

100%
KÖNYV
TÁR

FILMVILÁG

Ára: 20,- Ft

185

88/1

*Veszett
filmek*

*Tajtékos évek –
a francia új hullám*

Tiszta Amerika





Delphine Seyrig — Alain Resnais:
Tavaly Marienbadban című filmjében
(Cikkünk a 28. oldalon)

FILMVILÁG

Filmművészeti folyóirat

A SZERKESZTŐSÉG MUNKATÁRSAI

Zalán Vince (*főszerkesztő-helyettes*)
Zsugán István (*olvasószerkesztő*)
Lajta Gábor (*tervezőszerkesztő*)
Ardai Zoltán
Bikácsy Gergely
Fáber András
Koltai Ágnes
Kovács András Bálint
Reményi József Tamás
Székely Gabriella
Tamás Amaryllis (*szerkesztőségi
titkár*)

KÜLFÖLDI TUDÓSÍTÓK

Michel Ciment (*Franciaország*)
Giacomo Gambetti (*Olaszország*)
Ulrich Gregor (*NSZK*)
Boleslaw Michalek (*Lengyelország*)
Rolf Richter (*NDK*)
David Robinson (*Anglia*)
Irina Rubanova (*Szovjetunió*)

Szerkesztőség: Budapest I., Bérc u. 10—21.
A/1. H—1016. Tel.: 461-317, 821-317. Kiadó-
hivatal: Budapest VII., Lenin krt. 9—11.
Tel.: 221-285. Levélcím: 1006 Postafiók 223.
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely
hírlapkézbesztő postahivatalnál, a Posta hír-
lapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és
Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest
V., József nádor tér 1. 1900, közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással
a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelző-
számra. Előfizetési díj 1/4 évre 60,— Ft,
fél évre 120,— Ft, egész évre 240,— Ft.
Külföldön terjeszti a „Kultúra” Külkereske-
delmi Vállalat, H—8392 Budapest, Postafiók:
149

Révai Nyomda — 88-1238
Budapest

Felelős vezető:
Horváth Józsefné dr. igazgató

HU ISSN 0428-3872



Barátom, a filmreklám (18. oldal)



Tajtékos évek (18. oldal)



Alekszej German történetei (32. oldal)

TARTALOM

Koltai Tamás: Mindez már megtörtént velünk
(*Beszélgetés Gothár Péterrel*) 2

Reményi József Tamás: Lélegzet nélkül (*Grúz
filmek krónikája*) 9

Böszörményi Géza: Fekete macska sötét szo-
bában (*Pasztorál*) 14

Szilágyi Ákos: Barátom, a filmreklám 16

ÚJ HULLÁMOK EURÓPÁBAN

Bikácsy Gergely: Tajtékos évek (*A nouvelle
vague születése*) 18

Kovács András Bálint: Kultúra és halál (*Az új
hullám szabadsága*) 26

Henri Langlois: Alain Resnais-ról 28

Alekszandr Lipkov: Veszett filmek (*Alekszej
German történetei*) 32

A FILMVILÁG MOZIJA

Schubert Gusztáv: A kollektív Übű (*Tűz van,
babám!*) 40

FILMFŐISKOLA

Zsugán István: Mennyit ér egy rendezői dip-
lóma? (*Beszélgetés Herskó Jánossal*) 44

Pap Pál: Lengyelországban — és Ausztráliában
(*Beszélgetés Jerzy Toeplitz professzorral*) 47

Dobos Éva: Három Világ diákjai (*Beszélgetés
Humberto Solas kubai rendezővel*) 49

Dr. Vincze Lajos: Debütánsok (*A holnap grúz
filmek nemzedéke*) 50

FESZTIVÁLOK

Schubert Gusztáv: Szellem a dobozból
(*Gdynia*) 51

Zalán Vince: Fekete festmények (*Mann-
heim*) 53

Nevem: Leone (*Részletek egy interjúkötetből;
— 3.)*) 56

LÁTTUK MÉG... (*A hónap filmjei*) 61

A CÍMLAPON

Lukács Andor — Gothár Péter:
Tiszta Amerika című filmjének főszerepében

Jávor István felvétele

Mindez már megtörtént velünk

Beszélgetés Gothár Péterrel



— Új filmed, a Tiszta Amerika elkészültének története van. Elmondanád?

— 1985-ben rendezték meg az első tokiói filmfesztivált. Nagy gondot fordítottak arra, hogy jól vezessék be, főleg üzleti szempontból. Létrehozta egy másfél millió dolláros díjat, aminek hosszú kiírása van, de a lényeg, hogy ötvenegyszázalékkal beszállnak egy játékfilm finanszírozásába. A film anyagi sikerét a maguk részére előre biztosítandó, olyan, a háború után született rendezőket hívtak meg, akik legföljebb három filmet csináltak, és legalább az egyik valamilyen szinten ismert és sikeres lett a világban. Ezzel a filmmel kellett pályázni, plusz egy forgatókönyvvel, egy új filmterv könyvével. Az első menetben mintegy száz filmből kiválasztottak tizenhatot. Én a *Megáll az idővel* kerültem be a mezőnybe. Magát a fesztivált nagyon jól szervezték; a meghívottak állandóan együtt voltak. Először nyílt módomban megismerkedni korosztályombeli rendezőkkel a világ más országaiból. Néztük egymás filmjeit, vagy a legjobb kocsmákban ültünk, és vártuk, mi történik. Nem éreztük, hogy rendezőverseny van. Pedig „egyegyszöt”, millióban, az sok. Jó nemzetközi zsűri volt, Kurosava, Bertolucci, Szabó István és David Puttnam, an-

gol filmrendező-producer alkotta a gerincét.

A bajok akkor kezdődtek, amikor kiderült, hogy a díjat háromfelé osztják, még hozzá — nem minden európai agyafúrtság nélkül — olyan arányban, hogy napi áron megfelelőjenek egy-egy, az adott országban leforgatható film költségeinek. Kiszámították, hogy Magyarországon ez körülbelül huszonöt millió forint, azaz ötszázezer dollár; a *Megáll* tehát ennyit kapott.

— Ezek szerint egyike lettél a három díjnyertesnek.

— Egy japán és egy török fiúval együtt. Nekem akkor az mindent jelentett. Egy független filmet képzeltem, egy olyat, amelyet akarok.

— Volt valamilyen kikötés a filmet illetően?

— Csak annyi, hogy egy éven belül le kell forgatni. Akkor én előálltam ezzel az amerikai történettel. Még nem volt megírva, de amikor meghallották a témát, kizárták tartották, hogy Amerikában ötszázezer dollárból meg lehet csinálni.

— Egy átlagos amerikai film költségvetéséhez viszonyítva ez mennyi pénz?

— Durván egy százaléka, bár New Yorkban készültek filmek már ennél kevesebből is. Két-három évvel ez-

előtt egy fekete-fehér filmet independens módon még össze lehetett hozni háromszázezer dollárból. Én mindenestre kisírtam, hogy három hónapra elmehessek New Yorkba föltérképezni a terepet, megnézni, hogy amit előre kitaláltam, igaz-e, lehet-e folytatni. A szó szoros értelmében az utcán kezdtem, az ott élő magyaroknak, newyorker filmes barátainknak *mondogtam*, mit akarok csinálni. Szerencsém is volt, és eléggé ismerték is a *Megáll az idővel*. Ez az „ismerték” itt nagyképűségnek ítéltetik, ott a munka alapja. Három hónap alatt találkoztam egy sereg lelkes, kispenzű filmes emberrel, mindegyikük azt állította, hogy amit én mesélek, azt le lehet gyártani ötszázezer dollárból. Akkor még nem tudtam, hogy ezt nem szabad komolyan venni.

Interurbán sikerült bevonnom Köllő Miklóst, a Hunnia Filmstúdiót, ahol az előző filmünk készült. Jelentős összeggel beszálltak a vállalkozásba, magukkal hozva a Hungarofilm és a Mokepet. Mindent, amit forintért meg lehetett szervezni, tehát bizonyos színészgázsikat, kamerát, a felszerelést ők biztosították, és vállalták, hogy az utómunkálatokat Magyarországon csinálhatjuk meg. A történet utolsó harmada nem végleges forrásban ugyan, de kész volt,

mire sikerült behalóznom Esterházy Pétert. Hosszú séták, rugdosás és vízumkényszer után hamar elkészült a könyv. Változatlan menü, tengerentúli ízek, írtunk, aláírtunk. „Miklós áll, míg Feri olvas”. Pecsét. '86 augusztusában forgatni utaztam az Egyesült Államokba! Dávid Zoltán operatőr később érkezett, a stáb és a színészek szeptemberben jöttek utánunk. Nekiláttunk legyőzni egy várost. December végére forgattuk le a filmet.

— Minden simán ment?

— Nem egészen. Szeptember első napjaiban kiderült, hogy nincs meg az ötszázezer dollár. Nincs, és nem is létezett. Amikor átadták Tokióban a díjat, mindenki azt hitte, hogy mindjárt kiállítanak egy csekket, vagy zacskóban adnak egy csomó dohányt. Ezzel szemben — mint később kiderült — az történt, hogy *anno* a fesztivál egyik menedzserét bízták meg a másfél millió összeszedésével. Tehát ez a pénz elvi összeg volt, tulajdonképpen nem létezett, annak ellenére, hogy az illető korábban Budapesten aláírt velünk egy szerződést, amely szerint szeptember 1-jén Amerikában átvehető az egész összeg. Mi szeptember 1-jén ott álltunk a stábbal a New York-i utcán, pénz meg sehol. Az ottani producer, egy huszonvalahány éves rendes izraeli ember, egy ideig úgy szerzett pénzt, ahogy tudott, eladta az autóját, a lakását — ez ott egyszerűbb dolog, mint nálunk. A Hungarofilm, a Hunnia Filmstú-

dió ötszázezer dollár erejéig garanciát vállalt a Nemzeti Banknál. Magyarul: ha a film nem készül el, az MNB-nek fizetnie kell. Dollárban. Amikor ez az eshetőség még otthon szóba került, „halkan rám néztek” és azt kérdezték: „Jó, hát ha vállaltad, akkor meg is csinálod, nem, Petikém?... Mi mindig bíztunk, nem? Neked fontos, nem?” Úgyhogy becsszóra vállaltunk mindent, én újra kisdobos lettem. „Persze, hogy befejezem, István, Feri...” A „nincs pénz” hallatán lebénult a magyar gépezet, nem mindig tudta „állni a szavát”. Nem voltam képes elérni New Yorkból, hogy valaki, aki ezért kapja itthon a százalékát, fölszálljon egy gépre, elrepüljön Tokióba, és ott megverjen egy embert. Azóta persze a kész filmmel is vannak gondok. Egy filmnek nálunk, azon kívül, hogy film, nagyon sokat kell tudnia ahhoz, hogy megóvja magát a hivataloktól, sorsát, utóéletét ne hagyja nyomorult magyar történetté válni.

Gothár Péter munka közben
(balról Lukács Andor,
jobbról Trula Hoosier)



Végig úgy forgattunk, hogy nem tudtuk: másnap tudunk-e dolgozni. A producer, az operatőr, az író és jómagam betettük a gázsinkat a filmbe, hogy elkészüljön. Egyébként ezek a kis költségvetésű filmek Amerikában gyakran hasonló sorsúak: állítólag ötven-hatvan szokott beindulni egy évben, és három ha befejeződik. Olyan forgatási nehézségek adódnak például, hogy a stáb odamegy valahova, ahol ki van alkudva az ingyen helyszín, aztán fél kettőkor megérkezik egy pofa, és közli velük, hogy ha nem tesznek le iksz ezer dollárt, nem engedni elvinni a felszerelést. Akkor leteszik, és ezzel szépen elmegy a pénzük. Nekünk is volt ilyen esetünk.

Itthon majdnem mindenki segített. Egyszer például Makk Károly, aki épp forgatott, elindult Vácraótól Pestre, hogy Bodnár Erika vízumát elintézzék. Ő volt az illetékes. Látom magam előtt, ahogy megy át a réten — maga mögött hagyva Déry Tibort —, kezében egy vízumkérő lappal a Bp. US embasszi felé. Közben már valaki elindult a Kennedyre Erikáért, mert forgattunk este.

— Látható a filmen, hogy az utcai jelenetek nagy részét nem megrendezett szituációban, hanem direkt kamerával forgattátok. Nem akarok elébe vágni a tartalmi elemzésnek, de nekem úgy tűnt, hogy ennek nem kizárólag anyagi okai voltak.

— Ez furcsa dolog, mert Amerikában, ahol tombol a demokrácia és a bürokrácia, százszor nehezebb megszerezni egy forgatási engedélyt, mint Budapesten. Vannak olyan helyek, ahová egyáltalán nem lehet forgatási engedélyt kapni. Például ahol Lukács Andor Drakulaként dolgozik, az a háztömb a Rockefeller-cég tulajdona, és a járdán ki van jelölve egy keskeny sáv, körülbelül a faltól másfél méterre: ha azon átlépsz, fizetni kell, ha innen maradsz, nem kell fizetni. Nem tréfa, mert vannak sötétbarna emberek, akik ezt figyelik. Vagy például, ha valaki a járókelők közül bekerül a felvevőgép elé, azzal gyorsan aláíratnak egy papírt, miszerint tudomása van arról, hogy egy filmben szerepelt, és ezt önként tette. Ellenkező esetben az illető pert indíthat. Ez állandó gondot jelentett nekünk, és költséget is, mert azon túl, hogy töltelék alakokat, statisztákat kellett magunkkal hurcolnunk — akik elvegyültek a járókelők között —, fizetni kellett az aláírásokért. A produkciós asszisztensünk ingerlő köteg pénzzel a kezében futkosott, osztogatva, mint egy Dacia-szervizben. A film szempontjából erre azért volt szükség, mert a történetnek alapvetően ez a város, New York a háttére.

— Mégpedig egy egészen speciális New York, nem a Woody Allen-filmek Manhattanja, nem is egyfajta turista anizs, hanem egy szinte szürrealisztikus, rémálomszerű, fantasztikus és félelmetesen idegen város, amivel nézőként



éppúgy nehéz kontaktust találunk, mint a film főszereplőjének. Úgy érezzük, mintha a főszereplővel együtt mi is egy ámokfutás részesei volnánk. Ha szabad vulgáris esztétikai teóriákat gyártanom: a forgatási viszonyok áttekinthetelensége a filmben tartalmi momentummá, a „rémálom” részévé vált.

— Kerüljük azt a szót, hogy „rémálom”, mert nem pontos, és megfogalmaz valamit, amit nem kellene kimondani. A helyzet az, hogy nem volt lehetőség más forgatási módszerrel feldolgozni ezt az anyagot. Tehát, hogy úgy mondjam, ez az egész felállítás ennek a történetnek a kedvezményezettje, és megfordítva. Természetesen sokat próbáltunk a színészekkel; mielőtt elkezdtünk dolgozni, mindent előre megbeszélünk. A legtöbb beállítás vagy jelenet egyedi, úgyhogy semmit sem lehetett volna külön fölvenni, és utólag összeoperálni.

— Az amerikai főszereplők profi színészek?

— Nem, egyik sem az a dolog eredeti értelmében. A film szakszervezeti kereteken kívül készült, hivatalos gázsik nem voltak, az illetőtől függött, hogy mennyire kevésért vállalja. Amerikában szakszervezeten kívüli filmesnek vagy színházi embernek lenni gazdaságilag körülbelül annyit jelent, mint Magyarországon amatőrnek. Azzal a különbséggel, hogy ott, ha egy szakszervezeti tagról kiderül, hogy részt vesz egy ilyen vállalkozásban, akkor kirúgják, mert a szakszervezet biztosítja a tagoknak, hogy bizonyos összegnél alacsonyabb gázsíért nem alkalmazhatják, illetve adott esetben munkanélküli segélyt folyósítanak a számára. A szakszervezeten kívüliek többnyire önjelölt színészek — minimális előképzettséggel, olykor annyival se. Persze New-Yorkban ennek hagyományai vannak; mindenki önéletrajzzal, fényképekkel felkészülve várja a hirdetések, amelyekben meghatározott karaktereket keresnek egy-egy independens filmhez. Részben hozzánk is így kerültek, és amikor eljöttek beszélgetni, rettentően meglepődtek, hogy itt próba van, és dolgozni kell. Mindenféle gyakorlatokat találtam ki nekik, hogy valamennyire megismerjem őket, mert szinte az utcáról szerződtetünk. A főszereplő lány felszolgálónő egy közepes étteremben. Amatőr társulatban játszik, de formálisan az ut-

A New York-i utcán —
Lukács Andor

cán szólítottuk le. A dologhoz tudni kell, hogy ha Manhattanben bemegy az ember egy jobb kocsmába, a személyzet fele biztosan színész, táncos vagy énekes. Valamilyen színész-szervezet egyszer régen kivívta a jogot, hogy az állatalan vagy szakszervezetten kívüli színészeket előnyben kell részesíteni a felszolgálói állásoknál — mint nálunk a csökkentlátókat a telefonközpontban.

