – féltve életét – leugrik. A fehérek üldözik a kocsit, az azonban eltűnik a messzeségben. Abban a messzeségben, amelyet a film közel kíván hozni a nézőhöz. Lehet, hogy a távoli múlt megidézése figyelmeztetés: a művészet nem hallgathat az élet alapvető tényeiről, nem mesélhet édeskés történeteket, amikor a forradalom zajlik. *A szerelem rabja* azonban semmiképpen sem valami tanulságot illusztráló alkotás. Inkább nosztalgikus visszatekintés azokra az időkre, amikor a film szoros kapcsolatban volt a társadalmi mozgással. Álomszerű visszatekintés, és ebben mutatkozik meg Mihalkov ábrázolásának az a sajátossága, amelyet első filmjében kidolgozott. Az egész film olyan, mintha látomás lenne. Nincs benne semmi drámai darabosság – még végső lezárolási jeleneteiben is lebegő, sokszor szinte szürrealisztikusnak tűnő a megjelenítés. Inkább költeményre emlékeztet, semmint drámára, még kevésbé epikára. Ez nem valamifajta montázs-konstrukció következménye (bár annak is van szerepe), hanem inkább a tartalmi szépség közvetlen érvényesítése. Ez az, ami a nosztalgiát is átérteteti: az ember és a küzdelem, a művészet és a küzdelem egysége, amely mindenre rávetíti a maga megszépítő fényét.

Ilyen nekifutás után készül az – eddigi – három főmű.

Etűdök gépzongorára

A film Anton Csehov egy korai művét – a Platonov-ot – használta fel, bár néhány elbeszélés motívumai is megjelennek benne. Mihail Platonov csalódott a kis, mindennapi dolgokban, de nincs ereje a nagyobbakig fel-



Etűdök gépzongorára

emelkedni. Nincs ehhez megfelelő eszmei alapja. Nem is lehet ebben a korszakban, amelyben a megszokott életforma bomlása egyre inkább szembeszökő.

A tábornok özvegye, Anna Petrovna kúriáján gyűlnek össze a vendégek, abból az alkalmából, hogy a tábornok első házasságából való fia, Szergej megnősült. Teázás, játék, majd a meglepetés: a gépzongora. Ettől azonban a falusi tanító, Platonov felesége, Szása annyira megijed, hogy elájul. Platonov pedig az új asszonyban, Szófiájában felismeri fiatalkori szerelmét, s ez végiggondoltatja vele egész elrontott életét. Este – a tűzijáték alatt –, amikor kettesben maradnak, túlságosan erősen támadnak fel a régi emlékek, s erről a férj és a mostoha is tudomást szerzett. Annát ez külön is bántja, hiszen a férfi a szeretője. Platonovon nem segített a nagy séta, fájdalmát a feleségére önti, majd elmegy, hogy vízbe fojtsa magát. A sekély víz miatt ez nem sikerül, megaláztatása teljessé válik.

Maga a rendező beszélt arról, mennyire vonzotta az ábrázolás csehovi finomsága és ironiája. Természetesen módosított is a darabon. A filmben Platonovot Szófiya nem öli meg.

A mű középpontjában Szófiya felhívása áll, hogy Platonov cselekedjék a lelkiismerete szerint, még ha ez fájdalmas lesz is az érintettek hozzátartozóinak. Platonov azonban nem képes erre, és emiatt mindenki mást hibáztat. Persze Szófiya sem erősebb. Egyszerűen visszatér a férjéhez Platonov gyávasága után.

A rendező a társaság szájalmasságát három szempontból is hangsúlyozza. Az egyik Anna hitelezőjének a megnyilatkozása, aki elmondja, hogy az ő pénzén van itt minden, s a filozofálgatás helyett tettek kellenének, mert csak abból lehet megélni. A másik a kis gimnazista fiú, aki örül mindennek és szépek találja az életet, ami még előtte van. Az ő tisztasága érzékelteti a romlottságot, a bomlást. Ő tulajdonképpen összekötő a harmadik tényező – a természet – felé (amelynek legjobban ő tud örülni). A természet szépsége nem kisebb erővel leplezi le a társaságot, mint az emberi viszonylatok.

A filmben nincs semmiféle hamis aktualizálás. Nagy hangsúllyal szól viszont a köznapi elsőkélyesedés ellen, az eszmék nevében végrehajtott tettekért, az emberi érzelmek vállalásáért, az egyéniség érvényesítéséért. Nagyon is időszerű ez az üzenet az elkényelmesedés és az anyagi küzdelmekbe való belefáradás idején. S főleg azokkal szemben jelentős, akik szavakkal intéznek el mindent. Nyilvánvaló tehát, hogy az emberi – az általánosított emberi – oldal dominál.

A film legnagyobb erénye az a hangulati felvezetés, amely a legteljesebb mértékben hitelesíti a kitöréseket, egészen az öngyilkossági szándékig. Nagyon nagy szerepe van ebben az atmoszférateremtésnek, amely csak azért jöhetett létre, mert Mihalkov került minden túlzást, felnagyítást, ugyanúgy, mint korábbi filmjeiben. Ahogy *A szerelem rabja*-ban fokozatosan változik a belső világ, anélkül, hogy a külső átalakulna, úgy itt a feszültség lassan elvisz egyfajta robbanásig, ami a következő kompro-

misszumokkal még nagyobb leplezést hoz. De ugyanakkor átértékeli a látszólag fegyelmezett magatartást, nyilvánvalóvá teszi annak lényegi gyávaságát.

Mihalkov Csehov érettebb darabjaiból szeretett volna filmet készíteni, de azokat már valamilyen módon feldolgozták. A Platonovot tizenhét évesen írta az író, s a megfilmesítés szempontjából ennek volt bizonyos előnye. Drámai anyagot is adott, de szabadabban is lehetett kezelni.

A rendező következő filmje az utóbbi idők egyik legnagyobb szovjet színpadi sikerét dolgozta fel, anélkül, hogy mereven ragaszkodott volna a darabhoz.

Öt este

Alekszandr Vologyin drámája 1958-ban nagy színházi sikert aratott. Mihalkov erőteljesen jelzi a kort, az ötvenes évek végét: a tárgyak, a ruhák formájával csakúgy, mint az életforma ábrázolásával. Nagyobb hangsúlyt kapott azonban a hős, Szása kiállása főiskolai társa mellett, és az, hogy emiatt főiskolai tanulmányait abba kellett hagynia. S ez a múlt nemcsak emlékekben él.

Az ötvenes évek végén játszódó történetben Szása véletlenül kerül Tamarához, akit régen szeretett, de akihez később nem tért vissza. Mérnöknek hazudja magát, elhallgatja a főiskolai esetet, pedig annak következtében csak sofőr. Öt estét töltenek együtt. A film ennek az öt estének a története.

Az első este találkozik Tamarával, aki meghalt testvére fiát, Szlávkát neveli. A fiú most is későn, egy lánnyal jön haza, így a kölcsönös szemrehányások elkerülhetetlenek. Ezek között különösen jelentős, hogy Tamara nem ment férjhez. Szását tehát nem túl nagy szívélyesség, hanem éppen feszültség fogadja.

Másnap Szása és Szlávka ünnepséget akarnak rendezni, de Tamara most sem vidámabb, így újabb veszekedés kezdődik, bár a hangulat később enged a feszültségből.

Harmadnap Szása már addig jut el, hogy

egyáltalán hívhatja magával Tamarát. Ő azonban nemet mond, így Szása távozik.

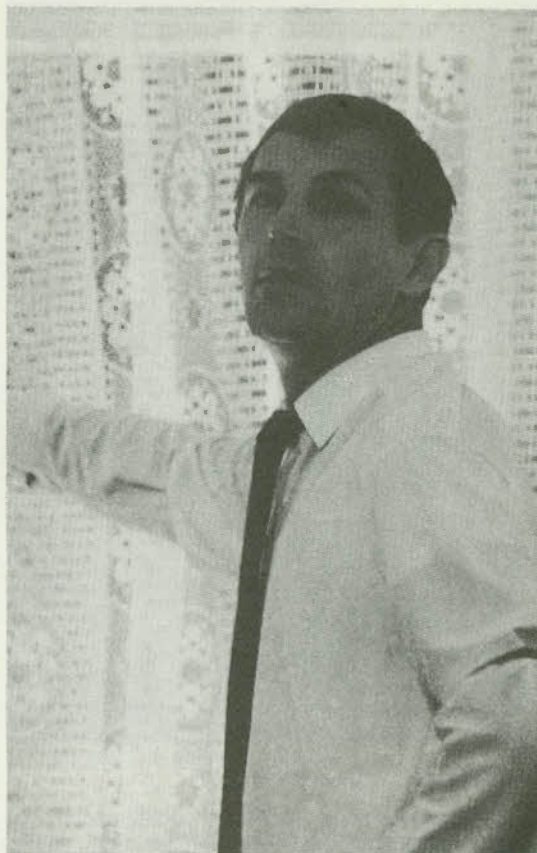
A következő nap azonban közös barátjuknál keresi Tamara, és tőle szinte mindent megtud Szásáról.

Az utolsó este Szása elutazni készül, Tamara viszont várja. Ekkor tudja meg Szása főiskolai esetét is. Végül – amikor Tamara már nem is reméli – megjelenik a férfi. A film színes lesz, és a két embert összefogja a múlt mellett a jelen is.

Kamaradrámáról van tehát szó, amelyben emlékek, hangulatok, érzelmek jelennek meg. Egy, a sors által meggyötört és álmiaihoz képest semmivé vált férfi és az erre a férfira oly sokáig hiába váró nő találkozására. Nyilvánvalóan van ebben a figurában valami Platonovból (mint ahogy Szása alakjából sokat vett át a *Könnyek* című film alkotója is, egyik hősének megrajzolásához). Következésképpen egy elterjedt jelenség megszemélyesítőjéről van szó: a nagy várakozással az életnek indult, majd megkeseredett, csalódott ember talán utolsó próbálkozásáról, hogy átmentsen valamit (számára hősi) múltjából, hogy új életet kezdjen azoknak az eszméknek a nevében, amelyek lelkesítettek.

Ezek a hősök nem is alkalmasak a nagy drámákra. Tamara a hajcsavaróival, televíziót néző szomszédaival, Szása a fáradtságával, majd részegségével – aligha lehetnek képviselői akár nagy összeütközéseknek, akár nagy bukásoknak. Ők már túl vannak ezen. Nincsenek azonban túl egymáson és egy más élet utáni vágyakozáson. Lehet, hogy nem a legszebb – biztos, hogy nem a legromantikusabb – szerelmi jelenet Szásáé és Tamaráé a kopott lépcsőházban, ahol a férfi az első csókjukról beszél. De talán egyike a leghitelesebbeknek, sőt lehangulatosabbaknak. És jó, hogy mégsem törte meg a nő félelmét ez az emlékezés és ölelés. Érzékelhetően elindított benne azonban egy folyamatot, s ezt a türelmetlen Szása alig vette észre.

A film – eltérően az irodalomtól – nagyon nehezen ábrázolja saját eszközeivel a magányt,



Ői este

a reménykedést, általában a belső állapotokat. Mihalkovra itt ennek a feladatnak a megoldása várt. Még finomabb folyamatokat kellett visszaadnia, mint az *Etüdök gépzongorára* esetében. Még gondosabban kellett megválogatnia minden egyes kis gesztust, az ünnepi teríték kidobásától az erőltetett éneklésig, Tamara kiöltözöttségétől az emlékezéséig. A filmben még ennél kisebb gesztusoknak is szerepük van, mert a kitörésnek gátja és ösztönzője lehet minden.

Néhány nap Ilja Iljics Oblomov életéből

Az Ivan Goncsarov megalkotta felesleges ember figurájának mára utaló vonásait talán Kárpáti Aurél fogalmazta meg számunkra a legjobban: „Hányan vannak, akikben duzzad



Néhány nap J. J. Oblomov életéből

a minden szépért és nagyszerűért való sóvárgás... káprázatos, lelket sápasztó terveket álmodnak bele az üres szoba csendjébe, de sohasem tudják odáig vinni, hogy egyszer felkeljenek a pamlagról." Nyilván nem sok köze van a múlt századi orosz földbirtokos osztály tehetetlenségének a ma társadalmi csoportjainak magatartásához. De csalódások, keserűségek, reményvesztések gyakran szorítják perifériára ma is azokat a hősokeket, akik könnyen befelé fordulnak és lemondanak a cselekvésről. Ha úgy tetszik, indirekt módon is meg lehet adni az aktivitás, a vállalás stb. hiányának kritikáját. Méghozzá úgy, hogy nem torzítják a hőst a végletekkel negatívvá, hanem éreztetik, helyzetét saját maga is tragikusnak tartja.

Ilja Oblomov létformája a semmittevés, az álom és az álmodozás. Szolgájának, Zaharnak nagyon megfelel az ilyen visszafogott élet. Ebből az állapotból Oblomov rajongója, Alekszej sem tudja kimozdítani egyiküket sem. A gyermekkori barát, Andrej több sikerrel jár.

Nemcsak mindenhová magával viszi Oblomovot, de Olgának is bemutatja, sőt, amikor külföldre utazik, akkor rá is bízta. Olga szisztematikusan foglalkozik Iljával: együtt sétálnak, felmondhatja vele a kölcsönadott könyveket. És szinte észrevétlenül szeretnek egymásba. Oblomov azonban olyan határozatlan, hogy nem képes megkérni szerelme kezét. S ezen még a hazatérő Andrej sem tud segíteni. Később Olga Andrej felesége lesz, Ilja pedig jelentéktelen házasságot köt és nemsokára meghal.

Oblomov keserűen nyilatkozik arról, hogy az élet célját kutatják, de a hogyanját nem, miközben az élet egyre inkább céltalanná válik, hiszen nincs mód a célok elérésére.

Ebben a filmben már nem is állapotokat kellett visszaadni – ami a mozgás hiányában szintén nem könnyű –, hanem a mozdulatlanságot, a semmittevést. E tekintetben a film kifejezetten kísérletinek bizonyul. Több vonalon is próbálkozott megbirkózni a rendező az ábrázolás nehézségeivel. Az Oblomov körül élő környezet – beleértve a természetet is – egyike a kontraszteremtő erőknél. De hasonló szerepet játszik a fény (a világítás) változása is az ő mozdulatlanságához képest. Sőt, a színek is változnak, átalakulnak, csak Ilja passzív, mozdulatlan. Persze legerősebben a férfi emberi környezete teremti meg ezt a kontrasztot, bár a rendező nem egyszer éppen annak regresszív, dermesztő hatását érezteti. Mindez kiegészül a lefojtottsággal, egy szinte tetszhalotti állapottal, amely viszont az Olgával való együttléttel kerül kontrasztba.

Még fontosabb a filmben, hogy Oblomov fellelkesülése a szerelemben szépségét is meghozza, amely azután szinte rútsággá válik az elszürkülés folyamatában.

Mégis, mennyiben tekinthető kísérleti jellegűnek a rendező eddigi pályája?

A nagy áramlat mellett

A filmművészet alapjában és általában a történelemmel és a látványossággal ábrázol. Az utóbbi időben ez szélsőségeket ért el, hála a technikai

fejlődésnek. Szinte nincs olyan emberi cselekvés, természeti megnyilvánulás, általában anyagi folyamat, amit a film ne tudna a néző elé hozni (nem beszélve a fantasztikus filmek lehetőségéről). Következésképpen háttérbe szorult a filmművészetnek az a vonala, amely nem annyira a szélsőséges feszültségek, végletes drámák visszaadására törekedett, hanem lírai hangvétellel a szépséget igyekezett érvényre juttatni. Ebben – az emberábrázolás esetén – különösen nagy jelentősége volt a környezet tényeinek és azoknak a kis emberi gesztusoknak, amelyek a belső világot fejezik ki. Mikrorealisztikus meglesésük eredményezte a líraiságot, és ebben tárult fel a belső szépség. A filmművészeti ábrázolás eldurvulásával az utóbbi időben ez a mikrorealizmus (esetenként mikropszichologizmus) szinte teljesen eltűnni látszott. Igaz, soha nem is volt a filmművészetnek igazán nagy és jelentős vonulata. A szépség viszonylag statikus, és a film sajátosságai olyan esztétikumok feltárásának (komikum, tragikum stb.) kedveznek, amelyek eleve mozgásra, cselekvésre épülnek. Amire Mihalkov vállalkozik a pszichológiai helyzetek, lassan alakuló emberi folyamatok leírásával, a modern film számára nehezebben megragadható. De azért nem egy alkotás képviselte ezt az irányzatot a szovjet filmen belül is (nem véletlenül talán leginkább Csehov műveinek feldolgozásai).

Nyikita Mihalkov tehát az ár ellen küzdve hozta létre kamaradrámáit és lírai jellegű műveit, amelyek az árnyalt ábrázolással, a rezdülési finomságokkal tűnnek ki. S jelentős kísérletnek számíthatók az állapotok megrajzolásában.

A valóság a nagy látványosságok mellett ilyen ábrázolást is megkövetel. Sőt, a szocialis-



Néhány nap I. I. Oblomov életéből

ta filmen belül különös jelentősége van az ilyen nem szélsőséges, nem élet-halál kérdést boncolgató ábrázolásnak, annak megfelelően, ahogy a szocialista környezet ellentmondásai változnak. Ezért bár úgy tűnhet, hogy Mihalkov nem a főúton jár – ha műveit összevetjük más jelentős szovjet filmekkel –, szükségességét az ilyenfajta törekvéseknek nem lehet tagadni. Már csak azért sem, mert a szépábrázolás, az emberi gesztusok felhasználása nagyon szorosan összefügg a realizmus alkotómódszerével is.

Persze vezethet még más irányba a rendező útja, kísérletei azonban ezekkel a filmekkel figyelemre méltó eredményekké váltak.

Nemes Károly

IDEGENEK KÖZÖTT (1975) Szvoj szregyi csuzsih, csuzsoj szregyi szvoih

A SZERELEM RABJA (1976) Raba ljubvi

ETŰDÖK GÉPZONGORÁRA (1976) Nyeokoncennaja pjésza dlja mehanicseszkoivo pianino. Anton Csehov nyomán

ÖT ESTE (1978) Pjáty vecserov. Alekszandr Vologyin darabjából

NÉHÁNY NAP ILJA ILJICS OBLOMOV ÉLETÉBŐL (1979) Nyeszkolko dneje iz zsziznyi I. I. Oblomova. Iván Goncsarov műve alapján

Lukács György:

Az irodalmi örökség megfilmesítésének ideológiai feladatai

Lukács Györgyöt élete több szakaszában érdekelte a film, foglalkoztatták a filmművészet lehetőségei. Erről tanúskodik az eddig ismeretlen, most előkerült dokumentum, valamint arról, hogy Lukács az eddig ismert megnyilatkozásokon (1913-as cikk, Az esztétikum sajátossága egyik fejezete, kései interjúk) kívül más alkalommal is hozzászólt a filmelmélet vitatott kérdéseire.

A szövegben említett filmek és a kor jellegzetes kérdésfelvetései, terminológiája arra engednek következtetni, hogy 1934-ben (esetleg 1935-ben) készült és valószínűleg nem publikálásra szánták, hanem szóbeli előadásra. Pontosán nem sikerült megállapítani, hol hangzott el az előadás, de abban az időben sok különféle fórumon vitatták meg a filmművészetet, a film dramaturgia kérdéseit. Valamelyik irodalmi intézet vagy folyóirat-szerkesztőség éppúgy szervezhetett ankétot az irodalmi adaptációról, mint egy filmstúdió írók, irodalomkritikusok részvételével. (A hat és fél oldalas, orosz nyelvű dokumentum a moszkvai Központi Állami Irodalmi Archivumból (CGALI) nemrég került a budapesti Lukács Archivum és Könyvtár birtokába.)

A harmincas évek elején-közepén a szovjet filmművészet átélte és egyben kifejezte a kor társadalmi és művészeti problémáit, a korszakváltást. A filmművészet útkereséseiben tükröződött az a társadalmi változás is, amit a húszas évek közvetlenül forradalom utáni világáról a harmincas évek elejére, a „berendezkedett” forradalomra, a konszolidációra való áttérés jelentett – és amire itt csak utalni lehet. Jelezni kell azonban a legfontosabb művészeti és filmtörténeti összefüggéseket.

A harmincas évek közepe a Szovjetunióban minden művészeti ágban nagy változást hoz. A különböző irányzatokat képviselő csoportokból létrejönnek a szervezettebb keretek között működő, egységes író-, zeneművész-, képzőművész stb. szövetségek. Megtartják alakuló kongresszusukat (az írók pl. 1934-ben), melyen sokan a korábbi avantgarde, „formalista” tendenciák ellen, a megteremtendő szocialista realizmus mellett foglalnak állást, a művészettel szemben új igényeket (a mindennapi élet, az egyszerű emberek ábrázolását) fogalmaznak meg. Ez történt a filmművészetben is, a szovjet filmesek első országos alkotói tanácskozásán 1935-ben.

Ezekhez a társadalmi és művészeti folyamatokhoz hozzájárul még egy változás: a némafilmről a hangosfilmre való áttérés, ami minden nemzeti filmgyártásban elhúzódó válságot, esztétikai visszaesést okozott. A hangosfilm még nem talált magára. Közeledni próbált a társművészetekhez, tanulni az irodalomtól, a színháztól. A némafilmben kidolgozott művészi eszközöket, filmnyelvi sajátságokat nem lehetett egyszerűen áttenni a hangosfilmbe. A szovjet némafilm forradalmi hagyományát sem: azt a filmtípust, amelynek gondolati vezérfonala a montázs, főszereplője a tömeg, cselekményét a forradalom eseményei alkotják. Másfajta és másképpen jellemzett, „individuais” hősökre, hétköznapi eseményekből álló szűzsére, új filmstílusra volt szükség. Ezekkel az új szükségletekkel és a vizualitás egyeduralmának megszűntével összhangban megnőtt a forgatókönyvíró és a színész munkájának jelentősége. Ebben az összefüggésben érthető Lukács kijelentése az író-dramaturgok fontosságáról. Nem a rendező lebecsülése ez, csupán annak belátása, hogy a hangosfilmben nagy szerepe van a dialógusnak, s így a dialógus írójának is.

A szovjet hangosfilm szívesen fordult anyagért, szűzséért az irodalmi hagyományhoz, főleg a prózához és főleg az oroszhoz. Ez összhangban volt azzal a törekvéssel is, hogy minél szélesebb tömegekhez kerüljön közelebb a klasszikus örökség. A harmincas évek első felében megfilmesítették Maupassant Gömböc-ét

(Romm), Szaltikov-Scsedrin A Golovjov-család-ját (Ivanovszkij: Juduska Golovjov), Dosztojevszkij A holtak házá-t (Fjodorov), később további Dosztojevszkij, Puskin, Gogol, Gorkij műveket. A Lukács említette két film azért volt e sorozaton belül különösen érdekes, mert a Vihar (Petrov, Osztrovszkij Vihar-ából) volt az első drámaadaptáció a prózai művek után, a Pétervári éjszakák (alcíme: Dosztojevszkij motívumai alapján) pedig a legélesebben vetette fel az adaptáció elvi kérdéseit, ugyanis legmesszebbre ment az anyag felhasználásának szabadságában. Alkotói (Rosalj és Sztrojanova) két Dosztojevszkij-elbeszélés motívumaiból válogattak, több mű szereplőinek vonásaival jellemezték hősiüket.

Lukács György ebben az előadásban főként az irodalmi művek filmrevitelének elvi lehetőségéről, a feldolgozás szabadságának mozgásteréről beszél. S ezek a kérdések állandóan aktuális és vitatott gondjai a filmművészetnek és a filmelméletnek.

Hogyan fordítsuk le az irodalom klasszikusait a film nyelvére, a hangosfilm világára? Mindenekelőtt szeretnék megcáfolni egy elterjedt előítéletet a klasszikusok megfilmesítésének feladatairól. Ha abból indulnánk ki, hogy a hangosfilm, nagy népszerűsége és tömegjellege révén helyettesítheti vagy „népszerűsítheti” a klasszikusokat, kétségtelenül hibát követnénk el.

A hangosfilm nyelve és szerkesztésmódja egészen más, mint az irodalmi szövegé, vagy a filmszalagon kívüli beszédé. A beszédhez legközelebb álló hangosfilm egészen más lesz, mint az irodalmi klasszikus eredetiben, és a film sohasem „helyettesítheti” a klasszikust. Ezért a klasszikus írók filmrevitele a klasszikus művek más nyelvre fordítását jelenti.

A másik előítélet, amelyet cáfolnunk kell: annak elismerése, hogy a klasszikusoknál a legfontosabb dolog a forma tökéletessége, és a klasszikusok megközelítésének ebből a tökéletességből kell kiindulnia. Úgy vélem, hogy ha a klasszikusok megítélésénél Marx és Engels elveire támaszkodunk, akkor látnunk kell, hogy a klasszikusok egy meghatározott korszak kiemelkedő írói, nagy alkotói voltak, s abban a korszakban, az akkori körülmények között a társadalmi haladás irányát képviselték. A korszaknak és az osztályok helyzetének összes jellegzetes ellentmondása és ellentéte sajátjuk volt. Marx azt mondta Ricardót értékelve és szembeállítva kisebb, „jölfésült” követőivel, hogy „a mester az igazságot az ellentmondások trágája közepette keresi”.

Elvetve a forma tökéletességét mint a klasszikusok megítélésének kritériumát, nem becsülöm le a klasszikusok műveinek rendkívüli

magyságát. A klasszikusok munkássága sokkal magasabb szintű, mint követőik látszólag néha tökéletesebb formája. De ezek a művek minden korszakban magukba foglalták mindazoknak az osztályoknak az ellentéteit, amelyeket a klasszikusok képviseltek. Ezért, a mi valóságunk érdekei szempontjából, vagy teljes egészében kell elsajátítanunk, vagy egyáltalán nem szabad kiválasztanunk ezeket a műveket. Mert a klasszikus örökség – mint Lenin mondja – annak a teljes örökségnek a része, amelyet a proletariátus kapott, és a proletariátus megértette ennek az örökségnek a progresszív tendenciáit.

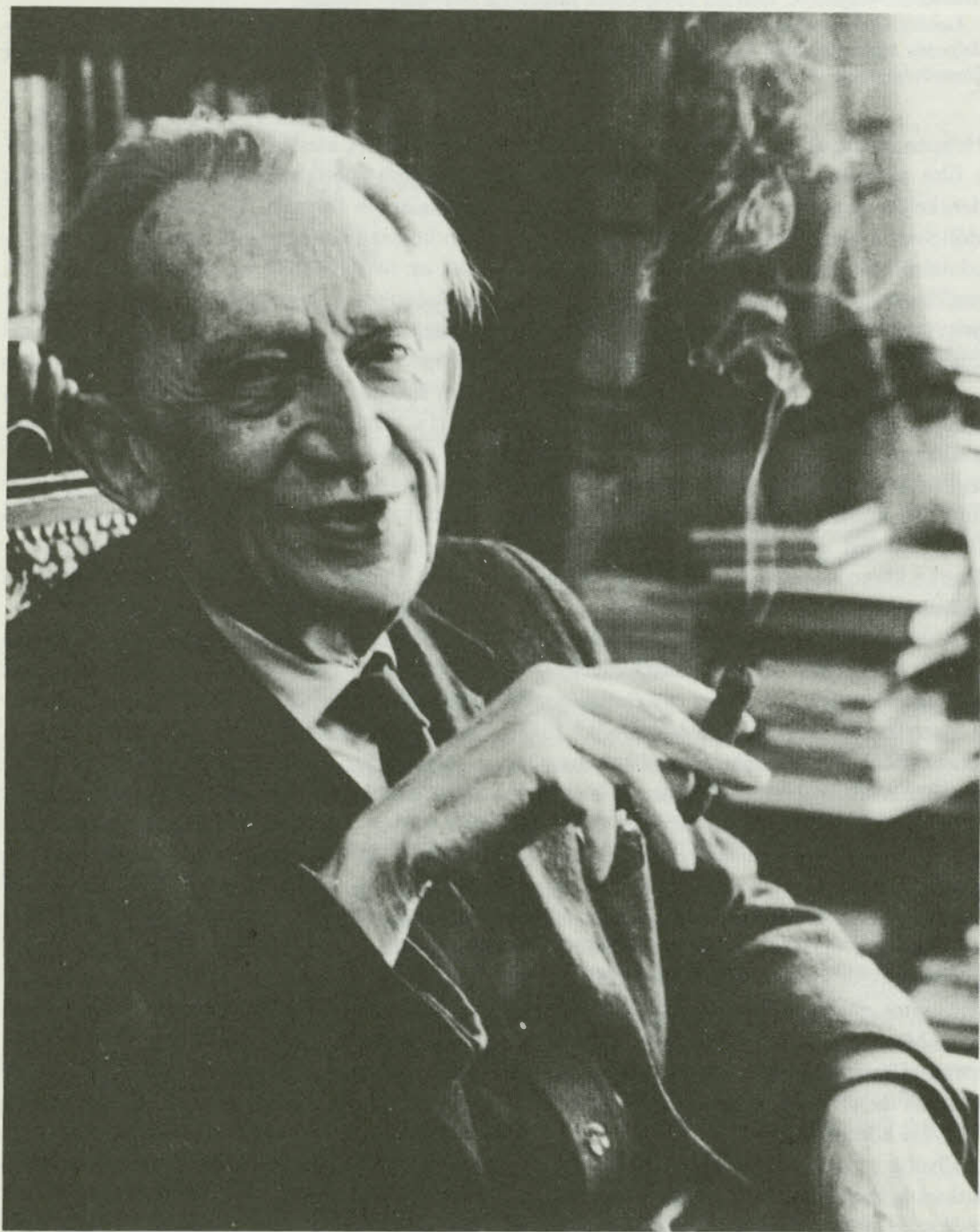
Egy klasszikus művet két irányban kell gondolatilag feldolgozni, ha filmre vesszük.

Először történelmi irányban: a klasszikus író az osztályharc meghatározott szakaszát idézi fel. Az anyag, amit feldolgozunk, az emberiség fejlődésének adott fokát képviseli.

Másodszor: ezt a szakaszt az író egy bizonyos ideológiai feldolgozásban tárja elénk. Az anyag ideológiai feldolgozása elválaszthatatlan az örökségként kapott tartalomtól. A klasszikus író témájával szolgáló történelmi anyag ideológiai feldolgozása az emberi tudat fejlődésének egy szakasza. Ezért tisztáznunk kell, hogy szükségünk van-e az *adott* anyagra az *adott* ideológiai feldolgozásban, vagy nincs rá szükségünk. Nem választhatjuk el a klasszikus anyagot a klasszikus szerző ideológiai feldolgozásától. Szeretném egy konkrét példán érzékeltetni ezt. Teljesen szabadon lehet írni egy hangosfilm-forgatókönyvet az ötvenes évek korabeli Pétervárról, és a történelmi anyag alapján készíteni egy romantikus vagy nem

romantikus pétervári filmet. De nem lehet elő-
venni Dosztojevszkij történetét, Dosztojevszkij
figuráit, és belevinni olyan mozzanatokot,
amelyeknek semmi közük sincsen Doszto-
jevszkij ideológiájához – mint ez a *Pétervári*

éjszakák című filmben¹ történt. Ezt nemcsak
ideológiai okokból nem tehetjük, bár ideoló-
giailag is nemkívánatos eredményekre vezet.
De nem tehetjük művészi okokból sem. A
Pétervári éjszakák példája bizonyítja, hogy az



önkényes értelmezés az író ideológiai és művészi színvonalának csökkentéséhez vezet. Dosztojevszkij kisregényében², ahol a sikertelen muzsikuss mellékszereplő, lehetett a földbirtokost különnek ábrázolni. A forgatókönyvíró viszont főszereplővé tette a hegedűst és konfliktusait. Ezáltal ideológiailag hamissá vált az a fantasztikus jelenet a börtönben, amelyben a zene ereje legyőz minden osztályellentétet. Így Dosztojevszkij sokkal reakciósabb lett, mint amilyen valójában volt. Az eredeti szöveg effajta eltorzítása komoly művészi hiba.

Bármelyik jelentős író alkotómódszerének vizsgálata során meggyőződhetünk arról, hogy alkotásainak sok művészi eleme – a cselekmény felépítésétől, a választott szereplők különböző csoportosításán át a nyelvig stb. – elválaszthatatlanul összefügg egy meghatározott ideológiával. Általánosítva elmondhatjuk, hogy a klasszikusok közül napjaink igényeinek megfelelően kell választanunk: vagy elfogadjuk őket olyannak, amilyenek, vagy egyáltalán ne nyúlunk hozzájuk. A klasszikusok nem tűrik az átírást, még a „megjavítást” sem.