— *Paradoxonnak látszik, de megint azt kell mondanom: miközben a „félíg natúr” szereplők tökéletesen professzionalista teljesítményt nyújtanak, a film fikciója szempontjából kifejezetten előnyös, hogy a saját személyiségüket képviselik.*

— Ezt én eddig sem csináltam másképp, még a színházban sem. Vannak karakterek, amelyeket nekem meg kell találnom. Ha az illetőnek jó a viszonya a játékhoz, és sikerül vele sokat dolgozni, próbálni, akkor könnyű belevinni valamibe, ami lényegében nem más, mint ő maga. Például a banda, amelyik a filmen mindig körülveszi az utcai kártyázókat, valóban ott lakott, abban a házban, ahol forgattunk. Egyszerűen kerestünk egy alkalmas házat, kerestük, hogy melyik az a környék, ahol ilyenek vannak, és így találtunk rá a szereplőkre is. Az emberek közvetlenek, könnyen ismerkednek, imádnak beszélgetni, majdnem úgy, mint Olaszországban.

— *Azt hiszem, most már ideje elmondani, hogy a film egy férfiről szól, aki elvész Amerikában. Ez a férfi magyar, de tulajdonképpen nincs életrajza, nem tudunk meg róla sokkal többet annál, hogy a feleségével és a kisfiával IBUSZ-társasutazásra megy New Yorkba, ott lemarad a csoporttól, furcsa kapcsolatokba és megmagyarázhatatlan kalandokba keveredik, üldözik és menekül, egészen addig, amíg...* Az ember szinte restelli elmondani a végét, mintha egy valódi kalandfilmet látna, holott a látszólag tökéletesen reális történetnek mindvégig van egy irrealis, irracionális, abszurd hangulata. Nem hinném például, hogy IBUSZ-csoportok ilyen lerobbant, sárga iskolabusszal indulnak New Yorkban várost nézni...

— Pedig ez rendben van. Azt mondták, olyan BUSZ-t bérelsz, amilyet akarsz. Mint az IBUSZ. Sárgát.

— *No de magyar IBUSZ-csoportok New Yorkban, ottani idegvezetővel?*...

— Vannak, hihetetlenül iksz forintba kerülnek, a dolog legfőbb annyival súlyosabb, hogy Pestről megy velük az idegvezető, aki esetleg szintén először van New Yorkban, és körülbelül annyira tud angolul, mint én, tehát alig. A mi embereink — a stáb — is egy külön erre a célra szervezett IBUSZ-csoporttal mentek volna ki, amit a Mafilm fizetett volna forintban, mint a mesében. De nem kaptak amerikai vízumot.



Középen: Lukács Andor

— *Akkor úgy fogalmazom át az előző mondatot, hogy a reális dolgok a filmben torz optikát kapnak, idegenszerűek, groteszkek, szorongást keltezők lesznek.*

— Amikor azt mondtad, hogy a film főszereplője olyan ember, akinek nincs életrajza, igazad volt. De sorsa van. Másrészt viszont olyan ember, akiről rögtön tudod, kiesoda. New Yorkban, ahol minimum hatvanféle náció él együtt, már az utcán azonnal kiugrik, ki az, aki mégsem tartozik oda. Akkor is, ha történetesen ott veszi a ruháját aznap. Mert úgy áll rajta. Vagy mert olyan a bőre, a haja, a viselkedése. A hősnék ebben a történetében dramaturgiaiilag csakugyan nincs előléte (csak „szeret tilosban parkolni, hogy rátermettségét bizonyítsa”), de ránézel, és — ez a film lényege —, azonnal látod rajta, honnan jön. A helyet könnyen amúgy Kelet-Európának hívják.

— *A hősné tehát hozza magával személyiségét. Mintha tudatosan hátrahagyott volna valamit, és most kísérlet tárgyává tenné, hogy „felfedezze Amerikát”, kontaktust teremtsen egy olyan élettel, amely föltehetően egészen más, mint az az élet, amelyet eddig élt. Számomra már ebből is világos, hogy a Tiszta Amerika nem egy magyar film Amerikáról, még csak nem is egy Amerikában játszódó film Magyarországról, hanem egy film arról, hogy az em-*

ber képes-e valahol létezni, kapcsolatot teremteni, irányíthatja-e a sorsát, és egyáltalán, meg tud-e kapaszkodni valamiben. Kiderül ugyanis, hogy az elidegenedtség-érzés oka nem az idegen ország vagy az idegen nyelvi közeg. Tölgyesi Frigyes — így hívják a főszereplőt — nemcsak angolul képtelen megszólalni, amikor az utcáról telefonál a New York-i szállodába, hanem magyarul is, amikor később hazatelefonál Pestre a feleségének. Igazából nem tud neki mit mondani.

— Ez az egész történet egy elszakadási kísérlet attól, ami eddig nem sikerült. Az elszalasztott lehetőségekről van szó, és arról, hogy hiába kerülsz egy másik közegbe, ahol esetleg könnyebben kialakulnak a kapcsolatok, ezek amilyen könnyen létrejönnek, olyan könnyen el is vesznek. Mert ott más a kapcsolatteremtés minősége és igénye, vagy egyszerűen más szinten élnek az emberek. Elmegy Pestről New Yorkba egy negyvenvalahány éves pali. Lehet, hogy huszonkét éves korában kellett volna elmennie, de mivel negyvenvalahány évesen megy el, vagyis késon felel meg saját álmainak, hihetetlen nagy árat fizet. Az egész életét. Mindent. Vagy mert túl sokáig kerülgette a pontos kifejezést, mint itt, most én: disszidálni. Ezért van az, hogy nincs mit üzenni haza. Ha az utcáról telefonálsz Pestre, és egy perced van, nem kérdezheted meg őket, hogy vannak, mert egyrészt te elvileg jól vagy, hiszen Amerikában vagy, neked jól kell lenned, másrészt szemét vagy, mert meg merted tenni, hogy lelépsz.

— *Hősnünket azonban egyszercsak üldözni kezdik. Nem lehet pontosan tudni, miért, csak annyit derül ki, hogy az utcai hamiskártyásokat, akikhez hozzácsapódott, megtámadja egy banda,*

és tanúja lesz egy gyilkosságnak. Az üldözők egyikének diplomata aktatásakája van, ettől furcsa átmenetet képez egy amerikai gengszter és egy káfkai vagy inkább pinteri figura között. A főszereplő apósát játszó Szirtes Ádám, aki veje után utazik Amerikába, nagyon jellegzetes „káder” aktatásakát cipel végig New Yorkon — ennek a figurának is egyszerre van konkrét és jelképes jelentése. A részint társadalmilag meghatározható, részint elvont fenyegetések légköre, ami körülveszi Tölgyesi Frigyes, a félinformációk, illetve az információk hiánya keltette bizonytalanságérzés a nézőre is átragad. Például a fekete lányról, akivel szorosabb kapcsolatba kerül, sem tudjuk, hol áll; néha úgy tetszik, ő is üldözött, a végén pedig mintha belekerülne az üldözők csapatába...

— Ami az aktatásák üldözöt leti, szerintem a gyilkosok nem úgy néznek ki, ahogy sokan elképzelik. Ez nem kalandfilm, illetve az, csak nem olyan, amelyben mondjuk ellopnak egy bélyeget, aztán jön tíz ki-sportholt alak, és ügyesen agyonlövni a tetteseket. Ez egy olyan kalandfilm, ahol nem a gyilkosság a lényeges, hanem az agyonlövés vagy a leszúrás megalázó gesztusa; itt a dolgot elintézik az elintéző emberek, akiknek ez a feladatuk. Ők a munkájukat végzik; egyébként olyanok, mint akárki más. Hétköznapi horrorfigurák — hivatalnokaink.

— De nem tudjuk, miért csinálják...

— Valamiért keresik azt a fekete fiút, aki ott a kártyatrükk közben valamilyen pénzt mutatott föl, az Andor játszotta pasas pedig éppen ott áll, és egyszerűen belekeveredik, mert a fiú és a lány vonzásába került. Róluk szintén nem tudunk semmit, még azt sem, hogy testvérek vagy szeretőik. Lehet persze emögött egy nagyon bonyolult hamiskártyás vagy kábítószeres ügy, de végül is az ember esetleg annyit lát New Yorkban az utcán, hogy jön egy autó, valaki kiugrik belőle, egy palit agyonszúrnak, az autó pedig megy tovább. Nincs idő megfigyelni, hogy kik csinálták, mert magát az eseményt nézed, az pedig nem úgy történik, mint a filmekben szokás. Gyorsabban. Egyszerűen. Az utcán a lövés nem szól akkorát, mint egy filmben. Látasz egy embert összeesni, ennyi az egész. Én láttam embert igaziból meghalni, többféle módon, és nem emlékszem semmire, csak a végére, vagy arra se. Ott feküdt, vagy vitték. Ez maradt meg. Persze dramaturgiailag végig lehet futtatni egy mesét, mondjuk, ez a srác nem fizetett ki valamit, ezért a többi kártyás kimondja, hogy meg kell halnia, a lány pedig vagy elárulta, vagy elvitték, megfenyegették, esetleg átállt egy másik bandába. De még ennyi se kell. Elég az, ami, mondjuk, egy nővel mindennap megtörténik: néz rád kedvesen, miközben már elárult. Attól még képviseli az

összes szépet és jót, ami hozzátartozik jól megőrzött emlékéhez.

— Erről eszembe jut a meghitt szerelmi jelenet éjszaka, egy felhőkarcolóban, amiről a lány azt mondja, hogy a világ legnagyobb telefonközpontjának a tetején vannak. Nem is akármilyen telefonközpontban, hanem egy olyanban, ahonnan az Istennel lehet telefonozni. Talán arról van szó, hogy ha már nem lehetséges semmiféle kommunikáció, akkor az Istennel kell megpróbálni beszélgetni? A néző bizonyára meg fogja kérdezni, mit jelent ez a jelenet.

— Ez a felhőkarcoló nem telefonközpont, hanem egy üres iroda, ahová a portás iksz dollárért fölengedte őket, és ott egyszerűen megszólal a telefon. Mondjuk, ez egy téves kapcsolás, ami Amerikában elég ritka, de most mégis megtörténik. Ezután elkezdődik egy játék, hiszen a férfi és a lány nem tud beszélgetni egymással, de a hangulat, a kapcsolat már létrejött közöttük. Talán mégis lehetne beszélgetni, és talán nagyon szép lehetne ez a beszélgetés. És akkor a játék arról szól, hogy beszélj az Úristennel, mert aki itt fölív bennünket éjszaka, „miközben alattam egy magyar van”, az már nem lehet más, mint az Úristen. A lánynak itt módja van magába szállni, belegondolni dolgokba. Amikor olyanokat mond, hogy „még nem”, ... „már igen”, ... „te mindenható vagy, intézd el”, akkor lehetőség van arra, hogy a nézők közül az, aki bele tud kerülni ebbe a beszélgetésbe, megpróbálja magában fölteni a válaszokat követő kérdéseket. Ha ez jól működik, akkor a pillanat hasonlít a gyónáshoz, mert aki gyóntat, annak elvileg ki kell szednie belőlem azt, amit egyáltalán mondani lehet. Az Istennel való beszélgetés — az ima — nem más, mint a belső őszinteség állapota. Az ember, sajnós, akkor fordul az Istenhez, ha bajban van. Lehet, hogy ez nem old meg mindent, de megkönnyebbül tőle. A gyónás, vagy szélesebb értelemben maga a hit arra van kitalálva, hogy ezeket a beszélgetéseket le tud magaddal folytatni. Esetleg megkésvé hozzá a férfias döntéseket, bár a férfiaságnak mostanában az idő sem kedvező.

— Egyetlen jelenetet szeretnék még megemlíteni, a film befejezését, amikor a főszereplő harapófogóba kerül és nemcsak a hídron, ahol beírak az üldözők, hanem metaforikusan is, tudniillik utána nyúl a régi élete, az „újban” pedig nem tud megkapaszkodni. Végül is, az a pillanat, amikor a hídról ledobják a vízbe, a megvilágosodás pillanata. Jól láttam, hogy az arcán szinte euforikus öröm látszik ebben a halál előtti pillanatban? Ha igen, akkor ez valami rettentően groteszk, keserű és kétségbeesett megbizonyosodás arról, hogy nincs megoldás.

— Ha megfigyelted, senki nem fut „el”. Például a fekete fiú sem az üldözők elől. A dráma az, hogy ma be-mehetünk egy kapu alá, és egerutat

nyerhetünk a másik oldalon, de egyszerűen úgyis elkapnak. A világ másik végén is elkapnak... A lány sem fut el, a gyilkosok sem futnak a tanú után, mert tudják, hogy úgyis beleütköznek. A feleséged arcát pedig úgysem felejtheted el. Arra a pasasra, akit Lukács Andor játszik, elég rá-nézni, hogy a két gyilkos tudja, milyen környéken fog fölbukkanni egy óra múlva. Biztosak benne, hogy elkapják. Ha nem most, majd egy héttel később. Ezért van az az utolsó kis mosoly Lukács arcán. Mert hiszen el lehetne futni, de minek, az már megtörtént: ez az egész egy futás, attól a perctől fogva, hogy lelépett. Egyébként megkérdezni, hogy „miért”, a néző dolga. Választ adni a megoldásra — megnézni „hátral”, a megfejtéseknél — szintén.

— Az eddigiekből kiderült, hogy a filmnek több stílusrétege van, amibe még annak az ősi favicnek a képi megjelenítése is belefér, hogy „Apa, messze van még Amerika? — Maradj csöndben, kisfiam, és ússzül tovább!” Tudatosan vállaltad az eklektikát?

— Szerintem egy filmben döntő a stílus, mert ez az egyetlen dolog, amit előre meg kell választani. A Tiszta Amerika stílusát nem volt nehéz kitalálni. Racionálisan össze lehetett rakni, hiszen a történet visszafelé építi magát. Egy ember, aki negyven-nyolc vagy hetvenkét órát nem alszik, hogy egy nagyon sokszor vágyott helyet és helyzetet teljesen kiélvezzen, annyira elfárad ettől, hogy úgy tetszik, elkábul, és mindenre nyitott lesz. Egyszerűen beszívja bármelyik utca és ettől kezdve mindenről eszébe jut valami, mindenre van ideje „rácsodálkozni”, akár arra is, hogyan fűrják az úttestet ugyanolyan munkások, mint bárhol másutt a világon. Csak a fúró más. Ennek a váagnak, ennek az álomnak és ennek a szabadságérzésnek a keverése — ez (lesz) a stílus. És ebbe beleférnek a legkülönb-félebb filmesinálási stílusok is. Egyáltalán nem baj, hogy ez néha olyan, mintha már láttuk volna, mert ennek bizony olyannak is kell lennie. Nem véletlen, hogy azt a nyolc házat, amelyet képekről ismerünk New Yorkból, körülbelül mindig ugyanabban a napszakban fényképezik: mert akkor mutat, tehát akkorra kell odaérni, és úgy kell megcsinálni, mert akkor jelenti azt, amit jelent, egyébként csak nyolc magas ház. Ugyanez vonatkozik a „szakmai” fogásokra is. Ha valakinek a szemébe akarsz nézni, és ezt már tudod, akkor azt közeliben kell fölvenni, tehát ez is adja magát, és így tovább... A film harmadik része, a Szirtes Ádám-féle rész például nem hasonlít az előző kettőre, mert Szirtes a szerepénél és egyéniségénél fogva nem tűri meg azt a stílust; a történet arról is szól, hogy ő mindenhol a saját stílusát éli. A stílust előre elhatárolni persze könnyebb, mint csinálni, mert az ember lazán azt mondhatja az operatőrnek

Az operatőr: Dávid Zoltán



Szirtes Ádám; Judy Todd
Jávor István felvételei

vagy a színészeknek, hogy „mindent a saját stílusában kell hagyni”, és akkor majd összeáll az egész. De ezután elkezd „rendezni”, azaz tökölni azon, hogy mit hogyan, és közben kerülni akarja az olyan kifejezéseket, mint „rémálom”, „dokumentum” vagy az újságírói szóhasználatból ismert „valóságfeltárás”. Mire idáig ér, már in-terjúalany.

— Az effajta direktség valóban idegen a Tiszta Amerikától. Hacsak nem számítom azt az ironikus önreflexiót, amikor Tölgyesi Frigyes valami efféle-t mond: „Olyan mondat egyetlen film-ben sem hangozhat el, hogy valakit a rendszer kényszerített erre vagy arra.”

— Hát igen, ez lehet rendezői sze-métség, de vállalható. Úgy van az, hogy „kell egy történet” — ennyit már megtanultunk —, ami önmagát viszi előre. Lehessen a hősökért iz-gulni. Aztán kell bele humor, egysz-e-rűen azért, mert az van nekünk, és itt

nem a pesti viccre gondolok, hanem a magunk — Lukáts Andor, Ester-házy — humorára, nem beszélve Szirtes Adáméről, ami számomra csak most derült ki. A szemétség pedig az, hogy miközben ez a film íródik, meg-csinálódik, és állandóan van vele valami gond, röhögünk, hogy lesza-kad az ágy a halott alatt. Ott állsz New York állam szélén a tengerpar-ton, azzal az emberrel, akivel Ma-gyarországon egy mondatot nem tud-tál beszélni, és itt csak löki a magáét, és be is van rúgva — és akkor egy-szer csak bejönnek az álmok, az élmé-nyek és mindaz, ami ezzel az egész-szel kapcsolatos. Tehát a filmek is. . .

— Most a filmről beszélsz vagy ön-magadról?

— Mind a kettőről, vagyis ugyan-arról. . . És akkor megint ott tartunk, hogy mindez egyszer már így vagy úgy megtörtént velünk, tehát már el akartál szakadni, már voltál berúgva,

már jártál fantasztikus helyeken — és mégsem hiszed el, hogy ez most megtörténik.

— Attól tartok, hogy a Tiszta Ame-rika duplafenekű film, amit lehet nézni kalandfilmnek meg művészfilmnek is. . .

— Persze, hogy lehet kalandfilm-nek nézni, de akárhogy nézi is a ka-landfilmnéző, a kelet-európai néző-pontot, amit alapvetően tükröz, nem tudja kihagyni belőle.

— Akkor fölteszek egy „szemét” kérdést. Nem ezt a — talán amerikai — kalandfilmnézőt céloztad meg azzal, hogy bár a külalakjában csupán, de mégiscsak egy „amerikai” filmet csináltál? Különösen élesnek tűnik föl a kontraszt a kissé ezoterikus, keveseknek szóló *Idő van után*. Hozzáteszem, hogy az én ízlésemhez a Tiszta Amerika nemcsak közelebb áll, hanem egyenesen elbűvölt.

— Akkor hadd mondjam el, hogy a *Tiszta Amerika* nem jöhetett volna létre az *Idő van* nélkül. A saját szem-pontomból az *Idő van* tartom a leg-jobb filmemnek. Rengeteg tapaszta-latot adott. Nyilván vannak hibái, talán túlságosan bonyolult, túl eklek-tikus. Mindegy. Egyébként tiltako-zom az ellen, hogy keveseknek ké-szült, ugyanis mint minden rendes, belehalós nekifutás, az is „világsiker-nek” készült. Aki úgy kezd hozzá, hogy egy szűk rétegnek csinál filmet, az biztosan elszurja. Az *Idő van* sike-réről amúgy annyit, hogy a néző-száma annyi százezernél tart, ameny-yi egy egészséges magyar „siker-filmé” — és vannak, akik hisznek a számokban. Ebből most az a lényeg-es, hogy a szerkezet és a realitás-irrealitás keverése már ott megvaló-sult, tehát nagyon komoly iskola volt a *Tiszta Amerikához*. Erről a filmről különben egyáltalán nem az volt el-döntve, hogy ez most egy amerikai film lesz. Nem, ez egy kis magyar hímezés. Persze, ha észnél vagyunk és egy picit is tehetségesek — most megint szemétség, amit mondok, de vállalható —, akkor nem lehetünk rosszak, mert adva volt egy olyan háttér, mint New York, és a történet ki volt dolgozva annyira, hogy keve-sebbet is elbírnjon. De a lényeg, hogy mi Kelet-Európában nagyon sokat tudunk arról a lelkiállapotról, amely itt megjelenik. És ezt tulajdonképpen mindenki tudja. Úgyhogy lesznek, akik majd azt mondják, hogy ők már látták ezt a filmet. Még egyszer hang-súlyozni szeretném, hogy pontosan erről van szó. És hogyha ezt a filmet esetleg elvállalják az amerikai nézők is, akkor nem azért fogják elvállalni, mert amerikai. Ezt nem lehet becő-lozni. Aki megpróbál rájátszani arra, hogy innen egy amerikai filmet csi-nál, az hazug vagy csaló. Vagy ame-rikai.



Lélegzet nélkül

Grúz filmek krónikája

A hozzánk beszélő nő hangját nem halljuk; vajon arckifejezéséből következtethetünk-e arra, amit mond? A kísérlet résztvevői meglehetősen tanácstalanok, nemigen ismerik ki magukat a szenvedélyek között. A gyűlölet és a szeretet mimikája, bizony, összekeverhető. Egyetlen monológot azonban mindenki fölismer: az imáét.

E jelenet Lana Gogoberidze *Körforgás* című filmjében sok mindent hordoz az utóbbi tíz év grúz filmművészetének jellemző jegyeiből: a nemzeti hagyománytól elválaszthatatlan keresztény frazeológiát, a kisportrék, „tanulmányfejek” készítésének műgondját és szenvedélyét, a látvány és a beszéd groteszk szétválasztásának, szétboncolásának hangsúlyozott gesztusait. De jelképes ez a képsor másként is. Gogoberidze az önkifejezés erőfeszítéseit ábrázolja itt olyan korban, amelyben a világhoz csak mintegy üvegfalon át beszélhetett az ember, töredékesen, engedélyezett szavak híján túlzott artikulációval. És a fal innenső oldalán állva egy keserves kísérlet résztvevői egyetlen monológot ismerhettek föl, tisztán, kivehetően: az imáét. A könnyűgészt.

Az emlék táplálta remény

A mediterrán antikvitásból, két és fél ezer éves keresztény civilizációból és az ázsiai hegyifalvak törzsi kultúrájából ötvözött nemzeti karakter egyre teljesebben érvényesül a hagyományosan színvonalas grúz filmművészetben, amely a tabuk — nem is döntögetésével, inkább — szétporlasztásával mára erősebb és gazdagabb, mint valaha. Az elmúlt évek filmjei (amelyek közül jónéhány végre eljuthatott a magyar nézőkhöz is az őszvégi Filmhéten) őrzik egy nemzet szellemi örökségét anélkül,



hogy méltóságuk görcsös deklamációkba, szépelgésbe fúljon. Játékosságuk a legkomorabb pillanatokban sem vész el, s különös módon ettől semmi sem lesz könnyedebb, jelentéktelenebb, épp ellenkezőleg: egy közösség szívósságát jelzik. A játékosság még csak azt sem sugallja, hogy az életet minden körülmények között béketűrően el kellene viselni, de az önfeláldozó jellemek végső mozdulataikban is megőrzik emberi természetüket.

Humor és magasztosság itt egy tőről fakad, hiszen ugyanaz a makacosság, a ragaszkodás ősökhez, álmodozó, eszményekhez: megtartó erő is, mosolyogtató csökönyösség is. Eldar

Sengelaja „égjáró” masinát tákoló csodabogaráinak utódai máig rendületlenül teljesítik benső parancsait.

A fiatalabb Sengelaja, Georgij filmjében (*A fiatal zeneszerző utazása*) egy ifjú ember a fegyveres megtorlások kelles közepén indul népdalgyűjtő útjára (1905. után, éppen egyidőben Bartókkal, Kodálllyal), és a hagyományörző-újító program lázában szent naivitással utazgatna faluról-falura. Csaknem félreértés áldozata lesz maga is: professzora ajánlólevelét összeesküvést szervező iratnak vélik, s amerre megy, büntetőosztag jár a nyomában. A „félreértés” persze nem véletlen. Nem csupán azért, mert a hatalom a levelet már annak ismeretében is ürügynek tekinti a példát statuáló tömeges kivégzésekre; a film magyarázkodás nélkül, spontán módon értésünkre adja azt is, mennyire

„Milyen veszedelmes az, amit művel”
(Georgij Sengelaja: *A fiatal zeneszerző utazása*)

forradalmi, hazafias cselekedet lehet az ifjú értelmiségi vállalkozása akkor is, amikor fogalma sincs a politikai „környülállásról”. Hogy hosszú távon milyen veszedelmes az, amit művel. S ha meggondoljuk, hogy főhősünk kísérőtársa, egy nagy természetű, kedves, nemzeti színű bohóc, öntetszelgő hazugsággal vállalja a nem létező összeesküvés vezéri szerepét (vele a halált), akkor beláthatjuk,



mily szentségtörő fogalmai vannak egy grúz rendezőnek ember és történelem kapcsolatáról. Mert ez a pojáca s az éretlen művészpálánta még csak fel sem magasztosul, meg sem dicsóul a „nagy” pillanatban. Úgy részesei a haladásnak, ahogy vannak: pojácaként, éretlenül. Szó sincs a hőssé váló kismember kliséjéről.

Nincs ez másként Irakli Kvirikadze csodabogaraival sem. Az úszó nagyszerű figurája, Durmishan Dumbadze valamikor a századfordulón bebizonyítja, hogy kétszer akkora távot képes egyvégteben leúszni a tengerben, mint a La Manche-csatornát átszelő angol bajnok, az éppen Batumiban vendégeskedő európai bálvány. Azazhogy: bebizonyítaná, ha figyelne rá valaki is. Ha rendelkezne azokkal az üzleti, kommunikációs s egyéb feltételekkel, amelyek egy angol bajnokot körülvesznek. Durmishan megússza a távot — hiába. A XX. században nem az a nemzet erős, amelynek fia nagy teljesítményre képes, hanem az, amelyik bármekkora teljesítményt kama-toztatni tud. Kvirikadze az egykori híradók világát imitálva, nagyszerű stílusérzéssel rajzolja meg Durmishan keserű-groteszk sorsát: Grúziában a sikkos idegenek baksisváró és sznob körüludvarlása esemény, míg a nemzet önnön képességeinek kiaknázása — nem az.

A csodaúszó soha többé nem heveri ki a megaláztatást, eltűnik a színről. Am a történetnek nincs vége, mert Kvirikadze arra is kíváncsi, vajon mikor szolgáltat az idő

igazságot hőseinek. Azaz: mikor találunk egymásra Grúzia és a mindenkori Dumbadzek? Elvileg az új rendszer adhatott volna erre esélyt. Dumbadze fiával a harmincas években találkozunk, ő már kevésbé legendás személyiség, de apja teljesítményének megismétlésére készül. Befolyásos riválisa azonban megakadályozza ebben: akkortájt még egy ártalmatlan megbízólevél sem kellett ürügynek, elég volt egy apró Sztálin-szobrocska, amelyet a pajkos Dumbadze-unokák az akvárium vizébe pottyantanak, tátogó halak közlé.

Kvirikadze a családi krónikában egészen máig araszol, élénk állítva a már nemhogy legendátlan, de hétköznapien tohonya utódot, s itt a film tempóját, arányait veszti. Mégis, amikor Durmishan immár korosodó unokája ugyancsak a tengerbe ereszkedik az öt filmező stáb kedvéért, s erőtlen karjaival buzgón evickél, megint csak arra az egyszerűre csökönnyös és kritikus öntudatra kell gondolnunk, amely ott munkál — ha nem épp egy Dumbadze nevű idegenforgalmi kultúrfelelősben, akkor — a filmes stáb tagjaiban.

Mit jelent egy táviróoszlop?

Ugyancsak angol vendége van az elsőfilmes rendező, Nana Dzsordzsadze történetének (*Robinsonád, avagy az én angol nagyapám*). Am Christopher Hughes, a London—Delhi

„Csak a sikkos idegenek körüludvarlása esemény”
(Irakli Kvirikadze: Az úszó)

távíróvonal megbízott ellenőre, mint kiderül, grúzabb a grúzoknál. A húszas évek legelején érkezik az országba — rosszkor. Ő csupán tenni akarja a dolgát és nem hagyja el azt a grúz leányt, akivel viharos szenvedéllyel egymásba szerettek, de hát zűrzavaros, polgárháborús időkben ezek teljesíthetetlenül természetes vágyak. Hughes marad, s ez az életébe kerül.

Dzsordzsadze, mint nyilatkozta, saját családi legendáriumból merítette az ötletet, e választás és a feldolgozás módja mégis inkább a forgatókönyvrőt jellemzi. Irakli Kvirikadzét.

Kvirikadze már első játékfilmjét, az 1977-es *Nagyvívókat* (nálunk is vetítették néhány éve) egyetlen kuriózumra építette. A grúz népelet fontos „tiszttségviselői”, a tamadák között az az első gazda, aki kiússza a bort egy többliteres ivótülökből. Nos, egy jámbor emberke megöröklí a tamadák legnagyobbikának nevezetes edényét, s a kötelező szokásoknak megfelelő, véget nem érő trakták során sem képes megszabadulni tőle: nincs ma már senki, aki kiússza s magával vihetné. A hagyományokban gyökerező virtus egyben jelképi erejű, éppen úgy, ahogy a

„Nem gondolták volna, hogy közülük lehet bármihez is, ami elpusztíthatja őket”
(Nana Dzsordzsadze: Robinzonád, avagy az én angol nagyapám)

távúszó hősi próbája, amellyel valahogyan a mai utódoknak is meg kell birkóznuk. Annak idején a *Nagyivókat* leegyszerűsítő félreértéssel fogadta a kritika (a hazai is): a konzervatív szokások elleni gúnyiratként kezelte. Holott Kvirikadze akkor is *Az úszóban* fölött kérdéseket feszegette, éretlenebb szerkesztőkészséggel, ritmuszavarokkal, az artikuláció pontatlanságait el-elkenő burleszk-elemekkel. A téma harmadik variációja, a talált tárgy megtisztítása a *Robinzonádban* sikerült a legjobban.

Hughes barátunk egy távíróoszlop „fedezékébe” vonul: ennek három méteres körzete ugyanis angol felségterület. Itt lesznek egymáséi szerelmével, itt fogan az „angol nagyapa” grúz gyermeke. Kvirikadze és Dzsordzsadze a kurióz történetet az önérzet jelképévé emelik, s merőben más modorban ugyan, de Abuladze filmjéhez, *A kívánság fájához* hasonlóan azt feszegetik, miért képtelen egy közösség az értékeit (következésképp érdekeit) megőrizni.

Az utódok itt is megjelennek, a korábbiaknál jóval tömörebb fogalmazásban, verbális kommentár nélkül; a múltjához közelhajoló ember szerény önarcképeként.

Rehvasvili némafilmjei

Nyikusa, a fiatal zeneszerző, Durmishan Dumbadze fia vagy a derék Hughes sohase gondolták volna, hogy közülük lehet bármihez is, ami elpusztíthatja őket. Hogy egyszerű tisztességük és tehetségük tényező lehet valami nagyobb játszmában, és vesztüket okozhatja. Ugyanez a sors vár Timur (Tejmuraz) Babluani címszereplőjére (*A testvér*), akinek ösztönös humanizmusa, riadt passzivitása oly végletes, hogy saját, imádott bátyja halálát okozza vele, mígnem egyszer neki is meg kell húznia a ravaszt; s ugyanilyen gyanútlanul járja a hivatalt földijeit érdekében Alekszandr Rehvasvili diákja a *XIX. századi grúz krónikában*, végül bérgyilkosok áldozatául esve.

A *Krónika* diákja, Niko a falu írástudójaként egy adminisztrációs tévedést igyekszik helyreigazítani. Az ügy egyszerűnek látszik — hiányzik véletlenül egy aláírás —, a falu közösségének és a nagyhatalmú városi Társaságnak azonban óriási a tét (az erdő, egy ősi földdarab hovatartozásáról van szó). Niko gyámol-



„Mikor találunk egymásra Grúzia és a mindenkori Dumbadzék.”
(Iraklij Kvirikadze: Az úszó)

talán, ám lelkiismeretes, ez épp elegendő ahhoz, hogy áldozat legyen.