Vajon az következik-e ebből, hogy a forgatókönyvíró szolgálai alá van vetve a klasszikus szövegnek? Nemmel felelek erre a kérdésre, mégpedig két okból. Mióta a klasszikus szerző élt, lezajlott az osztályharc egy nagy szakasza, és fejlődött a proletariátus tudatossága. Mi már másképp látjuk a klasszikus korszakot, mint maguk a klasszikusok látták. Kérdés, hogy a tudatosság fejlődése és a korszak mai, jobb megértése mennyire változtatja meg a leírottakat, a klasszikus író alkotását. Úgy gondolom, hogy a klasszikus meghatározott viszonyokat ábrázol, mi pedig tággabb összefüggésben, másképp látjuk és értékeljük azokat.

Ismereteink gyarapodása következtében ki tudjuk egészíteni a klasszikus művet az eredetiben végig nem vitt vagy csak jelzett mozzanatokkal. De nem vihetünk be a műbe semmit, ami radikálisan megváltoztatná. Nézzük például Osztrovszkij *Vihar-át*.³ A drámában csak

jelezve vannak a kereskedők kizsákmányoló tendenciái. Ha a forgatókönyvíró kidolgozta volna Osztrovszkij és az akkori társadalom típusainak ezt az oldalát, ha megmutatta volna a kereskedőket azokhoz az emberekhez – például a parasztokhoz – fűződő kapcsolatukban, akiket kizsákmányolnak, akkor ezzel az Osztrovszkij adta képet kitágította, kiegészítette volna. A forgatókönyvíró azonban leszűkítette a drámát, ahelyett, hogy kibővítette volna; elszegényítette a mű társadalmi vonatkozásait.

A *Pétervári éjszakák* című film még világosabban mutatja, mennyire helytelen átlépni a megfilmesítés és a mű átalakítása (a művészet és a forradalom ellentétének a cselekménybe való szervesen beépítésével) közti határt.

Kimondhatjuk tehát, hogy a forgatókönyvírónak joga van új motívumokkal bővíteni és kiegészíteni az anyagot, de csak akkor, ha ezzel gazdagodik a klasszikus mű tartalma.

Tartalmilag, ideológiai szempontból kétféle hibát kell elkerülni:

1. A szolgálai ragaszkodást a szöveghez és a klasszikus pusztá „átszabását”.
2. A szerzőtől idegen elemek bevitelét a mű ideológiájába.

A második esetben különösen óvatosnak és önkritikusnak kell lennünk, mert a hanyatló polgárság irodalma szereti a klasszikus szöveget „szabadon”, azaz dekadens módon az utókorra hagyni, megfosztva a klasszikus szerzőt igazi ideológiai beállítottságától, s a legvadabb dolgokat követi el ennek során (Hofmannstahl *Elektrá-ja*).

A szöveg átdolgozásának szükséges szabadságáról szólva, áttérve e kérdés tisztán művészi oldalára, hangsúlyozni kívánom, hogy az adott esetben nem vagyok specialista, csupán megfigyelő.

Az első fontos kérdés: a párbeszéd az irodalomban és a hangosfilmben. Az Osztrovszkij-dráma megfilmesítésének példája mutatja, hogy míg a drámában mindent a dialógus fejez ki, addig a hangosfilmben a dialógus csak bizonyos helyeken a kifejezés eszköze. Az a tény, hogy a dialógus a hangosfilmben csupán egyike a ki-

fejezési eszközök sokaságának, teljesen sajátos és újfajta kompozíciót igényel: ki kell választani egyes részeket a jelenetekből, amelyeket párbeszéd formájában megelevenítenek. Ez nem kisebb, hanem nagyobb óvatosságot kíván azoknak a jeleneteknek a megkomponálásánál, amelyekben párbeszéd van, mivel a jelenetnek egész felépítésében meghatározott szakvakra, a párbeszéd bizonyos részeire kell épülnie, és az egész dialógust ennek a sajátosságnak megfelelően kell kidolgozni.

Az az érzésem, hogy forgatókönyvíróink és rendezőink úgy viszonyulnak a hangosfilm dialógusaihoz, mint valami szükséges rosszhoz, vagyis legjobb esetben úgy tekintenek a dialógusra, mint a hangulat átadásának eszközére, és nem ismerik fel, hogy az írónak – éppen a hangosfilmben – a kifejezés rendkívül jelentős ideológiai eszközei állnak rendelkezésére.

A másik elv, amit az adott esetben hangsúlyozni kell mint az irodalom és a film közötti különbséget, hogy a film nemcsak leírás, párbeszéd stb. segítségével ábrázolhatja a társadalmi közeget, hanem közvetlenül a maga valóságában. Ebből következik, hogy a film minden ellentmondásával, ellentétével együtt, gazdagon, szemléletesen, mozgásban ábrázolhatja a valóságot. A film a társadalmi alapok ábrázolásában széleskörűbb és színesebb lehet, mint a dráma, másfelől pedig koncentráltabb és általánosítottabb, mint a regény. Ez a lehetőség a rendkívül szigorú és átgondolt kompozíció szükségességét jelenti a forgatókönyvíró számára.

A filmkockák színességét és festőiségét a forgatókönyvíró nem teheti öncéllá, mint a *Viharban* tette. Az ilyen filmképeknek is az ideológiai-kompozíciós mag körül kell csoportosulniuk. Azonkívül az eszmei mozzanatok a filmben a dialógus által, de nem kizárólag a dialógus által fejeződnek ki. Ellenkezőleg. Azok a képek, amelyek az ember társadalomellenes beállítottságát és magatartását mutatják, összességükben az ember társadalmi arcát rajzolták meg. A forgatókönyvírónak pontosan kell tudnia, hogy a dekoratív elem egyúttal filmjének

társadalmi tartalma is, és ha szabadjára engedik egy festő fantáziáját, akkor a dekorativitás és a tartalom közti ellentmondás éppen visszajára fordítja a hatást. Például a *Pétervári éjszakák*-ban Pétervárt Hoffmann meséinek elragadó romantikus színeivel ábrázolják, és így csodálkozva kérdezzük, honnan kerül elő hirtelen a tisztán-kapitalista vállalkozó vagy a színházigazgató. Áttérek a gyakorlati következtetésekre: a hangosfilmnek dramaturg-írókra van szüksége, akik egyrészt tanulmányozták a hangosfilm technikáját és felépítését, másrészt ideológiailag annyira képzettek, hogy „szabadon tudnak mozogni az anyagban”, mint Marx mondta.

A hangosfilmnek méginkább szüksége van író-dramaturgra, mint a némafilmnek. Ha a klasszikusok megfilmesítésekor valaha valami igazán pozitív és értékes születik, ez egyáltalán nem akkor válik majd lehetővé, amikor ügyes vagy kevésbé ügyes rendezők fogják átdolgozni a klasszikus *szöveget*, hanem akkor, amikor igazi írók, igazi dramaturgok nyúlnak majd a klasszikus *anyagokhoz*. Éppen a hangosfilmben rendkívül fontos, hogy a dolog nálunk ne úgy álljon, mint a kapitalista országokban, ne úgy, ahogy a némafilmben volt, ami teljes egészében „specialistákra” épült, azaz olyan emberekre, akik csak a technikát ismerték, de nem tudtak ideológiai-dramaturgiai alkotásokat létrehozni.

Ha ez a vita azt eredményezi, hogy jelentős és tehetséges írók fordulnak a hangosfilm felé, akkor elérte célját.

JEGYZETEK

1. Grigorij Rosalj és Vera Sztrojewa 1934-ben készült filmje *Dosztojevszkij Fehér éjszakák és Nyetocska Nyezvanova* című műveinek motívumai alapján.
2. A Nyetocska Nyezvanova című, töredékben maradt kisregényről van szó.
3. Vlagyimir Petrov *Vihar* című filmje *Osztrovszkij Vihar* című drámájából 1934-ben készült.

(Fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta

Bárdos Judit)

Kilencven éve született Lajta Andor

Az a nemzedék, melynek tagjaira még rámosolygott, akikkel kezdet szorított, akik még hallgatták tanácsait, történeteit, akik adatokért, pontos filmtörténeti dátumok hitelesítéséért fordultak hozzá, csak így ismerte: Lajta bácsi. Mintha mindig bácsi lett volna ez a derűs, őszülő, mozgékony kis ember. Pedig igencsak tevékeny fiatalsága volt. Újságíróként indult, dunántúli lapoknál, majd Fiumében dolgozott. Aztán Berlin, majd Budapest következett. 1914-től már a film kelti fel érdeklődését. 1917-ben a Színházi Élet mozirovatának vezetője. A Tanácsköztársaság idején a vidéki sajtó egyik irányítója.

A húszas évektől kezdve kizárólag filmmel foglalkozott, a filmkultúra terjesztése, megőrzése, a filmismeretek közkinccsé tétele terén úttörő munkát végzett. 1919-től 1949-ig szerkesztette és adta ki a Filmművészeti Évkönyvet. Harminc évfolyam! A magyar filmtörténeti kutatások máig is leggazdagabb tárháza. Tíz évig, 1928-tól 1938-ig (betiltásáig) szerkesztette a Filmkultúra című lapot, hittel és igényesen. Megírta és 1942-ben saját kiadásában megjelentette a tízéves magyar hangosfilm történetét. A film úttörőiről szóló kötetét, Az ötvenéves film című munkáját úgy időzítette, hogy 1945. december 28-ára, a mozgóképfeltalálásának

ötvenéves jubileumára elkészüljön. Nem rajta múlt, hogy egy kissé elkésett. Közben átélte a Budapest felszabadításáért folyó harcokat. Nemcsak életét, kéziratát is sikerült megmentenie, 1946-ban jelent meg Temesvárott.

Felszabadulás utáni munkásságának jelentős része az a majd egy évtized, melyet az akkor még kezdetleges Filmarchívumban töltött (1949–1958). 1948-tól hat éven át a Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanított. De tanított ő hivatalos keretek nélkül is, beszélgetésekben, futó találkozások alkalmával. Megható, tragikomikus adaléka életének, hogy már nagybetegen, halála előtt is telefonon hívták valamilyen filmtörténeti adatért, amit már csak feleségének tudott elszuttogni, hogy ő közölje az érdeklődővel...

Ma már a szakkönyvek és az információk áradata zúdul ránk, ha a filmtörténet és elmélet valamilyen kérdése érdekel. A filmek gyűjtése, rendszerezése is tudománnyá vált. De azért ha Magyarországon filmtörténeti kutatásokról, filmek gyűjtéséről vagy éppen filmévkönyv szerkesztéséről beszélünk, minden tervben és minden munkában egy kicsit ott van Lajta bácsi úttörő munkásságának eredménye és emléke is.

K. K. I.

Az „el nem mondhatóság” felé

Beszélgetés Szoboszlai Péterrel

Műhelycsere

– Meglepetten hallottam, hogy év elejétől a Pannónia Filmstúdió kecskeméti műtermében dolgozik. Első vonalbeli rajzfilmes, a Pannónia pedig monopol helyzetben van a műfajon belül. Nem jelenti-e a műhelycsere azt, hogy amennyiben nálunk is több animációs filmstúdió lenne, átszerződött volna egy másikhoz?

– Nem, mert eddigi munkám elsősorban a Pannóniához kötött, és nem műtermi hovatartozásom inspirálta.

Az animációs filmzést kollektív munkának tartom – annak ellenére, hogy bizonyos értelemben végletesen egyszemélyes tevékenység – és nagyon fontosnak érzem azt a kollégialis háttérrel, ami feltétele a műfajnak. Én is igényeltem már, hogy álljon mögöttem egy közösség.

– Megtalálta ezt Kecskeméten?

– Meg fogom találni. Tudok olyan dolgokat, amelyeket ők még nem, és elveszítettem másokat, amelyek Kecskeméten még megvannak. Ebből létrejöhet valami.

– A cserével elveszített sok régi munkatársat...

– Őket már korábban elveszítettem. Ugyanis azokat tartom régi munkatársaimnak, akikkel jól tudtam együtt dolgozni. Velük viszont mások is jól tudnak együtt dolgozni és most fontosabb produkciókban van rájuk szükség. Nagyobb lélegzetű munkákban jutnak szerephez. Versengés folyik értük, s ebben én az utolsó helyen szerepelek.

A hatvanas évek

– A magyar rajzfilm felnőtté válásának évtizedében került a Pannóniába és készítette első filmjeit. Hogyan látja azokat az éveket?

– Amikor elszegődtem a Pannóniához, hosszú évekig nem motoszkált bennem a filmcsinálás kényszere. Élveztem a grafikát és a műfajt, és ez egy darabig ki is elégített.

Első, vásznon megjelenő munkáim a *Peti sorozat* hátterei voltak, és sok filmnek voltam még a háttérrese.

Meghatározó filmélményem és animációs ideálom Lenica *Fej úr*-a volt. Olyan megközelíthetetlen távolságban állt mindentől, amit csináltunk, hogy nem is gondoltam érdemesnek elindulni abba az irányba.

1961-ben kerültem a Stúdióba. A hatvanas évek elején kommercializálódási folyamat kezdődött. Akkor jöttek az első sorozatok – a *Peti* filmek –, de már elkészült a *Párbaj* meg a *Ceruza és a radír* is. Túl voltunk az első korszerű filmekben, és utána tudatosan a közönségnek gyártott filmek korszaka jött. A kommersz-hullám vetett fel olyan elemeket is, amelyek az évtized végén segítettek a nemzeti szintre jutást.

– Mi az, amit Önök adtak a magyar animációnak?

– A magyar animáció legfontosabb jellegzetességének azt tartom, hogy semmit nem vett át a Disney-örökségből. Sem édességéből, sem üresjáratából, sem talmi csillogásából. Talán csak a vágyat, hogy szakmailag jól megoldott filmeket csináljunk.

- Volt-e lényegi különbség a hatvanas évek elején induló idősebb nemzedék (Dargay, Nepp stb.) és az önálló útra később lépő második generáció (Jankovics, Vajda, Reisenbüchler, Szoboszlai stb.) képviselőinek szemlélete között?

- Talán nekik konkrétabb elképzeléseik voltak a rajzfilmről, mint nekünk. Mi nem a „kredenc-től indultunk el”.

Csak a magam nevében tudok beszélni, de első filmjeimnél nekem semmiféle rajzfilmes előgyakorlatom nem volt a klasszikus értelemben vett fázisrajzoló, kulcsrajzoló, animátor rangsorolásban.

- Tulajdonképpen mozgó grafikai világot akart megteremteni...

- Filmet akartam csinálni, azokkal a lehetőségekkel, amelyekkel bírtam.

- A rajzfilmnek ez az individualista megközelítése hagyományt teremtett Magyarországon. Nem létezik ún. „magyar iskola” hanem sok, tehetséges művész dolgozik egymás mellett. Hátráltató vagy hasznos ez a hagyomány?

- Inkább a káráról szeretnék beszélni: nem öröklődnek gondolatok sem. Mindenki jár a maga útján, néha olyan utakon, hogy rosszabbul megismétel régen kitalált dolgokat.

Másrészt jó ez a gyakorlat, mert sok egyéniség bontakozik ki. Ellenpéldaként említhetem a zágári iskolát, akik jó filmeket csinálnak, de a főcímek többségén felcserélhetném a neveket.

A rövid rajzfilmekről

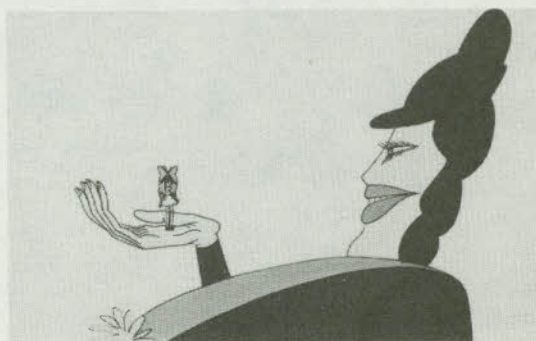
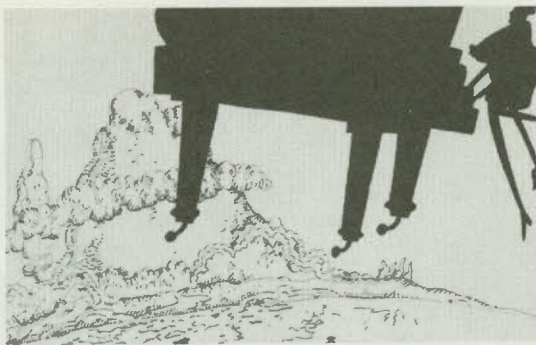
- Miért készit kizárólag egyedi rövidfilmeket?

- Szerintem az animációs filmek igazi időtartama rövid. Nem lehetnek hosszabbak húsz percnél. Tudniillik ez olyan műfaj, amelynek rendkívüli képessége van a sűrítésre, és elkerülhetetlenül hígul, ha bizonyos határt túllép.

Természetesen lehet, hogy a hosszabb forma csak számomra jelent hígulást, mindenestre, egy kísérletet leszámítva, soha nem éreztem indíttatást, hogy egész estés filmben gondolkozzam.

Szeretném viszont kitágítani az animációs rövidfilm lehetőségeit. Érték ezen bizonyos tematikai, dramaturgiai, filmkészítési módosításokat. Persze nehéz ezekről beszélni...

- Ha mégis említene néhányat... Mi zavarja leggyakrabban animációs filmek nézése közben?



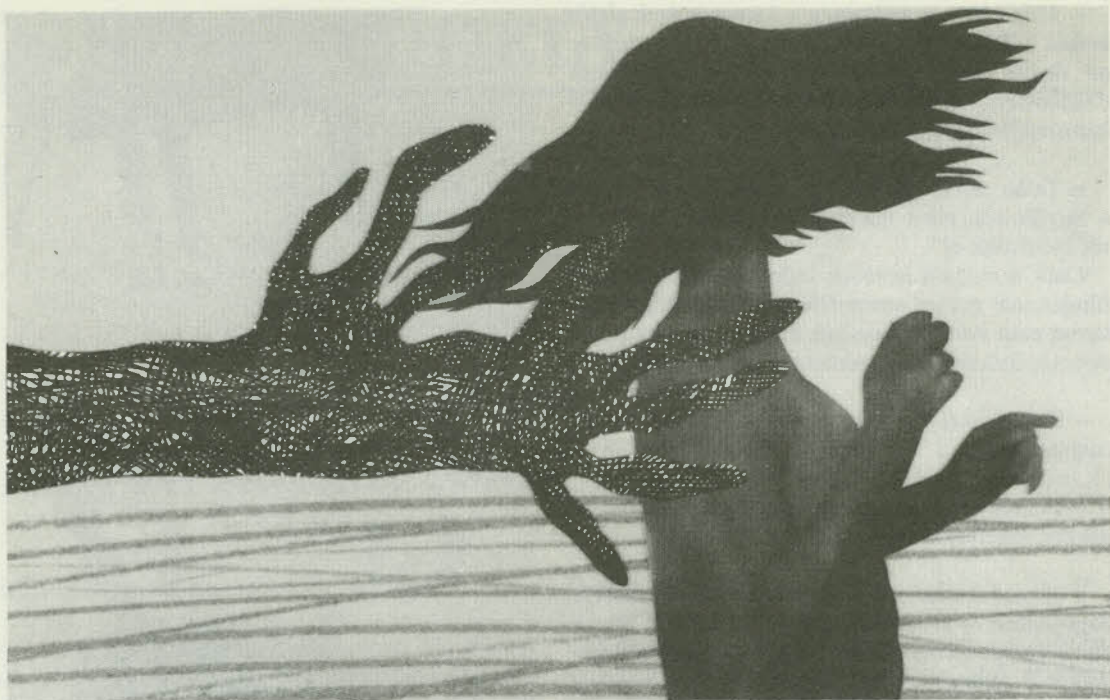
Ősztánc

- Évek óta zavar, hogy túlságosan kötődik az irodalomhoz, vagy inkább a leírt szóhoz. Leírjuk a filmeket, és a megjelenítés alig tér el a forgatókönyv tartalmától. Holott elsősorban látványról lenne szó, amely nem ér semmit, ha el lehet mesélni. Az animációnak egyébként is sajátossága, hogy a semmiből teremt valamit. Még színészeink sincsenek, akiknek legalább emberi arányaik ismerősek. Mindent magunk teremtünk, még inkább kell tehát közelednünk az „el nem mondhatóság” felé, mint más műfajoknál. A kor filmművészete, különösen animációs filmművészete nem kerek történetekben beszél.

- Mennyiben személyesebb művészet a rajzfilm, mint a többi filmes forma?

- Erre a kérdésre magamnak sem tudok megnyugtató, komoly választ adni. Főként az az oka ennek, hogy animáció címszó alatt mindent összegyűjtünk: rajzolt, báb és tárgymozgatott filmeket. Tehát animációs film a legostobább és legrosszabbul előállított japán szériaprodukció és Jurij Norstein remekműve, a *Sündisznócska a kőben*, pedig a két művet fényévek választják el egymástól.

- Filmjeiből kitűnik, hogy a műfaj lényegét az átalakulásban látja. Miért?



Sós lötyty

– Mert bármilyen dolognak az összes vetületét be tudom mutatni ezen a módon. És mivel a rajzfilm-figura nem olyan szereplője filmjeinknek, mint egy színész, nem kell pantomimes eszközökkel végigjátszania az önmagában hordozott képi lehetőségeket. Miért ne változhatna bármilyen alakká? Pontosan a rajzfilmnek nincs oka rá, hogy magyarázza azt, ami lényegéből adódik. Nem egyszerűen láttatok egy történetet, hanem a történeten belüli élményeket mutatom meg.

– Konkrétabban...

– A metamorfózisban rejlik a lehetősége annak, hogy bemutassam, mit gondol valaki cselekvés közben és melyek a cselekvés mozgató rugói.

Az idegen szavak szótárában a metamorfózisnak három meghatározása van, és a harmadik az igazi, amikor „csodás átalakulás történik”. Szóval nem csupán lepke lesz a kukacból, hanem a bábálla-poton belüli gondolatokat és a lepkévé válás folyamatát egyszerre tudom bemutatni.

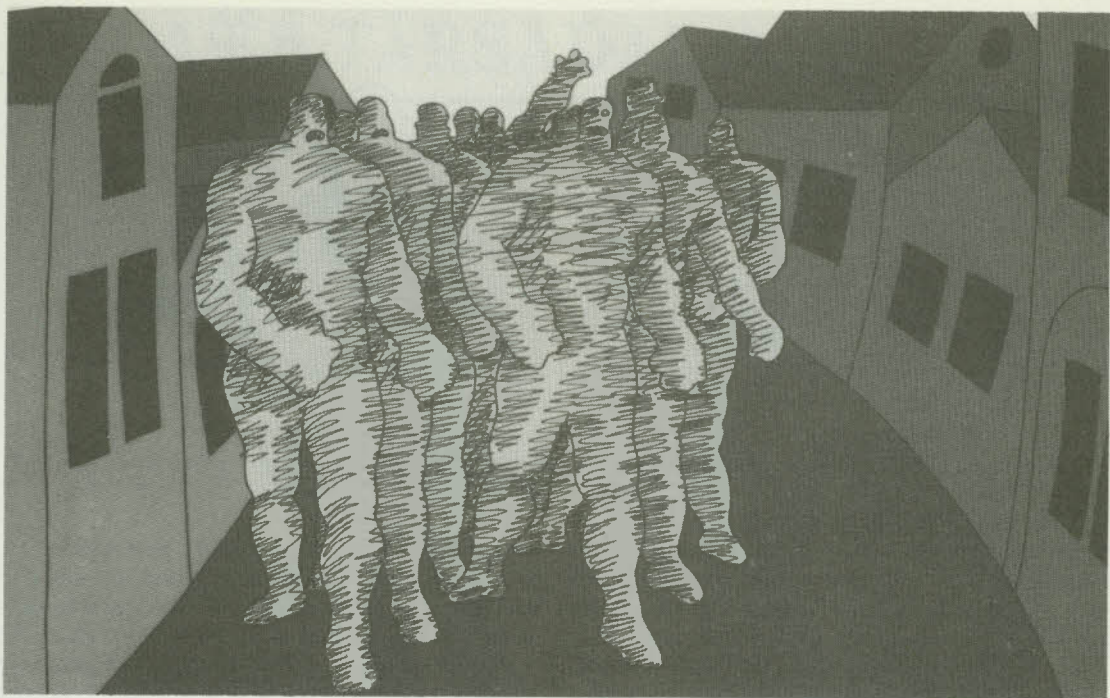
Saját filmjeiről

– A csodás átalakulás mindegyik filmjében központi szerepet játszik, csak a hőseit érő presszió lesz mindig más és más...

– Meghatározó az a tudat, hogy rövid idő alatt sok mindent kell elmondanom. Filmjeim nem történetek, nem egyszerű eseménysort követnek végig, hanem sokfelé tekintenek. Első kísérletem ezzel a dramaturgiával az *Aki bújt, bújt* című film volt, amelyben az alapgondolat magában foglalta az átváltozás szükségességét: hőszömet el kellett bújtatnom úgy, hogy felvegye a takarótárgyak formáját is, de azért nyilvánvaló legyen, hogy ő is bennük van. Tehát furcsa oda-vissza játékról volt szó, amely filozófiai szempontból is érdekelt. Ez a film volt az eljegyzésem az átváltozásos módszerrel.

Utolsó filmemben (*Történet N.-ről*) az átváltozás egy helyen különleges dramaturgiai funkcióhoz jutott: be akartam mutatni a kisgyerek-hőst, amint kockáival játszik a gyerekszoba sarkában. (Nagyon lényeges, hogy neki gyerekszobája volt!) A kávéskannából kibüffelő gőzből alakul ki a gyerekszoba képe, és akartam egy olyan jelenetet, amikor egy pillanatra benyit az ajtón és benéz a mama figurája. Szinte észrevétlen ez a jelenet a filmben, de fontos mozzanata az átalakulásnak.

– Könyvében azt írja, hogy „McLaren filmet látni mindig ünnep”. Azért idézem, mert McLarennek van egy filmje – a *Blinkity Blank* –, amelyből véleményem szerint az Ön szerkesztési módszere is eredeztethető.



Hé! Te!

– Lehetséges, bár neki sincs sok olyan filmje, mint a *Blinkity Blank*. A legnemesebb animációs játékosságot ötvözi benne a technikai játékossággal, és amikor a kettő együtt tud játszani, az valóban inspiráló egy animációs filmes számára.

– Általában az Ön filmjeinél sem válik el soha az irodalmi és a technikai mondanivaló. Annál meglepőbb volt számomra, hogy Történet N.-ről című filmjének az ötvenes évektől játszódó részében ez a kapcsolat szokatlanul mechanikus és üres.

– Lehet, hogy nem is lehet megoldani. (Más kérdés, hogy ebben a filmben nem jelenségekről beszéltem, hanem a történelmet próbáltam jelenként kezelni – és ezt nem lehet.)

Filmjeimben általában majdnem minden kép az adott korszak jeleit, jelképeit mutatja. Az animációs filmekre – de különösen az enyémekekre – nagyon jellemző, hogy a szerzők gondolatait azokkal a jelekkel próbálják megerősíteni, amelyek mindenki számára azonos értékűek. A film azért töretlen csak az ötvenes évekig, mert az addigi korszakok jelképei és szimbólumvilága történelmileg már többé-kevésbé letisztultak. Az ötvenes évektől a képi szimbólumok olyan sokasága és zűrzavara uralkodik, amely még nem szűrődhetett le. Hiányzik a történelmi távlat.

– Eddigi legsikeresebb filmje a *Rend a házban*. Volt egy időszak, amikor szinte közügy lett a film fogadtatása. Olyan emberek foglalkoztak vele, akik egyébként sose néznek rajzfilmeket.

– Azokat a bántó, emberellenes sztereotípiákat, amelyeket sokszor és sokhelyütt szoktunk hallani, próbáltam meg összegyűjteni és formába önteni. Konkrét figurába kellett helyeznem ezt a gondolkodástípust, és talán ez sikerült. Azt hiszem, minden néző felismerte a saját maga által hallott, vagy talán ki is mondott mondatokat és gondolkozási sémát. Ebben rejlett a film igazsága és sikere.

– A *chicagói díjnyertes Hé! Te!* című filmről ellentétesebbek a vélemények. Sokak szerint a film mondandójának megtétele teljesen a néző világnézeti hovatartozásától függ. Nincs a filmben olyan fogódzó, amelyik konkrét irányt adna a főhős szorongásának.

– Hacsak nem az én álláspontom, aki egyértelműen az üldözött pártján állok. Igaz viszont, hogy hozzám is a legszélsőségesebb kritikák jutottak el. A *Hé! Te!* fogadtatásáról mindig egy történet jut eszembe: Császár István bizonygatta egyik beszélgetésünk során, hogy a regényírók is hasonló cipőben járnak. Hiába talál ki az író szimpatikus főhőst, ha az olvasó egy másik szereplővel azono-



Történet N.-ről

sul. Az én filmem is ilyen talajra tévedhetett. Rajzfilmek esetében pedig elég ritka, hogy a nézők azonosulni tudjanak valamelyik hőssel.

– Filmjei többsége egy központi figura köré épül. Mintha a többi szereplőt is ezekből bontaná ki.

– Kreálok egy lényt, aki lehetőség szerint magában hordoz mindent, amit el akarok mondani. Adott szituációban megváltoztatja formáját és új szereplővé válik. Nehezen tudom elképzelni, hogy színpadias helyzetet játsszassak el sok figurával. Abban az animációs filmtípusban, amellyel én szeretnék foglalkozni, erre nincs szükség.



Aki bújt, bújt!

– Animációs rövidfilmekben a beszédnek minimális szerep szokott jutni. Önnél viszont a grafikával azonos súlya van.

– Mert a kimondott emberi szavaknak nagy jelentőségük van. Miután végletes helyzeteket ábrázolnak filmjeim és felelőtlenül kimondott szavakat szednek össze, ez a nyelv alkalmassá tehető, hogy bemutassam a szavak mögött meghúzódó tartalmakat. Talán egyedül az animációs film tudja megtenni, hogy lefordítson, értelmezzen bizonyos hőfokon, bizonyos szándékkal kimondott mondatokat. Tehát: képleteket bontson le és felkiáltóvagy kérdőjellé alakítsa őket.

(Antal István)

Megkésett hozzászólás a filmklubok ügyében

A Filmkultúra 1981/1. számában Draskovics Tiborné utal arra a dolgozatomra, amelyet a múlt esztendőben írtam a filmklubok helyzetéről. Nem kívánom teljes egészében ismertetni ezt a meglehetősen terjedelmes tanulmányt, s nem is lenne helyénvaló, hiszen a vita műfaja nem tűri a bőbeszédűséget. Éppen ezért, ennek az írásnak csak azt a részét szeretném bemutatni, amely javaslatot tartalmaz a filmklub-mozgalom föllendítésére.

Munkám során átlapoztam – át kellett lapoznom – mindazon anyagokat, javaslatokat és tervezeteket, amelyek a Filmklub Szövetség megalakításának szükséges vagy szükségtelen voltáról szóltak. Igen eltérő irományok voltak ezek, s nehéz lenne egy-két mondatban összefoglalni lényegüket. Egy közös vonás azonban volt bennük: a javaslatokból semmi nem valósult meg, a magyar filmklub-mozgalomban hatásukra nem következett be semmiféle pozitív változás. A 81/1. számban közölt vitaanyagokat olvasva sem bizsergetett meg a közelgő változások szele.

Kétségtelen, hogy a vitatott terület – a filmklub-mozgalom – rendezését nem halogathatjuk tovább. Végül is, ezt a célt szolgálják a filmklub-mozgalomunk jelenét és jövőjét elemző vitacikkek is. Csakhogy... A hozzászólásokban, vitaanyagokban ilyesfélétet találunk: „reprezentatív felmérésnek kell készülnie...”, „felmérjük”, „részletes tanulmányozást igényel”, „alapok a továbblépés lehetőségeinek vizsgálatához” stb. S ez világosan jelzi, hogy a cikkek szerzői valahol a távolabbi jövőben remélik megvalósulni elképzeléseiket.

A filmklubok azonban addig sem szünetelhetnek. Ahhoz pedig, hogy elfogadhatóan működhessenek, már most tennünk kell valamit. Hiába születik meg a legracionálisabb döntés néhány év múlva, ha addigra a filmklubok lezülnek, tag-

ságuk széthullik, s a magas szinten szervezett filmklubkínálat már nem található „fizetőképes” kereslettel.

A filmklubokat, a klubtagokat ugyanis nem érdekli a filmklubok tevékenységéről folytatott vita. Legalábbis remélem. Remélem, hogy változatlanul filmeket szeretnének nézni. Egy egészséges, normálisan működő filmklub tagsága számára a filmklub-mozgalom szervezeti kérdéseiről folytatott vita érdektelen. Számukra az a fontos, hogy klubjukat megfelelő módon el tudják látni filmekkel, előadókkal, propaganda- és segédanyagokkal, hogy a vetítógép alkalmas legyen a film levetítésére, hogy pontos gazdasági számítások alapján előre meg tudják határozni, hogyan működtethető a klub rentábilisan.