Rehviasvili filmje a következetes stilizáció remekműve. Abszurd világ ez, diszkrétén „elrajzolt” figurákkal és szituációkkal. Anakronizmusai (egy automobil, a mából odakoreografált ütemes taps stb.) a legtermészetesebb módon, futólag bukannak föl. A fekete-fehér képeken mintha némafilmet látnánk, amelyhez esetlegesen, utólag, elcsúsztatva járul a beszéd; a kommunikációt nagyjából a csönd uralja. Egy reménytelenül zárt, szűk játéktérben szinte észrevétlen az ostobaság, az igazságtalanság, még a gyilkosság is: vér sem folyik, Nikót verembe lökik; egy ember egyszerűen eltűnik. Főhősünknek csak a reménytelen aktahegyek közt növényeivel bíbelődő Hivatalvezetőt és nyomorúságos csi-

novnyikjait adatik meg látni, az Ellenfél láthatatlan. Hogy nagyon nagy baj van, csupán érezni lehet. A tágabb környezet (az ország? a civilizáció?) teljességgel érdektelen, intakt — ennek érzékeltetésére a rendezőnek mindössze két montázsra van szüksége: az egy irányba (mind-egy, hová) lépkedő, céltudatos csoportok groteszkje az egyébként sivár, kihalt utcán, öt-öt másodpercig, a művészi ökonómia iskolapéldája.

Értelmetlen igyekezet és „félrebeszélő” dialógusok meghasadt képe a *Krónika*; történetfilozófiája az elevenen elsüllyesztett értékek s azok makacs újraélesztésének kettősségét látja a legfőbb mozzanatörzőnek. A film elején ezt intonálja az a jelenet, amelyben az épp megérkezett diák vízbe esett bőröndjéből (hisz utak nem vezetnek sehová itt, a megáradt patakok vidékén) a parasztok kihalásszák az útravalót: a könyveket. Lapjaikról leázott a szöveg, kifacsarják hát őket, akár a fehérneműt, s gondosan a tisztásra teregetik — hátha előbukkannak a szavak... S erre rímel a zárókép: a falu apraja-nagyja özönlik az erdőbe,

a diákat keresve. A képviselőjükért — elkésve — megmozdult emberek látványával búcsúzik a rendező.

Aki látta a *Krónikát*, azt a ráismerés örömeivel ajándékozta meg Rehviasvili legújabb, 1986-os filmje, *A lépés* (a Filmhétről nagyon hiányzott). Ha az, úgymond, XIX. században játszódó történet a jövőre vetítve is érvényes összefoglalása a grúz életérzésnek, akkor *A lépés*, amely napjaink miliójébe helyezett abszurd, az álmos-ólmos jelen visszacsatolása a múltba. Már a *Krónika* sem elmesélő narrációval épült, hanem a dolgok állását *jelző* képek laza füzéréből, az új film pedig lényegében egyetlen helyszínre szorítkozik, ahonnan a főszereplő csak az utolsó pillanatban mozdul el, szinte kiszakítva magát a zsibbadt környezetből (ez a gesztus maga a lépés). Egy szoba és egy hivatali helyiség közt ingázunk, de mintha csak ugyanabban a lakásban lennénk.

Alexi, a frissen diplomázott fiatal-ember állásra, pontosabban értelmes munkára vár, míg albérlésében a szállásadó gazda fiára, Alexi barátjára várnak éppígy különféle embe-

„Hogy nagyon nagy baj van, csupán érezni lehet”
(Alekszandr Behviasvili: XIX. századi grúz krónika)





„Az augusztusi hal mindenem segít...”
(Alekszandr Rehvasvili: A lépés
Nana Dzsordzsadze: Robinnonád — Jobbra)



Babluani Vadkeleten

Már az általános iskolás gyerek is tudja ugyan, miként szólnak a művek „történelmi köntösben” a jelenről, a mindenkori „illetékesnek” ez a köntös mégiscsak gyakran enyhíti a gondját. A *XIX. századi grúz krónika* 1979-ben, automobil ide vagy oda, azért XIX. századi volt, míg az ugyanekkor készült első Babluani-film, *A verebek költözése* megengedhetetlen élességgel ábrázolta súlyos témáját — egy mai csavargó és egy mai szobafestő összeverekedését. A verebek tehát csak tavaly bukkantak fel a szovjet mozikban (amint arról lapunk 1987. júniusi száma részletesen beszámolt), míg Babluani 1981-es, második műve, *A testvér zöld utat* kapott. Hiszen ez (kedvelt időszak!) az 1905 körüli idők útkeresőiről szól.

Egy fiatalember, az ősi családi összetartás ösztönének engedelmességedve csatlakozik a hegyekben bujkáló bátyjához, aki annyira törvénytlen kívül van, hogy ennél kijebb már nem is lehetne: nemhogy a központi hatalontól, nemhogy az ellenzéki csoportoktól, de még a hegyi bandáktól is távol kerül. Hősünk, Bekár előtt tehát az egyik út lehetősége a teljes kivonulás a társadalomból. A másik épp ellenkező irányú: a feltétel nélküli beépülés, amire egy mindenható parancsnok biztatja. Természetesen morálishan egyik út sem választható — mindkettő áldozatokhoz, végső soron a kiszolgáltatott tömeg szenvedéseire vezet —, a fiú tehát előbb akaratlanul is elveszejti testvérét, majd elpusztítja a parancsnokot.

A történet éppenséggel tematikus tanmese lehetne, ám Babluani kezében nem az. Mindenekelőtt azért,

mert a históriát *így* nem mondja el nekünk; a valóság a fiú töredékes, még alig vagy egyáltalán nem értelmezhető tapasztalatai szerint ismerzik meg. Csak úgy és annyit tudunk meg a világról, ahogy és amennyit Bekár lát, ért belőle. A rendezőt nem a kor rekonstrukciója érdekli, hanem az a tragikus sors, amely az eligazodni hiába igyekvő új nemzedékek mindenkori sajátja.

Babluani már *A verebek költözésében* megmutatta, hogy a grúz filmek groteszk vagy abszurd eszközökkel manipulált, ám alapvetően tablószerű fogalmazásmódját képileg akciódúsabb, mozgalmasabb közelépekkel és vágásokkal működő mozivá alakítja. Figuráiban, főmotívumaiban rengeteg az azonosság elődeivel s kortársaival, de ő *nyersebb balladákat* ad elő, némileg az újwesternek modorában.

Talán megérjük egyszer, hogy a világ filmművészetének oly jelentős műhelyéből, a tbilisi stúdióból időben eljutnak hozzánk Babluani, Rehvasvili s a többiek művei, és nem csupán egy-egy vázlatos pillanatkép kritikus rögeszméjének látszódik majd a grúz film folytonossága, hanem a néző maga rakosgathatja össze benyomásait. De ne legyünk telhetetlenek. Durmishan Dumbadze csak nemrég dugta ki a fejét mutatványos akváriumából, amelynek vizében hihetetlenül hosszú időt töltött lélegzet nélkül.

rek. S mintha a hivatali íróasztal mögött ücsörgő igazgató is várna valamire, tesz-vesz, papírfigurákat vagdos és szobanövényekkel vacakol, pontosan (szándékos idézetként) ugyanúgy, mint a *Krónika* hivatalfőnöke. A grúz élet mindennapi szertartásai, szokásai *gépiesen* elevenednek meg előttünk, mindenki ügyködik — csak épp az ügyek nem intéződnek. Patthelyzet van; „az a nagy, amelyik kicsinek látszik, az meg kicsi, amelyik nagyknak” — állapítja meg elégedetten a főnök, két, egymásból kivágott papíridomról. A beszélgetések tompán, csöndben zajlanak; „az augusztusi hal mindenem segít” — ismétli valaki a grúz mondást, csekély meggyőződéssel azíránt, hogy itt bármi is segíthetne. „Azt mondják, a mostohád fiatalabb, mint te” — beszél hősünkhöz valaki. A fiú éppen teát töltene magának, de a kanna — üres.

Rehvasvili sorsidézó képessége Jozselianit juttatja a néző eszébe. A *Krónika* és *A lépés* néhány évvel fiatalabb rendezője ugyanazt a filmiskolát járja, illetve teremti. Amikor Alexi, elindulván egy faluba állást vállalni, a kereszttúton szembetalálkodik épp kiábrándultán távozó elődjével, eltűnődhetünk, vajon ennek a fiúnak az emlékéét megőrzi-e majd valami legalább annyira, amennyire Gijáét, Jozseliani „énekesrigójáét” megőrizte egy kedveskedve rögtönzött sapatartó az órásnester műhelyében.

REMÉNYI JÓZSEF TAMÁS

Fekete macska sötét szobában

Pasztorál

A pásztorjáték a későbarokkban volt divatos. Idillikus hangvételű, zenés műfaj — gálás szereplők, álom-tájak, évdődés a bukolikus ligetekben —, miközben a hangszerek a falusi duda és pásztor-síp hangját utánozzák.

Joszeliani filmjében zenészkvartett idézi fel a rokokó muzsikuskok alakját, városi fiatalok, akik vakációjukat egy kis grúziai faluban töltik.

A *Pasztorál* 12 éve készült el, a cenzor megnézte, gyorsan berakta egy dobozba és jól eldugta. Valaki 1980-ban megtalálta és próbaképpen elküldte Párizsba levetíteni. Nem történt semmi. Ezen felbátorodva Berlinbe is elküldték 1982-ben, ahol a fesztiválon díjat kapott. Ilyesmiket írtak a kritikusok:

„A film kitűnő. Nincs benne semmi politikai pikantéria, semmi felforgatósgyanús gondolat.”

„Hogy mi volt a hosszú betiltás oka, nehéz megmondani... sőt egyszerű magyarázat egyáltalán nem adható.”

Tényleg? Úgy látszik, a grúz cenzor alaposan melléfogott. Fekete macskát talált a sötét szobában, ahol pedig semmiféle macska nem volt. Gondolom, jól megmosták a fejét, amikor a Berlinale eredményhirdetésének telexe befutott, bár az is lehet, hogy nem mosták meg eléggé, mert díj ide, díj oda, a film visszakérült a dobozba, és Joszeliani még néhány éve is arról panaszkodott, hogy hazájában grúzellenesnek tekintik munkáját.

Mégis lenne fekete macska?

Nincs! — szögezi le a MOKÉP — szigorúan belső használatra készült ismertetőjében, nyugtatva ezzel önön cenzorsait. Lehet, hogy volt, de ma már nincs! — csatlakozik a véleményhez a magyar kritikus: „A grúz rendező felfedezése a hetvenes években irritáló lehetett. Már nem az.”

Magam is ezt éreztem filmnézés



közben, ám orromat facsarta a macskaszag. Tudtam Joszelianiról, mennyire szűkszávú. Ez a filmje különösképpen hallgatóg, a kópia szerény fekete-fehér, olyan, mint egy dokumentumfilm, ráadásul a kerettörténet is ártatlanul egyszerű: zenészkvartett érkezik vakációzni egy grúz faluba, szobát bérelnek egy parasztcsaládnál, muzsikálnak, ismerkednek, nézelődnek, azután hazautaznak. Hogy fér egy ilyen történetbe a fekete macska? Megnéztem újra a filmet.

Belefér! Ott van már az első jelenetben, olyan óvatosan lopakodik, hogy cenzor legyen a talpán, aki észreveszi. Városi hivatalban vagyunk, reggel van, ügyfelek várakoznak, tisztviselők unatkoznak. Csengő hallik. Kale — a vigéc külsejű irodavezető — bevezeti az első ügyfelet a belső szobába, a hivatal főnökéhez. Az ügyfél szó nélkül átnyújt egy iratot, a főnök szó nélkül aláírkaftja a nevét. Elégedettség. „Holnap indulhatnak. Fogadják őket” — közli az ügyfél barátságosan a főnökkel, majd távozik.

És a következő képben már a falut látjuk, ahová zenészek érkeznek a városból vakációzni. Egy parasztcsaládnál kapnak szállást, a háziak nagy tisztelettel fogadják őket, mintha nem is turisták, hanem kedves vendégek lennének.

Macskaszag érződik hirtelen. A zenészek nem bírlék a lakást, hanem kapják! Ingyen és bérmentve! Alighanem annak a szíveségnek a fejében, amit a városi hivatalfőnök tett az ismeretlen ügyfélnek az irat aláírásával. Hogy mi volt abban az iratban: lakáskiutalás, építési engedély, falazókó utalványozása? De kik ezek a rokokóból idezalajtott muzsikuskfigurák? Csak nem kultúr-csalik ők a fekete macska horgászsinórján? Ezt Joszeliani nem árulja el, de arról biztosítja a nézőt, hogy valóban fekete macskát látott. Kale irodafőnökről hamarosan kiderül, hogy a parasztcsalád városba szakadt tagja, és az utolsó jelenetben a kvartett csellósőnjéről, hogy a városi hivatalfőnök lánya. Nepotizmus. Egy korrupciós üzletnek voltunk szem- és fültanúi, egy megvesztegetésnek.

A film szöveve tele van hasonló összefüggésekkel. Többnyire a vezetőket leplezik le. Látjuk a tanácselnőket, ahogy sétál, egy szót sem szól, de fennhéjázó járása, nevetséges ruházata, gesztusai mindent elárulnak róla, mintha a földbirtokos világ intőzője jelent volna meg. A kolhoz vezetője úgy beszél az emberekkel, mint egy cári zupásőrmester, életidegen irányítási módszere riasztó.

„Olyan óvatosan lopakodik, hogy cenzor legyen a talpán, aki észreveszi” (Nana Joszeliani)



Ez a harsogó demagóg lenne a szocialista típusú ember? Vagy Anton, a csász, aki lovaskozákként vágat fel-alá, megbünteti Nesztor apót, mert egy kis füvet merészelt kaszálni a kolhoz parlagon heverő földjéről, de futni hagyja Kale irodavezetőt, amikor az kézigránáttal halászik a folyón, sőt, még tanácsal is ellátja, merre talál nagyobb halakat.

Kale úgy lubickol a korrupciós lehetőségekben, mint a hal a vízben. Született buli-szervező. A folyóból kirobantott halból vacsorát prezentál a falu vezetősége tiszteletére, a nagycsalád tiszteletére, a veszekedős szomszédok tiszteletére, a zenészek tiszteletére, a kőműves tiszteletére. Csupa össze nem illő ember, akiket egyedül a korrupció tart össze, jobban minden közösségi eszménél. És ez nem is olyan rossz állapot — nyárogja a fekete macska —, mert egyfajta bizalmat szül; az emberek tudják, hogy nem jelentik fel őket azonnal, és ez védeltséget jelent, nagyobb a jogrendnél is.

Ez hát a fekete macska. Még most sem irritál? Oly sükketté váltunk volna a harsány filmek dömpingjében, hogy ingerküszöbünk az ordításnál kezdődik, és az értelmes beszédet meg sem halljuk?

Lehet. Jozseliani nem szereti a harsányságot, mert az megöli a gondola-

tot. Ráadásul a *Pasztoral* nem is politikai film, hanem érzelmes beszámoló a grúz falu társadalmáról, a patriarchális életforma átalakulásáról. És mindenekelőtt költészet, kiforrott, egyedülálló stílusban.

A sztori Jozselianinál külsődleges valami, arra szolgál, hogy összefogja az epizódokat, mint a bőr a testet. Formáját egy szerkezeti váz — a csontváz — határozza meg, ami alkalmas arra, hogy a sok epizód megfelelő sorrendben legyen felfűzhető, és bekapcsolódásuk, érintkezésük kiemelje a fontos összefüggéseket. „Olyan ez, mint a pasziánsz: gondolkodni kell, hogyan rakjuk ki a kártyákat... Ezt a módszert jobban kedvelem annál, mint úgy építgetni a történetet, ahogyan regényt szokás írni. Az én módszerem közelebb áll a zenészerzéshez vagy a matematikához.”

Jozseliani epizódjai dokumentarista hitelű ábrázolások, tele lírával, érzelemmel, ez a hús, ami a csontvázra kerül. Poénokat nem tartalmaznak, narrációt sem, innen ered a bizonytalan lebegés érzete, de ez az alulinformáltság csak látszólagos, mert szavak helyett a gesztus, a mimika, a gazdag képi-hangi atmoszféra mindent közöl a nézővel, ami lényeges, s olyan megragadóan költői stílus eredményez, mely leginkább a zené-

„Sükketté váltunk volna a harsány filmek dömpingjében?”

hez hasonlít. „Meghatározatlan tárgyiaság”, ahol semmi sincs konkrétan kimondva, mégis meg van határozva az érzelmek, a metakommunikáció szintjén. Jozseliani stílusa gondolkodásra készítet és a kitalálás örömeivel jutalmaz.