Az általunk folytatott vita – távlatait tekintve – roppant lényeges, de nem segíti a klubokat a fenti feladatok ellátásában. Mindannyian bízunk benne, hogy a filmklubok továbbra sem alakulnak át „felülről szabályozott”, kereskedelmi szempontokat érvényesítő forgalmazási csatornává. Eddig azonban még semmi nem történt, ami egy „alulról” – értsd: demokratikusan – szabályozott szervezet kialakítását célozná. Miközben a „fogyasztó” érdekeit védelmezzük, kiürül a „bolt”, szegényesebb lesz a választék, rosszabb minőségű lesz az áru.

Nem várhatunk a végleges és tökéletes megoldásra, hiszen nem tudjuk, mikor születik meg. Addig – ha ideiglenes jelleggel is – létre kell hoznunk a filmklubforgalmazás olyan módját, amely a „fogyasztók” érdekeit szolgálja, s megóvjá magát a mozgalmat a teljes széthullástól. Javaslatom a következő:

Azok a kópia-tulajdonosok, akik hajlandók a filmklubok számára filmet kölcsönözni, hozzanak

létre közös szolgáltató irodát. A filmeket továbbra is őrizték saját filmtáraikban, s ezek tulajdona is maradjon változatlan. A kópiatulajdonosok vizsgálják át a birtokukban lévő filmeket, s közölik a közös szolgáltatóirodával, hogy milyen filmeket, milyen feltételekkel hajlandók a filmkluboknak kölcsönözni. A szolgáltató iroda ezen listák alapján állítaná össze azt a katalógust, amelyből a filmklubok kiválaszthatnák a tevékenységükhöz illő filmeket. A szolgáltató iroda javaslatot tenne teljes filmsorozatokra is, tematikus, műfaji, nemzeti stb. ajánlásokkal segítené a filmklubok munkáját. Ezek az ajánlások és katalógusok pontosan feltüntetnék, ki a kópia tulajdonosa, s a szerződések változatlanul a tulajdonossal köttetnének meg.

A katalógusoknak és ajánlásokknk az összeállítása komoly munkát igényelne, ugyanis ezekben az anyagokban a kópiákra vonatkozó minden fontos adatnak szerepelnie kellene (formátum, színes vagy fekete-fehér, hangos-néma, a kópia állapota stb.).

A szolgáltató iroda pontos felvilágosítást nyújtana a filmek kölcsöndíjáról.

Ez az iroda akkor tölthetné be megfelelő módon ezt a szolgáltató funkciót, ha a filmklubok működtetéséhez szükséges egyéb adatok és információk tára is lenne.

Tájékoztathatná a klubokat, hol, mennyiért és milyen egyéb feltételek között bérelhetnének vetítőgépeket. (Esetleg a gépek cseréjében, adásvételé-

ben is közvetítő lehetne.) Közülhetné azoknak a mozigépészeknek a nevét, címét, akik szívesen vállalkoznak klubvetítésekre.

De segíthetne ez a szolgáltató iroda a filmklub- és filmvitavezetők kiválasztásában is. Így elkészülhetne az a szakember-kataszter, amelynek alapján nem lenne túl nehéz az adott műfaj, korszak, filmvonalat szakembereit megtalálni.

S végül, de nem utolsósorban, az iroda informálhatná a szélesebb közönséget is. Noha azt tartanánk kívánatosnak, ha a kialakult közösségek, csoportok a nekik megfelelő filmklubprogramot alakítanák ki, számolnunk kell azzal is, hogy sokan vannak, akik valamilyen hiányt szeretnének pótolni, s szívesen mennének el egy másik közösségbe, hogy azzal együtt kapcsolódjanak be az addig még nem látott filmekbe. A szolgáltató iroda ebben is segíthetne.

Az iroda összesítései alapján a forgalmazók elég pontos képet kaphatnának a mindenkori filmkeresletről, pontosabban ítélnék meg partnerük tevékenységét is, s mindezen tapasztalatok alapján módosíthatnák a klubforgalmazásra felajánlott filmek repertoárját. S az iroda egyben az állandó visszacsatolást is biztosítaná, hiszen rövid időn belül tájékoztatni tudná a kópiatulajdonosokat a keresletben beállt változásokról.

Az adott esetben, az érdekek sokfélesége mellett ezt a megoldást tartom a legegyszerűbbnek. Talán nem köveznek meg érte...

Réz András

PM
PESTI MŰSOR

Filmkedvelők figyelmébe!

Filmhírek, filmújdonságok, részletes moziműsor a választást megkönnyítő rövid tartalommal, a főszereplők és a rendező megjelölésével hétről hétre a PESTI MŰSORBAN!

Bízzunk a szupernyolcasban!

Mini-filmek klubokban és középiskolákban

Kezdjük messzebről! A holográfiát – Gábor Dénes professzor elektronhullámokat alkalmazó találmányát (1947) – lézersugárral tökéletesítő (1963) Emmitt N. Leith és Juris Upatnieks kutatásának eredménye, hogy ma már olyan dolgot is érzékelhetünk, amely objektívek és vetítővászon nélkül nyújt különleges: mozgó, hangos, színes, térhatású élményt. A plasztikus lézerművet ez. Létező, csodálatos, de még keveseké. Néhány tudományos bemutató, s egy-egy határainkon kívüli mozi kísérleti programjának egyedi darabja. A videokazetta, Goldmark Péter találmánya már itthon is sokkal több emberhez jut el közvetve – például tévén. Széles körű hazai alkalmazását – egyéb okok mellett – egyelőre az akadályozza, hogy nagyon sokba kerül.

A mozgóképi információ mindmáig a normál (35 mm-es) mozifilmre terjed leginkább, s legszélesebb körben – világszerte. Nagy utat járt, s jár be a Kodakék által bevezetett (1923) tizenhat milliméteres film. Az oktatásban például sokak számára régóta elérhető. A filmgyárak, a mozik, a televízió, az amatőrfilmezők, s a házimozit kedvelő családtagok egyaránt használhatják, használják.

A jóval olcsóbb nyolc milliméteres film (1932) mintegy fél évszázados fejlődését elsőként az amatőrfilmesek, később pedig a televíziósok segítették. Egy kiragadott példa a film területéről: a *Találkozás az ördöggel* című film számos jelenetét nyolcas színes filmre fotografálta Tazieff, s felnagyította 35-ös mozikópiára. A szupernyolcas film (E. A. Edwards és J. S. Chandler, 1964) a hetvenes évek első felében kezdett elterjedni, s rohamléptekben hódította meg a piacot. A tizenhatosra dolgozók, s az ilyen felszereléseket gyártó cégek közül sok átállt, s egyre több televíziós állomás tér át a szupernyolcasra. Másik filmes példa:

Antonioni Kínában szupernyolcasra forgatott.

Az említett – szűkebb vagy szélesebb körben alkalmazott – technikák a legkülönfélébb tartalmú audiovizuális információk felvételére, hordozására s közvetítésére alkalmasak. Azaz a filmművészeti értékek tárolására, s továbbítására, „társadalmatisítására” is. Bennünket itt most ez érdekel elsősorban.

A szupernyolcas filmklub kulturális lehetőségei

A film, a művészi értékű film – ha ez közhelynek tűnik is – azért van, hogy nézzék. A filmklub pedig azért, hogy a nézők értőbben fogadják az alkotásokat, el tudják helyezni filmélményüket saját világukban, illetve a filmkultúrát mindennapi életükben. Jelenleg számos helyre, sok emberhez nem juthatnak el a filmtörténet kiemelkedő művei. Állandó és jogos az igény: legyen több jó filmklub, vetítsenek több értékes filmet.

A magyar Filmarchívum állományából ezt csak részben sikerül kielégíteni. A szupernyolcas kópiák művészeti és történeti értékek alapján történő kiválogatásával, beszerzésével és kölcsönzésével a mostani hiányokat viszont fokozatosan pótolni lehetne. A féltett (egyedi, drága), s ezért nem kölcsönözhető, vagy a népszerűségük folytán egy időben több helyre kért normál archívumi filmek szupernyolcas változatai éppúgy beszerezhetők, vagy itthon 35 mm-esről szuper 8 mm-esre átkopírozhatók(!), mint az egyetemes filmművészet fejlődését képviselő egyéb alkotások. Összeállítható s behozható továbbá egy csakis szupernyolcasban létező állomány, amely jelenleg nem áll rendelkezésünkre. Például értékes animációs-, mese-, sport-, ifjúsági-, természet- és egyéb ismeret-

terjesztő filmek – mondjuk gyerekfilmklubok számára. Feltehető, hogy elfogadható valutafeltételek mellett a külföldi filmgyártók, -laboratóriumok az általunk megjelölt, az ő szupernyolcas repertoárjukban nem szereplő filmek redukciós kopírozását is elvállalják. Ami pedig a magyar játék- és rövid- (ezen belül: animációs-) filmeket illeti: érdemes volna filmtörténetünk korszakos alkotásait szupernyolcasban – a megfelelő labor-technika megvásárlása után – átkopíroztatni. Ez a hazai filmblokk tehát itthon készülhetne.

Egy jól válogatott szupernyolcas állománnyal akár az ország legtávolabbi – mozit nélküli – csücskébe is továbbíthatnánk filmértékeket. A működő (normál, tizenhatos) filmklubok egyik problémája az, hogy eleve kevés az előadó, nehéz az időpont-egyeztetés, s alig van színvonalas film-bevezető. Segíthetne a „gépelőadó”. Magnószalagra rögzített tíz-tizenöt perces bevezetőket készíthetnénk (archívumi adattárunk forrásaira, könyvtárunk anyagára támaszkodva), amelyeket az adott filmösszeállítással együtt kölcsönöznénk. A szupernyolcas filmek vetítése előtt – élőszavas és/vagy magnószalagos – filmbevezető, a vetítés után beszélgetés, filmvita tehát éppúgy tartható, mint a jelenlegi szisztéma szerint. Célszerű volna továbbá egy leendő szupernyolcas állomány filmjeihez ismertetőket írni, melyek nyomdai példányát szakirodalmi kiegészítéssel együtt a kikért filmekhez kapcsolnánk. Filmvitákhoz, -elemzésekhez a már levetített teljes hosszúságú film dramaturgiaiailag fontosabb pontjainak behatóbb értelmezése végett a konkrét film rövidített változatai is beszerezhetők, illetve itthon elkészíthetők lennének; s vita közben akár többször is levetíthetők. Lehetővé válik egyes jelenetek operatőri, montázsbeli, színészvetési stb. megoldásainak alaposabb elemzése.

Figyelemre méltó a minikópiák jogi vonatkozása is. A gyártók és a forgalmazók megegyezése értelmében a szupernyolcasok egyik fajtája házi-mozinak minősül. Tehát vetítés esetén (még moziban, tévében) sem vonatkozik rá a jogdíj szabályozója. Anyagilag elérhetetlen (normál) filmek szupernyolcas megfelelői válhatnának tehát sokak számára láthatóvá. A filmek másik – hosszabb, illetve egész estés – fajtáinak zártkörű (pl. filmklub), vagy oktatási célú (pl. iskolai) vetítését – s itt a filmklubos kópia-repertoárra gondolunk – sem korlátozzák a meglévő kívüli jogi előírások.

Félreértések elkerülése végett: a tervezett szupernyolcas filmklubok nem a jelenlegi filmklubok helyett, hanem azok mellett (esetleg kombináltan), mintegy a mostani lehetőségeket szélesítve, kiegészítve működnenek.

Szupernyolcasok a középiskolai filmoktatásban

Hazánkban rendelet írja elő a középiskolások filmesztétikai oktatását. Sajnos azonban, kevés kivételtől eltekintve, a tanmenetből – különböző indokok miatt – általában kimaradnak a filmesztétika órák. Ez az eljárás az 1976–1977-es tanévben például közel 95 000 gimnáziumi tanulót fosztott meg filmektől, filmismeretektől. A nyugati országokban már évek óta igen elterjedt és kedvelt a híresebb és értékeesebb filmek kópiájának hangos szupernyolcas változatban történő terjesztése. E filmek elérhetők színes és fekete-fehér, teljes és rövidített formában. Ezek közül kellene és lehetne kiválasztani, hazai filmekkel kibővíteni azokat, amiket a filmesztétikai oktatásban használhatnának a pedagógusok. A filmművészeti értékek egyre szélesebb körű középiskolai terjesztését, integrálását segíthetné az alábbi elképzelés, megvitatást igénylő javaslat. Mostani gazdasági helyzetünkben különösen megfontolandó, mire és miért adunk pénzt, s az is, hogy honnan, s miért kapunk.

Középiskolai magyartanárokkal folytatott beszélgetések során merültek fel azok az indokok, amelyek gátolják, nehezítik a filmesztétikai oktatást. Három főbb összetevője ennek: hiányoznak a filmek, hiányosak a tanárok filmismeretei, nincs megfelelő tankönyv. Nézzük közelebbről! Az oktatáshoz elengedhetetlenül szükséges filmeket is csak elvétve sikerül megszerezni. Azok az iskolák, melyekben van filmesztétika oktatás, a filmeket a MOKÉP-től vagy a Filmtudományi Intézetből szerzik be. Nagyon komoly gond még az óraegyeztetés. Nehező egymás után két magyarórát szervezni, különösen, ha az azonos évfolyamokon tanuló osztályok együtt szeretnék nézni a filmet. A dupla órára azért van szükség, mert egy játékfilm mintegy másfél óra vetítési időt igényel.

A filmellátás biztosítható, ha pl. a majdani illetékes intézmény megfelelő számú szupernyolcas filmet, s filmenként több kópiát szerez be, készít el itthon. A legtöbb középiskolában van hangos szupernyolcas vetítógép. Amelyikben viszont nincs, az elfogadható áron beszerezheti hazai szaküzletben. A szupernyolcas „leckefilm” vetíthető egy osztálynak, de akár egy egész évfolyamnak egyszerre is. Az óraegyeztetés gondja is enyhíthető, mert a rövidfilmek, s a rövidített változatú kópiák vetítési ideje lehetővé teszi, hogy egyetlen magyaróra keretében nézzenek meg egy filmet. A dramaturgiai megfontolással rövidített kópia az eredeti film legjobb, legértékesebb jeleneteit tartalmazza, így oktatás céljára alkalmas. Hozzáteve: a teljes filmet vagy *már látta* a diák, vagy – s erre

öszönöznünk kell – *látni fogja*. Újabb lehetőség: a kötelező filmesztétikai oktatás mellett, az órán látott rövidített, s a témába vágó egyéb filmek teljes változatát az egyes iskolákban létesített filmklubokban tekinthetnék meg a tanulók. Felmerülhet az a probléma, hogy az idegen nyelvű filmet a tanulók nem értik meg. A filmekhez mellékelte magyar nyelvű magnószalag – mint később részletesebben említjük – áthidalhatja ezt a nehézséget. Az idegen nyelvű filmeknél – kiváltképp nyelvszakos osztályok esetében – előnyös mozzanatot: a diákok még a nyelvet is gyakorolhatják.

A magyar nyelvű fordítást orsós vagy kazettás magnószalag tartalmazhatná. Erre rá lehetne mondani a filmhez és korához, irányzatához, alkotójához tartozó ismereteket is. Ezeket az előadásokat szakkönyvek és az Intézet munkatársai publikációinak felhasználásával lehetne előkészíteni. A tanárok segítése végett, a filmklubos ismeretterjesztéshez hasonlóan, előre kidolgozott tematikák alapján küldhetnék el a filmeket s a velük kapcsolatos írásos ismertetőket.

Az iskoláknak küldött filmek – a filmklubos programokhoz hasonlóan – egy táskában is elférnének, magnószalaggal, ismertetővel együtt. A filmoktatási módszer általánossá tétele előtt – ha megvalósulhat – célszerű volna néhány középiskolában kipróbálni a kísérlet hatását. Hangsúlyozzuk: a szupernyolcas filmoktatás bevezetésekor természetesen feltétlenül fel kell venni a kapcsolatot az illetékes intézményekkel (Művelődési Minisztérium, Országos Pedagógiai Intézet stb.).

A szupernyolcas technikai előnyei

A minikópiák vetítése pofonegyszerű. Igaz, ellenzői említik, hogy befűzéskor a gép gyakran elszakítja a filmet. Valóban: ha rosszul fűzik be! Általános iskolások – tapasztaltuk – öt-tíz perc gyakorlás után megtanulják a veszélytelen befűzést, s az üzembiztos vetítést. . . Egy másik ellenérv szerint a kisméretű vetített képkocka mozimínősége gyenge. Ez nem igaz! Szintén tapasztaltuk: moziban tartott próbavetítésen, a technika tesztelése során. A vetítési minőség – archív és új fekete-fehér és színes kópia esetében egyaránt – kiváló. A teljes vászonméretben vetített filmkép éppúgy élvezhető, mintha normál filmet látnánk. A – tűzbiztos – szupernyolcasok tehát nagyobb (100–300) és kisebb (30–60) létszámú klubokban, illetve iskolai osztályokban is kifogástalanok. A tényekhez tartozik még: a szupernyolcasok általában jobb minőségűek, mint a forgalomban lévő tizenhatosok. Egy 2400-szor vetített szupernyolcas filmszalagon semmiféle sérülést nem tapasztaltak. Egyetlen

géppel való vetítés esetén a filmtekercecsek váltása rövid (1–2 perc) szünetet igényel. Élvezetesebb a kétegéses – folyamatos – vetítés. Technikája szintén könnyű.

Egy-egy szupernyolcas külföldi és hazai filmről – már most – itthon is készíthetők fekete-fehér másolatok. A színes kopírozás, kevés befektetéssel, a technika megvásárlásával nálunk is megvalósítható volna, hasonlóan más (pl. szocialista: NDK, Csehszlovákia) országok gyakorlatához. A minikópiák megromlásakor az adott, olcsó, könnyen beszerezhető film – s nem a Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum nemzeti filmvagyona sérülne meg. A szupernyolcasra átmentett filmtörténeti értékű anyagok, nemzeti és egyéni oeuvre-ök akár egy bőröndben is elférnek. A tárolás, szállítás gondja szintén csekély.

Néhány szó a szupernyolcas hangról. Minősége megfelelő, élvezhető. A mágneshang a vetítógépbe épített hangszórón át közvetlenül is hallható. De – s ez a megfelelőbb – a hang szintén kivezélhető nagyobb teljesítményű hangszórókba. Az eredeti néma és a zenésített némafilmek (pl. Chaplin-filmek, Patyomkin páncélos, Nosferatu stb.) még fordítást sem igényelnek. Általában a narrátor- és a dialóg-szöveges animációs rövidfilmek nagy része – a világos meseszöveg és a gegdramaturgia miatt – fordítás nélkül is levetíthető. A fordítást igénylő – pl. oktatásra szánt – filmekhez pedig magyar nyelvű magnószalagot kellene mellékelni, amely a vetítógéppel szinkronba hozott (pl. tonkoppler megoldású) magnóval játszható le. Vagy: egyszerű és gyors technikával magyar hangbmondás vihető át bármelyik mágneshangos szupernyolcasra; úgy, hogy lejátszáskor az eredeti hang (zene, zörej stb.) halkabban, „háttérként” szól.

Újabb ellenérv: kevés a vetítógép – mondják sokan. Nincs így. Szinte minden amatőrfilmes klubban, s – említettük – több iskolában van szupernyolcas vetítógép. Következik ebből az is, hogy e klubok s iskolai osztályok szupernyolcas filmklubokká bővíülhetnek, válhatnak. Illetve a szupernyolcas klubok, programjuk részeként vetíthetnék a jelentősebb hazai amatőrfilmeket is. Mintegy ezzel is elősegítve az amatőrfilmeknek a filmkultúrába való integrálódását. Ez az integrálódás egyelőre csak lehetőség, a vetítógépek viszont korántsem elérhetetlenek. Az itthon, forintért vásárolható gépek ára elfogadható (típustól függően: 10–20 000 Ft), s a legtöbb művelődési intézményben eleve rendelkezésre állnak. Az utóbbi három évben 15 000 szupernyolcas vetítógépet adott el az OFOTÉRT. Esetenként olcsón kölcsönözhetőek is a gépek.

Összegzés

Összegezzük hát, hogyan segíthetné a szupernyolcas technika a filmművészeti értékek terjesztését! A film hatásában él. Társadalmi hatékonyságának alapvető fokmérője a nyilvánosság reprezentációs terjedelme. Eszerint elérendő – erre törekszünk, ezért keresünk partnereket –, hogy egyre több ember találkozzon filmtörténeti értékű alkotásokkal. Valamint: minél fiatalabb korban, s egyre rendszeresebben lásson jelentős alkotásokat. Az utóbbi három-négy év filmtermésének kivételével szinte valamennyi fontosabb játék- és rövidfilm minikópiája is elkészíthető. Eme értékes filmtermékeket videokazetták is őrizhetik – csak: jóval drágábbak a szupernyolcasnál, másolásukat pedig jogszabályok nehezítik. S akkor még az igen drága leadóberendezésről (ami itthon csak korlátozott számban kapható) nem is szóltunk. Tudjuk, a filmművészettel való befogadói találkozás, szűkebben a filmklubos és a középiskolai vetítés és filmismeretterjesztés korántsem olyan hatékony, mint amilyen lehetne. Ezért vállalkoztunk arra, hogy egy – szerintünk – megvalósítható elképzelésként kínáljuk fel vázolt módszerünket,

annak eszmei és technikai jellemzőit. Kell-e bi zonygatni, mennyire szeretnénk videokazettát látni vidéki és városi klubokban, középiskolákban? De: tudomásul kell vennünk, hogy ez – enyhén szólva – kicsit odébb van... Csodálnánk széles körben különösen akár a lézermozit is – de az még odébb van... .

Az információhordozó technikák elterjedési lehetőségét tekintve messziről, Gábor holográfiájától indultunk el, hogy aztán a vágyakat realitással váltsuk fel, leszálljunk a földre. Onnan próbáltunk továbblépni, ahonnan máris lehet. Láthattuk: a szupernyolcas itt van. Olyan közel, hogy talán ezért nem vettük észre eddig nagy publicitású filmkultúrális jelentőségét. Jóllehet, amatőrfilmeseink több év óta szupernyolcasoznak (másolják is az egyedi fordítású filmet). Szaküzleteink meg, mint említettük, a teljes felszerelést árusítják. Spanyolviasz hát a szupernyolcas technika, csak – a hasonlatnál maradva – éppen nem hatékonyan pecsételünk vele. Mi erre a spanyolviaszra próbáltuk ráépíteni a filmértékek széles körű terjesztését, filmklubokban és középiskolákban való felhasználását.

Féjja Sándor-Schubauer Ferenc

Mit ér egy vetélkedő?

Kétlem, hogy mérni lehetne egy vetélkedő értékét. Roppant nehéz lenne ugyanis megfelelő mértékegységben kifejezni a vetélkedő témájának fontosságát, a díjak nagyságát, a vetélkedőnek a többihez képest való jelentőségét vagy jelentéktelenségét. Ha mégis minősíteni akarunk, azt vizsgáljuk meg, hogy az adott vetélkedő mennyiben járult hozzá a zene-, színház-, film-, konyha- és egyéb kultúrák gyarapításához. Ezután már tényleg csak annyi gondunk marad, hogy tisztáznunk kell, mit is értünk zene-, színház- vagy filmkultúrán.

Április 3. és 5. között Szolnokon lezárult egy vetélkedősorozat. Ez volt a Filmvilág-játék, amely már több mint fél évvel a döntők előtt kezdődött el. Egy pillanat... Ez nem az a vetélkedő, amelyre Önök gondolnak. Nem... nem „A filmkocka el van vetve”. Ez a Filmvilág-játék volt. Ennek a döntőjét láthattuk április 5-én délelőtt a televízióban. Hosszú évek után tehát hirtelen két filmvetélkedőt is műsorára tűzött a televízió.

A kérdés bizonyára nem jogtalan: miért közvetíti a tévé egy olyan játék döntőjét, amelyről addig nem sok szó esett? Nem lett volna-e helyesebb a

nyilvánosságot már korábban beavatni a játékba, amelynek résztvevői, versenyzői már hónapok óta készültek a versenyre – moziba jártak, könyvtárban kutattak... Talán jó lett volna, ha kiderül, hogy a televízióban a moszkvai útért versengő három csapat több száz csapat versenyéből került ki győztesen. Talán ha a félresikerült „Filmkocka” helyett...

A „Művelt ifjúságért, korszerű műveltségért” jelszó jegyében 1980/81-ben a KISZ és a MOKÉP filmes játéksorozatot indított. A játék a szolnoki döntővel ért véget. Az akcióprogram megfelelő pontját tehát ki lehet pipálni.

Szorozzuk be az induló csapatok számát öttel. Nos, az elmúlt hónapokban-ennyi fiatal vált rendszeres és tudatos mozinézővé, a filmmel kapcsolatos szakirodalom olvasójává.

Az elmúlt időszakban a MOKÉP – mint a játék egyik patrónusa – számos olyan filmet tűzött műsorra mindenfelé az országban, amelyek már szinte a teljes feledésbe hulltak. Egy időre most feltámadtak ezek is.

A kérdés ezek után tehát az, mit ért ez a vetélkedő

filmkultúránk szempontjából. Fájdalom, roppant keveset. S ennek több oka is van.

A filmműveltség ugyanis nem azonos a filmkultúrával. A vetélkedők lényegéhez tartozik, hogy bennük az adott területre vonatkozó műveltség, nem pedig a kultúra egésze jelenik meg. A filmkultúra egy szélesebb társadalmi gyakorlatot jelent, s a filmes vetélkedők részei ennek a filmkultúrának. Bármilyen magas legyen is a filmműveltség, önmagában még nem határozza meg a filmkultúralság szintjét. Ahhoz, hogy a filmműveltség a filmkultúrát építő erő legyen, közkeletűvé kell válnia, be kell épülnie a mozizás, tévészés mindennapi gyakorlatába. Ez csak akkor történhet meg, ha a filmműveltségi játék nyilvánosságot kap, a filmes, mozis közvélemény részévé válhat. A nyilvánossá tétel azonban elmaradt, hiszen a televízióban sugárzott döntő csak szegényes, hiányos képet adott a vetélkedőről, így elmaradt a hatás is.

A vetélkedő befejeződött, az elégedett és elégedetlen csapatok hazatértek. További sorsuk ismeretlen, valószínűleg szétesnek. A nagyszerű békéscsabai katonacsapat tagjai a leszerelés után elválnak egymástól. És megmarad-e Heves nagyközség gimnazistáinak kitűnő együttese? Ezeket a fiatalokat a vetélkedő kapcsolta össze, s féltő, hogy a közeljövőben nem lesznek olyan filmes akciók, amelyek együtt is tarthatnák őket. 1981. április 6-án – az ünnepélyes eredményhirdetéssel – a KISZ és a MOKÉP nagy filmes kampánya kilehelte lelkét. Kívánatos lenne, ha a kampány elültével ezek a fiatalok együtt maradnának a helyi filmklubokban, vagy ha megalakítanák saját filmklubjaikat.

A kérdés fontos, hiszen filmkultúránkról, filmkultúrálódásunkról van szó. A Filmvilág-játék

tapasztalatait összegezve az alábbi jámbor javaslatot kívánom tenni.

A vetélkedő során bebizonyosodott, hogy a versengő csapatok tagjai rendszeres és tudatos nézői a sokat – és sokszor igazságtalanul – csepiült televízióknak. Filmes műveltségük jelentős részét a televízióból merítették. A televízió tette lehetővé, hogy a tizenévesek megismerkedhessenek Korda Sándor, Billy Wilder, Hitchcock és mások filmjeivel. Hogy megismerjék Greta Garbót, Marlene Dietrichet, a Marx-fivéreket.

S ez természetes is, hiszen a televízió mint eszköz hiteles és alkalmas továbbítója a film világa egyetemes értékeinek. És miért ne lehetne megfelelő gazdája egy sajátos filmklubnak is?

Őszintén megvallom: kedveltem Nemeskürty István filmbevezetőit. Kedveltem még akkor is, amikor nem értettem egyet vele, mert észrevétlenül rábeszél, hogy alaposabban nézzem a filmet. Tudom azonban azt is, hogy a nézők többsége háborgott, miközben kiéhezetten várt a filmre, s úgy érezte, hogy a filmbevezető elzárja a filmtől. Ezért nem is kívánom feltámasztani ezt a formát.

Ne a film előtt, hanem a film után beszélgesünk. Legyen a tévé filmklubja olyan klub, ahol a film vetítése után még elbeszélgetnek egy kicsit a nézők. Beszélgetésükben, filmklubjukban a filmsztéta, a kritikus, a szakember csak vitavezetőként venne részt. Nyilvánvaló, hogy ez nem lenne igazi filmklub, hiszen a tévében nem lehet „visszabeszélni”, nem lehet kérdezni. De a stúdióban beszélgető nézők a többi nézőt is képviselnék. Kérdeznének a többiek helyett, ők tennék fel a kérdéseket.

A Filmvilág-játék bebizonyította, hogy vannak elegendően kérdezni és vitatkozni tudó fiatalok. Szívesen látnám őket viszont a „TV-filmklubban”.

– cu –



TANDORI DEZSŐ

Henri Colpi: Ilyen hosszú távollét

Húsz éve	hirtelen	keresztutcához
ennek itt	napfény	ér
ennek a kimerevített	néptelen	balról
filmkockának		esnek az árnyak
	itt a könyvben	jobb lába
enyhe ív	esetlen kinyomja a táskát	
melyben az összeszedett hulladékok vannak		
kivágások	lassan	lassan
	húsz éve ennek a képkivágásnak	
	<i>Vasárnap van, szeptember, itt ülök, írom ezt,</i>	

*nem süt a nap, az ajándéknyár vége
 ez, egy madár megszokta
 a napozást,
 és nem érti, hogy ahhoz
 a nap is kell, viszont elég neki, ha
 elhúzom a függönyt, s nem azt érzi, hogy közte
 és a világ között ott az üveg, de hogy
 ez valami OLYAN, és csendben
 ül a kalitkában,
 és napozik, vagy nem tudom meg
 soha, mit csinál, nincs annyi év, nincs
 annyi együttlét, hogy ez kiderülne.....*

.....
 és így tovább
 — állni látszik az idő napfényes
 a falak mint a borosták az arcán
 a kép a helyszín maga is mint egy
 közelít kivágás mintha
 a régi színhelyhez csak összeszedte
 volna
 a szavak a mozgásokat követem
 rendjével csak rendjével
 maradjunk meg a bizonyosságoknál
 mit tehetek magáért kérdi majd
 amikor ő nem lehet az ami volt
 mert nincs meg annak
 a bizonyossága
 és a többi, így
 körbeér,
 visszaolvasható, kis zökkenőkkel legföljebb
 — de az ő emlékezete ahonnét a romterepen
 kotorászik
 ahonnét kivágásokkal megtölti a táskát
 egy emlékezetvesztés
 (egy emlékezetvesztés megtölti a táskát, ezek
 is az eszköztár kész elemei, ő
 innen marad a kifejezés
 bizonytalanján:)
 VAN,

és olyan.....

mit tehetek magáért

kérdi, és visszaemlékezni látszik egy sajt

ízére, és lassan forog a lemez a boxban,

melynek hangjait, mint egy operaáriát, mely

körül a cselekményt lebontották, meghallja

ott a kimerevített napfényben, az utca sarkán,

és a kereszteződésben nincs merre

menni, semmi sem olyan egyszerű már

mint az aknamezők egyikén

az emlékezete-vesztett menekülés, a lassú,

módszeresség világa más lett,

a lemez forog, és forognak ketten, akik itt

mindjárt találkoznak, csak még kilép

a napfényből, melybe a táska balra

beledudorodik,

és majd hozza ide a kivágásokat, a mezőn szedi,

használhatatlan

építőanyagok közül

az emlékezete

jóindulatú

elindul-e

vagy csak meglátogatható, ahogy egy deszkabódében

hever hanyatt, alszik, legkövetlenebb

társasága ez, de nagyon

nyílt

s összezárul,

úgy érzi, aki többet kívánna

tőle, többet, amit ő is adna szívesen, de csak

a bizonyosság határáig juthat:

„Mi lenne, ha egyszerre szakadna magára az a sok
emlék!”

(„Az a sok emlék?

Mi lenne??”)

Ezt kérdik tőle — itt ér

véget az én képkivágásom, nézünk ki együtt a madárral,

és emlékeink nem fognak egymáséira szakadni,

csak itt vagyunk, meg is érintjük

EZT.

Ismerkedés új lengyel filmekkel

Zakopanei tanulságok

Zakopanében, a *Luxusszálloda* (Ryszard Ber) képsoraiból ismert Kasprowy szállóból naponta mozdulva ki a vetítésekre, lehetetlen volt nem arra gondolnunk, hogy keltezzük pontosan a beszámolót, hiszen minden eddiginél keményebb harcát vívja a lengyel társadalom haladó része, naponta változó eredménnyel. (Láthattuk ezt a Zakopane utcáin dúló plakátháborúból, az odaérkezésünkkor még érvényes sztrajkkészültségből, a tévéhíradó s a hadsereg lapjának félig-meddig megértett közleményeiből, a jegyre osztott élelmiszerért sorbanállók hangulatából.)

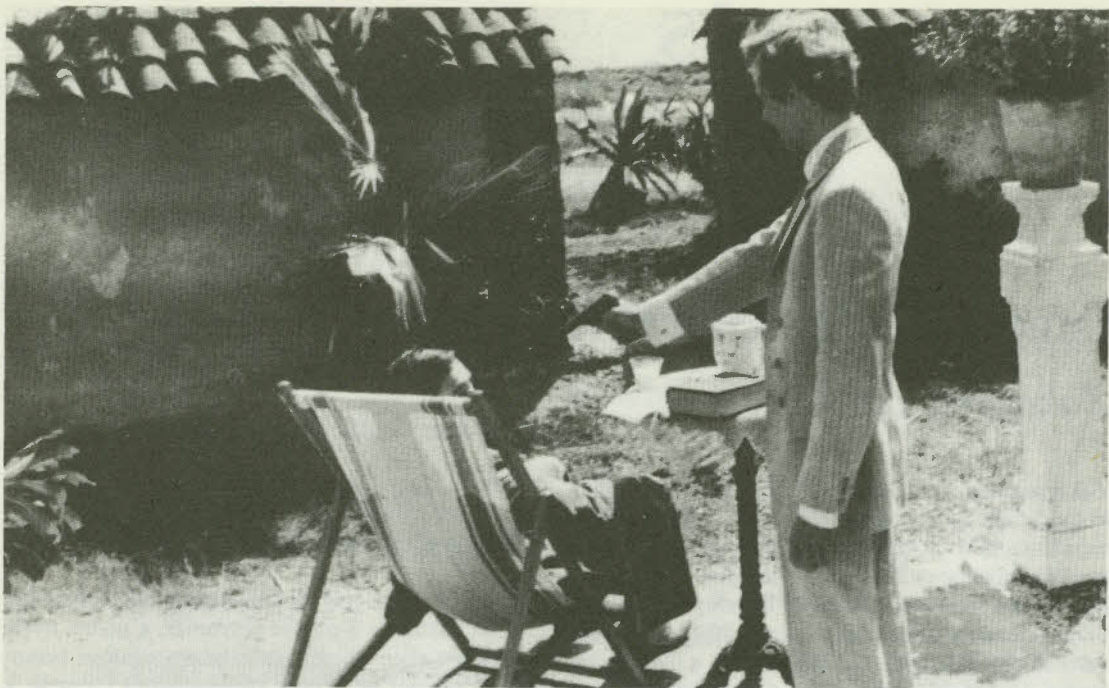
Az 1980-as filmtermés számunkra bemutatott kínálatában – 17 játékfilm – volt néhány olyan mű, amely közvetlenebbül is tükrözte Lengyelország utóbbi másfél-két esztendejének történéseit; egy nyitottabb művelődéspolitikai jegyében szabadultak ki dobozból s fejeződtek be alkotások. Bocssáuk előre: többségük nem elsősorban politikai-ideológiai „kényessége”, hanem művészi fogyatékosága következtében is elkerülhette volna a bemutatót – persze a vázolt (s az olvasóink által nyilván – legalábbis fő vonalaiban – ismert) körülmények folytán gyengébb film alkotója is elnyerheti ilyenkor a politikai mártírium koszorúját.

Hiányoztak most a legnevesebb rendezők: Kawalerowicz, Wajda, Zanussi vagy akár Kieslowski. Nem is lehet ezt fölírni, hiszen a filmkészítés ritmusa hozza így; a „nagyok” olykor erőt gyűjtenek, vagy éppen nem érnek rá filmet csinálni: a társadalom, a művészeti ág politikai, eszmei, szervezeti s más kérdéseivel bajlódnak, mert néha ez az előbbrevaló. Ám a látott mezőny sem volt akármilyen: Agnieszka Holland, Janusz Kijowski, Janusz Morgenstern, Edward Zebrowski, Filip Bajon – folytathatnók –, a legkülönfélébb korosztályokból, a lengyel filmművészet irigylésre méltó gazdagságát bizonyítják, még ha nem szerepelt is igazán lenyűgöző filmalkotás ezen a zakopanei mustrán.

A filmek egy csoportjában

a lengyel történelem

játszotta a főszerepet. Számunkra újdonságként hatott az osztrák s a porosz elnyomás, a német nyelv kényszere ellen küzdő szabadságmozgalom bemutatása; főként az ifjúság szemszögéből láttatták a rendezők ezeket a tragikus korszakokat (Fiwek rendezésében a *Ha dobog a szíved*, a tehetséges, másodfilmes Bajon munkájaként a *Helyszíni szemle*). Sajnos azonban: hol a De Amicis ösztönzése nyomán is sejthető érzélgősség (*Ha dobog a szíved*), hol a hosszadalmas, tempótlan előadásmódor (*Helyszíni szemle*) csüggesztette a nézőt (Bajon filmjében csak a kezdés stilizált-lebegtetett, Jancsóra emlékeztető képsora, valamint az operatőri munka – Jerzy Zelinski teljesítménye – dicsérhető, aztán meg a zseniális színész, Jerzy Stuhr, aki végigmegy a kisvárosi néptelen utcán, s ebből a „feladatból” briliáns alakítást csíhol). Nem jártunk sokkal jobban a máskülönbösen nagyszabású *Államcsiny*-nyel, Ryszard Filipski filmjével sem (amelyben a főszerepet, Pilsudski marsallt maga a rendező játszotta): különösen a végeérhetetlen bírósági tanúvallomások szegték kedvünket. A *Fényes nappal* (Edward Zebrowski rendezése) a századelő forradalmi mozgalmában kalauzolta a nézőt, ám éppen a legizgalmasabb mozzanatot – bűnös-e vagy sem az egyik politikai frakció által halálra ítélt ember – hagyta félárnyékban, csökkentve ily módon az ítélet végrehajtásával megbízott főhős vívódásának feszültségét. Ezért tört aztán az élre a nyugat-berlini beszámolóinkban már tárgyalt *Láz*, Agnieszka Holland filmje, mely a forradalmi cselekvés, etika modellszerű ábrázolása volt, túlhaladva a lengyel történelem konkrét vonatkozásain (1905–6 cárizmusellenes küzdelmein). E film típusai, intelmei nagyon is általánosak, követ-



Edward Zebrowski: *Fényes nappal*

kezésképpen: maiak – gondoljunk pl. a terrorizmus jelenségére –; Lengyelországiért s a világot éreztet őszinte, gondolatilag-művészileg megalapozott aggodalmat Holland. Különösen a nagyszerű Adam Ferency játékában tárul elénk meggondolkodtató életút: az ő Wojtek Kielzaja naiv módon, tiszta lobogással áldozza életét egy olyan küzdelemben, amely több józanságot, következetességet vár el harcosaitól. S a női főszerepben Barbara Grabowska döbönt rá bennünket arra, hogy a forradalom nem válhatik anarchisták, alkalmi kirándulók, romantikus lelkendezők, osztályukból kalandra s szerelemre vágyva kilépők terepévé. Persze mindez a film mozaikszerűségén, helyenkinti erőtlenségén nem változtat; a viszonylagos fölértékelődés optikai csalódása játszott velünk Zakanában.

Közelebbi s távolabbi múlt fényképeződött egymásra Gerard Zalewskinál (*Ütések*) s Ewa Kruk-nál (*Palace szálloda*). Érdekesebben, kísérletezőbb módon Ewa Kruk filmjében: itt egy lengyel filmrendező szembesül a nyugat-berlini szemlén (bár alkotása kudarcot vall) a háborús emlékekkel, egy bőröndöt – elmenekült francia diplomatáét – juttat vissza tulajdonosának (pontosabban: a tulajdonos leányának), hogy egy másik bőröndöt meg ő kapjon cserébe egy idős lengyel asszonytól, aki nyugaton él; a címzett adatai reménytelenül hiányosak. Stílusérzék dolgában Ewa Kruk sokat

ígér, a filmbeli film pompás teljesítmény, csak a „romlott Nyugat” ábrázolásának neosematizmusától kellene elpártolnia.

Persze valamennyiünket – szocialista országok filmátvételi bizottságait –

a lengyel filmek jelenrajza

érdekel a legjobban. Műfajilag, hangvételben, megközelítési mód tekintetében a legkülönfélébb művek sora tartozott ide. Például a *Hogyan élünk?* (lehetne kijelentő módban is fordítani a címet), Marcel Lozinski dokumentumfilmje, mely egyike volt a korábban készült, de csak 1980 augusztusa után bemutatott alkotásoknak. Egy táborról szól a film, ifjú családok töltik nyarukat szép környezetben; filmes stáb sűrög-forog körülöttük, de legfőképpen a tábor vezetősége, amely árgus szemekkel figyel: ki hogyan viselkedik, s minden mozzanatnak plusz avagy mínusz pont lesz a következménye. Nyilvános táblára kerül az eredmény azon nyomokban, s a végén kihirdetik a győztes családot. Ez az „életrevaló” módszer azonban – félreérthetetlenül sugallja a film – voltaképpen a személyiség jogainak durva megsértése, belebámészzkodás a magánéletbe. Különösen a Neptun-ünnep képsora emlékezetes: egy fiatal apát merő jópofaságból úgy elagyabugyalnak, hogy megszegyenült felesége alig tud lelket verni belé. Kemény bírálata ez a mű a lengyel ifjúsági



Ryszard Filipiński: *Államcsíny*

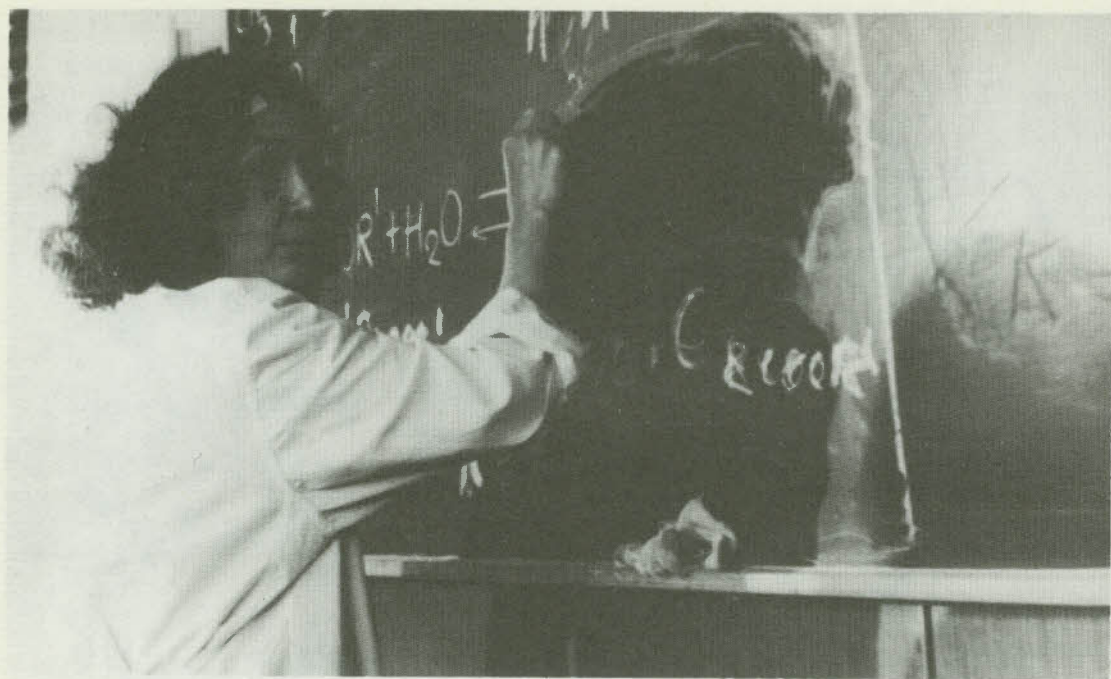
mozgalom egynémely fogyatékoságának, s úgy látszik: 1980 augusztusa előtt a megbírált szerv nem volt képes önbírálattal válaszolni a filmen ábrázoltakra. Hangsúlyoznunk kell azonban: az izgalmas vállalkozás mégsem nőtt fel arra a szintre, mint – mondjuk – Gazdag Gyula filmje, a *Sípoló macskakő*, vagy akár – lengyel előzményre is utalhatunk – Zanussi munkája, a *Védőszínek*.

Hasonló tanulságokkal szolgált Janusz Kijowski filmje, *A lecke könyv*, hasonló gyártási-bemutatósi előzményekkel. Itt az egyetemisták világa tárul elénk, harcuk azért, hogy társadalmi küldetésüket megtalálják. Összeütközésbe kerülnek ennek során önmagukkal, az egyetem dékánjával, a rendőrkapitánnyal, s végül – találkozáskor a rájuk bízott fiatalokkal – azt kell látniuk, hogy már a legújabb nemzedék sem éri be a készen kapott hagyományokkal; olyasmit firtat, ami nincs a tananyagban. Leegyszerűsített tartalomösszefoglalás ez, de – úgy fest – jócskán leegyszerűsít Kijowski is – a történet ezernyi „csavarja”, fordulata ellenére –, s ami nála a film elkészítésekor még bizonyára jó szándékú ábrázolás és pozitív indítékú sürgetés volt, idők során – egészen más erők közbelépésére – olyan fordulatot vett, amivel nem lehet, nem szabad egyetértenünk.

De akkor már váltunk át Kijowski másik filmjére, már csak a közös főszereplő, Krzysztof Zaleski okán is. *A Hangok* – melyet valószínűleg mű-

sorára tűz majd a Magyar Televízió – afféle „köz-
 éretfilm”: a lengyel értelmiség (kutatógárda) bizonyos szférájának hangulatát közvetíti. Hatásos, néhol túladagolt elemekkel, művészi jelrendszerrel adja érzéki ábrázolatát egy bonyolult politikai-társadalomlélektani folyamatnak, már-már a tudományos-fantasztikus szemlélet tartományába lépve át. Az elsőrangú Zaleski mellett a női partner, Dalkowska játéka fémjelzi ezt a művet.

S két olyan film, amelyet megint csak a főszereplő színész „fog össze” – persze a lényegében azonos feladat következtében. Nehéz megfelelő jelzót találni Roman Wilhelmi értékelésére: szemének, tekintetének – arcának – művészi tartalékai kimeríthetetlenek. Az első filmjében „kivonul” a társadalomból, odahagyva kutatóintézeti állását, családját, s egy pályaudvar mikrovilágának részvétteljes, filozofikus tanulmányozásába mélyed, hogy aztán a rátörő televíziós stáb a halálba kergesse (*Alacsonyabb égbolt* – Janusz Morgenstern rendezése). Persze Artur „kivonulásának” mélyebb okai rejtve maradnak előttünk, s a film – különösen a befejezés, amidőn hősünk a pályaudvar tetején menekül a kíváncsi kamera elől, s valósággal a napba zuhan – telítve van misztikus elemekkel. Sokkalta meggyőzőbb – hasonló hibák ellenére – a *Homály*, melyet – Wilhelmmel a főszerepben – Tomasz Zygadlo rendezett. Egy éjszakai rádióadás a színhely; Jan, a műsorvezető amolyan „lelki személtálda” (ő maga mondja így); bárki fölhívhatja az



Janusz Kijowski: *Hangok*

élő adás során, s elétárhatja bajait, nemegyszer az öngyilkosság küszöbén. S Jan megállíthatatlanul áramoltatja magára a társadalom, a környezet panaszait, s átéli, magáévá szenvedti őket. Egy modern Krisztus, aki azonban nem remélheti, hogy halálával megválthatja a világot. Éjszakai életet él, fordított életet, s a „normális” emberek csak a stúdió ablakából, távcsövön jutnak a közelébe; szerelmeit rendre elszalasztja, mert az éjszakai telefonok, az izzadtan, dadogva mondott válaszok töltik be horizontját, miközben még a stúdió személyzete is közömbösen, egészen másra figyelve éli az életét körülötte. Érdekes szinkronfeladat lehetne ez a film – mondjuk – Vitray Tamásnak.

Erős és tehetséges munka volt továbbá a *Szerelem nélkül*; Barbara Sass filmje egy rámcnős újságírónról, aki a társadalmi megtisztulást akarja szolgálni tisztátalan, etikátlan eszközökkel és módszerekkel. Mindez pedagógiai lóláb nélkül, legtöbbször tempósan és izgalmasan van előadva, s Doroa Stalinska a fekete bőrnadrágos hősnő – Ewa – szerepében Monica Vittire nem csupán a külső hasonlóság miatt emlékeztet: a nagy sztár kiváló adottságait is visszacsillantja.

Láttunk aztán vígjátékok – (Bareja: *Mackó*), mely a hasonlóság, az összetévesztés ősi dramaturgiai patronját alkalmazva vérbő önkritikáját adta a lengyel valóságnak, nemzeti karakternek, ám

ezzel együtt sem bizonyult igazán „fogyaszthatónak” a nem lengyel néző számára. Film készült a tengereket, óceánokat járó halász-halfeldolgozó tengerészekről, a környezetük számára teherré váló öregek gondjairól, de a társadalmi megrendelés indokoltságát a művészi megvalósítás nem tudta elhíttetni. Sajnálhattuk a jó színészek, Janczar, Nowicki vergődését, és Liliana Glombczynska szép teste is föltáruhatott volna rangosabb célok szolgálatában.

A bemutatott hús

animációs film

többségét hagyományos, meseszerű rajzfilmek tették ki, az ennél többre, másra törekvők között hol a végiggondolatlan filozófiai mondanivaló, hol a grafikai-festészeti formanyelv bicsaklása zavarta meg a nézőt. Mindamellert Ryter, Szpakowicz, Szynd s mások ugyanarra a tanulásra juttattak bennünket, mint a játékfilmek rendezői: él, létezik, gazdagodik a lengyel filmművészet, s ez a tény – a zakopanei vetítéssorozat – Lengyelországnak és kultúrájának őszinte barátait, híveit csak jó érzéssel és bizakodással töltheti el.

1981. április

Kőháti Zsolt

André Bazin filozófiája és filmelmélete

Adalékok a filmművészet gondolatiságának kérdéseire

A filmművészet „nagykorúsága” ellenére is fejlődésének, lehetőségei kibontakoztatásának csak az elején tart. Ezért a filmelméleti vizsgálódások során mindeddig – talán még napjainkban is – hiányzott, illetve hiányzik az a történeti távlat, az általa megszerzhető tapasztalat, amely elengedhetlenül szükséges egy olyan bonyolult s állandóan változó, gazdagodó jelenség, mint a mozgófénykép (és lehetséges alkalmazásai) igazi természetének és sajátosságának a megítéléséhez.

Talán ez a legdőntőbb oka annak, hogy a filmművészet lényegét vizsgáló különböző elméletek eddig csak részigazságokat tudtak megállapítani, bár azzal az igénnyel fogalmazták meg őket, hogy a filmművészet sajátosságát fejezzék ki. A filmelméleti koncepciók mindegyike az egységes filmművészeti fejlődés egy-egy viszonylag önálló szakaszához kapcsolódott, s az adott időszakra jellemző művészi sajátosságokat általánosítva vélte felfedezni a filmművészet lényegét kifejező esztétikai jegyeket.

Ez az elméleti magatartás mindeddig többé-kevésbé szükségszerű volt mindazokkal a következőkkel és buktatókkal, melyek a túl szűk film-történeti tapasztalat általánosításából származnak. Itt volna végre azonban az ideje annak, hogy ezt a filmművészettörténeti (és ehhez kapcsolódó tudománytörténeti) szituációt tudatosítsuk, és ne esküdjünk fel egyik vagy másik filmelméleti koncepcióra mint végső igazságra.

Eisenstein filmelméleti munkássága ebben a vonatkozásban is példamutató. Ugyan ő is azzal kezdte, hogy a montázsban, illetve a különböző konkrét montázsformákban (amelyeknek szélső megnyilvánulása az intellektuális film volt) vélte megtalálni a filmművészet lényegét kifejező esztétikai sajátosságokat. Ez jellemezte elméleti magatartását a húszas évek végéig; ezt tekintjük elméleti tevékenysége első szakaszának.

A második szakasz – amely a döntő változást hozta – a nyugat-európai, illetve az amerikai úttal



kezdődött, Eisenstein elméleti magatartásában éles választóvonalként jelentkezett: a konkrét montázsformák meghatározónak vélt szerepét mindinkább a montázselv szorította háttérbe, amely nem volt más, mint a dialektika filmművészetre való alkalmazása; a jelenség és a lényeg filmművészeti kifejezésére, az ellentétek egységének és harcának sajátos közegben való megvalósítására, a filmalkotásban levő sokféleség egységének, tehát a filmművészeti szintézisnek a létrehozására szolgáló művészi módszer. A montázs-elv sajátos megvalósítása – a részleges montázsformák és az ezeket egységbe fogó polifonikus, illetve szimfonikus montázs – következtében, ami konkrétan meg-

fogalmazva végül is nem más, mint a filmalkotás egyes összetevőinek sajátos szintézisét megteremtő kompozíciós elvek és fogások összessége, új gyakorlati és elméleti problémák jelentkeztek: a filmi belső monológ és a filmművészetben megvalósuló szenzuális gondolkodás elmélete, a filmművészeti szintézis problémája, a „részvevő” természet koncepciója stb.

Eizenstein elméleti magatartása munkásságának második szakaszában nyílt felfogássá vált; egyrészt a filmművészet történeti fejlődését (és saját művészi tapasztalatait) igyekezett általánosítani, másrészt hipotetikus felvázolta a filmművészet további fejlődésének fő irányát. Természetes, hogy

törekvése egyik vonatkozásban sem volt, nem lehetett teljes.

Írásomban a fentiekben jelzett problémákat szándékozom Bazin, Kracauer és Lukács filmelméleti felfogása kapcsán, nézeteiket Eizenstein eredményeivel konfrontálva, részletesebben bemutatni. Az Eizensteinnel szembeállított szerzők nagyobb-részt (talán egyedül Kracauer a kivétel) nem a tartalmatlan tagadást képviselik: különösen Bazin és Lukács elméleti munkássága mutatott fel olyan elemeket, amelyek – a termékeny konfrontáción túl – kiegészítik, új belátásokkal gazdagítják a filmművészet esztétikai lényegéről vallott felfogásokat.

André Bazin filmesztétikai koncepciója

E tanulmánynak nem célja Bazin munkásságának általános értékelését adni. Bazin mint a francia filmklub-mozgalom egyik apostola, mint filmkritikus, mint a *Cahiers du Cinéma* egyik alapítója, mint a francia „új hullám” bábja, elévülhetetlen érdemeket szerzett nemcsak a francia filmművészet második világháború utáni jelentős eredményeiben, hanem az egyetemes filmművészet fejlesztésében is.

Az alábbiakban csak a filmteoretikus Bazin tevékenységének néhány vonatkozását vizsgáljuk meg, amelyek sokkal ellentmondásosabbak, mint a filmművészetrel kapcsolatos általános munkássága, s amelyek szintén nincsenek híjával a valóságos értékeknek. Igaz ugyan, hogy nincs éles választóvonal Bazin tevékenységének különböző oldalai között (vonatkozik ez mindenekelőtt filmelméleti és filmkritikusi működésére, ezek az oldalak mind pozitív, mind negatív módon kölcsönösen hatottak egymásra), de az is nyilvánvaló, hogy Bazin filmelméleti tevékenysége önmagában – viszonylagos önállóságában is – vizsgálható.

Bazin filmteoretikusi (még inkább filmkritikusi) munkássága két forrásból táplálkozott. Az egyik forrás kétségtelenül bizonyos, a radikális francia polgári értelmiség eszmei magatartását is meghatározó filozófiai életérzés volt. Ezt az életérzést a legkülönbözőbb polgári filozófiai irányzatok fejezték ki, s benne a polgári társadalom XX. sz.-i válságát, kiüttlanságát fogalmazták meg. Ez a válsághangulat a második világháború után tovább erősödött; a hidegháború kibontakozása, a McCarthy-éra elbátortalanította a nyugati polgári értelmiséget, az végképp kiábrándult a haladás gondolatából, az általános illúzióvesztés utat nyitott a polgári objektívizmusnak, ugyanakkor ezzel együtt megnőtt a racionalizmuson túli világ varázsa is.

Bazin emberi magatartása, elméleti tevékenysége is egyesítette magában ezeket a folyamatokat, munkásságában is ennek a válságnak mély átéléséről és kifejezéséről volt szó. Bazin ritkán nyilvánította ki

politikai meggyőződését közvetlenül, kora valóságával kapcsolatos elutasítást azonban határozottan megfogalmazta: „A világban, amelyet még mindig (és ismét) félelemmel és gyűlölettel viselünk el, a világban, ahol a valóságot már majdnem senki nem önmagáért szereti, ahol ezt a valóságot csak politikai szimbólumként támadják vagy védelmezik” – kifakadással utalt arra, hogy számára nemcsak ellenszenves, hanem elfogadhatatlan ez a világ. Ez egyben azt is jelzi, hogy Bazin polgári humanista gondolkodó volt, filmelméleti koncepciójának ez a politikai „magatartás” volt a kerete.

Bazin kora valóságát elutasító politikai-filozófiai életérzése, eszmei, filmelméleti magatartását meghatározó felfogása a legkülönbözőbb polgári filozófiai törekvések eklektikus egyvelegeként konkrétizálódott. Ezen egyveleg domináns mozzanatai a francia perszonalizmus, az életfilozófia (Bergson), a fenomenológia, az „új regény” filozófiai-esztétikai koncepciói voltak.

Bazin humanista magatartásában mindenekelőtt a francia perszonalizmus társadalomra vonatkozó nézeteinek a hatása nyilvánul meg, amely irányzathoz Bazin olyannyira közel érezte magát. Ez abból is kiderül, hogy ő volt a háború alatt a vezetője a francia perszonalisták ifjúsági klubja filmkoncepciójának, majd a háború után rendszeresen publikált folyóiratukban, az *Esprit*-ben. Bazin vonzódása a francia perszonalizmushoz nem volt véletlen. Ez a filozófia a baloldali katolikus papok irányzataként keletkezett, nagy hatással volt rá a „szociális” kereszténység koncepciója (különösen Charles Péguy, 1879–1914, katolikus költő megfogalmazásában); e filozófia társadalomszemléletére – a marxizmus hatásaként is – a romantikus antikapitalizmus volt a jellemző, az „ember válságá”-nak problémájára kerestek vallásos-idealista választ, miközben az emberi humánusmot, az emberi személyiség elidegeníthetetlen értékeit védelmezték.

Nemcsak Bazin humanizmusát, hanem filmteoretikusi tevékenységét – amint azt majd az

alábbiakban láthatjuk – sem érthetjük meg e filozófiai hatások nélkül; igaz, számunkra sokszor rendkívül nehéz felfejteni azt a filozófiai tolvajnyelven kifejtett felfogást, amely filmtörténeti, filmelméleti anyagba ágyazottan hol rejtettebben, hol nyíltabban árulkodik szerzőjének filozófiai irányultságáról, megvilágítva ezáltal a szerző önmagában esetleg érthetetlen és értelmezhetetlen filmesztétikai álláspontját.

Bazin filozófiai felfogása és magatartása rendkívül bonyolult és ellentmondásos volt; ennek kapcsán nemcsak nézeteinek eklektikus jellegét kell hangsúlyoznunk, hanem azt, hogy rendkívül szabadon bánt a különböző filozófiai irányzatok tételeivel, tanulmányaiban és kritikáiban az adott filmelméleti feladatból fakadóan választotta meg azokat a filozófiai megfontolásokat, amelyekkel a filmalkotásban jelentkező problémákat értelmezte.

A filozófiai irányzatokkal kapcsolatos látszólagosan semleges és közömbös magatartását odáig fokozta, hogy hajlandó volt azt a paradox állítást is megkockáztatni, hogy ő filozófiailag iskolázatlan, alkalmatlan a következetes elméleti vitára (amelyen meggyőződésből vállalt, tudatos és következetes elméleti magatartást értett), ahogy a *Rossellini védelmében* című, Guido Aristarcohoz írott, nyílt levelében is írta: „... én elismerem saját elégtelen elméleti felkészültségemet, látva azt a komolyságot és állhatatosságot, amelyet az olasz baloldali kritika képvisel a neorealizmus lényegének a kutatásában... én nem támaszthatok arra igényt, hogy az Ön nézeteivel szembe tudok állítani valamennyire

is szilárd elméletet, és olyan pontosan, ahogy ezt Ön teszi...”

Mindazt, amit Bazin itt önmagáról mondott, nem szabad szó szerint vennünk; látni fogjuk, hogy érdemes és szükséges felfejteni felfogásának filozófiai megfogalmazásait, mert ezek méhében a filmművészet valóságos esztétikai problémái rejtőzködnek. Ugyanakkor majd azt is látjuk, hogy Bazin közömbössége az ideológiai problémákkal kapcsolatban csak bizonyos határok között igaz, e határokon túl megszűnik toleranciája, kiviláglik álláspontjának korlátozott volta, amely – számtalan közvetítő mozzanaton keresztül – filmelméleti koncepcióját is meghatározta.

Bazin filmelméleti munkásságának másik forrása a filmművészet története, pontosabban a filmtörténet tanulmányozása során nyert tapasztalat. Az is kétségtelen, hogy a filmművészet történetében az olasz neorealizmus volt Bazin nagy élmenye, mivel egyrészt benne láthatta művészileg kiteljesedni azokat a megfontolásokat, amelyek a filmművészet sajtószerszerűségével kapcsolatban már előzőleg általánosságban megfogalmazott, másrészt ez az irányzat jó alkalmul szolgált Bazin politikai-filozófiai magatartásának kifejezésére is.

Bazin formálódó filmelméleti koncepciójának – amely kezdetől fogva bizonyos filmtörténeti tapasztalatra támaszkodott – és az olasz neorealizmus filmművészetének találkozási pontja olyan ritka és szerencsés elméleti konstelláció volt – melynek oka az azonos társadalmi, politikai és világnézeti alapokban keresendő –, amely Bazin kiteljesedő filmelméleti munkássága valóságos értékeinek alapjává vált.

Bazin filmelméleti koncepciójának feltárása

Bazin filmelméleti koncepciójának az értelmezésében a legkülönbözőbb véleményekkel találkozhatunk; jól tükröződnek ezek a *Cahiers du Cinéma* Bazinnek szentelt Emlékszámában (1959. január. 91. sz.), ahol egyesek azon keseregnek, hogy Bazin nem hagyta ránk esztétikájának összefoglalását, mások azt ünneplik, hogy Bazin nézetei teljesen és világosan kifejtett egységes rendszert alkotnak.

Úgy vélem – s az alábbiak ezt majd igazolják vagy megcáfolják –, hogy a két ellentétes vélemény egyike sem igaz; mert egyrészt Bazin nézetei valóban sajátos, összefüggő rendszert alkotnak ugyan, másrészt e rendszert fel kell tárni, mert tele van ellentmondással, paradoxonnal, fenomenologikus kétértelműséggel, amit tovább bonyolít, hogy Bazin sokszor nem törekszik tudományosan pontos fogalomhasználatra, írásainak jellege esszéisztikus, inkább választékos publicisztika, mint tudományos megnyilatkozás.

Ezért kell Bazin filmesztétikai koncepcióját feltárni, melynek során az egymásnak ellentmondó szövegeket egy összefüggő filozófiai és filmelméleti rendszer részeként kell értelmeznünk, kiegészíte-

nünk, hogy e koncepció lényege világossá és érthetővé váljék.

I. A FÉNYKÉPI ÉS A FILMI ÁBRÁZOLÁS – VALAMINT A FILMMŰVÉSZET ONTOLÓGIÁJA

Bazinnek egyik első, de filmelméleti koncepciója megértése szempontjából mindenképpen legfontosabb írása *A fényképi ábrázolás ontológiája* (1945) című tanulmánya volt. Ezt a tanulmányt – ahogy Bazin filmelméleti koncepcióját sem – nem lehet megérteni Bergson filozófiája, különösen sajátos dualista időfelfogásának ismerete nélkül.

Bazin ebben a tanulmányában adótnak és ismertnek veszi a bergsoni időfelfogást, és nem tesz mást, mint a Bergson által kialakított megkülönböztetést (a „Le temps” és a „La durée” között) használja az egymástól alapvetően különbözővé tett idők jelzésére, ennek minden filozófiai következményével együtt. Ezért a bazini szövegekben ennek az időfelfogásnak a jelenlétét és konkrét filmelméleti értelmét is fel kell tárunk.

A fénykép sajátosságával kapcsolatban elsőként talán arra utalok, hogy Bazin a fényképet, a fényképi tükrözést – amely számunkra „csak” visszautkrözése a fényképezett tárgynak – azonosítja magával a lefényképezett tárggyal; a következőket írva: „... a dokumentum-érték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.”