Kiváló analitikus. Szinte muzeális pontosságú az elemzés, ahogy a falusi életformát vizsgálja: eszközöket, szokásokat, a felbomló patriarchális életmódot. Nem koncepcióban gondolkodik, nem próbál romantikus eszméket ráruházni a valóságra, inkább azt kutatja, igazolja-e a valóság az eszméket. Analízise lehangoló: a régi paraszti életforma letűnése szükségszerű ugyan, ám a nyomában kialakuló új közösségi rend természetellenes. Receptet nem ad, nem oktat: mindenki ürtse ki sorsának poharát saját maga.

A parasztcsalád tagjai nem tudják felmérni, mi történik velük, egyedül Eduki — a kamaszlány — sejtí, hogy a régi életnek örökre vége. Megpróbál tájékozódni, új kapaszkodókat keresni. Úgy lesi a városi zenészeket, mint a félisteneket, hasonlítani próbál, alakulni. Alakja megejtően emberi, esendő magányosságában sokszor drámai erejű. Megváltoztatja öltözködését, önkritikusan figyel magát a tükörben, másként igazítja a haját, sugárzik róla a vágyódás egy maibb, járhatóbb életforma után. Ösztönösen vele érez a két kisgyerek, sőt a falu egész gyerekerege. Úgy bámulják a zenészeket, akik fent laknak az emeleten, mint egy új világ hírnökeit, megfogdossák ruháikat, csodálják városi kacatjaikat, szokásaikat, muzsikájukat. Corelli zenéje éppúgy elandaltja őket, mint a csellószó, melyről nem tudják, hogy csupán technikai gyakorlat a gordonkaskolából. Nemes nyugalmat éreznek, mely egybe ölel embert és tájat. *Pastorale*. És a zenészek lemosolyognak a teraszról a parasztoakra, meg a gyerekekre muzsikálás közben, mint az istenek az Olympuszról, jól érzik magukat, mert létezésük funkciót kapott, híd létesült egy pillanatra a lent és fent között. Minden szívbe béke költözik: boldogok vagyunk, sikeresek vagyunk és még nagyobb sikereket fogunk elérni...

BÖSZÖRMÉNYI GÉZA

Pasztoral (Pasztoral) — szovjet, 1976. Rendezte: Otar Jozseliani. Írta: Rezo Inanivili, Otar Mekrisvili és Otar Jozseliani. Kép: Abeszalom Maszuradze. Zene: Tengiz Bahuradze. Szereplők: Rezo Csarhalasvili (Kale), Nana Jozseliani (Eduki), valamint: Lia Tohadze-Drugeli, Marina Karnivadze, Tamara Gabaravili. Gyártó: Grúziafilm. *Feliratos*.

A z új idők szele talán akkor érintett meg először, amikor ezerkilencszáznyolcvanöt egy késő őszi reggelén a következő rádió-reklámra riadtam fel arisztokratikus álomból: „Pénz, libiontiprás, alkoholizmus, méreg, szerelem — Vassza! Vassza!” A haladás akkora volt, hogy tüstént megértettem: az állami filmforgalmazás nyikorgó gépezete az ideológiai filmpropagandáról áttért a piaci filmreklámra. Az eszközök talán még nem mondhatók kifinomultaknak — gondoltam —, a lényeg azonban az, hogy ezek helyett tízezrek fognak beülni a mozikba, hogy megnézzék Gleb Panfilov Gorkij-adaptációját, a *Vasszát*. A haladás ellenségeinek szűk látókörű akadémikuskodása, hogy — úgymond — ugyanezen tízezrek félórán, belül székeket csapkodva, káromkodva tántorognak majd ki a vetítésről, hidegen hagyott: félóra az mégiscsak félóra, ki tudja, mi meg nem történik valakivel félóra leforgása alatt is a nagyművészet kíméletlen parancsszavára: „váltotaszd meg élted!” S különben is, ami igazán számít, ami valóban lenyűgöző, az a magasművészet kulturális színeváltozása: azt látni, ahogy a lélek testként, a szellem salakként, az unalom szórakozásként, a művész-film filmkommerszként dicsőül meg a piacon, egyszerre tüntetve fel jó színben a művészetet és a szovjet filmet.

Ahol az államideológia propagandistái és a magaskultúra fejhangú derivisei csődöt mondtak, ott kezdődik a piaci reklámszakember nemes munkája: eladni az eladhatatlant. Mert lelki szemei előtt nem a bevétel lebeg, hanem a vásárlóközönség jó útra térítése, a nagyművészet ezoterikus üzenetének lefordítása az „egyszerű nép” nyelvére. A kerges üzleti külső érző szívet takar. Például a szovjet filmek, ha balsorsuk úgy akarta, hogy ráadásul még jelentős műalkotások is, kétszeresen is próbára teszik a reklámszakember leleményességét. Először is a *szovjet* filmmel kapcsolatos előítéleteket kell eloszlatnia (melyek még az állami tömegkultúra egykori dömpingjének hatására alakultak ki, az „eszi, nem eszi, nem kap mást” világtörténelmi korszakában), például oly módon, hogy elhitei, nem is annyira szovjet filmek ezek már. Másodsor pedig azt kell bebizonyítania, hogy a szóban forgó művek nem „művészfilmek”, hanem *igazi* értékek, melyek magán a piacon is megállják a helyüket. Azóta, hogy a *Vassza* nevezetes reklámja elhangzott a rádióban, a szovjet „művészfilm” piaci reklámozásának egész arsenálját dol-



„Nem is annyira szovjet filmek ezek már” Transzparens a mozi fölött

Lengyel Gábor felvétele

fordítja az egykori adminisztratív és ideológiai erőfeszítéseket a piac a maga hasznára.

2. Még a „művelt Nyugat” is... Jó, ha nem hiányzik a szovjet filmről (és könyvről, festményről, kiállításról, színpadi előadásról, politikai divatról) a nyugati piac jóváhagyó-felülbélyegző stemplije (például valamilyen nyugati fesztivál díjának vagy lelkendező nyugati kritikáknak a felidézése). De ha a szóban forgó mű csupán a Nyugat ideológiai vagy szellemi próbáját — és nem piaci vizsgáját — állta is ki, előttünk már akkor is sikeresen vizsgázott. Amit ott meg tudnak enni, azt bizvást mi is meg-ehetjük. Provincialitásunkból a reklám így csinál erényt, így mozgósítják előítéleteinket a jó ügy érdekében. (Néhány példa a *Barátom, Ivan Lapsin* FOMO-s szórólappjáról: „A German alkotása fergeteges sikert aratott az 1987-es (sic!) locarnoi filmfesztiválon”; a bejelentést két idézet követi, az egyik a *Corriere della Sera*-ból, a másik a *Variety*-ből, pontosan kitett ideológiai hangsúlyokkal: „emberi tulajdonsággal tölti fel az antihősöket is: a szocialista ideológiát elveszítették, ám ennek ellenére a rezsim rendelkezésére állnak”.)

gozta ki a lehetetlent nem ismerő reklámszakma. A haladás könnyen lemérhető, ha a *Barátom, Ivan Lapsin* és a *Vezeklés* körüli reklámhadjáratra gondolunk. Nézzük, mi az, ami a szovjet „művészfilm” újkeletű reklámképéből nem hiányozhat?

1. A „tiltott gyümölcs” reklámképe. A „tiltott mű” stemplije az utolsó két évben úgy tűnik fel a szovjet filmekben, mint a minőségi áruk fórumának védjegye. Még Marxtól tudjuk, hogy ott, ahol „a nép kénytelen a szabad írásokat törvénytelennek tekinteni, hozzászokik, hogy a törvénytelen szabadnak, a szabadságot törvénytelennek, és a törvényt a nem-szabadnak tekintse”, és ebből fakadóan minden tiltott mű, akár jó, akár rossz, rendkívüli művé válik szemében, eleve megnyerő mindenki számára. Így, amikor sor kerül a cenzúra enyhítésére, nagy mennyiségű „tiltott mű” kerülhet a piacra, és a tiltás — amíg emléke hamvas a már nem-tiltott műveken — jótékonyan fokozza piaci értéküket. Így

3. Az antisztalinizmus reklámképe. A szóban forgó filmeket nyilván átpolitizálja már megjelenésüknek pusztán is. Ez azonban önmagában még kevés lenne, nem hiányozhat róluk az antisztalinizmus, a „rezsimbírálat” stemplije sem. Az erkölcsi

BARÁTOM, A FILMREKLÁM

katarzis és történelmi ítélet mint politikai leleplezés *világosodik* meg előtünk: *értelme lesz!*

4. *Saulusból Paulus*. Végezetül marad a reklám térítő munkája, a néptől és igazságtól elszakadt magasművészet visszavezetése a helyes útra. Az érthetetlen így lesz érthetővé, a szublimált így lesz újra ösztönössé, a belső külsővé, az unalmas élvezhetővé. Az idegen és lélektelen magasművészet hozzánk közel álló, testmeleg kommerszvé változik át (legalábbis a reklámszövegekben). Így lesz a *Barátom, Ivan Lapsin*-ből például ifjúsági film avagy szentimentális bűnügyi történet (a FÖMO szórólapján: „Sötét, gonosz nyomortanyákon, nyálkás, síkos utakon, a bűn nyomában...”). A *Vezeklés*-ből pedig így lesz Sztálin-film, helyesebben — ha a Toldi mozi fölötti transzparens vértől csöpögő cirillbetűs Sztálin-feliratára gondolunk, amely az ere-

deti címet mintegy mellékes és zavaró mozzanatként a plakát felső sarkába szorította —, a népszerű videós Caligula-filmek szovjet változata. A cirillbetűs íráskép és a vér látványának összecsausztatása egyenesen lenyűgöző. Ne feledjük azonban, hogy maga a Harmadik Birodalom propagandaminisztere is sokat tanult a modern reklám tőle. Mindenekelőtt azt, hogy nincs az az eszköz, amit a jó cél

ne szentesítene. A reklám akkor jó, ha nem enged időt a gondolkodásra, ha a tudattalant, az elementárisat ragadja meg, ha előítéletekkel dolgozik. A jó reklám valósággal *úszítja* nézőjét az áru — itt a film — elfogyasztására. Felhecceli az áru ellen. E heccelés odáig mehet, hogy a filmreklám elhagyja szokványos terepét (a rádiót, televíziót, plakátot), kimegy az utcára, heppeningbe csap át, lerombolva a művészet és a közönség között meredező falakat. Bizonyára így jelent meg a bemutató előtti hetekben a Felszabadulás-téren a *Barátom, Ivan Lapsin* feliratot viselő borkabátos mumus — az autóbuszmegálló közönségének osztatlan öröme. Ennél már csak az lett volna hatásosabb, ha egy marcona borkabátosokkal megpakolt rozoga Csepel-teherautó járja be a várost, oldalán *Barátom, Ivan Lapsin* felirattal. Hogy végül is e piaci reklámkép hány nézőt nyert meg magának a filmnek, arról talán a Bátya mozi törzsközönsége tudna beszámolni, ahol a kommerszként értelmet — és új hitet — nyert German-filmet vetíteni kezdték.

Lássuk be, az olyan filmek, mint a *Vezeklés* vagy a *Barátom, Ivan Lapsin* túlságosan komolyan veszik a dolgukat; a katarzis erejével akarják átvetetni a vak indulatokat, érzelmeket, előítéleteket az erkölcs és a szellem szintjére. Meg akarják mutatni a személyek mögött a rendszert, a rendszer mögött a nemzeti történelmet, a nemzeti történelem mögött a huszadik századi totalitarizmus egyetemes arcát. De mi ebben a jó? Mi ebben az élvezetes? Ezzel szemben e filmek piaci reklámképe határozott mozdulattal lerombolja az erkölcs és az ész e tákolmányait, visszaadja a történelmet az elementárisnak, felszabadítja ösztöneinket és meglovagolja beidegződéseinket. S manapság, páni félelem és agresszív dühkitörések között ingadozva ki ne becülné többre a futballlelátók akol-melégét a „nembeliség” hideg unalmánál?

Belátom immár magam is: barátom a filmreklám. Mennyivel könnyebb például szembenézni a történelemmel, ha kivonják belőle Sztálint, és torzszülöttként állítják ki a természeti tünemények világpanoptikumában. A szörny reklámképe jótékonyan elfedi a tényleges történelmi tudás és az erkölcsi átélés hiányát, miközben kellemesen megmozgatja elgémberedett előítéleteinket. Barátom — a filmreklám. Megkönynyíti munkámat, segít levetközni értelmiségi előítéleteimet, felkészít a nagy átváltozásra, amely már közel van. Elég a spekulációkból — beszéljenek a tények. Valahogy így: „Gyűjtögetés, boszorkányság, atomkatasztrófa, örület — Aldozat! Tarkovszkij utolsó filmje a mozikban!”

„A szörny reklámképe elfedi az erkölcsi átélés hiányát”

A FÖMO szórólapja

A szovjet társadalmi változások jónéhány páratlan remek mű előtt nyitották meg a forgalmazás kapuit
Egyik ilyen film
a több éves kényszerpihenő után most végre látható:

Barátom, Ivan Lapsin

A rendező: Alekzej German édesapjának — Jurij Gornamuk — előszavából.
A húszas évek szovjet kivárosának sajátos hangulatát olyan gazdag stílusérzékkel, humorral fogta meg, amellyel már régóta nem találkozunk.
Ivan Lapsin, egy érzékeny lelki nyomozó, aki kavargó gyomrával kutat gyilkosok, rablók után. Sötét, gonosz nyomortanyákon, nyálkás, síkos utakon, a hűnyomában... Herókus és szuggesztív, szentimentális és ártatlan, a hétköznapok hőse és balekja.
A kemény, vad élet másik oldala rózsaszínből játszik, a szerelmi, a barátság, a talos élet féldetűti az elveszett illúziókat.

A GERMAN-ALKOTÁSA FERGETEGES SIKERT ARÁNYT
AZ 1987-ES LOCARNOI FILMFESTIVÁLON.

„A film hatásosságával, eredeti stílusával tünik ki, valamint azzal, hogy bátran szembe mer nézni a kereste hízelgő valósággal, s emberi tudományokkal tüli fel az antihéroszokat is: a szocialista ideológiát elveszítették, em ennek ellenére a rezsim rendeltetésére állnak.” (Cotriere úrlla Sera, olasz pulgári napilap, 1986 augusztus 17.)

German realizmusát aligha lehet „szocialistának” minősíteni, ábrándosnak, álomszerűnek, vagy „Első és utolsó” minősíteni.
„Ez a film, aprókeke” a szereplők nélkülösen is hat.
(Variety, amerikai filmszaklap, 86/6.)

A GERMAN NYILATKOZATÁBÓL:

„Megpróbáltam bemutatni a háború előtt és a háború alatt, hogyan gondolkodtak itt nálunk az emberek. Azt hiszem, ezek valóban a mi gondolataink. Tragikus hiba lenne, ha kiderülne, hogy ezeket a mi embereink értik csak.”



Germani Nyiróké

A German filmje október 6-tól
a **Barát** és a **HALTÁR**
mozi műsorán látható.

Tajtékos évek

A nouvelle vague születése

Vajon eszébe jutott-e Richard Lesternek, aki a hatvanas években oly közel állt az angol új hullám, a *free cinema* szelleméhez, eszébe jutott-e 1973-ban, *A három testőr* rendezésekor a Dumas-regény-ciklus folytatásának a címe: *Húsz év múlva?*... Ma, amikor bő negyedszázad múltán pillantunk vissza az „új hullámok” fénykorára (vagy stílusosabban: tetőződésére, hullámtarajára), efféle cím megkerülhetetlen, s nemcsak az időpontok, a dátumok, nemcsak az évszámok miatt. Azért inkább, mert a *Húsz év múlva* maga is romantikusan fájdalmas, nosztalgikus búcsú, ifjúságtól, kalandtól, boldog jövőt ígérő múlttól. Athos, Porthos, Aramis és d'Artagnan, a szellemes és diadalmas párbajhősök, igen, hozzájuk hasonlítottak a mi szemünkben a filmművészetben átsöprő hullámok fiatal rendezői (és hőseik), de kicsit mi magunk



Jean-Luc Godárd: Kifulladásig
(Jean Seberg)

is a három testőr voltunk, a nézők. Művészettörténetben, kultúrhistoriában ritkán, vagy sohasem történt meg addig, hogy egy nem is olyan kicsi nézőréteg úgy azonosult volna fiktív figurákkal (vagy egy nehezen meghatározható, de nagyon könnyen átérzhető szellemmel), mint a hatvanas évek elején-közepén a különböző új hullámos filmek nézői tették. Másfajta öröm volt, de ilyen izgalmat talán csak az első mozgóképek látán érezhettek a nézők.