Álláspontjának egy másik fontos eleme, hogy szerinte – a fényképezőgép objektívje miatt – a fényképezés folyamatából az emberi szubjektivitás ki van zárva: „Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképezésből hiányzik az ember.” Ennek következtében a valóság olyan rejtett oldalait tárhatjuk fel és olyan valóságosan, amire eddig nem volt lehetőségünk, hisz: „... a fényképezés arra ad lehetőséget, hogy a világot olyan hiteles ábrázolásban csodálhassuk, amelyet a magunk szemével sohasem láthattunk...”

A tanulmány – s az egész bazini filmelméleti koncepció – titkának egyik kulcsa a következő idézet megfejtésében van: „... a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt („le temps” N.Z.) beleszamosza be és menti meg az elmúlástól.”

E szövegek közül kétségtelenül ez a legutolsó a perdöntő, amelyből kiderül, hogy a *fényképi ábrázolás* Bazin szerint a bergsoni objektív időt („le temps”) rögzíti. Bergson szerint ez az objektív idő egyirányú, csak térbeli és mennyiségi változások mennek benne végbe. Ez a gyakorlat és a tudomány ideje, amelyet az értelem, a racionális gondolkodás vizsgál, amelynek az eredményei bizonytalanok, alkalmatlanok az élet lényegének a feltárására.

A fényképi ábrázolás ontológiai sajátosságait tehát ennek az objektív időnek a tulajdonságai határozzák meg. Ez teszi érthetővé azt, hogy a létezésnek ezen a szintjén Bazin szerint értelmetlen a valóság és ennek fényképi rögzítése között bármiféle különbséget keresnünk, hisz ontológiai lényegük közös: mindkettő (mind a valóság, mind annak fényképi mása) az objektív időben létezik.

Bazinél ezzel megkezdődik egy olyan folyamat, amely a későbbiek során rendkívül fontossá válik: annak hangsúlyozása ugyanis, hogy a fénykép (majd a film-kép) teljesen hasonló, ontológiailag azonos azzal a tárggyal, amelynek a képe. Bazin – a bergsoni objektív idő tulajdonságán túl – ezt még azzal is indokolja, hogy a tárgy és az azt rögzítő objektív közé nem iktatódik be az ember, s ennek következtében a fényképezés folyamatából kiküszöbölődik az emberi szubjektivitás. Utóbbi állításának van bizonyos igazsága, a fénykép ugyanis dezantropomorf módon rögzíti a valóságot; ezért láthatjuk úgy a világot, ahogy azt saját (szubjektivitástól nem mentes) szemünkkel sohasem láthatnánk.

Ha a fényképi ábrázolástól tovább haladunk, akkor a film problémájába ütközünk. Mi a film Bazin szerint? A film nem más, mint „... a fény-

kép objektivitásának kiteljesedése az időben („le temps”-N. Z.)”

Ez az állítás megint nagyon fontos része a bazini felfogásnak, ahol újra fontossá válik az adott időminőség, mert ez mutatja meg a film, a mozgófénykép ontológiai státuszát; s ez megint nem más, mint az objektív idő, a „le temps”. Éppen ezért azok a fogások, nyelvi eszközök, amelyeket a filmfelvétel során alkalmaznak (így pl. a montázs is), az objektív időben léteznek.

Ez a *film ábrázolás*, amely ontológiailag azonos a fényképi ábrázolással, magába építi a fényképezésnek azt a tulajdonságát – amit az előzőekben már értelmeztünk –, hogy „... a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.”

A filmfelvétel folyamatában azonban – a *film-művészeti ábrázolás* itt még nem tárgyalható okai miatt, s ez a bazini filmelméleti koncepció másik kulcsa – Bazin szerint: „Először történt meg, hogy a dolgok ábrázolása időben („la durée”-N.Z.) való létezésük ábrázolásává, mintegy a változásaik bealzsamosított múmiájává válik.”

Bazin filmesztétikai koncepciójának lényegét megfogalmazó eme mondatában a bergsoni tartam („la durée”) időfogalmát használta, jelezve, hogy a filmfelvétel folyamatában valami döntő változás történt: létrejött a filmművészeti alkotás, amelyben egyrészt megőrződik a fényképi és filmi ábrázolás sajátos valóságghűsége, másrészt ontológiailag egy minőségileg teljesen más síkon, a tartam világában jön létre a valóság filmművészeti rögzítése.

Bergson szerint e tartam a tudat ideje, a „konkrét” vagy a „pszichológiai” idő, olyan egymásutániság, amelyben a múlt és jelen együtt van; ez a minőségi változások szférája, az élet igazi lényege ezen a síkon létezik és tárulkozik fel. Ez a tartam irracionális, lényegét csak intuícióval lehet átélni és megismerni.

Bergson álláspontja az, hogy ez a kétfajta időminőség és a bennük való létezők ontológiailag ugyan teljesen különböznek egymástól, de keveredhetnek egymással, bár egyik sem mehet át teljesen a másikba.

Bazin szerint a filmművészetben létrejött fordulát lényege az, hogy bár a filmalkotásban levő fényképi ábrázolás azonos magával az ábrázolt valósággal, mégis alapvetően különbözik tőle, mert a filmművészeti ábrázolás következtében minőségileg teljesen más időben, a tartamban jut létezéshez.

Ezért állítja, hogy a művészetek (így a filmművészet is, ellentétben a fényképi és a filmi ábrázolással) „... a való világ hasonlatosságára egy olyan ideális világot kezdenek teremteni, amely maga is önálló időbeliséggel („la durée”-N.Z.) rendelkezik, amely a forma örökkévalóságával akarja legyőzni az időt („la durée”-N.Z.)”

Ezek után körvonalazhatjuk Bazinnak a *film-művészet ontológiájával* kapcsolatos felfogását. A filmművészet e két – lényegüket tekintve teljesen

különböző – idő keveredése, hibridizációja; benne egyesül a fényképi és a filmi ábrázolás objektív ideje (*le temps*) és a filmművészeti ábrázolás ideje, a tartam (*la durée*).

A filmművészet hibrid ideje s ebből fakadó ontológiai sajátossága tehát azt jelenti, hogy a film által az objektív időben kiteljesített fényképi ábrázolás valósága összekeveredik a filmművészeti ábrázolás által a tartamból kiemelt minőségekkel, ennek következtében a filmművészet ontológiája a legyöngített tartam, a tartam valamilyen közép-állapotban, amelytől két irányban is történhet mozgás: egyrészt közeledés történhet az objektív időhöz, másrészt a teljes tartamhoz.

Mindezek következtében a filmművészetben teremtet világ egyrészt azonos az objektív időben létező valósággal, másrészt mégis kardinálisan különbözik tőle, mivel más időben, a tartamban létezik. Ezt az ontológiai változást a *filmművészeti ábrázolás* hozza létre, amely – most még csak filozófiailag jelezve lényegét – az intuíción alapul, bizonyos emberi-művészi motivációk alapján, az objektív időben levő valóságot a tartamba transzformálja, ezzel ezt a valóságot megszabadítja az objektív időben létezés mennyiségi változásainak esetleges és mulékony állapotától, és a tartamban létezők, az élet igazi lényegét birtokló ontológiai minőségével ruhazza fel.

Bazin gondolatainak idealista fogalomrendszerében a filmművészet esztétikai lényegének különböző valóságos mozzanatai nyertek megfogalmazást; itt mindenekelőtt a fényképi ábrázolás dezantrópomorf jellegére, a filmi kettős tükrözés problémájára, a fényképszerű tükrözésre mint a filmművészet egynemű közegének egyik fontos összetevőjére kell utalnunk.

A fényképi ábrázolás dezantrópomorf jellegéről már szóltam. A filmi kettős tükrözés kapcsán jeleznem kell, hogy ha számomra elfogadhatatlan is a bergsoni dualista időfelfogásból származtatott ontológia, úgy vélem, ezzel Bazin a filmi kettős tükrözés problémájára érzett rá, amelyben a tükrözés első foka a fényképi ábrázolás dezantrópomorf módon történő, valóságot rögzítő szakasza. (A kettős tükrözés második szakaszáról később, a filmművészeti ábrázolás kapcsán fogok beszélni.)

A bazini filmesztétikai koncepciónak kétségtelenül legértékesebb része az a belátás, hogy: „A fényképezés azzal a jó tulajdonsággal rendelkezik, hogy a dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni.” Ezzel Bazin – ha idealistán eltorzítva is – a filmalkotás fényképi jellegéből fakadó valóság-hűségét hangsúlyozta; a filmelmélet ezt a filmi sajátosságot általában fényképszerűségként emlegeti. Az ezzel kapcsolatos bazini álláspont azért figyelemre méltó, mert kétségtelen, hogy a fényképszerűségnek fontos szerepe van a filmművészetben úgy is, mint a filmművészet egynemű közege döntő meghatározó mozzanatának, s úgy

is, mint a filmművészet történetében létrejött egyik stílusirányzat domináns esztétikai jegyének.

Ezért nem véletlen, hogy sokan hajlanak arra – Bazin álláspontját is félreismerve –, hogy a fényképszerűségben véljék megtalálni a filmművészet esztétikai sajátosságát. Ennek az álláspontnak a képviselői elmarasztalják Bazint abban, hogy filmesztétikai koncepciója nem teszi lehetővé a filmművészeti alkotás elválasztását a filmi kifejezés más formáitól. Ez a helytelen vélemény abból fakad, hogy Bazin koncepcióját azonosítják a fényképszerűséggel magával (illetve a belőle fakadó következményekkel), holott Bazin koncepciójában a fényképszerűség csak az egyik meghatározó elem, míg a másik – talán még ennél is fontosabb – a sajátos filmművészeti ábrázolás, amely a tartamból kiválasztott minőségeket összekapcsolja a fényképszerűséggel rögzített valósággal. Bazinnál a filmművészeti ábrázolás léte vagy hiánya teszi lehetővé a filmi kifejezés különböző megnyilvánulásainak szétválasztását a művészi és a nem-művészi formákra.

II. A FILMMŰVÉSZETI ÁBRÁZOLÁS TERMÉSZETE

A fentiekből következik, hogy Bazin filmesztétikai koncepciójának megértéséhez legfontosabb a filmművészeti ábrázolás problémájának megvilágítása.

Itt természetesen felvetődik az a kérdés, mi az álláspontja Bazinnak azzal kapcsolatban, hogy hogyan jön létre ez az ábrázolás, ki és milyen motivációk alapján valósítja meg, milyen képességek által és milyen célok érdekében?

Magától értetődne, ha azt mondhatnám, hogy a filmrendező (vagy a filmt rendező és a kollektíva) hozza létre a filmművészeti ábrázolást ilyen és ilyen személyiségjegyek, valamint bizonyos determinánsok következtében. A fejelet ezekre a kérdésekre annál könnyebbnek tűnhet, mivel van Bazinnak egy tanulmánya: *A filmalkotó személyiségéről*, amelyben – legalábbis azt várhatnánk – e kérdésre igyekszik választ adni. Szó sincs azonban arról, hogy e tanulmány megkönnyítene feladatunkat. Bazin ugyanis vitát folytat „... a filmalkotó személyiségét előtérbe helyező kritika megalapozottságát védő barátai”-val, mert azt állítja, hogy „... bár a filmalkotó személyiségének hangsúlyozása véleményem szerint nem is egy tévedést hordoz magában, a végső eredményt tekintve még mindig elég termékeny ahhoz, hogy ne akarjuk teljes mértékben elvetni.”

Ennek az álláspontnak is van filozófiai háttere, ami nem más, mint a francia perszonalizmus személyiségfelfogása; köztudott, hogy Mounier – a francia perszonalizmus megalapítója – a romantikus antikapitalizmus részeként a polgári személyiséget is mint önző és tökéletességre képtelen lényt, elutasította.

Bazin „teljes mértékben” nem vetette el a filmalkotó személyiségének előtérbe állítását szorgal-

mázó elméleteket, de nem véletlen és érthetetlen, hogy e tanulmányából nem tudjuk meg, mi Bazin véleménye az alkotó személyiség természetéről, az alkotás születésének folyamatáról. A legtöbb, amit ezzel kapcsolatban elmond, a következő: „Az, amit lángésznek nevezünk, végső fokon ugyanis a vitathatatlanul egyéni adottságok, a tündérek ajándéka, és a történeti pillanat bizonyos fajta eredőjeként jön létre. A lángész hidrogénbomba.”

Ezek után magunk vagyunk kénytelenek utána járni, hogy a „tündérek” mit ajándékoztak a filmalkotás létrehozóinak; ennek érdekében alaposan szemügyre kell vennünk Bazin írásait, hogy ki nyomozzuk, a film, majd a filmművészeti alkotás véleménye szerint milyen törekvések és képességek következtében jön létre?!

1. Egy kis kitérő: a filmfelvevő és -vetítő technikai apparátusának létrejötte

Vizsgáljuk meg először a filmfelvevő és -vetítő apparátusának, tehát a filmtechnika megteremtésének bazini koncepcióját. Ez annál könnyebb, mert Bazin ezzel kapcsolatos véleményét – reá nem mindig jellemző világgossággal és egyértelműséggel – *A totális film mítosza* című tanulmányában kifejtette.

Ebben az írásában azt kívánta bizonyítani, hogy a film egy mítosz teljesebbé, s ezért a film technikai apparátusa nem a technikai-tudományos fejlődés (tehát a racionális gondolkodás) terméke, amely meghatározott társadalmi igények következtében a történeti-társadalmi fejlődés adott szakaszában jön létre, hanem a filmtechnika megszületése – az előbbiekkal ellentétben – a mítoszban rejlő intenció testet öltése, s általa az emberiségnek az az örök idők óta létező vágya valósult meg, hogy a valóságot totális teljességben ábrázolja.

Bazin e véleményének kifejtése során – többek között – megtudjuk, hogy:

„A film – idealisztikus fenomén. Esméje teljesen kész formában létezett az emberi agyban, mint a platonai égen, és minket sokkal inkább az anyag kitaró ellenállása az eszmének babonáz meg, semmint azok az elképzelések, amelyeket a feltalálók fejtettek ki a technikai felfedezések során.

Ily módon a film majdnem semmivel sem tartozik a tudományos kutatás szellemének. Nem a tudósok váltak megteremtőivé.”

Bazin nem véletlenül hivatkozott a „platonai égre”; Platonnak kitüntetett szerepet tulajdonított – bármennyire furcsán hangzik is – a filmtechnika megteremtésében. Szerinte ugyanis: „Természetesen éppen Platon munkái adták a lökést a számtalan technikai felfedezéshez, lehetővé téve alkalmazását a népi szükségletek változó elképzeléséhez.” Majd ennél is tovább megy, kijelenti, hogy minden tudományos közvetítés nélkül Platon eredményei közvetlenül kapcsolódnak, sőt egybeesnek Nicephore Niepce munkájával; minden bizonnyal a mítosz megvalósulása következtében.

Bazin részletesen taglalja, hogy a filmet nem

tudósok, nem feltalálók (tehát nem az értelem, a racionális gondolkodás képviselői) fedezték fel, hanem a platonai intuíciót – amelyet Platon talán a híres barlang-hasonlatában fogalmazott meg – realizálók, azok a „fanatikusok, a mániákusok, a film önzetlen úttörői, ... akik nem vállalkozók, nem tudósok, hanem képzelőerővel bíró megszállott emberek voltak. A film megszületett, hála ezek mítosz szülte rögeszmés eszméik összeállításának – a totális film mítoszának.”

Ha a film technikai apparátusának születése a rögeszmés eszmékhez, az intuícióhoz, a mítoszhoz – s nem a racionális gondolkodáshoz, a tudományhoz – kötődik, akkor Bazin értelmezésében a filmművészeti ábrázolás folyamata (éppen Platon, Bergson intencióit realizálva) mennyivel inkább irracionális, intuícióhoz kötött, ahogy ezt majd az alábbiakban láthatjuk.

2. Bazin realizmus-felfogása, jelesül: az olasz neorealizmus

Mivel a filmművészeti ábrázolás motivációit és jellemzőit a filmalkotó személyiségjegyeinek oldaláról nem lehetett felfejteni, a filmalkotáshoz kell tehát fordulni, hátha ennek értelmezésével megkapjuk kérdéseinkre a magyarázatot. Ez mindennek előtt úgy végezhető el, ha a filmművészeti ábrázolást, Bazin filmelméletének e centrális problémáját, a filmművészeti realizmus kapcsán vizsgáljuk meg.

Nem szükséges Bazin realizmus-felfogását általánosságban bemutatni, ugyanis ennek megkísérlése nemhogy megkönnyítené, inkább bonyolítaná problémáinkat, mivel e fogalom értelmezésével kapcsolatban számtalan, egymásnak ellentmondó bazini állítással találkozhat az olvasó. Ezért a realizmus általános jellemzése helyett az olasz neorealizmus bazini felfogását kíséreljük megvilágítani, hisz véleménye szerint ez a realizmus fejlődésének egyik, számára legfontosabb megnyilvánulása volt. Az olasz neorealizmus esztétikai jellemzőinek bazini kifejtése egyúttal megmutatja Bazinnek a filmművészeti ábrázolás lényegével kapcsolatos álláspontját is.

a) *A realizmus paradoxona: „a neorealizmus mindenekelőtt ontológiai alapállás, és csak másodsorban – esztétikai pozíció”.*

Bazin alcímként szereplő kijelentése fontos kiinduló tézise volt: szerinte tehát a filmművészeti ábrázolás minden filmtörténeti megnyilatkozására, így az olasz neorealizmusra is érvényes az az ontológiai adottság, hogy a filmalkotásban az objektív időben létezők közül kiemelték (s a fényképszerűség következtében valóságukat megtartók) és a tartamból származók keveredésével és hibridizációjával létrejött ontológiai minőség, a legyöngített tartam ölt testet.

Bazinnek ez a véleménye *A fényképi ábrázolás ontológiája* című írásában nyert megalapozást, s nála olyan dogmává vált, amely evidenciája miatt nem igényelt újabb bizonyítást.

Ugyanakkor a realizmus esztétikai pozíció is,

amelyet a filmművészeti ábrázolás sajátos természetét biztosít; a realizmus e két oldala ellentmond egymásnak, ezért szerinte: „... a művészetben minden realizmus alapjában esztétikai paradoxon van, amely követeli a maga megoldását.”

A filmalkotásban ez a paradoxon az objektív időben létezők rögzítésének és a filmművészeti ábrázolás intenciójából származó, egymásnak ellentmondó feladatoknak az együttes megvalósításából származik.

A paradoxon egyik oldala: az ontológiai alapállás
Hogy a realizmus mindenekelőtt ontológiai alapállás, az a valóság tényeihez való viszonyában jelentkezik. Ezek a tények az objektív időben léteznek, és azokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek, amelyeket a létezésnek ez a szférája biztosít számukra.

Bazin szerint ezek a tények azáltal, hogy az emberi szubjektivitás beavatkozása nélkül (legalábbis a fényképezés folyamatában, az objektív már bemutatott természete miatt) önmagukban léteznek, – *többértelműek*. Az ember értelmi beavatkozása, az a törekvése, hogy értelmezze őket, megszünteti többértelműségüket, de ezzel megsemmisíti tényvoltukat. Ez a tény – írja Bazin –: „Léven a feldolgozatlan valóság része, önmagában sokfajta és többértelmű, értelmét csak más „tényekből” logikailag lehet kihámozni, s a köztük való kapcsolat spekulatív módon tételeződik.”

A fenti idézetből érezhető, hogy Bazin ellene van a tények értelmezésének, ahogy valamilyen megfontolásból való felhasználásuknak is; ezért írta: „A tények, azok tények; a mi képzeletünk felhasználja őket, de ugyanakkor azok a priori funkciója egyáltalán nem abban van, hogy a mi fantáziánkat szolgálják.”

Az objektív időben létező valóság mind ilyen tény, az ember is: „Az ember önmagában – egy a sok tény közül, akinek nem kell a priori semmiféle kitüntetett jelentőséget adni.”

Bazin tényekkel kapcsolatos itt bemutatott felgósáának filozófiai forrásvidéke közismert; az ősforrás kétségtelenül Kant (a dolgok önmagukban, tőlünk függetlenül léteznek, de értelmezhetetlenek – megismerhetetlenek), de a fenomenológiai filozófia irányzat újraértelmezésében. A fenomenológia ugyanis abban az irányban hatott, hogy egyrészt erősödött Bazin tisztelete a mindennapi tudat, s az általa megragadható, a közvetlenül látható – hallható iránt, másrészt az értelmezhetetlenség mellett fokozottabb hangsúlyt nyert a tények többértelműsége.

Ugyanakkor igazságtalan dolog lenne Bazin filmelméleti koncepcióját csak azért elmarasztalni, mert idealista filozófiai forrásokból táplálkozik; ha jobban odafigyelünk Bazin mondandójára, akkor azt látjuk, hogy ezek a filozófiai megfontolások, ahogy Kantnál, a filmelmélet szférájában is Janus-arcúak. Mert kétségtelen ugyan, hogy egyrészt e filozófiai megfontolásokból származik Bazin anti-intellektualizmusa, másrészt – mintegy Kant

materialista tendenciájának továbbviteleként – van itt valami „szegyenlős” materializmus is, a valósághoz való görcsös ragaszkodás, a valóság olyan objektív rögzítésére, megőrzésére irányuló szándék, amely rögzítést az emberi szubjektivitás nem deformálja, nem hamisítja meg.

A filmalkotás fényképszerűségéből származó valóságghűsége ebből a „szegyenlős” materialista filozófiai megérzésből táplálkozik, ez segíti elő annak a belátását, hogy a film egynemű közegét a hétköznapi érzékeléshez való maximális hasonlóság határozza meg. Ennek belátása, illetve ennek a problémának a kidolgozása terén elért eredmények jelentik Bazin filmelméleti koncepciójának igazi értékeit.

Bazin e probléma vizsgálatához ugyanakkor nemcsak általános filozófiai megfontolásai következtében jutott el, a filmtörténet tanulmányozása is ehhez a belátáshoz vezette el, amit a hangosfilm fokozott valóságghűsége kapcsán nem egyszer kifejezésre is juttatott.

A paradoxon másik oldala: az esztétikai pozíció
A paradoxon tehát azért van, mert Bazin számára is nyilvánvaló, hogy a valóságot nem lehet a maga teljességében és pusztán önmagában rögzíteni. Ezért kellett azt írnia, hogy: „A valóság hű megteremtése még nem művészet.”

A valóság hű visszaadása tehát nem a tények mennyiségén múlik, szükségszerű és elkerülhetetlen a valóság tényeinek (az objektív időből való) kiválasztása, ez mindenképpen a szubjektivitás mozzanatát is beleviszi a valóság rögzítésébe. Ezt a kiválasztást ugyanis valakinek (vagy valakiknek) nyilvánvalóan el kell végezni, méghozzá valamilyen megfontolások alapján.

A tények kiválasztását nem lehet az értelemre bízni
Az objektív időből kiválasztott tényekkel megindul a filmművészeti ábrázolás folyamata, amelynek kapcsán Bazin egyik legfontosabb állítása, hogy a tények kiválasztása nem lehet az értelem munkája, hogy a tényekhez nem lehet a racionális gondolkodás eszközeivel hozzányúlni, hogy a tényeket nem lehet értelmezni, mert ezek – csak önmagukban tények – az interpretálás során elveszítik többértelműségüket, megszűnnek önmaguk lenni, és „tényekké” válnak, s „... mint teljesen hasznavehetetlen »tények« válnak érzékelhetővé, mint az absztrakció konkrét parazitái, melyeket ki kell küszöbölni.”

Bazin a racionális gondolkodás, az értelem munkáján (melyet a priori magatartásnak is nevez) a valósággal kapcsolatos mindenféle teleologikus viszonyulást ért, legyen az akár dramaturgiai, akár erkölcsi, akár politikai-ideológiai megfontolás, célkitűzés.

Bazin ezen álláspontja – Bergson szellemében – eleve feltételezi, hogy az ember értelmi tevékenysége a valóság szubjektíve eltorzított feldolgozását eredményezi, ezért a művészi alkotófolyamatból a művészi tudatosság minden formáját, minden megnyilatkozását elvileg kiküszöbölnének tartja.

Bazin filmelméleti koncepciójának alapját képező filozófiai megfontolások Janus-arcának ez a másik oldala: a művészi alkotófolyamat értelmezésében az elvileg vállalt anti-intellektualizmus, amely abszolút ellentéte Eisenstein filmelméleti és filmrendezői tevékenységének.

Szeretném hangsúlyozni, hogy Bazin harcos anti-intellektualizmusa nem a hamis tudat, annak a valóságot valóban eltorzító, a műalkotás és a valóság viszonyát megnyomorító formája ellen lépett fel, hanem az alkotói tudatosság ellen általában, kifejezve az ész és értelem hatalmával és lehetőségeivel szembeni azon kozmikus pesszimizmusát, amely a polgári értelmiség gondolkodását a századfordulótól kezdve mindinkább jellemezte.

A fentiek fényében válik érthetővé, hogy Bazin az olasz neorealizmus megkülönböztető jegyének, a realizmus minden megelőző formájától való különbségének azt tartja, hogy: „... az a valóságot a priori nem rendelí alá semmiféle nézőpontnak.”

Bazin felfogásának ezt a perdöntő állítást mindenekelőtt De Sica, és filmje, a *Biciklitolvajok* elemzése kapcsán igyekezett igazolni. Egyik példájában, amelyet érvként kezel, Bazin arról beszél, hogy szerinte egy propagandisztikus film azt akarta volna bizonyítani, hogy Ricci – a *Biciklitolvajok* főhőse – szükségszerűen nem találhatja meg ellopott kerékpárját, ám De Sica megelégedett annak bemutatásával, hogy ez a munkás nem találta meg azt, mert: „Az események nem szolgálhatnak – lényegük szerint – valaminek a jelzéseként, valamiféle igazságnak a szimbólumaként, amelyről meg akarnak győzni bennünket; mert az események megőrzik saját súlyosságukat, minden saját-szerűségüket, a tény egész sajátos kétértelműségét.”

A *Biciklitolvajok* másik sokat idézett, s Bazin által is példaként szereplő része az, amelyben az apa kisfiával – biciklijük ellopása után – az osztrák szeminaristákkal találkozik, amikor az eső elől mindnyájan az eresz alá menekülnek. Ezek a szeminaristák – figyelemre sem méltatva az apát és fiát – az eresz alatt csak fecsegnek, s így nem is szerezhetnek tudomást az apa tragikus helyzetéről. Bazin ezt a találkozást az élet véletlen tényeként kezeli, s mint ilyenről jelenti ki, hogy „Ugyanakkor nehéz lenne ennél objektívebb antiklerikális szituációt létrehozni.” Ám – s folytatja Bazin nézetének kifejtését – De Sicanál: „Teljesen világos – s én húsz hasonló példát hozhatnék –, hogy az események és szereplők sohasem valamilyen társadalmi tézis bizonyítására szolgálnak.”

Bazin szerint legfeljebb arról lehet szó, hogy a valóság tényei – minden tudatos rendezői beavatkozás nélkül – egyben ábrázolásként is egzisztálnak; ennek a filmművészeti ontológiai pozíciónak, (melynek lényege a már elemzett hibrid jelleg) a kifejezésére hozta létre Bazin az „*ábrázolás-tény*” terminus technikusát.

Az adott példa bazini értelmezésével nem lehet egyetérteni. Mert apa és fiú, valamint az osztrák

szeminaristák találkozása, ha önmagában nézzük, valóban véletlennek fogható fel, de így nem jön létre az antiklerikális szituáció. Ez a találkozás csak azáltal és csak annyiban veszi fel ezt az antiklerikális jelentést (tehát nagyon is határozott „társadalmi tézist”), amennyiben ez a szituáció a filmalkotás egészének a részeként értelmeződik, s csak a film egésze által minősülő különböző magartartások tartalmainak egymásra vonatkoztatása eredményezi említett minőségüket.

Itt ugyanis – egy szélesebb összefüggés, a filmalkotás keretében – e találkozás során igenis az „események... valamiféle igazságnak a szimbólumaként” jelennek, jelenítődnek meg, az antiklerikalizmus politikai-világnézeti megfogalmazásaként.

Bazin tévedésének alapvető oka idealizmusában és a dialektika hiányában keresendő: mert a valóság (mindenekelőtt a természeti valóság s csak részben a társadalmi) közömbös, cél nélküli, de a művészeti alkotás sohasem lehet jelentés nélküli, pusztá foglalat, passzív visszatükröződése a (filozófiai alapállástól függően tudatos vagy tudattalan) természeti és társadalmi valóságnak. Az esztétika története gazdag tárházát adja az ezzel kapcsolatos vitáknak (lásd pl. Goethe Diderot kritikáját).

Bazin sajátos ontológiai felfogása következtében játszik azzal a kanti gondolattal, hogy „... a szépművészetet mint természetet kell szemlélünk,...” csak így érthetjük meg olyan kijelentéseit, hogy „A fényképen, vagyis annak a világnak a természeti képén keresztül”,... ugyanakkor állandóan megfelelkezik arról, hogy a természet közömbösségével szemben a művészet az esztétikai eszme megvalósulása, jelentéssel bíró realitás.

A *Biciklitolvajok*-ból vett utóbbi példa ugyanakkor azt is mutatja – s ezt nagyon fontos megjegyeznünk –, hogy Bazin nem a filmalkotásban levő gondolatiság ellen lép fel; ő a filmalkotás gondolatiságát (ellentétben Kracauerrel, és egyes esetekben Lukácssal) nem vitatja el, ha ez a gondolatiság „magától” jön létre, a valóság tényeinek véletlen, nem szándékolt összekapcsolásából származik. Bazin a valóság tényeit csak úgy fogadja el valaminek a szimbólumaként, jelentést hordozó eseményként, hogy „... ha egyesek hordoznak is nagy értelmi megterhelést, úgy ez csak a posteriori mutatkozik meg.” Tehát ez az idézet is egyértelműen mutatja, hogy Bazin elvi anti-intellektualizmusa a művészi alkotófolyamatra, az alkotóművész tudatos tevékenységének az elutasítására, és nem a filmalkotásban megfogalmazható gondolatiságra vonatkozik.

Bazin az alkotói tudatosság, az irányzatosság általa képviselt elutasításának a nehézségeibe, ellentmondásaiba ütközik, amikor Visconti *Vihar előtt* című filmjével kerül szembe. Nem tagadja azt, hogy a film neorealista, de magyarázatot akar találni a film (és szerzője) irányzatosságával kapcsolatban.

Bazin mindenekelőtt Visconti kommunista mióltát mentegeti, kérdőjelzi meg, amelyet 1948-ban,

a McCarthy-féle boszorkányüldözés atmoszférájában lehet esetleg jószándékú, segíteni akaró melléfogásnak is minősíteni. Szerinte Visconti arisztokrata, aki mint művész, a reneszánsz nagy mestereihez hasonlít, akik „... csodálatos vallásos freskókat alkottak, de ... teljesen közömbösen viszonyultak a kereszténységhez.”

Bazin a *Vihar előtt* rendezőjének tudatosságával kapcsolatban a következőket írta: „... nagyon távol van a *Patyomkin páncélos* vagy a *Szent-péteryár végnapjai* hatalomba kerítő meggyőződésétől... Visconti filmjének tisztán objektív propagandaértéke van.

Ugyanakkor az ilyen pozícióknak megvan az ismert kockázata, és nem lehet hinni abban, hogy ez az álláspont a filmművészetben minden esetben igazolódik.”

Azt hiszem, hogy a „tisztán objektív propaganda értéke van” kijelentés vagy játék a szavakkal (hisz Visconti alárendelte e filmjét az „objektív propaganda” érdekeinek, tehát Bazin szerint a mű nem felelt meg a neorealizmus megkülönböztető jegyének), vagy – ahogy az idézet második bekezdése mutatja – közvetett bevallása annak, hogy a művészi alkotás folyamatára vonatkozó elvi anti-intelektualizmus tarthatatlan elméleti magatartás.

A művészet forrásai: a gyöngédség és a szeretet

Az eddigiekből láttuk, hogy Bazin a műalkotás létrehozásának folyamatából nemcsak a tudatosságot, illetve ennek különböző formáit zárta ki, hanem mindazokat a motivációs tényezőket, amelyeket teleologikus természetűeknek tartott.

Ugyanakkor ő is törekedett valamilyen magyarázatot adni a műalkotások születésének titkára, a művészet szerepére és jelentőségére. E problémák bazini megvilágítása során feltárható egy sajátos filozófiai mixtura, amely Bergson és a francia perszonalizmus tanításának elegyítéséből jött létre, s amely alapján meghatározta Bazin felfogását a művészetek keletkezésével és társadalmi szerepével kapcsolatban.

Eszerint a műalkotás születése az isteni teremtéssel analóg folyamat, egy mítosz teljesevé, aminek következtében az ember igazi világa a műalkotásokban formálódik meg; ez a folyamat az életlendület kibontakozása során jön létre, amikor is a szellem legyőzi az anyagot. Ez a folyamat a tartamban valósul meg, amelynek lényege egy sajátos értelmezett tudat, fő komponensei az érzelmek és indulatok; itt a művész *esztétikai rokonszenve* az a fő motiváció amely a műalkotást létrehozta.

Bazin nem elégedett meg Bergson elképzelésének pusztán átvételével, azt tovább finomította, a filmalkotás születésének a magyarázatoként adaptálta. Ennek az alkalmazásnak egyrészt az volt a lényege, hogy az életlendület kibontakozása során a filmalkotás létrehozásában az eszme nem annyira legyőzi, mint inkább megőrizve, egy teljesen más minőségű szférába menti át az anyagot (ahogy ezt a filmművészet ontológiájának bazini felfogásánál láthattuk); másrészt az alkotó személyiség érzelmi-

indulati sajátosságából származó esztétikai rokonszenvet Bazin tovább konkretizálta, s az alkotás létrehozásának fő és közvetlen okát a művész emberek iránti gyöngédségében és szeretetében vélte megtalálni. Ez a szeretet és gyöngédség az életlendületnek az alkotó-művész lelkiületében való testet öltése.

Bazin számtalan tanulmányát – amelyek többsége a francia perszonalisták folyóiratában, az *Esprit*-ben jelent meg – idézhetnénk, ahol is különösen De Sica munkásságának méltatása során fejt ki ezt a felfogását. Ahhoz, hogy De Sicát megértsük, írta Bazin: „... magukhoz a művészeteknek a forrásaihoz kell fordulnunk, amelyek mint a gyöngédség és a szeretet mutatkoznak.” Bazin szerint ez annyira alapvetően meghatározza De Sicának mint filmrendezőnek a lényegét, hogy „... tehetsége csak a szüzséje iránti szeretetéből származik.”

Ez a gyöngédség és szeretet – mindenféle tudatos és teleologikus megfontolás nélkül – intuitíve hat; így pl. De Sica hónapokig kereste a *Biciklitőlvajok* főszereplőjét, nem tudott határozni, míg végül: „... egy pillanat alatt választotta őt, teljesen intuitíve, észrevéve körvonalát, találkozáva vele valahol, egy utca sarkán. És ebben nincs semmi csoda.”

Bazin szerint De Sica mély, érzékeny és finom lelkiülettel tekintett a világra, az emberekre; De Sica a „nyitott erkölcs” (Bergson) talaján állt, felsőbbrendű ember volt, a „szerelem hőse” (Bergson), aki valami általános érvényű jót, magasabb igazságot képviselt. Ezért De Sicát semmiféle előítélet – sem erkölcsi, sem vallásos, sem politikai – nem befolyásolta az emberek iránti magatartásában, mert – állította Bazin –: „... az igazi, finom lelki szeretet legyőzi az ideológiai és szociális citadellák falait.”

Itt kell újra utalnunk arra, hogy Bazin elfogadta a francia perszonalizmus társadalomfelfogását; a nála többször előforduló „forradalom” tartalmát is ilyen „perszonalista és közösségi forradalomként” kell értelmeznünk, ami a tőkés társadalomnak egy utópikus, általános emberi állásponttól történő, romantikus antikapitalista elutasítása volt. A művészet forrásai a gyöngédség és szeretet, valamint az általa motivált művészet – amelynek kitüntetett szerep jutott képzelt világokban – egy ilyen idealista társadalomfilozófiai koncepció részeként válik értelmezhetővé.

Bazin ilyen megfontolások alapján vélekedett úgy, hogy az emberi személyiség problémáinak a megoldása elsősorban nem a társadalmi berendezéstől, nem az osztályharctól, egyszóval nem a társadalom objektív viszonyaitól függ: „Hisz a leg-tökéletesebb társadalom sem képes a szeretetet megteremteni, amely az egyik embernek a másikhoz kapcsolódó személyes viszonyaként létezik.”

b) A filmi elbeszélés sajátossága

Bazin a filmalkotás létrehozásában alapvető jelentőséget tulajdonít a szüzsének s az azt megformáló

elbeszélőtechnikának; a filmi elbeszélés jellegével és technikájával kapcsolatos felfogásában is érvényesíti filmesztétikai koncepcióját.

Bazin az olasz neorealizmus filmi elbeszélő sajátosságát a két világháború közötti amerikai regény elbeszélés-technikájával jellemzi. Ennek során kifejti, hogy Orson Welles sokat tanult ettől a regénytechnikától, majd ő közvetítette eredményeit; az olasz neorealizmus ezért lényegében nem más, mint ennek a regényírói iskolának a filmi megfelelője. „Az olasz film esztétikája – írja – ... lényegében csak az amerikai regény filmművészeti ekvivalensét képviseli.”

Bazin Hemingway és Faulkner mellett mindenekelőtt Dos Passosra hivatkozott, akinek elbeszélő módszere leginkább példaadó az olasz neorealizmus számára. (Itt kell megjegyeznünk – s ez is mutatja Bazin és Lukács esztétikai koncepciójának alapvetően eltérő voltát –, hogy Lukács, a harmincas évek „realizmus-vitáiban” a korabeli irodalom kapcsán Dos Passos alkotómódszerével vitatkozott leginkább mint olyan művészi módszerrel, amely akadályozza a realizmus kibontakozását.)

Mi jellemzi az amerikai regény, különösen Dos Passos elbeszélő-technikáját Bazin szerint? Mindenekelőtt az objektivizmus, a véletlen megkülönböztetett jelentősége a regény cselekményének bonyolításában, az ehhez kapcsolódó improvizáció, valamint a riport-dokumentum stílus.

Bazin úgy véli, hogy Orson Welles az amerikai regény objektivizmusát a térbeli folyamatosság megteremtésével valósította meg a filmművészetben; ugyanakkor ez jelenti egyben Orson Welles híd-voltát az olasz neorealizmushoz, amelyben a térbeli folyamatosságnak szintén meghatározó szerepe van.

Bazin a filmi elbeszélésnek az amerikai regény hatására történő változásával kapcsolatban a következőket írta: „De mindenestre, a legjelentősebb megrázkódtatást az elbeszélés struktúrája szenvedte el. Ez kénytelen az esemény igazi folyamatosságát betartani. A logikailag szükséges megszakítások, legjobb esetben is csak a leíró részekben lehetnek; a rendezői feldolgozás semmilyen mértékben sem tehet hozzá valamit is a létező valósághoz.”

Bazin tehát a film szüzséjének létrehozásával kapcsolatban is megismétli az alkotói tudatosság elutasítását; a legkülönbözőbb formában ismétli, hogy a valóság feldolgozása, elbeszéléssé formálása során is szigorúan be kell tartani azt, hogy semmiféle a priori megfontolást, célkitűzést nem lehet alkalmazni. Bazin az ezzel ellentétes elbeszélő technikát, amely egyszerűen nem biztosítja az események folyamatosságát, tehát kihagyásos plánozást alkalmaz, másrészt valamiféle rendezői tudatosságot képvisel, „ellipszis”-nek nevezi, amelynek jellemzőit a következőkben látja: „Az ellipszis – logikai, és következőképp absztrakt módja az elbeszélésnek, amely feltételezi az analízist és a válogatást, a tényeket a dramaturgiai elképzelésjei

összhangban sorakoztatja fel, amelynek a tények kötelesek alárendelődni.”

Bazin, filmesztétikai koncepciójának megfelelően, az elbeszélésnek ezt a formáját természetesen elutasította.

c) Az olasz neorealizmus jellemzői. Összegzés

A filmművészeti ábrázolás előzőekben bemutatott sajátosságait Bazin az olasz neorealizmus kapcsán fejtette ki, az olasz neorealizmus esztétikai mibenlétét is megvilágítva.

Az olasz neorealizmus rendezői közül mindenekelőtt De Sicával foglalkozott, különösen a *Biciklitolvajok*-kal, de nagy jelentőséget tulajdonított Rossellini munkásságának is, és Fellini indulása (*Országúton*) sem kerülte el figyelmét. Ez utóbbinál megjegyzendő, hogy bár Bazin Fellini munkásságát az olasz neorealizmus szerves részeként fogta fel, ugyanakkor észrevette, hogy „... az *Országúton* nem más, mint a lélek öntudatra ébredése, és e lélek előttünk való felfedése.”

Bazin olasz neorealizmussal kapcsolatos felfogásának egyik legfontosabb dokumentuma a *Rossellini védelmében* című írása. Ez a megnyilatkozása Guido Aristarcohoz intézett nyílt levél formájában született és – Bazinnek az elmélethez való viszonyának a megfogalmazásán túl – mindenekelőtt az olasz neorealizmussal kapcsolatos álláspontjának összegző kifejtése miatt fontos.

Bazin ebben a levélben összefoglalta, hogy az olasz neorealizmus miért és miben különbözik a realizmus megelőző formáitól, mind az irodalmitól, mind a filmitől. Ez a különbség szerinte mindenekelőtt az alkotói tudatossággal és a tradicionális dramaturgiával való szembenállásból ered. Az összefoglalásból kiderül, hogy az olasz neorealizmust (és Bazin filmesztétikai koncepcióját) nem lehet leszűkíteni a dokumentarizmusra, hogy az olasz neorealizmus nem jelent lemondást a világ megítélésével kapcsolatos világos pozícióról, de e megítélés alapja nem az értelem, hanem a valósághoz fűződő lelki-érzelmi viszonyulás. Ezek végső összegezeként írta Bazin:

„A neorealizmus a valóság globális leírása, amelyet a tudat egésze valósít meg. Ez alatt én azt értem, hogy a neorealizmus ellentmond az öt megelőző realista esztétikai irányzatoknak, köztük a naturalizmusnak és a verizmusnak abban az értelemben, hogy az ő realizmusa nem annyira a részek kiválasztására, mint amennyire ezek folyamatainak az öntudatosítására irányul... Más szavakkal, a neorealizmus legbensőbb természete következtében lemond a szereplő személyek és cselekedeteik analíziséről (legyen az akár politikai, akár erkölcsi, akár pszichológiai, akár logikai, akár szociális, vagy bármilyen más). Ez a neorealizmus a valóságot egységes, egymástól elválaszthatatlan egésznek fogja fel, amely természetesen hozzáférhető a megértés számára.”

Az olasz neorealizmus jellemzőinek itt adott bazini összegzése az előzőek fényében értelmezen-

dő; kétségtelen, hogy az olasz neorealizmussal kapcsolatos felfogása – bizonyos vitatható, egymásnak is ellentmondó mozzanatai ellenére is – lényegében helyes, alapjában (mindenekelőtt De Sica kapcsán) azt a társadalmi, politikai, esztétikai szituációt és ennek filmművészeti kifejeződését rögzíti, amely mind az olasz neorealizmus születését, mind Bazin filmesztétikai koncepciójának kialakulását meghatározta.

3. A filmművészet történetének bazini felfogása; filmrendezői típusok

A filmalkotó szerepének értelmezésével kapcsolatban már az eddigiekben is láttuk Bazin sajátos álláspontját. Egy kis leegyszerűsítéssel ennek lényegét úgy foglalhatnám össze, hogy a filmrendező nem annyira tudatos alkotó, mint inkább közvetítő-összekötő a mítosz és annak testet öltése, a filmalkotás között; ezért Bazin számára a filmművészet és a rendezői típusok között szoros, benső kapcsolat van, amelyben a filmművészet oldala a meghatározó. Ennek következtében a filmművészet értelmezése, a filmművészet történetének a kifejtése egyúttal a filmalkotó személyiségének, az alkotói típusoknak a felvázolását is jelenti.

Ennek előrebocsátásával az alábbiakban Bazin három rendezői típusát kell megvizsgálnunk: a) az öntudatlanul, daimonionja megnyilatkozására teremtő; b) a „valóságban” hívő, és c) a „képben” hívő rendező típusait. Három típusról, s nem kettőről beszélek, mert Bazin elméleti koncepciójának egészét vizsgálom, ezért *A filmnyelv fejlődése* című írásában előadott típusokat ki kellett egészítenem a daimonionja hatására teremtő rendező típusával.

a) A „tisztá film” fogalma; az öntudatlanul, a daimonionja megnyilatkozására teremtő rendezői típus

Már láttuk, hogy Bazin szerint a film technikai apparátusának születése a totális film mítoszának a teljesedéséhez kapcsolódik; nézeteiben az a véleménye is jelen van, hogy a filmalkotás szintén e totális film mítoszának a megvalósulása. E totális film mítoszának a megvalósulását nevezi Bazin „tisztá film”-nek, amelynek létrejöttében nincs szükség alkotói értelemben vett rendezőre, sem színészre, sem íróra. Bazinnek ez álláspontja tipikus objektív idealista felfogás, amely a természeti folyamatnak is az eszme által meghatározott teleologikus szándékot tulajdonít, még inkább a társadalom alakulásának, de ennek mozgását is szerinte az abszolút szellem határozza meg, nem pedig az objektum-szubsjektum bonyolult dialektikus kölcsönhatása. Ezért nevezhetjük – Bazin álláspontja filozófiai forrásának megfelelően – ezt a rendezői típust a daimonionja megnyilatkozására teremtő típusnak.

Bazin ezt az álláspontját elsősorban a *Biciklitolvajokról* írott tanulmányában fejtette ki (ugyanakkor más írásában is nem egyszer utalt a „tisztá

film”-mel kapcsolatos felfogására); itt – többek között – a következőket írta:

„Eltűnik a színész, eltűnik a rendezés? Igen, kétségtelen, de ennek az az oka, hogy a *Biciklitolvajok* forrásainál a szűzsé is eltűnt.”

Bazin szerint „... a *Biciklitolvajok* vált a tiszta film első példájává. Sem színészek, se szűzsé, se rendező; egyszerűen a valóság ideális esztétikai illúziójában – semmiféle film.”

Mi lehet a magyarázata ennek a – számunkra – abszurd álláspontnak? Az eddigiekből is nyilvánvaló, hogy a magyarázat egyrészt a Bergson által közvetített platonizmusban van, aminek az értelme nem lehet más mint az, hogy a filmalkotó öntudatlanul, daimonionja hatására tevékenykedik; másrészt a francia perszonalizmus személyiségfelfogásában található.

A film technikai apparátusának kialakításáról szóló kiterőben Platon szerepéről, a platonizmusról már részletesen szó esett. A másik mozzanatról csak a következőket: Emmanuel Mounier (1905–1950), a francia perszonalizmus megalapítója, romantikus antikapitalizmusa következtében elutasította a polgári személyiséget mint individualisztikus létezőt, amely képtelen az öntökéletesedésre és kidolgozta a perszonális személyiség fogalmát. Ez a perszonális személyiség – amely az új világtörténeti helyzetben a kereszténység hagyományos értékeit újítja fel – leginkább a művészetben „közelíthető meg.”

Bazin ilyen idealista – vallásos megfontolások alapján teremtette meg a „tisztá film”, az ideális „rendező” típusát, (amelynek eddigi legjelentősebb képviselője szerinte De Sica volt); a „tisztá film” művészetében így valósul meg a totális film mítosza. Ezek után még világosabbá válik, hogy Bazin miért vitatkozott azokkal a barátaival, akik a filmrendező személyét középpontba kívánták állítani, s talán érthetővé lesznek Bazin olyan kifejezései is, mint a lángész a „tündérek ajándéka” stb.

Ugyanakkor Bazin fentiekben előadott álláspontját nem szabad abszolutizálnunk, ez is koncepciójának egyik paradoxona; hisz pl. a színész filmbeli jelenlétével kapcsolatban is elismerte, hogy a színész hiánya csak egy a lehetséges esetek közül, igaz, ő ezt tartotta az ideális esetnek. Úgy tűnik, hogy a „tisztá film” megvalósulása Bazin szerint olyan határ, amelyhez az igazán jelentős filmalkotásnak közeledni kell, de ezt nagyon kevés alkotás érte el; ez eddig egyedül csak a *Biciklitolvajok*-nak sikerült.

b) A „valóságban” – és a „képben” hívő rendezői típusai

Bazin véleménye szerint a filmművészet történetében nem néma- és hangosfilm szakaszokat különböztethetünk meg, hanem „... a filmszerű kifejezés alapvetően eltérő felfogását.” Ezen a felfogáson azt érti, hogy „... az egyike azokat a rendezőket sorolhatjuk, akik a képben hisznek, a másikba pedig azokat, akik a valóságban.”

Nézzük meg kicsit közelebbről a két rendezői típus bazini felfogását. A „valóságban” hívó rendezők legjelentősebb képviselőinek Bazin Stroheimet, Murnaut, Flahertyt, Orson Wellest és – természetesen – az olasz neorealizmus rendezőit tartja. Az eddigiek ismeretében nem nehéz kitalálnunk, hogy mit kell értenünk a „valóságban” hívó rendezői magatartáson? Ez ugyanis nem más, mint a filmművészeti ábrázolás Bazin által kifejtett ontológiai pozíciójára való helyezkedés nyilvánulása.

Ugyanakkor Bazin e rendezői típusnak két megnyilatkozási módját különböztette meg, amely lényeges esztétikai belátást rögzített. Ezt a megkülönböztetést Rossellini és Orson Welles kapcsán tette, előadta, hogy tevékenységük „... megfelel a realista technika két pólusának. Egyik a valóságot magában a tárgyban éri el, a másik – a tárgy újratemtésének a struktúráján keresztül.” Az első pólus Rossellini és az olasz neorealizmus, a második Orson Welles.

Ez a megkülönböztetés egyúttal újra mutatja azt is, hogy Bazin filmelméleti koncepciója nem szűkíthető le valamiféle dokumentum jellegű felfogásra, az Orson Welles által jelzett irány valóság-hűsége ugyanis nem dokumentum jellegű. Bazin ontológiai koncepciója és az olasz neorealizmus kapcsán látuk azt, hogy e megkülönböztetésben a Rossellini által jellemzett törekvés hogyan viszonyul a valósághoz; a másik lehetőségéről, tehát Orson Welles alkotómódszeréről külön kell röviden szólni.

Bazin véleménye szerint Orson Welles volt az, aki a valóság egyik legfontosabb tulajdonságának, a folyamatosságának a megőrzésével, illetve újratemtésével a filmi termélység, a képmező mélységének olyan új minőségét hozta létre, amellyel forradalmat hajtott végre a filmművészet történetében. Bazin e valóságos termélységet figyelembe vevő (és az „ellipszis”-t mellőző) képmező mélységének létrehozását tartja a tárgy „struktúrája” realista újratemtésének. Szerinte ezt a hatást Orson Welles úgy éri el, hogy mellőzi a montázst, amelynél „... egy olyan jelentés megteremtéséről van szó, amelyet a kép objektíve nem tartalmaz, és amelyet csak a képek egymáshoz való viszonyából lehet megérteni.”

A fentiek kiegészítéséül ugyanakkor számtalan helyen kijelentette, hogy ő nem általában van a montázs ellen, elfogadja a montázst mint a „primitív dadogás” megszüntetőjét, mint a kép plasztikájának alárendelt, abba beolvasztott, a végtelen valóság részeinek szükségszerű kiválasztásából következő fogást. A montázsnak „csak” azt a funkcióját nem ismeri el, sőt bírálatának az a legfontosabb célpontja, hogy az a képek összeszervezését úgy valósítja meg, hogy a filmalkotásnak jelentést adjon, az alkotásban levő világot tudatosan értelmezze és értékelje.

Bazin tehát nem a montázs ellen van, hanem – teljes összhangban filmesztétikai koncepciójával – a jelentés ellen, a filmművészeti ábrázolást érték-

orientációs módon megvalósító, valamilyen ideológiai, politikai, erkölcsi elkötelezettségből fakadó tudatos művészi alkotói magatartás ellen.

A „képben” hívó rendezők alkotómódszerének – akiknek legreprezentatívabb képviselője Eisenstein, illetve a szovjet némafilm klasszikus rendezői – igazi jellemzője Bazin szerint éppen ez a tudatos művészi magatartásból származó elkötelezettség.

A „valóságban” hívó, a termélység újratemtésére alapozó rendező szerinte nem értelmez, nem értékeli, megtartja a tényeket önmagukban, ezzel lehetővé teszi többértelműségüket, mindezek következtében az ilyen alkotói módszerekkel megvalósított filmalkotás nem más, mint „... az alapos szemügyrevétel bizonyos formája.”

Bazin a filmművészet történetének értelmezése kapcsán kifejtette, hogy a hangosfilm megjelenésével a „valóságban” hívó rendezők alkotói módszere és művészi magatartása mutatkozott egyedül járható és termékeny útnak: „... a hangosfilm megjelenése halálra ítélte a filmnyelv egy bizonyos fajta esztétikáját, de csak azt, amelyik a legjobban akadályozta realista törekvéseinek kialakulását.”

Milyen törekvéseket ítél Bazin szerint a hangosfilm halálra? Mindazt a filmművészetet, amely nem tesz eleget az ő filmesztétikai koncepciójának, azt, amely valamilyen meggyőződésből való elkötelezettség alapján ábrázolja a valóságot, tehát a „képben” hívó rendezők alkotómódszerét, mert Bazin szerint ez a módszer nem teszi lehetővé a realizmust. Ugyanakkor szerinte a hangosfilm fejlődése a „valóságban” hívó rendezők alkotói módszerét igazolta, tehát azokat, akik a realizmust bazini módon értelmezik, az általa kifejlesztett ontológiai pozícióként viszonyulnak a valósághoz.

Az a Bazin, aki toleránsnak mutatkozik – a francia perszonalizmussal megint teljesen megegyezően – a különböző filozófiák, politikai magatartások iránt, aki, úgy mond, nem követ a priori megfontolásokat, ellene van az irányzatosságának, az elkötelezettségnek, az – elméleti-filozófiai-esztétikai pozíciójának tarthatatlan volta miatt – ilyen abszurd állításokhoz jut el, igazolván, hogy a polgári objektívizmus is elkötelezett; mert ami a polgári látószögön kívül esik – így pl. Eisenstein művészi alkotói módszerének szocialista tudatossága – azt elfogadhatatlannak, adott esetben a filmművészeti fejlődés terméketlen útjának nyilvánítja.

Nem vitatható, hogy a filmművészet történetében voltak vagy lesznek különböző stílusirányzatok, amelyeket megkülönböztetésül akár úgy is nevezhetünk, ahogy a „valóságban”, illetve a „képben” hívó rendezői törekvésként azokat Bazin nevezte. Elfogadhatatlan azonban Bazin álláspontjának konklúziója – amelynek hamisságát a filmművészet történetének Bazin óta eltelt időszaka is minden kijelentésnél meggyőzőbben bizonyítja –, hogy a filmművészeti fejlődés „halálra ítélte” mindazt, ami nem felelt meg a bazini filmelméleti koncepciónak.

Azzal együtt, hogy stílusirányzatként Bazin megkülönböztetése elfogadható, megjegyzendő, hogy az általa példaképpül hozott rendezők esetében sem egyértelmű filmelméleti koncepciójának, a „valóságban” hívó rendezők stílusirányzatában testet öltő, részleges igazsága.

Mert pl. Stroheimről Bazin azt állítja, hogy „... a montázs bűvészműtávjaitól azonban kétségtelenül Stroheim távolodott el legmesszebbre.” Ugyanakkor ha elemezzük a *Gyilkos aranyat*, akkor azt látjuk, hogy Stroheim – akinél a montázs mint filmnyelvi eszköz, mint stíluszajátosság egészen más, mint a szovjet némafilm esetében – egyáltalán nem mondott le a filmalkotásban foglalt jelentés tudatos megteremtéséről, a valóság értelmező ábrázolásáról, sőt olyan képi asszociációkat is alkalmazott (akár szimbólumként, akár allegóriaként), amelyek pl. Eizenstein némafilmes alkotómódszerére is jellemzőek voltak. (Elég felidézünk azt, hogy a film főhősei, az ifjú pár a tengerbe ömlő szenny-bevezetőnél találkozik, ahol az ő boldogságuk és a mocsok kontrasztja baljóslatú előérzetet kelt; vagy esketűsük idején az ablakon keresztül látható halottas menet intonálja a tragikus véget; vagy a macska és a papagáj végigvitt szembeállítás színtén kapcsolatuk alakulását minősíti. Nem lehet elvitatni, hogy Stroheim mindent tudatosan, a film hőseinek irányatos ábrázolása érdekében építette be a film cselekményének menetébe, hogy ezek a mozzanatok nem véletlenül kerültek egymás mellé, a posteriori adva jelentést a filmnek.)

Hasonló ellentmondásokat tárhatnánk fel, ha Orson Welles filmjeit, akár az *Aranypolgár*-t vizsgálnánk meg. Most utaljunk csak Orson Welles egyik nyilatkozatára, amely ebben a vonatkozásban különösen érdekes és fontos – s amelyet éppen Bazinnek adott, és amely a *Cahiers du Cinéma* 1958. évi, 84. számában jelent meg. Itt Orson Welles – többek közt – kijelentette, hogy „... Én azoknak a filmeknek vagyok a híve, ... amelyek a szerző eszméinek teljes meggyőződéséeként, individualitásának kifejeződéséeként léteznek.” Tehát Orson Welles tagadja a filmművészeti ábrázolás Bazin állította ontológiáját, amely kizárja a filmrendező tudatosságát, meggyőződését (sőt individualitását is, lásd a „tisza film” koncepcióját) az alkotási folyamatból.

A nyilatkozatból mindenképpen idézendő, hogyan utasította vissza Orson Welles Bazin montázzsal kapcsolatos felfogását is. Orson Welles elmondta, hogy az ő alkotó módszerének legfontosabb területe, fázisa éppen a montázs; kijelentette: „Filmlet forgatni teljes jelenetként – ez csak az Őnhöz hasonló emberek kiagyálása: ez már nem művészet.”

A fentiek is adalékul szolgálhatnak ahhoz, hogy Bazin elkövette azt a hibát – s ez hiba akkor is, ha koncepcióját munkahipotézisként fogalmazta is meg –, hogy a filmművészet történetében valóban kitapintható stílusirányzatoknak esztétikai sajátos-

ságait (amelyeknek létezését mint éles szemű kritikus, helyesen vette észre) elégséges alap nélkül túláltalánosította, s ennek (és általános filmelméleti felfogásának) következtében olyan filmtörténeti koncepciót hozott létre, amely végső fokon abszurditásnak bizonyult.

III. BAZIN FILMESZTÉTIKAI KONCEPCIÓJÁNAK ÉRTÉKELÉSE. ÖSSZEHASONLÍTÁSOK

A marxista filmtudomány Bazin-recepciója mind- eddig nem volt kellően differenciált: vagy a teljes elutasítás, vagy (ha lényeges kritikái megjegyzésekkel) az elfogadás hamis végletei között mozgott. Vitathatatlan, hogy mindkét elméleti magartás hibás; Bazin felfogásában ugyanis az idealista filozófiai zavarosságok és ebből fakadó abszurdítások mellett a filmművészet esztétikai lényegét jellemző jelentős és értékes belátások is találhatók. Egy tudományos igényű értelmezésnek a bazini filmesztétikai koncepcióknak mind a negatív, mind a pozitív mozzanatait, azok valóságos arányában, fel kell tárnia. Ennek során az előzőekben jelzett értékek kiásása érdekében el kell végezni azt a feladatot is, hogy Bazint a „feje tetejéről a talpára állítsuk”, mert csak így integrálhatjuk a marxista filmtudományba mindazokat az értékeket, melyeket a bazini koncepció kétségtelenül magában rejt.

Nem lehet elvitatni, Bazin álláspontjának alapvető pozitívuma az, hogy a filmelméletben fontosságának megfelelően elsőként ő tudatosította a film fénykép jellegéből fakadó esztétikai sajátosságokat. A filmművészet fényképszerű voltából következik az, hogy a filmalkotás esetében – más művészeteknél eddig nem létezett – közvetlen valóságosság képzete jön létre, hogy a filmművészeti tükrözés sok hasonlóságot mutat az ember mindennapi érzékelésével. Bazin és Lukács álláspontja e fényképszerűség fontosságának az értékelésében sok közös vonást tartalmaz.

Ugyanakkor e fényképszerűség filmesztétikai jelentőségének az értékelésével kapcsolatban különböző hibás álláspontokkal is találkozhatunk. Egyesek – félreértve Bazin álláspontját –, úgy vélekednek, hogy a fényképszerűségben merül ki a filmművészet esztétikai sajátosság. Holott Bazin a fényképszerűségben, a fényképi ábrázolás ontológiájában a filmművészet sajátosságának csak az egyik oldalát ragadta meg.

Lukács egyike volt azoknak, akik a fényképszerűség jelentőségének a tudatosításából egyrészt levonták azt a helyes következtetést, hogy ez a filmművészet egynemű közegének egyik döntő meghatározója, másrészt a fényképszerűség szerepének túlhangsúlyozása vezetett Lukács filmelméleti felfogásának olyan bírálható mozzanataihoz, hogy a filmművészetet elsősorban és döntően vizuális művészetnek tekintette, hogy a filmművészet sajátosságát a hangulati egységben vélte megragadhatónak, valamint ahhoz, hogy – filmelméleti fel-

fogásának bizonyos szakaszaiban – a filmalkotástól a „mélyebb gondolatiság” kifejezésének a lehetőségét el akarta vitatni.

A filmtörténet eddigi eredményeinek fényében nem kétséges, hogy a fényképszerűség egyrészt a filmművészeti tükrözésnek egy nagyon fontos, a film egynemű közegét döntően meghatározó sajátossága, másrészt – bizonyos filmművészeti stílusok esetében, ahogy ezt Bazin „valóságban” hívó rendezői típusánál láttuk – a filmművészet egynemű közegének meghatározásán túl nyomatékosabb esztétikai jelentőséggel is rendelkezik. Ezért Eisenstein filmesztétikai eredményeit a fényképszerűség filmművészeti jelentőségének az elfogadásából származó belátással s az ebből fakadó esztétikai megfontolásokkal ki kell egészítenünk; akik eleve elutasítják Bazin felfogását, azok ezt, a filmművészet lényegének megértése szempontjából fontos mozzanatot is elvetik.

A filozófiai alapok különbözősége ellenére is sok a közös és a hasonló vonás Bazin és Lukács felfogásában a fényképi tükrözés dezantropomorf jellegével, valamint a filmi kettős tükrözéssel kapcsolatos kérdésekben. A fényképi ábrázolás Bazin-kifejtette ontológiájánál már jeleztem, hogy annak racionális magva a fényképi rögzítés dezantropomorf jellegének megállapítása, illetve e rögzítésnek a filmművészeti tükrözés első fokaként való megsejtése.

Bazin a fényképi (film) – és a filmművészeti ábrázolás ontológiájának megkülönböztetésével tételezi a filmművészeti „kettős tükrözés”-t. A filmművészetben testet öltő kettős tükrözést azért nem tudja paradoxonok, torzulások nélkül megfogalmazni, mert egyrészt a filmművészeti ábrázolást (a tükrözés második fokát) idealista filozófiai megfontolások alapján értelmezi, másrészt – idealistán metafizikus gondolkodása miatt – a tükrözés két szakasát nem tudja dialektikusan összekapcsolni. Mindezek következtében Bazin először is romantikus antikapitalizmusa miatt a valóságot mint olyat elutasította, majd a bergsoni dualista időfelfogás alapján az objektív idő és a tartam között húzott „kínai fallal” a tükrözés két szintjét mereven elválasztotta, s végül a filmművészet ontológiájában, a filmalkotás saját világát leszűkítette, mert az – döntően a polgári objektivizmus hatására – nem lépheti túl a tükrözés első szintjén rögzített valóságot.

Ezáltal tehát létrejön az a paradoxon, hogy a filozófiai tételezés szintjén elutasított valóság, miután az intuíció segítségével filmművészeti megformálást nyert – elfogadhatóvá válik; mutatva azt, hogy a humanista polgár számára a XX. században a lehetséges emberi élet, elfogadható világ csak a művészet által megformált „valóságban” van. Ily módon a polgári progresszió ellentmondásai és – végső fokon – kiüttlansága fogalmazódnak meg Bazin filmművészettel kapcsolatos ontológiai felfogásában, ennek paradoxonaiban.

Kétségtelen az is, hogy Bazin filmesztétikai koncepciójának legvitathatóbb vonatkozása az anti-intellektualizmusából származó felfogása a film technikai apparátusának, valamint a filmalkotásnak a születéséről. Bazin anti-intellektualizmusa nem abszolút (mint pl. Kracaueré); a francia perszonalizmus álláspontját, amely bizonyos területeken elismeri a racionalizmus kompetenciáját, ő sajátosan (mindenekelőtt Bergson intenciói szerint) alkalmazza. Tehát elfogadja a filmalkotásban lévő jelentést, gondolatiságot (ellentétben pl. Lukács bizonyos időszakának véleményével) ha az nem a priori, az alkotó tudatos elkötelezettségéből származó jelentés, gondolatiság. Az alkotói tudatosság elutasításában Bazin abszolút ellentétben van Eisenstein elméleti felfogásával, gyakorlati munkásságával, aki a filmrendezést nemcsak művészi folyamatként, hanem tudományos feladatként is fogta fel.