A remény előfutárai

A francia új hullám többször is megszületett. Magát a „nouvelle vague” kifejezést az *Express* című (akkor) baloldali hetilap egyik kritikusnője használta először, 1957 októberében, s bár nemcsak a filmre utalt, 1959 tavaszán, az *Unokafivérek*, a *Négy száz csapás*, és a nyomukban tucatjával induló új rendezők sikereikor már csak a filmre vonatkozott. De lehet, hogy az „új hullám” igazán 1948. december 31-én született meg, amikor a tizenhét éves Truffaut, egy Bd St Germain-i mozi filmklubvezetője nem tudta visszafizetni a hitelbe kikölcsönzött Cocteau-film, *A költő vére* díját (és mert Cocteau nem jött el a vetítésre, még a jegyek árát is meg kellett téríteni), s többek között ennek okán ifjúsági nevelőintézetbe került. Voltak még efféle érdekes véletlenek. Chabrol 1958-ban váratlanul örökölt bizonyos összeget. Véletlenül épp akkor már használni lehetett egy könnyű, direkt hang felvételére is alkalmas, hordozható kamerát, és Chabrol rendkívül kis összegből elkészítette a *Szép Serge-t*. A *Négy száz csapás* cannes-i bemutatójának előestéjén Truffaut barátja, egy Jean-Luc Godard nevű, svájci állampolgárságú filmkritikus káromkodva mászkál a néptelen Párizsban. Mindenki Cannes-ban van, csak neki nincs pénze lemenni, őt ittlejtették. Egy barátja végül autóba ülteti Truffaut, hogy jóvátégye feledékenységét, gyorsan bemutatja producerének, aki ebben az újabb, már néhány 16 mm-es rövidfilmet forgatott fiatalemberben is lát valamit. Truffaut gyorsan még egy filmnovella-vázlatot is előhúz a zsebéből, *Kifulladásig* a címe, a producer bólint, a pénztele nélkül szitkozódó filmkritikusnak aznap este már szerződése van.

A nouvelle vague groteszk anekdotákkal születik, csukladozó véletle-
nekkel. A nouvelle vague-nak azonban vannak komolyabb, filmtörté-
nési buzgalomra méltó előzményei is. Egy Alexandre Astruc nevű, huszon-
öt éves kritikus 1948 tavaszán (ami-
kor a kamasz Truffaut filmklub-ala-
pításokkal kísérletezik) különös cik-
ket közöl *Új avant-garde születése*:
a *kameratöltőtől* címen. Ebben így
profétál: „A film eddig csak látvány
volt. Most úton van afelé, hogy olyan
formát találjon, melynek köszönhe-
tően nyelvvé változik. Ezen a nyel-



Franois Truffaut: *Négy száz csapás*
(Claire Maurien és Albert Rémy)

ven, mely különbözik a szavak nyelvétől, de egyenértékű vele, közvetlenül filmszalagra lehet fogalmazni, s nem feltétlenül a némafilm kedvelt és nehézkesen szájbarágó képi asszociációival. Mostantól kezdve a film Faulkner vagy Malraux regényeinek mélységét, Camus vagy Sartre esszéinek jelentőségét saját nyelvén fogja elérni. Egyébként szemünk előtt lebeg a sokatmondó példa. Malraux *Remény* című munkájának példája ez, melyben, talán először, a film-nyelv az irodalmi nyelv megfelelőjévé vált.”

A negyvenes évek végétől működik a szakma margóján Jean-Pierre Melville. Meghökentően kevés pénzből csinál filmeket. Vercors-t (*A tenger*

csendjét), Cocteau-t visz filmre, irodalmi műveket, de valahogyan nem adaptációknak hatnak ezek, hanem, mintha a rendező írta volna már a történetet is. Van valami amatőrjellege, de hát mégis Cocteau: se a szakma, se a közönség nem buktatja meg igazán. Egyik ilyen olcsó, amatőr-jellegű filmje után a már *Cahiers du Cinéma* körül csoportosuló, a kortárs francia filmet dühödten ócsárló ifjak (Truffaut, Chabrol, Louis Malle) írásban tesznek fogadalmat (az *Arts* című hetilapban; 1956. december) „Közlük, hogy mi is ilyen eszközökkel akarunk filmet csinálni.”

1954-ben Vigo-díjjal jutalmazták Alain Resnais és Chris Marker *A szobrok is meghalnak* című, kísérletinek számító rövidfilmjét, és Lumière-díjat kap dokumentarista életművére Georges Franju. A szakma és a nagyközönség ezeket a rendezőket idáig alig ismerte, mostantól rájuk is

figyelni kell? Truffaut, Chabrol, Godard, Malle éjjel-nappal amerikai detektívregényeket olvasnak, Hitchcock-horrorokat álmodnak, a „feketeszeria” megszállottjai. Resnais-t és rövidfilmes barátait „a Rive Gauche” (a balpart) néven emlegetik. Ők kifinomult, iskolázott értelmiségiek, a Gallimard vagy a Seuil kiadóhoz bejáratosak. A két csoport között laza kapcsolat, inkább rokonszenvismeretség kezd kialakulni. A Rive Gauche-csoport egyik, Sorbonne-on muzeológus-szakon tanuló, majd színházi fotográfusként dolgozó tagja, Agnès Varda 1954-ben különös, félig játékfilmet, félig dokumentumfilmet készített. Semmiféle szakmai játékszabály nem köti. Színészei rögtönöznek, ő méginkább rögtönöz, a film mégis olyan, mintha évekig érlelődött volna. A *Pointe courte* a nouvelle vague talán legigazibb születése.

A francia film hagyományaiból él, a francia film öreg és halódik: irtózatossan nevetséges; az olasz neorealizmus élő alkotásai mellett Marcel Carné, Autant-Lara, Delannoy — élő anakronizmusok. A francia filmben néhányan reménykednek. Malraux filmjének címe nemcsak véletlen szóegyeztetés. Az 1945-ben bemutatott *Reményből* a töredék varázsa sugárzik. Olyan befejezetlen ez a film, mintha a befejezetlenség esztétikájára épülne. Remény — és reménytelenség. Godard kulcsszavai: későbbi filmjeiben számlálhatatlanul sokszor, hivalkodva, súlyosan elhangzik majd mindkettő.

Apák árnyai

A filmnek egyes szám első személyben kell beszélnie, alkotó csak az lehet, aki egyes számban beszél. A francia filmnek le kell számolnia a lélektani klisékkel, az irodalmiasságot kiszolgáló, elavultan jelképeskedő és a rendezői tanulságokat pedáns eleganciával szájbarágó formanyelvvel, a harmincas évekből ittfelejtett színészi játékkal és a szépelgő „fény-árnyék” operatőri világgal. Valahogy olyan filmeket kéne csinálni, mint az amerikai detektívfilmek. Ott szabadon, logikátlanul, váratlanul cselekednek a hősök. Ott a reménytelenség boldogságával rúgják fel a szabályokat... — a *Cahiers* körének ennél mélyebb, alaposabb, és kidolgozottabb esztétikája nemigen volt. Ősöket, s bármilyen tágan értelmezett közös esztétikai hitvallást minden igazi művészeti mozgalom teremt magának. A szürrealisták méltánylandó igyekezettel rombolták volna semmivé a francia irodalomtörténetet, s közben értékes módon átírták. Olyan remekműveket támasztottak föl, ástak elő, mint Nerval álom-



François Truffaut: Jules és Jim
(Joanne Moreau)

regényei, vagy Lautréamont lidérc-prózája. Ősöket fedeztek föl maguknak.

Az előbb említett filmes próbálkozások nem teremtenek még igazi, hagyományban gazdag múltat. Ehhez régebbre kellett visszanyúlni. A nouvelle vague művészettörténeti horderejű szerkesztője, André Bazin már jóval első filmjük előtt maga köré gyűjtötte a fiatal kritikusokat. Kritikáikat megbeszélték, sőt, mindent megbeszéltek, minden vetítésen együtt voltak, éjjel-nappal együtt voltak. Truffaut egy ideig, szülei és lakása nem lévén, Bazinnél lakott.

André Bazin nemcsak kritikus: a művészetről gondolkodik — hivatás-ként. Esszéíró, pedig tárgyáról tud annyit, mint a tudós. Mégis: többet, mert önálló mű, ha ír valamit. A szakállasan tündéri Alain vagy Élie Faure, a szabad és szabálytalan művészettörténész (kinék könyvét majd a bolond Pirotot olvassa egy filmen, egy életen át) vagy a kollektív tudatalatti lírikus tudósa, Gaston Bachelard — ők Bazin rokonai.

Bazin az olasz neorealizmust tartja a filmművészet addigi legnagyobb fordulatának. De nem elégszik meg társadalombíráló demagógiával, azt vizsgálja, milyen általános, filmesztétikai, filmnyelvi tanulságokra bukkanhatunk itt. „Feltalálni valamit” még a filmesztétikában sem lehet. Bazin sem talált fel filmesztétikát. Rendszert még csak ki sem dolgozott. Nem rendszeralkotó, hanem mint az imént hozzá hasonlított szerzők — átértékelő. Az olasz neorealizmust, másrészt Orson Welles és Renoir filmjeit vizsgálva cáfolhatatlannak ítélte, hogy a film egyetlen igazi lehetősége, ha nem tagadja meg a fénykép-valóságot. „A filmművészet a fénykép objektivitásának az időbeli kiteljesítése”, esztétikájának lényegét ebben az idézetben megjeljük. Először érzett rá, hogy az új, a modern filmművészet, a montáztól a „planséquence” felé tart. A *belső vágás*nak nevezett eljárásig, vagyis, ahol nem a rendező-diktátor irányítja a néző szemét a vágással, de a kamera vezet, rejtetten, észrevétlenül. Esméje a nyitott film, amely a valóság többértelműségét sejteti. A neorealista, Orson Welles és Renoir legjobb műveiből fakadt ez a véleménye, s aztán e szemzőgből elemezte Orson Welles és Renoir életművét. 1945 óta lényegében máig Bazin az egyetlen érvényes filmlátásmód megteremtője, a filmművészet fejlődése — ha van ilyen — 1958-as halála után is őt igazolta.

Hamar meghalt, de Welles és Renoir kijelölésével két tekintélyes papát is adott a nouvelle vague-nemzedéknek. A harmadikat nélküle választották ki Hitchcock személyében. Három ilyen súlyos — nota bene — még külsőben is nyomasztó — atya sok egy kicsit. Esterházy Péter szép

Kosztolányi-esszéjében Kosztolányit nem atyának tartja, hiszen az csak Babits vagy Móricz lehet, hanem „bátyánknak” mondja. Akitől nem félni, szorongani kell, akinek a tehetősége állandóan bátorít és sohasem nyomaszt. A nouvelle vague is megtalálta ezt a testvért Jean Vigo személyében. A *Magartársból elégtelen* (1929) és az *Atalante* (1930), keletkezésük után harminc évvel így váltak nemzedéki filmmé, új hullámos filmmé. Ős, akinek nincs nyomasztó árnya, akitől nem kell rettegni. Aki személyesen (egyes számban) *mondja-fényképezi* a valóságot. Testvér.

A szerelem és halál játéka

A nouvelle vague szemlélet legelső, kirobbanó sikerét olyan francia film hozta, melynek rendezője, úgy lehet, mit sem tudott a *Cahiers* ugrásra kész ifjairól és nem ismerte Bazin esztétikáját. 1956-ban még a nouvelle vague kifejezés „ki sem volt találva”. Ő azonban kitalált valamit. Roger Vadimról, *És Isten megteremtette a nőt* című filmjéről van szó. Brigitte Bardot ebben a filmben nem ismeri el a szerelem korlátait, nem ismert sem társadalmat, sem a szabályait, sem istent, sem ördögöt. A szerelem olyan öröm, amiért mindent szabad, mondja, az animális létezés rendkívül rokonszenves, de legalábbis vadul irigylésreméltó női hangján. A *Cahiers*-ifjak, meg a balparti értelmiségiek sajtó szívvél bölintottak. Belőlük, majd hőseikből épp az animalitás hiányzott. S az új hullám egyik leg-erősebb vonulata ennek a szerelem-felfogásnak a vallása, tagadása, sóvárgása, kigúnyolása, kiröhögése, és ennek zokogó elérhetetlenségéről szólt.

Truffaut első filmjében, a *Csirkefogók*ban néhány kölyök vésott buzgalommal üldözi és zaklatja a kisváros romantikus szerelmespárját. Aztán a fiú meghal és a lány fekete ruhában sétál el a kölyökbanda előtt. A csirkefogók megbocsátanak, elhallgatnak. Talán megértettek valamit. Godard első filmjének hősnője nem tudja, szerelmes-e a nála menedéket találó rendőrgyilkosba. Hogy erről meggyőződjön, feljelenti — így legálább megtudja, nem volt szerelmes. A férfit menekülés közben lelövik. Chabrol második filmjének naiv diák-szerelmesétől cinikus unokabátyja „elszereti” a naivnak látszó szerelmét (ő már tudja, hogy a lányok sohasem olyan naivak, mint hinnénk), s tévedésből még le is lövi ezt a diákot. Truffaut és Godard majdnem minden filmje halállal végződik. Chabrolra, Malle-ra is érvényes ez: a nouvelle vague szerzői nem azért nyúltak az amerikai bűnügyi regényhez, hogy üres klisének tartsák a filmbeli halált. Lehet, hogy még nem félnék tőle, de munkatársukká fogadják.

Jacques Rivette *Párizs a miénk*

című munkája (1960), mely a legnagyobb hatást tehetné volna az egész irányzatra, s az új hullámot kedvelő néző- és kritikusrétegre (ha idejében bemutatják), a rejtélyes összeesküvések, a ki nem deríthető komplottok, homályos értelmű üldözések filmje. Eltűnik itt valaki Párizs diáknegyedében, s akik nyomozgatnak utána, végül nem tudják, valóban eltűnt-e, vagy játszik velük, netán ők maguk is nem részesei-e valamely átláthatatlan összeesküvésnek.

Játék, szerelem, halál — mintha a bretoni szürrealista hőskor fétis-motívumai elevenednének meg, mintha a nouvelle vague-nak szürrealista indíttatásai volnának. Szürrealista indíttatást pedig csupán annyit lehetne felfedezni bennük, mint Cocteau filmjeiben, s létezik olyan tudós tanulmány, mely bizonyos expresszionista jegyekből és a halál-motívumból levezetve mély belső rokonságot mutathat ki (érzésem szerint erőltetett módon) a német expresszionizmussal.

Aragon egyébként híressé vált cikkben üdvözölte a *Bolond Pirotot*, fiatalkorának szürrealista mítoszát látva benne feléledni. Az „örült szerelem” a „valóságon túliak” első számú fétise volt. Breton *L'amour fou* című esszékönyve, mint maga Breton is, a '68-at megelőző években egyre nagyobb becsben állt. A *Bolond Pirot*-ban, mely az egész filmtörténetnek citátumokkal, utalásokkal talán legzsúfoltabb alkotása, mely Elie Faure Velazquez-tanulmányától Rimbaud-n át a Céline-rengényig (*Ferdinand*), Picasso-képekig, mindenféle művészet- meg irodalomtörténeti utalással át-meg át van itatva; már a címevel is utal az „örült szerelem” lidérces lehetőségeire. A „reménytelenség” — désespoir — (Breton gyakori szava) ebben a filmben hangzik el legtöbbször.

A Szerelem és a Halál nagybetűvel napjainkban a gicces melodramák kelléke. Valamikor mindkettő a romantika kelléktárához tartozott. Mint a szürrealisták, a nouvelle vague is visszaperli a giccstől, a szórakoztató ipartól a melodráma jogát, a Könnyet, a Vért, a nagybetűs Szerelmet. Az „új hullám” oly semmitmondó elnevezése helyett talán találobb és termékenyebb lett volna a *neoromantika* elnevezés. S hogy mármost fittyet hányjunk tudós hegeli felosztásoknak, a nouvelle vague újromanticizmusának volt egy „naiv” és volt egy „cinikus” vonulata. Az első természetesen Truffaut, a második Godard nevéhez fűzhető. De a szelíd Truffaut-nak már a legelső filmjében a szerelmespár egy „ájtatos manó” nevű szörny-sáskát bámul, melynek nősténye arról híres, hogy párosodás után felfalja a hímet. A *Csirkefogók* kamaszos bájú könnyedfelszínű szövetében annyira riasztó, disszonáns ez a jelenet, hogy csakis



tudatosan kerülhetett ide. Előhang egy életműhöz — Truffaut minden filmjében, a *Jules és Jim*től a *Mississippi szirénjén* át a *Szomszéd szeretők*ig a nő az erősebb, az uralkodó, s törvénytörően pusztítja el a szerelmes férfit. Ha ilyen ennek a nouvelle vague-os neoromantikának a naiv vonulata, milyen lehet a cinikus?