Bazin álláspontjában nem az vitatandó, hogy felveti a filmalkotó-személyiségnek ezt a típusát, aki nem tudatosan, hanem alapjában intuitíve alkot; ilyen típus is van, de a műalkotás esztétikai értékét, az adott stílus termékeny voltát nem az alkotói típus jellege minősíti. Bazin felfogásában azzal nem lehet egyetérteni (s ebben a vonatkozásban is abszolút az ellentét közte és Eisenstein között, aki – igaz, másik végletként – az intellektuális film rendezőjét tudósként tételezte), hogy ezt az alkotói típust abszolutizálta, az intuíciót – valóságos lehetőségeit meghaladva – elvi irracionalizmussá, elvi anti-intellektualizmussá változtatta, miközben olyan területekre is kiterjeszti kompetenciáját (pl. a film technikai apparátusának a születése), ahol a racionális gondolkodást helyettesítő, azt elutasító szerepében abszurdításokat eredményez.

El kell ismerni, hogy Bazin által a filmművészet forrásaiként bemutatott – a XX. sz. emberének annyira fontos és mindkét társadalmi rendszerben annyira hiányzó – gyöngédség és szeretet bizonyos alkotóknál jelentős, a művek születését meghatározó tényezők lehetnek. De a művészetek egészét ezekből az érzelmekből származtatni nem más, mint a művészetek kialakulásának és az egyes alkotások keletkezésének bonyolult – az esztétikai tudományok és a művészetpszichológia által napjainkban még kellően fel sem tárt – folyamatát leegyszerűsíteni, e fontos problémák tudományos megoldását mellékvágányra terelni.

Bazin filmesztétikai koncepciója kinyomozásának a végére érve újra és újra ismételnünk kell, hogy felfogásában (amelynek olyan pozitív vonatkozásait, mint a film és a színház, a film és a képzőművészet [irodalom, zene stb.] meg sem vizsgálunk) számtalan olyan érték van, amely a film-tudomány valóságos kincse, amelyet a marxista filmesztétika kiépítésében, kritikával bár, de mindenképpen fel kell használnunk.

Novák Zoltán

KÖNYVEKRŐL, FOLYÓIRATOKBÓL

Filmtörténet, vagy a kritika története?

Szabó György: A magyar film 1973–1977 között

Nehéz helyzet elé állítja Szabó György a recenzent. Könyvének *Bevezetése és Összegezés helyett* című utószava alapján azt hittem, hogy filmtörténetről van szó. A könyv azonban másról szól: arról, hogy miként fogadta a magyar filmkritika a jelzett időszakban készült magyar filmeket. Filológiaiailag is kimutatható, hogy alig van a könyvben önálló filmelemzés. Szabó hosszan és bőven idéz különböző szerzőktől, leginkább Gyertyán Ervintől. Sokszor még az egyes filmek tartalmi leírását is a kritikusokra hagyja. Legföljebb egy-két apró megjegyzést tesz a már leírtakhoz.

Hosszú évek óta kutatja a Filmtudományi Intézet a magyar filmet, s – úgy tudom – ennek egyik „fejzete” (a megjelölt korszak filmtörténete) lenne Szabó elkészült könyve. Ha így van, akkor az elemzés csak félig készült el: a kritikák elemzése, bemutatása mellett a filmek elemzésére is szükség lenne.

A helyzetet bonyolítja az, hogy Szabó a legtöbb alkalommal megelégszik epitheton ornansokkal. Egy-egy film sokszor egy jelző vagy ötletszerűen felbukkanó gondolatmorzsa miatt kerül másokkal egy bokorba. A tudósi, elemzői módszert felváltó „irodalmias” attitűdnek aztán megvannak a maga súlyos következményei. A jelzők, képek, hasonlatok, szófüzések önálló életre kelnek, úgy tesznek, mintha pótolhatnák az önálló mondanivalót. A könyv első mondata például így hangzik: „A magyar filmtörténetírás jelenlegi periodizációja szerint az éppen e sorok írásakor köztulajdonba vétele harmincadik évfordulóját ünneplő hazai filmgyártás máig – a jelenig – nyúló korszakának kezdetét 1968-ban jelöli meg.” Első olvasásra nem értettem a mondatot. A „má”-ról miért kell kijelenteni, hogy „jelen”? S ha eligazodunk a szófolyondárban, akkor miért érdekes az, hogy éppen a sorok

írásakor harminc éves a magyar film, amit ráadásul köztulajdonba vettek? De ha mindezen apró-cseprő nyelvi aggályoskodáson túl vagyunk, akkor miért nem 1968-cal kezdődik ennek a könyvnek az elemzése – amit Szabó megjelöl –, miért éppen 1973-mal? Mert „van” egy ilyen periodizáció? Ha hihetünk Szabó György elemzéseinek – amelyek, mint mondtuk, a magyar filmkritikákra támaszkodnak alapvetően –, akkor viszont a szűkebb korszakhatár 1975-tel kezdődik.

Egy bizonytalan periodizáció – vagy rosszul eldöntött periodizáció –, egy nem tisztázott elemzési-kutatói szempont terheit viseli magán a mű. Ráadásul nem tudni, hogy népszerűsítő krónikát akart-e írni Szabó György, vagy valóban filmtörténeti munkát.

Tekintsünk el azonban minden eddigi szemponttól, s vizsgáljuk a könyvet úgy, ahogy olvasni hagyja magát.

A mű szerint a magyar film mint „lehajló ág” jelenik meg a vizsgált korszak kezdetén, s aztán a korszak közepétől új szelek kezdenek fújdogálni. Nekem személy szerint ugyan más a véleményem Kézdi Kovács Zsolt *Ha megjön József-éről*, de a szerző gyöngéd szeretettel megírt sorait mégis kénytelen vagyok elfogadni: e filmmel (is) valami új kezdődik a magyar filmművészetben. Ugyancsak elismerően nyugtázom a Dárday-filmről (*Jutalomutazás*) írott sorokat. Bár ítéletem némiképp eltérő: a *Jutalomutazás*-t messze jobb filmnek tartom, mint a *Ha megjön József-et*. De Szabó itt – ritka kivétel – önálló véleményt mond mind a két filmről, sőt merészen szembeszáll egyik vagy másik kritika fanyalgásával. A vállalt önálló mondanivaló mindenképpen tiszteletet kelt.

Visszatérek a kiindulópontoz. „Lehajló ág”? Még ha egyetértek is Szabó végkövetkeztetéseivel,

azzal, hogy Jancsó művészete a hetvenes évek elejére kifulladás, zsákutcába került, s ugyanígy nem sok elismerést érdemelnek azok sem, akik az ő nyomdokain haladnak, érvelése kevésbé meggyőző. Szabó a filmkritikákáig üntig ismert sablonjait ismétli akkor is, amikor a jancsói oeuvre előzményeire pillant vissza. Mik ezek?: „hatalom és erkölcs absztrakt konfliktusa”, „parabolikusság” (ami ráadásul „allegorizálásba” csap át), néhány alapvető „matematikai képlet” ismételtetése, az „egyé-
nítés hiánya”, „dedukció” stb. az egyes Jancsó-filmekben. A könyv 25. oldalán csupa nagybetűvel ilyen szavakat találunk Jancsó filmjeiről: „Végzet”, „Sors”, „Képlet”, „Mechanizmus”, „Gépezet” stb. Még ha minden betű igaz, akkor is furcsa az, hogy egy filmtörténeti munka visszaszajkózza – meggyőző elemzés nélkül – a kritikák közhelyeit.

Ha valaki önállóan nem fog újra a művek elemzéséhez, akkor kár ezeket a frázisokat megismételnie. Ha sokan mondanak valamit, az még nem jelenti azt, hogy a kijelentések megdönthetetlen evidenciákká válnak. Miért nem idézi például Szabó a Lukács Györggyel készült interjú gondolatait, vagy Fehér Ferenc kongeniális elemzését a *Csillagosok, katonák-ról*? Azért, mert ezek az elemzett korszak előtt íródtak? Ez nem lehetne érv, hisz Szabó bőven kitekint – és helyesen – az 1973 előtti időszakra is. (Már csak azért is, mert a merev 1973-as korszakhatárt ő sem veszi komolyan.) Ismétlem: lehet, hogy „lehajló ág” a Jancsóé a vizsgált korszakban, de a szerző érvei aligha győznek meg erről. A felsorakoztatott banális jelzők helyett ilyen jelzőket is lehetne emlegetni – amelyek még véletlenül sem fordulnak elő Szabó könyvében, se pro, se kontra –, mint „határhelyzet”, „szükséges anakronizmusok”, vagy horribile dictu: „történelmi film”. Egy lapos gondolatosságú, konzervatív esztétika teljes súlyával nehezedik rá Szabó György elemzéseire. Elvontan persze nincs kivetnivalóm azzal kapcsolatban, amit a paraboláról vagy az allegóriáról mond, de a fejtegetések inkább egy absztrakt, sémákban, előítéletekben gondolkodó kritikusai attitűd képét rajzolják meg, mintsem a valóságot megérteni akaró gondolkodóét.

Valahol azt olvastam Eisensteintől, hogy ha meghal a *Patyomkin* után, szobrot emelnek neki, s megszabadul minden külső erőszaktól, ránehezédő gyötrelmetől. Úgy hiszem, egyetlen későbbi filmje sem éri el a *Patyomkin* színvonalát. De teljes értelmetlenség lenne egy filmtörténetben Eisenstein 1925 utáni munkásságát, amelyben az *Október*, a *Jégmezők lovagja*, a *Rettegett Iván* született – valamilyen irodalmiaskodás kedvéért – „lehajló ágak” nevezni. Szabó György itt ráadásul licitál is minden elemzés nélkül: „De az út nem is vezethetett talán

másfelé, abból a mutató és alapjában véve romantikus érzelmi-gondolati pozícióból, ahonnan a Jancsó–Hernádi szerzőpáros, megannyi liliosos elképzeléssel, még a hatvanas évek közepén elindult.” (45. old.) Nem elemzem Szabó György szövegét: a disztó jelzők kedvéért visszamenőleg az egész jancsói életművet elparentálja, „liliosos” csokrot helyezte a művek sírhantjára.

Ha lilium, legyen lilium: így kerül gondolati-formai összefüggésbe Jancsó pályaképe Gyöngyössy „esztétizmusával”. Az a gyanúm, hogy a *Szerelmem*, *Elektra* és a *Szarvassá vált fiúk* egymásmellettsége csak Szabó György képalkotó fantáziája által létezik: valami véletlenül elejtett jelző kapcsolta össze őket. A sor folytatódik azzal a csinált kérdéssel, hogy Kardos Ferenc *Hajdúk*-ja jancsóista-e vagy sem, s a slusszpoén: a *Ki látott engem?* és a *Sámán* „zavaros szimbolizmusának” a Jancsó-filmekhez való kapcsolása.

Én úgy gondolom, hogy a filmtörténetírás ennél biztosabb tárgyi alapot, a közelmúlt megítélése pedig több mértéktartást kíván.

Ugorjunk azonban előre. Láthatólag nincs túl jó véleménye a szerzőnek az adott korszakban készült Kósa Ferenc, Szabó István, Fábri Zoltán, Szász Péter, Kovács András filmekről. Lényegében egyetérték vele. Simó *Apám néhány boldog évét* ugyan bírálja, de fölfedez benne némi egyéni ízt, ugyanígy Lugossy *Azonosítás*-ában is. Ezzel is egyetérték. Makk Károlyt jelentős egyéniségnek tartja, filmjeit kritikával illeti. Ezt megtette a kortársi kritika is – nincs megjegyezni valóm.

A könyv harmadik fejezetének legtöbb ítéletével hasonlóképp egyetérték. Talán túlértékeli Bacsó *Harmadik nekifutás*-át (bizonyos mértékig a korábbi Bacsó-film, a *Jelenidő* rovasára), de jó érzékeléssel veszi észre a Bacsó-filmekben egyre inkább eluralkodó sémákat. Itt, a harmadik részben több az eredetiség: néhány elemzés már elrugaskodik a korabeli kritikáktól. Jóllehet a kortárs kritika a 70-es évek közepétől megélenkülő dokumentarista törekvések mellé állt, Szabó György mégis többet, frissebbet mond: egy újonnan jelentkező filmcsináló nemzedék törekvéseit rajzolja meg a szatirikus és dokumentarista vonulat fölvázolásával. Finom megjegyzéseket tesz ezekkel az alkotásokkal kapcsolatban. (Böszörményi: *Autó*, Dárday: *Jutalomutazás*, Dömölky: *A kard*, Rózsa: *Pókfoci* és András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét* c. filmjeiről van szó.)

Szabó könyvének legjobban sikerült fejezete – bár elemzésekkel itt sem szolgál különösebben – ez, a tárgyalt korszakot lezáró fejezet.

Hiányérzetem azonban itt is akad. Már utaltam rá, hogy Kézdi Kovács és Dárday filmjeit hason-

lóan ítéli meg, s ezzel nem tudok egyetérteni. A *Jutalomutazás* újszerűsége így nem jelenik meg elég plasztikusan Szabó elemzéseiben. Dárdaynál nemcsak a fikció és a dokumentarizmus sikeres „elegyérő” van szó, hanem egy egészen új típusú filozofikus megközelítésről is. Talán a japán Kurosawa munkáihoz érzem én közelinek Dárday *Jutalomutazás*-át, annak ellenére, hogy stílusban messze esnek egymástól. Ha a nagybetűs Modell, Gépezet stb. kifejezéseknek értelme van, akkor – pozitív értelemben – éppen Dárdaynál lehet erről beszélni. Dárday ugyanis modellt állít, amikor a *Jutalomutazás* sztoriját fölvezet. Például arról beszél, hogy egy kontrasztelekciós mechanizmusnak milyen modellje jelenik meg a mindennapi döntésekben. A film legdöbbenetesebb és legegységesebb érvényű gondolatsorai szerintem azok, amelyben bemutatja, hogy a községi-járásai vezetők által – egyébként jogosan – „tudati elmaradottságnak” ítélt állapot miért válik az értékek, az egyszerű emberek egymás közti szolidaritásának védelmezőjévé is egyben. Ha van film, amely a korszak ellentmondásait dialektikusan volt képes bemutatni, akkor az éppen Dárday filmje.

Az *Összegezés helyett* című utószóban végül is a

pozitív tendenciákat emeli ki Szabó. Az elemzett 5 év filmjeiről általában nem túl jó véleményt adott – ebben egyet is értek vele –, de biztató kezdeményeket lát az 1975 utáni években. Sajnos azonban egy új problémát is felvet: a művészfilm-közönségfilm problémáját, s ezt meglehetősen könnyed optimizmussal intézi el. Ez szerintem a legkevésbé tudományos, a legkiérleletlenebb része a könyvnek. Nem is illik bele, hiszen eddig nem a film és a közönség, hanem a film és a kritika kapcsolatát elemezte Szabó, filmszociológiai, szociálpszichológiai aspektusok nem fordultak elő. Amikor a popularitás problémája váratlanul előkerül, akkor sem található semmiféle elemzés arról, hogy mi a popularitás, milyen tendenciák, világnézeti-szemléleti tartalmak, formai törekvések, alkotói attitűdök jelennek meg a populáris művekben. Ehelyett túlságosan is naiv és voluntarista elképzelések vázlatát kapjuk.

Befejezésül: a mérleg nagyon labilis. A könyv nem teljesíti, amit címe szerint vállalt. Pedig szükség volna egy valódi filmtörténeti elemzésre az adott korszakról. Azt azonban nem 1973-mal, hanem – mint erre Szabó György is utalt – 1968-cal kellene kezdeni.

Bujdosó Dezső

Szabadíts meg a gonosztól

Az Ötlettől a filmig sorozat újabb kötete

1980 áprilisában a Magyar Filmek Mozija ismét műsorára tűzte Sándor Pál előző évben bemutatott filmjét, a *Szabadíts meg a gonosztól*-t. A repríz premierré is válhatott volna, hiszen ekkorra jelezték a filmről szóló könyv megjelenését az Ötlettől a filmig sorozatban. A várt megjelenés azonban elmaradt, a könyv eltűnt, mint a filmbéli kabát, s csak karácsonyi ajándékként kaphatta kézbe az olvasó a húsvéti piros tojást.

S ha a könyv időzítése nem is sikerült hatásosra – tartalma annál inkább. A kötet ugyanis egyszerre maradt hű a sorozat alap gondolatához és a filmhez is. Sikeresen von párhuzamot a között a két – mégis egyazon – tény között, hogyan törekszik egy kis csapat a számukra értéket jelentő kabát visszaszerzésére, – s miként szerveződik és hová jut el egy másik csapat – a „művészek... bohémek” csapata az erről szóló mű értékének és hitelének meg-, vagy ha úgy tetszik, visszaszerzésére.

A válogatás nyomon követi azt a folyamatot, hogyan jut el, hogyan vándorol a téma műfajokon

– novella, színdarab, forgatókönyv, film – kudarcon, meg nem értésen át a megértésig és „megtalálásig”. Ezzel is demonstrálja, hogy a megfilmesítéshez ugyanolyan hitre volt szükség, mint amilyenről a film – és Sándor Pál előző filmjei is – szólnak.

A kötet szakít az addigi gyakorlattal, amely többnyire meglegedett az adaptáció alapjául szolgáló irodalmi mű és a forgatókönyv közlésével, a rendezővel folytatott beszélgetés leírásával, s olyan írásokat is tartalmaz, amelyek első közlésben kerülnek a Mándyt kedvelő olvasók kezébe.

Olvashatjuk a „Sándor Pál tájai” és a „Volt egy csapat” című filmnovella részleteit, amelynek alapján a *Régi idők focija* készült.

Kell egy csapat! – hirdette Minárikkal a rendező a 70-es évek elején, amikor a felszínen még úgy tűnt, van csapat, csupán a „mélyvíz”-ben volt érezhető az a nyomás, amely végül is kikezdte a kohéziós erőt jelentő hitet. S most, amikor filmjeink egy része értékvesztésről, kiábrándulásról tudósít,

amikor „elfelejtjük a legnagyobb szerelmet” „nem beszélünk róla”, akkor ez a film – Sándor Pál és Mándy Iván – sajátosan vitatkozik az évtized végére bekövetkezett hitvesztéssel, dezideologizálással. A címadó fohászt a hitetlenségtől való megszabadulásként is értelmezhetjük; a közösségbe vetett hit létjogosultságának igazolásaként: az embereknek egyaránt szükségük van hitre és közösségekre, ez utóbbiaknak pedig eszményekre.

Mindennek az adja meg a jelentőségét, hogy Sándor Pál a filmrendezőknél abba a csoportjába tartozik, amelyik pályára lépésekor – szemben az előző generációval, amelybe pl. Bacsó és Szász tartozik – az illúziók mellett a kételkedést hozta magával, s összecsapásaik éppen a közösség kérdésében voltak a legélesebbek.

A kötet írásai meggyőznek annak a tévhitnek az ellenkezőjéről is, hogy irodalmi adaptáció nem lehet sikeres, hogy lehetetlen elszakadni az irodalomcentrikus, epikus szemlélettől.

Ehhez olyan rendezőre volt szükség, mint Sándor Pál, és olyan íróra is, aki szemléletében, módszerében közel áll a filmhez; jellegzetes szimbólumai között a foci mellett a mozit is megtaláljuk. S miként Bikácsy Gergely írja róla: „azért is nagyon jó író, mert regénybeli vagy színpadra szánt párbeszédei közül sok egy teljesen más közegben, a filmben is megőrzi erejét. A *Szabadíts meg a gonosztól* jól példázza ezt”.

Mindez nem jelenti azt, hogy a forgatókönyvírónak könnyű dolga lenne – az előbb idézett tanulmány meggyőzően avatja be az olvasót e műhelymunka nehézségeibe, folyamatában mutatva be az átváltozást egészen a technikai forgatókönyv rendezői példányáig, amely már a végső állapotot regisztrálja.

Így az olvasó betekintést nyer a filmalkotás folyamatába, annak különböző elemeibe és szintjeibe: eldöntheti, hogy megmarad-e a felszínen, amit a forgatási jegyzet mutat be, vagy leszáll a „mélyvíz”-be és így követi – most már nem is a kabát történetét: mi maradt ki, vagy mi került bele a filmbe; mennyivel lett több vagy kevesebb. Ez utóbbira példaként említhetjük a befejezést: a novella záromondata hogyan lesz a filmben véghangsúlyos képpé. „A ruhatárosnő elindul a fal mellett” – zárul a novella, aminek a filmben a fiú kérdése – „Mi lesz velünk Mama?” és a filmvásznat szinte betöltő kőfal ad nyomasztó hatást.

Ezt kívánja érzékeltetni a kötetben szereplő kép is, bár hatását a formátum kis méretei erősen csökkentik. Különösen bántó ez a barna kalapos Svéd Feri portréjánál, mivel a kalapból alig maradt valami – pedig hangsúlyos kellék –, így a néző a Kalapos helyett a színészt látja a fényképen.

A képek kapcsán szólnunk kell Antal István tanulmányáról, amely a film operatőri teljesítményét méltatja. Elemzése nem egyszerű Ragályi-portré, hanem egyben demonstrációja annak a felfogásnak, hogy a filmek megértéséhez, feldolgozásához kevés az irodalomcentrikus szemlélet, vizuális műveltségre is szükség van. Kár, hogy nem került a tanulmány mellé Ragályi levele, amit még a forgatás előtt írt a rendezőnek: fontos dokumentuma lehetett volna mind az előbbi elemzésnek, mind a képkötői folyamat mélyebb szintjeinek, s egyben annak is, hogy a filmezés nemcsak rendezői teljesítmény kérdése: kell egy csapat. . .

A kötettel kapcsolatos másik hiányérzet, hogy nem találunk egy az operatőri életművet méltatóhoz hasonló írást a rendezőről. Fel lehetett volna használni Szabó Balázs arcképvázlatát Sándor Pálról, amely a „Filmek és alkotók” című MOKÉP-sorozatban jelent meg. Az ugyanitt megjelent Kern András-írás és a Garas Dezsővel készített interjú is érdekes adalékul szolgált volna, mivel felvillantják azokat az érzéseket és hangulatokat, amelyek a színészekben és rendezőben – a csapatban – egyaránt közősek, s amelyek az együttműködés fontos pilléreit jelentik.

A hangulatteremtő erő, amely a Mándy-novelláknak annyira sajátja, átsugárzik a kötetben, érezhető a többi íráson is. A rendező szemünk láttára változik át Minárikká, hogy monomániásan hirdesse: kell egy csapat. Az újabb átváltozások nyomán már-már készen állna a mítosz, ha a szerkesztő nem avatkozna közbe, s nem ellensúlyozná a mitizálást kritikai írásokkal.

Talán a kelletnél többször említettük a szerkesztést, többnyire elismerően: mentségünkre szolgáljon, többször nem említhetjük. Jó lenne azt írni hogy Hámori András – aki mindenképpen sikerrel debütált – személyében tehetséges szerzőt avat a sorozat, ha nem ez lenne a sorozat utolsó kötete. Tudomásunk szerint megszűnt az Ötletről a filmig, amely az amúgyis szegényes filmes irodalomban missziót töltött és tölthetett volna be: közelebb hozhatta volna a közönséget a filmhez.

Palotai János

Jurij Norstein az animációról

Mit jelent számomra az animáció?
Csupán a művészeti ágak egyikét. Nem hiszem, hogy különleges törvényei lennének, olyanok, amelyek más művészetekre nem érvényesek. Más kérdés, hogy mivel új művészeti ágról van szó, lenézik a játékfilmeket. Pontosan úgy, ahogyan őket vetették meg a színházi emberek annak idején. Gyakran kezelik úgy az animációt, mint alárendelt, alacsony műfajt, mind művészi lehetőségeit, mind társadalmi jelentőségét illetően.

Véleményem szerint a művészet lényegét nem lehet a konkrétan megfogalmazható célkitűzések szűk korlátai közé szorítani, azaz, hogy szolgálja érzelmi épülésünket vagy szórakoztasson.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a művészet nem tesz eleget ilyen funkcióinak is. Arisztotelész megállapítása ma is érvényes: a művészet mindenképp előtt az élet élvezetere tanítja az embereket.

Nem arra gondolok, mintha az animáció nem olyan művészi forma lenne, amelyet sajátos törvényszerűségei alakítanak. Arról beszéltem, hogy vezérlő elvei azonosak a többi művészetével. Az életből vétetnek, és azután a művész az összegyűjtött anyagot speciális alkotói eljárásokkal feldolgozza.

Az animáció és én

Mások filmjeibe is rajzolok. Festek is, de ez magánügyem.

Viszonyom az animációhoz speciális: meghatározza a választás kényszere. Egyáltalán nem a sztori kiválasztására gondolok, a pontosan körülhatárolható cselekményre vagy ötletre. Sokkal több van annál az animációs filmben, mint egy-egy ötlet megjelenítése. Az ötletek elmesélhetők szavakkal is, a

vizuális kifejezés itt nem szükségeszerű.

Van valami más is, amit nehéz szavakba önteni. Elképzeléseim a fejemben konkrét képekben komponálódnak, a művészi közegeben, amelyben a képek élni tudnak. Látom a színeket és a tónusokat, hallok a zenét és a mondatokat. Ezt nem tudom áttenni a szavak nyelvére, nem igaz, hogy az lenne az elképzelt film.

Elképzeléseim természetesen bennem vannak. Sokkal bővebben, mint az egy film alapja lehetne. Ezt jelenti számomra az animáció.

Nem érdekelnek az elmesélhető cselekmények és nem is akarok efféle csinálni. A cselekmény a film deduktív oldalát emeli ki, s ezen figyelmesen rágódik a néző. Ha egy film elég érdekes, a néző újra látni akarja, de nem a sztori miatt, hanem, hogy tovább keresse a részeket amelyeket igazaknak érez és amelyeket sajátos nyelven közöltek vele.

Miért használok olyan technikát, amely megkülönbözteti filmjeimet másokétól?

Technikám kapcsolatban áll művészi útkereséssel. Kombinálni tudom az animált bábokat animált rajzokkal. Az animációs rajz dinamikusabb művészi forma, az animációs bábok világa statikusabb. A dinamizmus és a cselekmény negligálása, természetéből fakadóan, idegenek az utóbbtól. A bábanimáció sokkal filozofikusabb művészet. Hiányzik belőle viszont az animációs rajzok alakíthatósága. Nem tesz szabaddá a figurákkal és tárgyaimmal szemben. Kevelem tehát a két technika jó és rossz oldalait. Ez a módszer teszi lehetővé, hogy mindazokat a körülményeket, amelyekkel

filmem kívánalmi szembesülnek, alá tudom rendelni belső vágyaimnak.

Vajon történeteim és filmjeim formavilágának költészete következik-e abból a tényből, hogy magam is festek?

Azt hiszem, hogy valamilyen fokon minden animációs rendezőt érdekel a festészet vagy a képzőművészet általában. Ez kézenfekvő, hiszen az animációs filmeknek kettős természetük van. A művész megteremt egy új, eredetien művészi hátteret, amelyhez nekem, a rendezőnek meg kell teremtenem a megfelelő drámai akciót. Ebből fakad az animációs filmek kettős karaktere és a megfelelően művészi háttérvilág megteremtésének nehézsége. A néző csak az adott hátterekhez tud viszonyulni, részt venni a filmben, a téma szellemében.

Filmjeim stílusa. A mód, ahogyan vegyítik az örömet és bánatot. Világítási karakterük.

Azt hiszem, ez lényeges probléma az animációban. Végére is, fontos, hogy megmozdítsunk valamit a nézőkben. Valami, amit magukkal visznek, és ami majd visszahozza őket a filmhez.

Nem szeretnék olyan filmeket csinálni, amelyek csak fiziológiailag hatnak a nézőkre. Agyam telítve van művészi részletteltekkel, vagy sokkoló, szokatlan jelenetekkel.

Egy meggyilkolt gyermek látványa mindig hat a nézőkre, de nem jelent feltétlenül művészi élményt. Művészi élmény akkor éri a nézőt, ha kapcsolat teremődik a csatornák között, melyek felfogják a látványt, illetve amelyek gondolkodásra készítetik. Munkáimban megkísérlem egyesíteni az animációs filmkészítés valamennyi alkotóelemét: a rögzítést, a háttereket, a figurákat és az összeállítást.

Igaz-e, hogy az animációs filmeket kevésbé akadályozzák technikai korlátok, mint más filmfajtákat?

Tisztázzuk: az animációs filmek vannak a legjobban kitéve technikai akadályoknak.

Kezdjük az elején: technikai akadályt jelent az a tény is, hogy a művésznek figyelembe kell vennie: animációs filmet készít. Mellesleg, minden olyan korlátozás, amelyik objektív, megfontolt és ésszerű, szükséges az animációs filmezésben.

Az animációs filmknél maga az anyag teremthet nagyobb lehetőségeket. Játékfilmek esetében, ahol például színészekkel dolgozik a rendező, a gépezet szeszélyessége sok kellemetlenség forrása lehet. Ugyanakkor a háttér adva van, minden marad változatlan formájában.

Az animációs filmknél mindent magunknak kell megteremtünk. Már az alapokhoz is a legtökéletesebb elemeket kell megtalálnunk. Ez éppen olyan nehézkes dolog, mint a gépezet működtetése a játékfilmknél. Mint általában minden művészetnél.

Miféle nézőt állítok magam elé munka közben?

Furcsa, sőt lehet, hogy cinikusan hangzik, de: magamat. Számomra ez a legobjektívebb értékelési módszer. Ha magam elé képelnék egy tömegnyi nézőt nem tudnám kikövetkeztetni az egyes emberek igényeit. Hasonló történe, ha csak az „intellektuális elit” számára dolgoznék.

Így azután csak magamra gondolok: tetszik-e majd, amit csinálok, végig tudom-e majd logikusan követni? Ennek is megvannak a veszélyei, hiszen én folyamatosan a filmemben élek, így nem csoda, hogy számomra minden érthető és világos. Azonban még mindig így jutok legközelebb ahhoz az ab-

szólútmhoz, amely csak a képzeletemben létezik. Módszerem még, hogy munka közben mesélek barátainknak, és figyelem, miként reagálnak. Ez nagyon hasznos dolog, mert felmérhetem, hogy elképzeléseim valóban elérik-e a remélt hatást, vagy untatják az embereket. Reakcióik alapján sokszor változtatok filmjeimen. Bár, ha meg vagyok győződve igazamról, még ilyenkor sem változtatok. Rossz mesélőkészségemmel magyarázom az elmaradt hatást. Sokszor elmesélem a dolgaimat gyerekeimnek is, és figyelem viselkedésüket. Gyerekfilmeket csak olyan rendező tud készíteni, aki ért a nyelvükön, a három-négy évesekkel is el tud játszani, és képes arra, hogy az ő szemükkel lássa a világot.

Az animáció jövőjéről

Elég sötét színekben látom. Azt nem tudom megítélni, hogy szekpszisem csak a műfaj eredendő technikai korlátozottságával magyarázható, vagy az animációs filmezés általános válságáról beszélhetünk-e.

Mindannyiunknak vannak kritikus időszakai, különösen, ha elérünk valamit és úgy érezzük, már csak ismételni tudunk. Ilyenkor kezdünk újat keresni. Analógiákat találunk az irodalommal, de éreznünk kell, hogy amit érdekesnek találtunk, azt nem tudjuk megragadni, kicsúszik a kezeink közül. Ezek a legnehezebb pillanatok, különösen, ha már a felvételek is elkezdődtek, és még mindig vannak kételeyeink. Aztán egyszer csak véget ér a krízis, sokszor jelentéktelen dolgok hatására. De amíg idáig elérkeztünk, poklokon megyünk keresztül.

Az animációs filmek dramaturgiája

Szerintem az animációs filmek dramaturgiai elvei rosszak, mert a színészekre építő játékfilmek szabályait követik. Disney-nek

ez sikerült valahogy, egyáltalán nem valamiféle magasabb morál platformján, hanem mert közben tudta tartani minden perc legapróbb részleteit is.

Az irodalmi műveket csak lassan veheti birtokba olvasójuk, de ha egyszer nyomokat hagytak benne, nehezen lehet azokat kitörölni. A filmek többnyire nem maradnak meg hosszú ideig az ember emlékezetében, és ritkán van mély hatással az emberek viselkedésére és életére. Lehetnek ugyan kivételek, de biztos, hogy kevés. Az ok, amiért erről beszéllek, az, hogy szerintem a játékfilm, különösen az egész estés játékfilmek dramaturgiai elveit szerintem változtatások nélkül vette át az animáció. És ez nagy hiba volt. Az animációs művészek az összes kifejezési eszközt felhasználhatják, amit csak a stúdióikban előállíthatnak.

Chaplin a színészi játékba épített mindent. Egyetlen gesztusába beleférnek a legszélsőségesebb tartalmak: a fantasztikumtól az abszolút realizmusig és az atavizmusokig.

Az animációs film, természeténél fogva, a legkülönbözőbb gyökerekből építkezik. Teremthet mítoszokat, fantáziálhat, terjeszthet kozmikus ideákat, lehet realista, sőt naturalista vagy misztikus. Úgy vélem, hogy e sokféle elem beépítése sokat jelenthetne az animációnak, különösen az egész estés filmeknek. Csak én még nem láttam ilyen filmet. Amelyeket eddig láttam, olyan cselekményük volt, hogy élő színészek is eljátszhatták volna őket.

A festészet a legkülönbözőbb irányokba fejlődik, míg az animáció, úgy tűnik, megrekedt. Semmi jele dinamikus fejlődésnek. Hiányzik belőle valami; mintha túlságosan is lekötötte volna magát egy irányba. Az irodalom, különösen az ókori irodalom tanulmányozása nagy

hasznára lehetne az animációnak. Ezek a művek magukba foglalták a legkülönbözőbb irányzatokat és műfajokat. Gondoljunk csak a Bibliára, amely az emberi élet teljességét tartal-

mazza, annak komikus és tragikus elemeivel együtt. Az egész estés filmeknek nemcsak egy sztori elmondására kellene törekedniük. Az emberi élet teljességét kellene bemutatniuk,

az animáció sajátos lehetőségeivel. Azaz, keresve az animáció fejlődésének lehetőségeit.

(Animafilm 5. szám, 1980/3. –
Antal István)

Antonioni hűvös melodramája

„Évek óta mint legnagyobb filmművésznöket, mint a világ egyik legnagyobbját tiszteltem Antonionit. Filmjeit úgy szeretem, mint kevesekéit; mint Olaszországban senki máséit” – bocsátja előre Antonioni új filmjéről, *Az oberwaldi rejtély-ről* írott kritikájában Lino Micciché. De sietve hozzáteszi: „nem vagyok ‚antonionis‘. Legalábbis nem úgy, hogy azt mondanám folyton: ‚még a hajam szála is fáj‘ vagy hogy ‚milyen nehéz szeretni egymást‘. És az az érzésem, hogy épp az efféle ‚antonionis‘ fauna nézi ma bizonyos csalódással *Az oberwaldi rejtély-t*, melynek ahhoz az Antonioni-problematikához, amelyet az *Egy szerelem krónikájá-tól* a *Foglalkozása: riporter*-ig megismertünk, kevés (vigyázat, a „keves” nem jelenti azt, hogy „semmi”) köze van. Így hát talán egyszerűbb a dologom, ha Antonioni új tévéfilmjét akként értékelem, ami, már csak azért is, mert ez nem esik nagyon távol attól, ami lenni akart: meglehetősen bátorsággal végigvitt kettős kísérletként, egyfelől egy olyan, sokszorosán kipróbált struktúrával, mint amilyen a *flamboyant* melodramái; másfelől egy olyan, még a kipróbálás fázisában lévő technológiával, mint amilyen a színes filmre áttehető színes elektronikus felvétel. Lehetett volna ebből remekmű? Mint például a *Nagyítás* vagy a *Foglalkozása: riporter*? Lehetett volna, legalábbis elméletileg; de nehe-

zen, nagyon nehezen. Ezt Antonioni maga is tudta, meg is mondta. Pozitív kísérlet azonban lett belőle, és erre Antonioni büszke lehet.

Nem tudom, hogy Jean Cocteau „A kétfejű sas” című darabját Antonioni javasolta-e a RAI-nak, vagy ő csak elfogadta. De ahhoz a kísérlethez, amely Antonionit érdekelte, ez a választás megítélésem szerint nem elhibázott. Cocteau a darabot (amelyből később egyértékű filmváltozatot is készített) két színésznek írta: az „ő” Jean Marais-jának s a feledhetetlen Edwige Feuillère-nek. Megvillogtatta benne a tobzódó maszturbációra való zseniális, utánozhatatlan képességét, olyan intenzív „irodalmi” dimenziót adott a csakis az „irodalomban” létező figuráinak, hogy a játéka által magát sodortatni hagyó néző olykor már-már majdnem többnek hitte őket megfoghatatlan fantomoknál. Talán ezért döbrent meg kezdetben sokakat az a hír, hogy Antonioni Cocteau-anyagból dolgozik: objektíven nézve az a távolság, amely a hamis szenvedések rafinált cizellálóját az élet kórjának szigorú radiológusától elválasztja, áthidalhatatlannak tűnik. Ám épp ez volt a kísérlet első része. Antonioni az „adaptálás” során (melyben Tonino Guerra volt a társa) itt-ott kiszárította az irodalmi „szöveget”, ami, ha jól meggondoljuk, jókora változtatás. Mindenekelőtt azért, mert a

történet elvesztette minden kapcsolatát II. Lajos bajor király és ausztriai Erzsébet történetével, ami része volt Cocteau arra irányuló kísérletének, hogy elhitesse: fantomalakjai a történelemből lépnek elő. Mi több, innen a történelem, a nagybetűs Történelem programszerűen hiányzik, vagy operett-történelemnek tűnik, ami ugyanaz: úgy érte, hogy ha a kulisszák közül Danilo gróf toppanna élénk, senki se csodálkoznék rajta. Azután a rendező megoldozta a melodráma dialógusait is, nyilvánvalóan ügyelve arra, hogy ne semmisítse meg a történet *flamboyant* jellegét: lejjebb csavarta a lángot, anélkül azonban, hogy a tüzet kioltsa. Majd megoldozta a színészeket, akiket nem tudom, kifejezetten a kockázatot szeretve választott-e ki, vagy pedig azzal az emberanyaggal dolgozott, amelyet a körülmények elébe állítottak. Franco Branciaroli, aki a filmben Sebastiant játssza (vagyis Marais szerepét), nem olyan éteries színpadi fantom, mint Marais volt: néha pislog, mint egy szarvasborjú, de különben „játszik”. A Feuillère-Vitti páros összevetésekor már kevesebb különbséget találunk. Vitti óhatatlanul más levegőt hoz magával, mint a francia színész: belőle hiányzik annak romantikus lángolása, mozgása nem királynői. És ő is, leszámítva a vibráló megindulást néhány pillanatát (például a finálét), „játszik”. Azt a hipo-

tézist, hogy az a „játszás” korántsem véletlen, hanem – és ez a lényeg – a tudatos elidegenítő hatáskeltés szolgálatában áll, alátámasztja Antonioni tévékamerája amely nemcsak a színekkel játszik – mint majd látni fogjuk –, hanem inkább eltávolítja, semmint közelebb hozza a figurákat. Az elején azt mondtam, hogy ennek a filmnek nem sok köze van az Antonioni-féle hagyományhoz, de egy „kevés” köze van. Nos, ez az a „kevés”: Antonioni ezúttal is „hűvös melodramát” készített (ő maga határozta meg így más filmjeit). Eredetisége (s ha úgy tetszik, experimentális mesterkéltége) abban rejlik, hogy ezúttal „flamboyant melodramából” indult ki. Ez magyarázza azt is, hogy Vittire esett a választása, aki – nem sértésként mondom – „cocteau-i” figuraként különben meglehetősen kevésbé volna hiteles.

A kísérlet második része a színnel kapcsolatos. „A kétféjű sas” és *Az oberwaldi rejtély* története egy királynéről szól, aki már tíz éve özvegy, és az udvari intrikák hálójának foglya; egy viharos éjszakán szobájában szemben találja magát egy fiatalemberrel, aki – mint ez szinte rögtön kiderül – azért van ott, hogy őt megölje. A királyné évek óta keresi, kívánja, várja a halált: gyilkos mérget hord magával, hogy előbb-utóbb vé-

get vessen életének. Nemcsak hogy nem kergeti el az ifjút, nem hívja az őrséget, nem menekül: befogadja a fiatalembert, gondját viseli, rejtegeti mindenki előtt. Majd egyezséget köt vele: vagy az ifjú öli meg őt három napon belül, vagy ő öli meg az ifjút, akit mint új felolvasóját mutat be. Ám az udvari intrika, a kettőjük közt születő szerelem, s az a perspektíva, hogy megszabaduljon az intrikáktól, és az igazság és szabadság elvei szerint uralkodjék – amire a gyilkosságról lemondó ifjú buzdítja a nőt –, felborítani látszik minden tervet. Ám Sebastian lenyeli a királyné önmagának szánt mérgét, és elbúcsúzik az asszonytól, aki győzelemre és revansra készülődik; az ifjú azt mondja, különben sem lenne más kiút a számára: odakint a rendőrfőnök várja, aki a merényletre felbérelte. Erre a királyné felfedi, hogy csak játszott vele, saját hatalmi céljaihoz használta fel, szerelemmel és szabadsággal áltatta, csak hogy győzelemre vigye a saját celszövését a másokéval szemben. Az ifjú megöli. A melodráma ezzel a kettős színvallással és a két haldokló szerelmes gesztusaival ér véget (Antonioni beállításában olyanok, mint Jennifer Jones és Gregory Peck a *Párbaj a napon* című, lángoló szenvedélyektől izzó melodráma fináléjában).

Azért idéztük fel a cselekményt, hogy hangsúlyozzuk: a

dinamika még e majdnem-*Kammerspiel* szcenikai entrópiájában is jelentős. De Antonioni nem játszott többet a forgatókönyvvel, mint amennyit mondtunk (ami nem kevés), a továbbiakat illetően inkább a rendezéssel játszott: pontosabban a színnel. Nos hát, itt a kísérlet, első kísérlethez mérten, messzemenően sikerült, de a még megteendő út ezen a téren igencsak hosszú („egy évtized se telik bele, és sikerül a játék”, mondta Antonioni). Mikor Antonioni kiszárit minden kromatizmust, mint például a két főszereplő gyöngéd beszélgetésében a lovaglás után, s a palettát a „fekete-fehérhez” közelítő világoszöldre és sötétzöldre szűkíti; vagy Vitti szöke hajának ad különböző árnyalatokat, bronzvöröstől aransárgáig, csak ámulni tudunk. Ám kétségtelen, hogy amikor a gonosz Foehn gróf kékes felhőt hurcolva maga után oson a falak mentén; vagy a rét zöldje olyan, mintha neonfény világítana rá; vagy egy-egy beállítást majdnem függőleges csíkokra bomlik, mint egy rossz tévékészülék képe: akkor világossá válik, hogy még további kísérletek kellenek, hogy a film teljességében ura legyen az elektronikus technológia óriási lehetőségeinek.”

(*Cinemasessanta*, 136. sz., 1980. november–december, Róma – Schéry András)

Az amerikai fekete filmművészet esztétikája

„Párizsi szalonokban gyakran hallani kifinomult esztétákat azon csodálkozni, hogy D. W. Griffith-t valaha rasszizmussal vádolhatták az *Egy nemzet születése* kapcsán” – írja a Cinéma-ban Corinne McMullin. A cikkíró a Három konti-

nens elnevezésű, Nantes-ban rendezett fesztivál alkalmából említi a filmtörténet klasszikus alkotását érintő vádat, amelyet éppen e fesztiválon résztvevő amerikai fekete filmművészeknek, illetve elődeiknek, az újvilág feketebőrű filmrendezői és

filmszínészei egymást követő nemzedékeinek alkotásai tesznek érthetővé.

Ám senki sem akarja kétségbe vonni Griffith filmjének filmtörténeti érdemeit. 1915-ben, bemutatásakor úgy látszott, hogy jól ismert erényei folytán kata-

lizátora lesz azoknak az erőknél, amelyek – ellenállva a megszokott gyakorlatnak, a feketék számára fenntartott szerepek és viselkedésmódok sértő gyakorlatának – igyekeznek majd másféle képet adni a négerekről a filmvászonon; olyat, amely közelebb áll a valósághoz és az ő törekvéseikhez.

Csak hogy az *Egy nemzet születése*-nek hatása nem lehetett elegendő, sőt kielégítő sem ehhez a feladathoz; a nantes-i fesztiválon részt vett Pearl Bowser amerikai fekete filmtörténész szerint Griffith filmje nem is képviselt e téren alapvetően új szellemet. Mint kifejtette, „a film nem hagyott semmi kétséget a maga szélsőséges rasszizmusa felől: a cipőkrémmel bekent fehérek négerként való alkalmazása, a szexuális víziók megtestesülése egy erőszakot elkövetett néger személyben, a korrupt néger politikus képe, az ismét csak fehér nők által megjelenített néger asszonyok állati tulajdonságai, akiknek minden vágya, hogy fehér férfiakat szerezzenek, s így bizonyos hatalomhoz juszanak – nem számítva a vidám táncokat és énekeket az ültetvényen – megannyi rasszista elem.”

De nézzük inkább, mit tettek maguk az amerikai fekete filmművészek az *Egy nemzet születése* óta e torzítások kiigazítására.

Az *amerikai fekete filmművészet első hulláma* a század húszas éveiben indult, párhuzamosan a hollywoodi filmipar kialakulásával, ám az anyagi háttere ennek a hullámnak éppoly megalapozatlan volt, mint a jelenlegi: a mai fekete filmművészek ugyanis hasonló egzisztenciális nehézségekkel küzdenek, mint a kortárs amerikai függetlenek, tehát azokat egy kisebbségi kulturális közösség problémáival.

A szórványos és szinte titkos kezdetek azonban még a húszas

éveknél is régebbre nyúlnak vissza. 1913-tól színházi emberek kezdik filmre vinni színpadi műveiket, majd hamarosan tekintélyes feketék által pénzelt független produkciós cégek jönnek létre ismert színészek ösztönzésének engedve, mivel ezek saját szerepeiket kívánták filmre látni, így próbálva szabaddulni a fehér rendezők által konstruált örökös komikus szerepek gettójából. Az első ilyen produkciós cég, a Lincoln Motion Picture Company 1915-ben alakult Los Angelesben, később Chicagóban és New Yorkban keletkeztek hasonlóképpen. Az elkészült filmekről, illetve azok értékéről alig lehet tudni valamit, lévén, hogy részben elvesztek, illetve egy részük létezéséről csak egy-egy újságcikk vagy reklám tudósít, s a megmaradtak is nehezen hozzáférhetőek. Egy-egy filmcím mégis elárul valamit abból, hogy mi lelkesítette ezt a mozgalmat: a történelem jelentős feketebőrű alakjaira támaszkodva erősítik öntudatukat, és a mozi, egy új művelt városi középosztály kifejezési eszköze révén társadalmilag és hivatásbellel integrálódnak az amerikai életbe.

Ezek a filmek általában kerülnek minden faji propagandát és minden vitatémát. A Lincoln Motion Picture azonban olykor némelyik filmjével megpróbál a fehér közönséghez szólni. 1918-ban gyártja az első néger western, és 1923-ig folytatja működését, elkészítve időközben az első néger filmhíradókat is.

Az 1918-ban jelentkező Oscar Micheaux az egyedüli, aki saját önéletrajzi regényének nyomdokain haladva, filmjeiben nem tiszteli a fehérek és a feketék közötti status quo-t, rámutat bizonyos igazságtalanságokra, és nemcsak a rasszizmust támadja, hanem ábrázolja a fekete közösség belső problémáit és ellent-

mondásait is. Ugyanakkor ügyes üzletember is, aki mindenkinél jobban meg tudta szervezni a filmek terjesztését, mégpedig a vaudeville színházakra támaszkodva, az egész országban ingyen propagandát szerezve a filmek számára oly módon, hogy a helyi újságíróknak az eladott mozijegyek számának arányában részesedést biztosított.

A Lincoln által gyártott Oscar Micheaux- és Noble Johnson-filmek népszerűsége és sikere azt bizonyította, hogy van fekete moziközönség. Ez a tény nem kerülte el a figyelmét a nagy fehér produkciós társaságoknak sem, amelyek most elkezdték nagy tömegben gyártani az olcsó és silány minőségű „quickie”-ket (olcsó fércműveket) a feketék számára, egyszersmind szinte teljesen lehetetlenné téve ezzel a négerék által rendezett filmek terjesztését.

Másfél évtized múltán egymás után csödbe jutottak a néger kis produkciós vállalatai a megváltozott versenyfeltételek áldozataiként: az első világháború után az influenza-járvány miatt be kellett zárni a nyilvános vetítőtermekeket, majd a Wall Street-i krach, aztán a hangosfilm új korszaka – amikor megduplázódott a gyártási költség – jelentette a válság mélyülését. Micheaux is tönkrement, viszont 1931-ben ő az egyetlen az első hullámból, aki új filmgyártó céget hozott létre és áttért a hangosfilm gyártására. Filmjei azonban elvesztették korábbi virulenciájukat, talán azért, mert az új pénzügyi támogatók fehérek voltak. 1918 és 1948 között jelentős számú filmet készített, évente átlagosan kettőt.

Ezt követően a hatvanas évekig a fekete közönség már csak a hollywoodi produkciók nagy néger színészeinek teljesítményeiből meríthetett buzdítást. Ezek között *Paul Robeson*, aki éveken

át az amerikai feketék szóvivőjének szerepét töltötte be, nyilvánosan állást foglalt az egyesült államokbeli rasszizmus ellen és Afrika felszabadítása mellett.

Paul Robeson egyetlen olyan filmben játszott, amelyet fekete rendező rendezett, s ez Oscar Micheaux *Body and Soul* (1925) c. filmje volt; egyébként igyekezett kritikailag mérlegelni azokat a filmeket, amelyekben szerepelt, de gyakran csalódott.

Robeson a legbüszkébb a *Proud Valley* (Gyönyörű völgy) c. filmre volt, amelyben egy bányászt alakított Wales-ben a többi fehér munkás között egyenjogúan. 1939-ben az USA-ba való visszatérésekor Burges Meredith felkérte őt, hogy énekeljen a rádióban az *In Pursuit of Happiness* c. műsorában. Ez tette őt ismertté az egész országban, miközben Rooseveltnél ösztönzésére 1941-ben a feketék jogait védelmező törvényt születt, s ennek nyomán csökkent a rasszizmus nyomása.

Az amerikai feketébőrű rendezők második nemzedéke csak a hatvanas évek politikai eseményeinek, gazdasági és társadalmi változásainak sodrában jelentkezett. Nem foglalkozunk itt az olyan neves hollywoodi színészekkel, mint Sidney Poitier, aki 1950-ben tűnt fel a *No way out*-ban, sem az olyan filmekkel, melyek a négerek cinikus kihasználásával készültek, sem a hetvenes években négerek által rendezett filmek sorával, melyeket Nantes-ban lehetett látni, mivel azok a filmek és filmművészek, amelyek és akik felújították a független amerikai fekete filmművészet első hullámának hagyományát, egészen mások.

1971-ben Melvin van Peebles volt a producere, rendezője, főszereplője és zeneszerzője a *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* c. filmnek, és bár nem

kapott kellő pénzügyi támogatást, húsz nap alatt leforgatta a filmet szakszervezetben kívüliekből álló stábbal. A kor szellemének kifejezéséeként a film főszereplője egy néger szuperman, kitartott, nöcsabász, verhetetlen futó, aki azonban tudatára ébred az övéi ellen elkövetett igazságtalanságoknak. Egyetlen nagy forgalmazó sem vette át a filmet, ez azonban mégis óriási sikert ért el, és ebben az évben a között a húsz film között szerepelt, amelyeket New York-ban az American Independent Feature Project-nél mint az amerikai független film legreprezentatívabb műveit mutattak be.

Nem maradhat említés nélkül, hogy a független amerikai fekete filmművészek kísérletet tesznek egy speciális új filmnyelv kialakítására is. Warrington Hudlin a *Street Corner Stories* c. hosszú dokumentumfilmjében a blues-okból kiindulva próbálja meg egy afro-amerikai, megkülönböztethető esztétika alapjait lerakni. Charles Burnett első játékfilmje, a *The Killer of Sheep* a legjobbak közé tartozott Nantes-ban; egy Los-Angeles-i vágóhídi munkás életét láthatjuk benne, amelyet szinte abszurdá tesz embertelen, véres, vég nélkül ismétlődő munkájának jellege. Az Egyesült Államokban diplomázott etiópiai Hailé Gerima pedig *Bush Mama* c. játékfilmjével sorakozott Nantes-ban a legjobbak közé. Bush Mama fiatal asszony, akiben megvan az a képesség, hogy megértse elnyomásának mechanizmusait, és elutasítsa a passzivitást a rasszista agresszióval szemben. Amikor férje börtönbe kerül, az ő leveleinek hatására és támogatásával lesz Dorothé a getto Bush Mamá-ja: egyik kezében puska, a másikban gyermeke, gerillaharcosként áll hely magáért és népéért.

Születőben van tehát egy afro-amerikai filmművészet, amely igyekszik beletagozódni a fehér Amerika filmművészetébe, de rendhagyó is annak a valóságnak a szertelensége folytán, amelyet felfed, és amelyet formai szempontból gyakran a kísérleti film számára fenntartott eljárások felhasználásával, a hagyományos elbeszélési folyamatot megszakító montázstechnikával és az elbeszélés hitelességével ábrázol.

Hasonlóan az első hullám rendezőihez, ezek a filmművészek is csak saját erőikre számíthatnak munkájuk folytatásában. Hailé Gerima gyakran hangoztatja, hogy a Harmadik Világ vagy a fekete Amerika rendezői számára a legfontosabb tőke barátaik és az őket támogató népi közösség részvétele ebben a munkában. Ő maga egyébként filmjeit a népi közösség templomaiban, pincéiben és kis hátsó udvaraiban vetíti, és elsőrendű fontosságot tulajdonít a beszélgetéseknek, vitáknak, hogy szoros kapcsolatot tartson fenn népével és annak nézeteivel.

Warrington Hudlin viszont létrehozta a Black Filmmaker Foundation elnevezésű forgalmazási szervezetet a fekete filmek katalógus szerinti rendelés útján történő terjesztésére, és hogy ily módon egy olyan szimpatizáns tábor szerveződjön, amely képes befolyásolni a hivatalos politikai szervezeteket, és meg tudja védeni érdekeiket, egyebek között az országos televíziós hálózatnál.

Ezeknek a próbálkozásoknak az összefonódása és életerejének kétségtelenül ki fog alakítani egy sajátos új nyelvet és esztétikát az amerikai feketék filmművészetében.

A Cinéma decemberi számában – folytatva a témát – négy mai amerikai néger filmművész fejt ki nézeteit e példás múlttal bíró, harcos, kisebbségi film-

művészetről. Foglaljuk össze főbb gondolataikat.

Négyük közül a legidősebb *William Graeves*, aki 1949-től előbb színészként szerepelt néhány (amerikai néger) filmben, majd 1964-től rendezőként dokumentumfilm-sorozatot készít a néger középosztályról, Harlem kulturális és művészeti újjászületéséről a húszas években stb., legfontosabb tevékenysége mégis az amerikai néger televíziós műsorok megindítása, aminek úttörő szerepe volt abban, hogy megkönnyítette a feketék közreműködését a tömegkommunikációs munkában.

„Csak nagyon ritkán lehetett feketéről cikket olvasni az újságokban, nem nagyon beszéltek róluk a rádióban vagy a televízióban a hatvanas évek elején. Filmekben sem nagyon szerepeltek feketék, leszámítva Sidney Poitier különleges esetét... A Carnegie- és a Ford-alapítvány kezdeményezésére tanulmányozni kezdték e probléma megoldási lehetőségeit... Így határozták el egy televíziós program rendszeresítését, amelyben a fekete közösség szükségleteiről és törekvéseiről adtak információkat a tájékozatlan fehérek számára... Eleinte fehérek csinálták ezt a műsort feketék segédletével, a második adástól kezdve azonban a feketék maguknak követték a rendezés és az ellenőrzés jogát... Engem gyártásvezetőnek tettek meg képzettségem alapján, melyet a kanadai National Film Board-nál szereztem, és mivel már rendeztem egy különleges tv-műsort. A fiatal négerek számára ingyenes képzést biztosítottunk, hogy megismerhessék a film technikáját, és bekapcsolódhassanak a mi munkánkba... Adásaink témái változatosak voltak, foglalkoztunk a dél-afrikai helyzettel, a néger közösség gazdasági és szociális problémáival, lehetővé

tettük, hogy hangot adjanak nehézségeiknek, olykor indulataiknak. De a fehéreknek is teret engedtünk, hogy számot adjanak róla, miben vállalnak közösséget a négerekkel és miben látják az igazi különbségeket. Ezeket az adásokat valószínűleg több fehér nézte meg, mint néger... Két év múltán hagytam fel ezzel a tv-műsorral, amely aztán lassan elvesztette anyagi bázisát, s ma már nincs Amerikában négerek által irányított tv-műsor.

Ben Caldwell szerint az amerikai négereknek szükségük van saját kulturális hagyományaikra mint gyökereikre.

„Én megpróbáltam újból összekapcsolni Afrikát és Amerikát, jöllehet történelmünk különvált, családainkat szétszakították és szerteszórták, vallási szokásainkat betiltották. A mi népünknek azonban Amerikában is szüksége van gyökerekre, amit én az afrikai mitológiában próbáltam megtalálni. Az afrikai vallásban az a gondolat a fontos, hogy az ember eljuthat az isten igazi megismerésére, ezt próbáltam belefoglalni filmembe, felhasználni közvetítőként, átmenetet biztosító eszközként a hagyományos afrikai rítusokhoz. E rítusok tiszteletével filmem spirituális tartalmat nyert... A filmnyelvet használva én eredeti formákból indulok ki, olyan archetípusokból, mint az anya, a gyermek, és ezekből teremtek valami újat. Mint ahogy például Martin Luther King képe a „szabadságot” jelenti, egy hely és egy korszak jelképe amerikai fehérek és feketék számára, a néző pedig a saját tapasztalatát kapcsolhatja ehhez a képhez... Filmemben, az *I and I*-ben a fehér arcok egy néger számára az erőszakot jelképezik és Afrika elrablását a fehérek által. Ezek a fehér árnyak paraziták. Így tárgyalja a film Afrikát. De

valójában a problémát nem a fajok problémájaként ábrázolja, hanem az eszmék és a módszerek problémájaként: a nyugati technikai civilizáció kerül itt bírálatalá. Aki ezt másképp látja, csak a gyűlöletet és az elkülönülést növeli.”

Egészen más a felfogása az amerikai néger filmesek feladatáról, lehetőségeiről *Charles Burnett*nek: szerinte a kisebbségieknek mindig nehéz volt a filmgyártás közelébe férkőzni.

„Beszélhetünk-e az amerikai néger rendezők „új hullámáról”? Szerintem nem. Nem alkotunk azonos eszméket valló, egységes iskolát. Csupán annyi a közös köztünk, hogy mindnyájan négerek vagyunk és közel érezzük magunkat a harmadik világhoz. Viszonylag új dolognak számít, hogy ma már több néger csinálhat filmet, mint korábban. Csak a hatvanas években nyitottak tanfolyamot az UCLA-n a tömegkommunikációs eszközökről, ez tette lehetővé a kisebbségieknek a filmes hivatást választani... Én előbb elektronikából szereztem diplomát, majd pályát változtattam. A probléma nálam az volt, hogy Watts-ból, a szegény négerek gettójából jöttem és sohasem láttam olyan filmet, amellyel azonosulni tudtam volna. Amikor hazajöttem a kollégiumból, ahova az ott-honi barátaim nem juthattak el, más lett a magatartásom, mint az övéké. Nem mondhattam magam a négerek szószólójának, különösen nem a saját osztályombeliekének. Nem foglalkoztam állást. Próbáltam tehát tárgyilagos lenni. És bár tudom, hogy olykor sikerül néger értékelés szerint kifejezni magam, de azt nem mondhatom, hogy filmjeim „néger” filmek. Ez vitatható. Igyekszem a négerek tapasztalatairól beszélni, úgy, ahogy én azokat megértettem.”

Úgy tűnik tehát, hogy a mai

amerikai néger rendezők mindegyike másképp látja filmművészetük új esztétikájának jellemvonásait. Ebben a sokféleségben sajátos színt képvisel *Larry Clark*:

„Sokat beszéltek már az Afrikába való visszatérésről. Azt kell megértenünk, hogy nagyon izoláltan éltünk. Néhány vezetőnk megpróbált nemzetközi jelentést adni annak, amit csináltunk: film készült Malcolm X-ről, egy másik Martin Luther Kingről. Nekünk nemcsak ezek-

kel a problémákkal való kapcsolatunkat kell megértenünk, hanem kapcsolatban kell érnünk magunkat a világ többi részével, azokkal a küzdelmekkel, amelyek például Dél-Afrikában folynak. A hatvanas években éppen izoláltságunk miatt veszítettük el tájékozódásunkat. Meg kell értenünk, mi történik másutt.

A *Passing through* c. filmemben éppen erre mutatok rá: nekünk új zenei, kulturális, de egyben politikai irányba kell

haladnunk. Én mindenekeelőtt az amerikai néger közönségnek csinállok filmeket, de ezek a filmek azért is vannak, hogy megzavarják a többiek nyugalmát. Még ha nem értik is ezeket, emlékeznek majd rájuk. Magukkal viszik ezeket a filmeket, amelyeket megértenek vagy nem, de végül is rá fognak ébredni értelmükre.”

(*Cinéma*, 1980. szept. dec. –
Sallay Gergely)

Contents

- 5 The 6th General Meeting of the Federation of Hungarian Film and Television Artists
The meeting took place in May. Extracts from the speeches of Federation executives were compiled to form a survey
- 14 Miklós Almási: From falling a step behind to long term gains
The line taken by the most recent Hungarian films
„I ought to speak of trends” the author writes, „but there are none, only loose groupings.” Instead of trends he therefore concentrates on certain nodal points concerning the films made at the end of the seventies and in the early eighties. The changed attitude to history is discussed, as well as documentary methods, and the present state and prospects in the development of visual expression.

Criticism

- 28 Miklós Almási: The immediate past in a political (pseudo) thriller
Ferenc Kósa: A game of football
An exciting football match is the starting point of the story which, in the course of events, is transformed into a political match. The action is set in a provincial town in the summer of 1956.
- 32 Éva Hajdu: Twelve little Indians
Robert Bán: The eternal light inn
A Hungarian thriller which reminds the critic of Agatha Christie’s works thought it lacks the latter’s qualities.
- 35 Gábor Bányai: Piedone in Tihany
Gyula Mészáros: The pagan madonna
As the title of the notice indicates the film a funny transposition, full of ideas, of the popular Piedone series. An oddity is that the script was written by István Bujtor, the actor who takes the main role.
- 39 Éva Vörös: Commonplace calvary
Krzysztof Kiesłowski: The amateur
Kiesłowski’s film tells the story of the socialisation of a man. This process is also the thread to which this critical notice holds itself.
- 43 György Baron: Aborted dreams
Konrad Wolf: Solo Sunny
In writing about this successful GDR film the critic lays stress on the background, the presentation of crumbling walls, and lives, bitter-sweet moods and aborted dreams.

Career profile

- 47 Károly Nemes: At the back of historical dramas
On the films of Nikita Mihalkov
This survey of the work of Nikita Mihalkov stresses that in his films historical dramas are not directly rooted in historical events, but become manifest in human lives, refined details, and barely registered movements. Microrealism is characteristic of Mihalkov’s films.

Our traditions

- 56 György Lukács: The ideological tasks of filming the literary heritage (translated by Judit Bárdos)
A recently found piece that had hitherto been unpublished and unknown. It was probably written in 1934, as the text of a lecture. It is primarily concerned with the principles of filming literary masterpieces, and the scope that must be allowed to adaptation.
- 61 Andor Lajta was born ninety years ago (I. K. K.)
A memoir of one of the pioneers of Hungarian cinematic historiography.

Creative workshop

- 62 Towards „whereof one cannot speak”

A conversation with Peter Szoboszlay (István Antal)

Peter Szoboszlay is one of the noted figures of the Hungarian animated film. In this interview he discusses the possibilities of workshop practice and his ideas concerning his work.

Film & society

- 67 András Réz: A delayed contribution to the film-club discussion

Réz contributes to the film-club discussion in an earlier issue of this journal. He proposes a joint servicing office which would handle lending and storage, as well as coordinating the activities of institutions of various sorts.

- 69 Sándor Fájja – Ferenc Schubaur: Let's trust the super-eight!

Mini films in club & secondary schools

The article discusses the advantages of the super-eight technique, all the greater facilities which this technology offers, compared to others, for film clubs and secondary school teaching.

- 72 What is a quiz worth? (-cu-)

- 74 Dezső Tandori: Henri Colpi: Such a long absence

A poem inspired by the film by the noted Hungarian poet and translator.

Looking out

- 77 Zsolt Kőháti: Familiarizing oneself with new Polish films

The lessons of Zakopane

Theory

- 81 Zoltán Novák: André Bazin's philosophy & film theory

Addenda to the question of the ideational content of the cinema

This longish article is a chapter from a book on Eisenstein. It compares Eisenstein and Bazin, as well as analysing Bazin's philosophy and theory of the film. Articles on the theory of the cinema by Zoltán Novák also appear in the pages of *Cinema Nuovo*.

On books, from periodicals

- 95 Dezső Bujdosó: A history of the film or of criticism?

György Szabó: The Hungarian film between 1973 and 1977

- 97 János Palotai: Deliver us from evil

On recent volumes of the From the idea to the film series

- 99 Yuri Norstein on animation

- 101 Antonioni's cool melodrama

- 102 The aesthetics of the American black cinema