Godard egyszer azt mondta, legtöbb filmjét kétszer csinálta meg. Ilyen értelemben a *Bolond Pierrot* a *Kifulladásig* „második kiadása”. A *Kifulladásig* a részben véletlenül született remekmű, a rögtönzés, a formai bátorság, a szabályfelrúgás örömeinek egyszeri reneke, a *Bolond Pierrot* a nouvelle vague szemléletmód legerősebb, legtudatosabb kifejezése, a Godard és az egész korszak csúcsa, kivételesen nagy esemény a modern filmművészet történetében. Ha ez az egy film maradna fenn a 60-as évek Nyugat-Európájából, szinte mindent megtudnánk a kor szelleméről. A film ugyanúgy radikális leszámolási kísérlet a karteziánus, racionális francia életfelfogással (és művészetszemlélettel), mint Breton bármelyik nagy műve a *Nadjától* a *Közlekedő edények*ig. Ugyanúgy a Szerelemben látja az emberi szabad-

ság legnagyobb lehetőségét, mint a szürrealisták tették. A *Bolond Pierrot* egyrészt a kalandregények és a füzetes regények, képregények paródiája. Pierrot maga is képregényfigura, egy értelmiségi P. Howard-hős, akinek a kultúra, a könyvek, a város, semmit nem jelent, megcsömörlött. Tiszta, Nagy Szerelemre vágyik. Tengerre, Szigetre, Erdőre vágyik. De nem tud a tengerparton élni és nem tud lemondani a kultúráról; a természet lágy ölén nem a tengert, a holdat, a fákat nézi: könyveket falna újra meg újra, s mindenről a külvilág jut eszébe, nem a belső. A *Bolond Pierrot* a Szerelem himnuszja és egy rekedt, kétségbeesett sikoly arról, hogy a szerelem nem válthatja meg az embert.

Ezt az igaz és mély melodramát (mert mégiscsak az, mint a romantika minden nagy műve) nem-lineáris, logikátlan cselekmény, összevarratlan töredékek, a töredék-szerkesztés varázsa, ragyogó tükörcserépezódók tartják össze. S így is erősebb szerkezete van bármely hagyományos alkotásnál. Minden jelenet, minden kép megszületésének, vászonra-kerülésének pillanatában önmaga megduplázódásává válik, más

Agnes Varda : Boldogság
(Claire Drouot)

jelent, más fejét ki, mint ami a vásznon van. (Godard ezért szerette Hitchcock szerkesztésmódját, s ebből a szempontból értékelve ezért írt megvilágosító elemzést a *Mester Tévedés* [*The Wrong Man*] című lélektani horrorjáról.) A film nem alkalmas közvetlen filozófiák ábrázolására — Bergman sok magasröptű kudarca (miként Maeterlincké a színpadon), elég példa erre. A *Bolond Pierrot* kalandfilm és annak paródiája, szerelmi giccs és a giccs gyilkos kigúnyolása. Tele van napi politikai utalásokkal, percértékű viccekkel. S közben, ilyen alantas, profán kerülőutakon a nyugati világ hatvanas éveinek (ha nem is „filozófiájának”, de világlátásának, életérzésének, utopikus hurra-optimizmusának) legmaradandóbb kifejezése. Kollázstechnikája, melyről megintcsak Aragon írt figyelemre méltó dolgokat, a legkevésbé összeillő minőségeket ötvözi. Napi politikai utalás, alpári kiszólás, meghatóan gyerekes szerelmi tánc az erdőben, „Paul és Virginie-idill”, nemcsak

1966, de a francia kultúrának minden ballasztja ott nehezedik az erdőben infantilis-bohókásan táncraperdülő Marianne és Ferdinand nyakán, mint valaha az *Andalíziái kutya* zongoráján a döglött tevék és papok.

Godard legnagyobb alkotása, de legalább annyira az új hullám szemléletmódjái is. Truffaut filmje, a *Mississippi szirénje* már konzervatívabb eszközökkel próbálta ugyanezt elmondani, a szerelmet vállaló, az életből kimenekülő, s a szerelemben sem boldogságot lelő hőseivel. Jacques Rivette, címébe is beemelve Breton alapművét, az *Őrült szerelem* ugyanezt az érzést és látásmódot vetítette ki. Aragon bármennyire lelkesedett, nem az ő alkotása a *Bolond Pierrot*, hanem Bretoné vagy Rimbaud-é. Egy évad a pokolban, szerelem címén.

Szabadság kell mindenáron. Lepuffantani a rendőrt ugyanolyan gesztus a *Kifulladásig* Micheljének, mint a Champs Élysées-n fölhajtani egy nő szoknyáját: a szabadság primitív gesztusai. Szabadság kell mindenáron. A szabadság csak a szerelemmel érhető el, a szerelemért mindent oda kell dobni. S akkor majd átélhetjük, hogy „nincs boldog szerelem”, hogy szabadság helyett a dinamitrudak maradnak, mellyel kéremázolt fejünket a nagy bohócsesztussal fölrobbanthatjuk. A magánéleti boldogság forradalma a legszébb bukott forradalom, a legkétségbeesettebb kudarc. A *Jules és Jim* három hőse közül talán Catherine látta így. Kudarcokra azonban — miként a *Jules és Jim* egy emberöltővel előtti életében — az utca is kínált lehetőséget, a külvilág. A nouvelle vague akkor bomlott ki, amikor a történelem — talán utoljára e században — a társadalmi közboldogság utópiáját is megcsillantotta. Valódi forradalmak helyett ugyan csak a forradalmak elméletei, utópiái buktak el, de ez még kétségbeesőbb volt. Kétségbeesés? Izzó reménytelenség? Godard fölnevezte.

Igazság, másodpercenként huszonnégyszer

Rozier, a nouvelle vague legifjabb s legtöbbet ígérő tehetsége tudta, amit egy Godard-hős, a „kis katona” tud, s amit aztán sokszor idéztek, az új hullám krédójaként. „A fénykép az igazság pillanata. De a film másodpercenként huszonnégyszer igazság.” Bazin esztétikája a gyakorlatban. Rozier az *Adieu Philippe*-ben egy fiatal fiú és két lány korzikai kirándulását mondta el. A fiú még csak szerelmes sem tud lenni, neki aztán igazán nem adatik meg, hogy szerelemben meneküljön. Algériai katonai behívás előtti utolsó nyaralása ez. A két lány civődve, féltékenykedve egymásra, s nevetve önmagukon, szép sorban egymás után „meghódítja” a fiút a közös sátorban. Azután

már csak integetnek a hadihajó után. A nézőnek hosszan, egy végeérhetetlen, megvágatlan híradó kínzó köznapiságával kellett búcsúznia a film három hétköznapi hőstől. A társadalom itt már soknak érezte a másodpercenként huszonnégyszeres igazságot. Az 1960-ban forgatott *Philippine*-t az algériai háború alatt nem mutatták be, 1963 tavaszán meg a néző menekült a háború emlékeitől. A nouvelle vague godard-i, bazini értelemben legigazabb filmje így vált a nouvelle vague egyik első bukásával.

„Legnagyobb vágyam egy véget nem érő híradó volna”. Ha ez a Godard-i vágy teljesülne, természetesen a világ összes ma játszott tévé- és mozihíradói elvesztenék létjogosultságukat. Godard *Kis Katonája* is dobozban volt a háború alatt. „Nem realista film kell, hanem valódi film” (*Réal et non réaliste!*) — így Godard-ék, de a producerek meg a nézők kezdték visszaszárni a lírai realizmust. A szerelem esszé-analízisei mögött

Eric Rohmer : A férfitgyűjtő



az új hullám alkotásaiban (akár ugyanazon filmen belül) azonnal szembeötló volt a nyers fényképvalóság. Először Agnès Vardának sikerült együtt, egyé szöve ábrázolnia a belső drámát a külső „igazzal”, egy halászfalu mindennapjait, amint nem háttérként, hanem meghatározó módon beleszólnak egy párizsi szerelmespár drámájába (*La Pointe Courte*).

Cinéma-vérité

Film-valóság. Az új hullám más lett volna az etnográfus Jean Rouch filmjei nélkül. A francia cinéma-vérité fogalmát is (félreértve a vertovi meghatározást, a kinopravdát) Rouch néprajzi filmjei teremtették meg. Rouch *szubjektív néprajzot* csinált. Nem a tudomány objektivitását cáfolta, hanem a film objektivitását. A filmalkotó, a film, a művészet nem maradhat objektív, ezt jelenti a Rivette-féle „alkotó az, aki egyes szám első személyben beszél”. Rouch filmjei bonyolult szerkezetű alkotások. A felvett anyagot (mely vagy valódi dokumentum, vagy egy élethelyzet előre megbeszélte, de improvizált lejátssza) a film egyes pontjain meg-

beszélnek, kommentálják, megvitatják maguk a szereplők, egymással, vagy az alkotókkal. Az *En, a néger hősei* Abidjan külvárosában, de az *Egy nyár krónikája* szereplői már 1961 Párizsában. Rouch ugyanúgy vizsgálta a párizsiakat, mint az afrikaiakat. A sokszoros kommentár, átfedések, megvitatások révén pszichodráma és filmszociográfia lesz minden filmje. Az *Egy nyár krónikája* így marad Chris Marker hosszú dokumentumfilmjének, *A szép májusnak* előzménye, párja, de így kerül fölébe is. Chris Marker a válogatással megszabta filmjének mondandóját, „írnyitotta” a dokumentumokat-interjúkat, megszabta a film „mondani-valóját”, Rouch nem. Az *Egy nyár krónikája* (mint afrikai tárgyú alkotásai) „work in progress”, a forgatás alatt alakult azzá, ami, s a vetítési időben a néző úgy érzi, ő alakítja, előtte alakulnak, a rendező saját anyagával mintegy feleselhet csak, vitatkozhat vagy egyetérthet, de nem ő szabja meg. (A legigazibb irodalom sajátja is, hogy ne az író — a hősök irányítsák az írókat. A hetedik művészet különös fintora, hogy mozgóképen először egy néprajzi-dokumentumfilm-filmalkotó valósíthatta meg, s nem fikciós filmrendező.)

Ha Truffaut mester testvére Jean Vigo, Godard-nak egyetlen igazi „bátyja” van. Jean Rouch. Rouch hatása rendkívül nagy volt az új hullámra. Felszabadító példát kínált. A szakmán kívüliség lehetősége a fikció új törvényeinek megjelöléséhez vezethet. Rouch filmjében, ha szabad filmtechnikai törvényt semmibe venni, több igazság van másodpercenként, mint a huszonegy/sec képkocka.

Rouch közvetett módon is hatott. Agnès Varda kiemelkedően legjobb, a pályáján kivételes helyet elfoglaló *Boldogságára* gondolunk. A *Jules és Jim*, a *Bolond Pierrot* és a *Boldogság*, a modern filmművészet e három rokon-alkotása közül a *Boldogság* a legsterilebb fikció; nem cselekménye van, hanem esszé-hipotézise (lehet két nőt azonos szerelemmel szeretni, s hármában boldognak lenni). A *Jules és Jim* ellentétben nem cselekmény-regény, hanem esszé-analízis és közben, de nem különválva, pontos dokumentum-környezetrész; Rouch „afrikai” kamerájához méltó mikroanalízise a francia városi szerelmi magatartásnak. Egy értelmiségi, balparti kisvilágba zárt rendező törte itt át saját kereteit, talányos, többértelmű, „nyitott” esszéfilmet alkotva.

Új-romanticizmusnak véltük a nouvelle vague szemléletét. Módosítsuk. Fikció, cselekmény, történet, analízis... — semmiféle megkötés nincs többé. Bazin elmélete a filmnyelv fényképszerűségének meghatározó erejéről, az olasz neorealizmus vagy Renoir példája, mindez nem lett volna elég a nouvelle vague realizmusához. Az etnográfus amatőr-



Jean-Luc Godard : A megvetés (Michel Piccoli, Brigitte Bardot és Jean-Luc Godard — forgatás közben)

filmes-tudós, Jean Rouch közvetlen, nem múltbázárt példája, „munkatársi” partnerszerepe kellett, hogy az új-romantikus szemlélet a pervalóság fényképszerű meghatározottságát tiszteletben tartva mélyebbre lépjen, túl az új-romantikán.

„A szubjektív igazságot elérve az rögtön objektív igazsággá válik és az objektívnek hitt igazság azonnal szubjektív igazsággá torzulhat? Mi-féle távolság választja el ezentúl a megéltet és a megjátszottat?” — kérdezi Jean Louis Bory egyik Rouch-sal foglalkozó írásában. „Semmilyen” — válaszolta Godard, s nyomában a többiek.

Tájékos évek: a mi új hullámunk

Boris Vian regénycímét változtatjuk így meg. Boris Vianét, akit méltán tarthatunk a nouvelle vague-szellem, sőt a hatvanas évek egyik előfutárának. *Tájékos napok* című regényéből készült is film 1967-ben. Charles Belmont rendezésében, Marie-France Pisier és Samy Frey főszereplésével. Csoda, hogy nem előbb. Mára ugyan csak öt-hat rendezőre emlékszünk, de 1959 és 62 között 279 új elsőfilmes





Jean-Luc Godard: Hímnem — nőnem



mutakozott be Franciaországban. Prágától Brazíliaig hatott ez a hullám. Nem utolsósorban persze az új magyar filmre. Jónéhány éves késéssel, de először a francia filmből tanultuk, izleltük a hullám sós ízét.

Tetszett, ami szabálytalanul új. A mából visszatekintve természetes reakció volt ez. 1960—63 táján a művészetkritikában még roppant erős volt a vulgarizáló, dogmatikus hang és szellem. A francia új hullám alkotásai is kihívták a dogmatikus kritika támadását. A nyugati kommunista kritikusok, Aristarco és Georges Sadoul „veszedelmesnek” minősítették. Sadoul később látványos pálfordulással, versengve Aragónnal ünnepelte Godard-t. Nálunk kevésbé iskolázott, filmből felkészületlen és tájékozatlan, de legalább olyan ingerült volt a fogadtatás. (Az egyik legfigyelemreméltóbb kivétel Nemeskürty István értő méltatása a *Világirodalmi Figyelő* 1960/1-es számában.) A támadások most is a filmek tárgyát, témáját, a feltételezett mondanivalójukat (vagy annak hiányát) érték. A filmek formanyelvi újításait, ha észrevették is, elkülönítve vizsgálták, mint kevésbé lényeges tulajdonságukat. Ez a fajta kri-

tika meg sem próbálta vizsgálni az új formanyelv hatását a művek szemléletére. Nem merté észrevenni, hogy egy kiürült, életidegen forma és a száraz akadémizmus elleni filmnyelvi szembefordulás, a régít tagadók *nemzedéki* jelentkezése közös ideológia, sőt deklaráltan baloldali világnézet nélkül is korszerűbb eszmeiséget tükröz, mint a túlhaladott régi mozi. Érdeemes megjegyezni, hogy a francia nouvelle vague világnézetileg nagyrészt heterogén alkotói épp a hatvanas évek elején, az algériai háború elítélésében, az akkori Franciaország legdöntőbb társadalmi-politikai kérdésében mindannyian azonos véleményen voltak: ellenézték az algériai háborút. Ez egy ideig közös társadalmi cselekedetekre is készítette őket, mint ahogy — ismét csak rövid ideig — 1968 májusában is a „kis forradalom” mellett álltak.

Marx és a Coca-Cola gyermekei — adta egyik 1966-os írásának címét Pierre Billard francia kritikus, a baloldali-liberális *Cinéma 63* egykori főszerkesztője (ma a jobboldali-liberális *Le Point* hetilap szerkesztője), a titulust Godard *Hímnem-nőnem*-jéből kölcsönözve. „A filmesek eddig úgy foglalkoztak az ifjúsággal, mint ahogy az üldözött kisebbségekkel vagy a fejlődésben elmaradt országokkal szoktak: kibírhatalan jóindulattal és részvétellel. A jövőben azonban egyenrangú félnek kell tekintenünk a fiatalságot, s ennek megfelelően kell behatolnunk drámájába.”

Minden korai új hullámos filmből sütött a személyes hitel, ha úgy tetszik az egyéniség írája. Enélkül az őszinteség nélkül semmiféle igaz társadalomábrázolás nem lehetséges. Az *Oldás és kötés* és a *Megszállottak* előtti magyar filmek nézői ezt saját bőrükön tapasztalhatták. Nem tudom, mások miért álltak sorba órákig a Filmmúzeum vagy az Uránia mozi zárt körű, főiskolásoknak rendezett vetítései előtt. Valószínűleg, mint magam is, pontosan ezért.

Manapság, ha véletlenül szembeke-rülünk a televízió előtt (rossz randevú) vagy félig üres filmmúzeumi nézőtéren egykori bálványainkkal (önmagunkkal), tétován, tanácstalanul kérdezzük: „Mi történik velünk?” Ha 1963 táján valaki azt jósolja, hogy húsz-harminc év múlva a film-„művészet” ura és könyörtelen diktátora megint Hollywood lesz (milyen röhögve temettük!). Kár, hogy nem volt az új hullámoknak Cassandrája, legalább felkészülhettünk volna a vereségekre. A hatvanas évek optimista és naiv légkörében sokan, s nem csupán a naiv pesti diáknézők, maguk a résztvevők is úgy hitték, hogy a „töltőtoll-kamera”, a szerzői film véglegesen csatát nyert. Sorolhatnánk annak az évtizednek film-művészeti kulcsszavait. Ma már értelmüket veszítették. Az új hullámok elsimulása, megszűnése (még buká-

Tavaly Marlenbadban (Delphine Seyrig)



Henri Langlois

Alain Resnais-ről

Velence igazán megfelelő hely volt arra, hogy először ott lássuk a *Murielt*: csak ott lehet ugyanis ilyen sárgákat, ilyen narancsszínt látni, csak ott van meg az a hanghátter, amelyhez legfeljebb a vidéki vonatok akusztikus közege hasonlítható: a Vendôme tér összekeveredett képzetünkben a Szent Márk térrel.

Lidérces hanghatások, melyekkel jól egybecseng Delphine Seyrig manierista játéktípusa.

Akárha egy költőnőt hallanánk beszélni...

Resnais művészete elválaszthatatlanul összefonódik e hanghatásokkal. Az embernek az a benyomása, hogy filmjei legelsőbbben is hangokból állnak. Hangokból meg kísértetekből.

...Emmanuelle Riva kísértete partra vetett halként tátog hang nélkül Hirosima akváriumában. Chanel árnya mint valami

sukra sincs pontos szó) nem valamely krányszat, hanem egy új valóság szemlélet, új világlátás bukása volt. Hadd írjam le, talán ma először: a némafilm megszűnése óta a filmművészetet ért legnagyobb csapás. Ilyen csapás után nem lassú „javulás”, hanem a társadalom gyors és nehezen előrelátható változásaival kapcsolatos *feltámadás* várható csak. A töltőtoll-kamera belső igénye, a személyesség vallomás-kényszere csak elfojtható, nem kioltható. Godard „feltámadása”, második korszaka, keserű agresszivitásának vad példája, már addig is megkerülhetetlen. „Hatalomra a képzelőerőt, ejakuláld a vágyaidat...” Párizs és Prága utcáiról rég eltűntek az efféle feliratok. Mégis, ezeknek szellemében dühös bizonyossággal várhatjuk — éppen, mert semmi előjele nincs és egyhamar alig elképzelhető —, hogy új-Hollywood és minden rendű s rangú nyugat- és kelet-európai konzervativizmus gyakorlatosan semmivé lesz. A protéziszes film-oroszlánok mégis megfutamodnak, s az új hullám szellemi lobogói fennlen lobognak majd.

S előbb, mint e század végső pontjára hág.

BIKÁCSY GERGELY

Az új hullám szabadsága

Kultúra és halál

Az új hullám filmjeinek rejtett vezérmotívuma a szabadság mint érzelmi állapot. Bennük az egyén elsősorban érzelmei, indulatai és életkora alapján határozható meg, mivel nincsenek lényeges szociális, politikai vagy történelmi kötődései. E filmek főszereplői szinte kivétel nélkül fiatalok. Saját generációjukon kívül nemigen tartoznak sehová, s a generációt sem tartja össze más, mint az apák társadalmával

szembeni általános bizalmatlanság. A filmekben a külvilágból csak az általános konkrét azért, ami a szubjektum érzelmi beállítódására érzékeny: az erkölcs és a kultúra. Ezek normái azonban mint üres kötöttségek jelennek meg, ezért tűnnek merevnek és értelmetlennek. Velük szemben az új hullám etikai álláspontjára Jean Collet megállapítása áll: „doktriner elmélet, terv- és program nélküli.” Szabadságfelfogásukra pedig Godard

reszketeg, mozdulatlan marionett-figura csüng alá Marienbad plafonjáról...

Itt az oka minden félreértésnek: Resnais ugyanis valójában az utolsó némafilm-rendező.

A *Van Gogh* óta minden egyes filmje szükségszerűen a *Murielt* készítette elő: a *Guernica* meg az *Éjszaka és köd* felderengő fényei, a *Szűrén* elvonatkoztatott képsorai...

Csak hogy ezúttal már nem stílusgyakorlatot látunk. Resnais itt már a maga teljes valójában megmutatkozik nekünk: e filmjében ébredt egészen öntudatára. A maga teljességében vállalja saját művészetét, s nyomasztóan erőszakos szerénységével mindent széttipor, ami az útjába kerül. A *Muriel* azt jelenti a filmművészetben, amit a dodekafónia jelentett a zenében, s e kamaradráma Schönbergjét Alain Resnais-nek hívják.

Amiként a *Hirosima* vagy a *Marienbad* tanúsítja, s mint ahogyan mindannyian „tudjuk, írjuk”: Resnais-nek, aki vágóként kezdte a filmszakmát, az idődimenzió áll mondanivalója középpontjában; az idő kiterjedése. Ez az oka annak, hogy a *Muriel*ben nem kisebb dolgot visz véghez, mint a kiejtett szó trónfosztását.

Szakít a filmművészet korábbi, szöveg-vezérelte egységével, s megteremti a képek hangzó ellenpontját, amelyről már régóta anynyi szó esik, csak senki nem tudta igazán megcsinálni.

A *Muriel*ben az önnön jogaiiba visszahelyezett képnek nincs más mértéke, mint önmaga, a tulajdon relativitása; s noha a szereplők ki nem fogynak a szóból, a képek valóságos időtartama mintegy megsokszorozódik a látvány intenzitása révén.

Resnais sikerrel választotta szét a képet meg a hangot. Ezzel önmagát is megszabadította a konvenciók rabságából, s ezért kell a *Murielt* úgy tekintenünk, mint a rendező első igazi filmjét.

Itt ér véget egy rendező hosszú tévelygése: egy rendező, aki — a látszat legalábbis ez volt — szántszándékkal fittyet hányt a játékfilm-készítés szabályainak, s aki nagy filmjeit is egyfolytában kisfilmekként kívánta megrendezni.

Holott épp e makacs kitartása folytán vált képessé arra, hogy áttörje a falat, amelybe a filmművészet az utóbbi harminc évben egyfolytában beletükközött.

(*Homage to Alain Resnais*, 1963. szept. — A francia *Cinéma* kiadványából)

formális meghatározása jellemző: „Szabadnak lenni azt jelenti, hogy azt csinálom, amit akarok, akkor, amikor akarom.”

A szubjektív szabadság „etikájának” nevezhetnénk ezt az álláspontot, ha következhetne belőle bármiféle pozitív állítás. Az új hullám rendezői számára mégis volt ennek egy fontos következménye: így maga a filmkészítés válhatott erkölcsi cselekedetté. Az, hogy ők filmet csinálhattak, és filmjeik sikert arattak, bizonyították, hogy lehetséges kultúrát létrehozni a „papa mozijának” hamis moralizálásával szembeni anarchisztikus lázadásból is. A filmkészítés volt a legfőbb bizonyítéka annak, hogy „szubjektív szabadság-doktrinájuk” nem barbárság, hanem a kultúrával való látszólagos szembenállásban is kultúraépítő. Ezért van az, hogy az új hullámos rendezők legfőbb beszédtemája, és legfontosabb problémája nem filozófiai, politikai vagy morális természetű, hanem szárazon szakmai jellegű. „A fahrt — erkölcsi kérdés” — mondja Godard, és ez annyit jelent, hogy semmi más bizonyítéka nincs arra, hogy etikai álláspontja érvényes lehet, mint az, hogy választott eszközei, melyek radikálisan tagadták az addig érvényes filmkészítési szabályokat, képesek művészi alkotás megformálására. Ha a kultúra művészetként elfogadja, amit csinálnak, akkor ez indirekt igazolása a tevékenységük alapját képező etikai alapállásnak. Filmjeik történetei azt mutatják meg, hogyan buknak el sorban a szentimentális szabadságvágy érvényesítésére tett kísérletek a társadalomban. Ők maguk azonban mégis képesek érvényesíteni ezt a szabadságot azáltal, hogy formabontó, „dilettáns” filmjeiket elfogadtatják a világgal.

A szembenállás valódi terepe tehát a művészet és a kultúra — ez alól csak Godard kivétel bizonyos fokig, de ő is csak rövid időre vált politikailag aktívvá, és ezt a korszakát azóta már nem tekinti autentikusnak —, és ez a másik oka annak, hogy az elutasított társadalmi normák nagyon gyakran a filmekben is a művészetrel kapcsolatban jelennek meg.

Míg kulturális különállásukat Godardék filmkritikáikban fogalmazták meg, mielőtt még maguk filmkészítésbe fogtak volna, addig saját filmjeikben már az egész klasszikus kultúrát idézik akkor, amikor a fennálló civilizációval szembeni bizalmatlanságuknak hangot akarnak adni. A klasszikus kultúra felidézésében



Jean-Luc Godard: Kifulladásig (Jean-Paul Belmondo)

kiemelt helyet kap a zene. Már annak idején is feltűnő volt, hogy az új hullám a filmek zenei világát teljesen átalakította. Ez azokra a filmekre is igaz, amelyekben az új zenei anyag pusztán hangulati értékű maradt. Az új filmek szaktítottak az ismert filmzeneszerzőkkel, és részben újakat kerestek, de főképp a filmekről függetlenül készült zenei anyagot használták föl. Ebben alapvetően a jazzre és a komoly zenére támaszkodtak. Soha ennyi nagy zenészerző műve nem hangzott el filmben, mint amennyi az új hullám filmjeiben. A skála nagyon széles: Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Schumann, Brahms, Ravel, Stravinsky, Sosztakovics, Bartók, Schönberg, Satie, Boulez, Hindemith, Xenakis és még nyilván folytatni lehetne a sort. Ez a megnövekedett érdeklődés a komoly zene iránt egyrészt magyarázható azáltal, hogy az új hullám rendezői olyan igénnyel léptek fel, hogy a film a többi nagy tradícióval rendelkező művészeti ággal egyenértékű kifejezőeszköz legyen, s ehhez szükség volt a kifejezőerő intenzitásának növelésére a film zenei rétegében is. Nem érhatték be többé a hagyományos illusztratív zenei anyaggal, fontos volt, hogy a zene önmagában is hordozzon önálló tartalmakat, melyek a képeknek újabb dimenziót adnak. Számunkra azonban most a komolyzene használatának egyik sajátos módja a fontos.

Bizonyos filmekben az figyelhető meg, hogy komolyzenei részletek rendszeresen akkor szólnak meg, mikor a történet a szereplők számára veszélyes fordulatot vesz, valamiféle fenyegetettség lesz úrrá rajta. A *Kifulladásig* kísérőzenéje egy konvencionálisnak nevezhető, a bűnügyi filmek esetében megszokott, kicsit baljóslatú, de sodró könnyűzene, egy jellegzetes, visszatérő motívummal. Anál feltűnőbb viszont, hogy a filmben két esetben szólal meg klasszikus zene, és mindig olyankor, amikor egyébként a bűnügyi történetekben a feszültségfokozó zenei leitmotiv kerül elő. De ezek közül is csak azokban az esetekben, amelyekben a fenyegetés valamilyen módon a lánnyal kapcsolódik össze. Az egyszerű üldözésszerű jelenetekben Godard is a hagyományos zenei megoldást használja. Amikor azonban a fenyegetés nem kívülről, az ismert és megszokott ellenfél felől jön, hanem mintegy belülről, a lány érzelmi ingadozásaiból és a belőlük következő tettekből, Mozart-, illetve

Chopin-zenei részleteket hallunk, ráadásul ezeket a zenéket mindig a lány szólaltatja meg a lemezjátszón. Először, mikor a szállodában vannak, és Michel arról értesül telefonon, hogy a rendőrség kereste, Patricia egy Chopin-darabot tesz fel. Másodszor, mielőtt elindul, hogy Michelt feljelentse a rendőrségen, egy Mozart-klarinetversenyt tesz a korongra. A film egyik legszebb jelenete az, amikor a feljelentés után visszatér, s a mit sem sejtő Michel az asztalra borulva alszik, miközben már-már fűlértően szól a derűsen játszó Mozart-zene, mely most már semmiképpen nem illik az így kialakult drámai szituációhoz. Ebben a jelenetben jelenik meg a legélesebben a klasszikus kultúra, mint a mindennapi élettől elidegenedett esztétikai és erkölcsi értékrend.

Ez a viszony még nagyobb hangsúlyt kap azáltal, hogy a zenével kapcsolatban hangzik el az egyetlen tartalmas információ Michelről (azon kívül, hogy egyszer arra a kérdésre, hogy nős-e, azt a választ adja: „nem... igen, rég volt”). Megtudjuk, hogy apja klarinétos volt, és így már gyerekkorában kapcsolatba került a komolyzenével. Nyilvánvalóan kiemelt jelentősége van ennek a közlésnek. Innen derül ki, hogy Michel nem barbár, hanem rendelkezik mindazzal a kultúrával, melyet erkölcsileg tagad, vagyis az által képviselt, végső soron irracionálisan pusztító lázadás ugyanennek a kultúrának egyik lehetséges terméke. Másfelől pedig az igazi veszélyt nem is a hagyományos ellenfél, a rendőrség jelenti számára, hanem Patricia, aki amerikai — tehát a szabadság hazájából jött —, és a Sorbonne-on akar tanulni, vagyis a Michel által elvetett kultúrát szeretné megszerezni. Épp ellenkező irányba halad, mint Michel, aki a hagyományos kultúrából szeretne a szabadság felé kitörni. A vele való kapcsolatban Michel számára az a tét, hogy lehetséges-e a kulturálisan bevett életmódmintákkal szemben egy erkölcsileg eltért mintát követni, és ennek ellenére, vagy épp ezen keresztül eljutni azokhoz az emberi tartalmakhoz, melyek a társadalmi konvencióktól már elidegenedtek. Ha igen, akkor az erkölcsi szabályszegés és a formális törvénysértés úgymond metafizikai igazolást nyer, s így a fizikai elbukás egy magasabb rendű erkölcsiség megdicsőülése. Ez a romantikus megoldás. Ha nem, az azt jelenti, hogy ezen az úton nem lehetséges a társadalmi konvenciók valódi megtörése (ahogy például sikerült a Michel által előadott történetben, ahol a szerelem legyőzte a törvénytiszteletet). A fenyegetés tehát az érzelmekbe beépült, megfoghatatlan kulturális gátlások felől jön, és ez Michelt megint a szélesebb értelemben vett kultúrával állítja szembe, ezért szólal meg ilyenkor valamilyen klasszikus zene a filmben.

Jean-Luc Godard : Bolond Pierrot
(Anna Karina)





Alain Resnais: Tavały Marlenbadban
(Delphine Seyrig és Sacha Pitoëff)

Azt, hogy a zene miért kap kiemelt szerepet az európai magaskultúra felidezésében, ami itt a társadalmi konvenciók ellenállásának megjelenítése, több dolog indokolja. Először is, a kultúra, mint a humánus értékekkel szembeforduló diabolikus erő, Thomas Mann *Doktor Faustusa* óta tradicionálisan a zenéhez, mint arche-

tipikus példához kapcsolódik. Másodszor az új hullám romantikus beállítottsága, megintcsak érthetővé teszi vonzódását a zenei kifejezéshez, harmadszor pedig, mivel a konfliktusok alapvetően érzelmi síkon játszódnak, az egyéb kulturális utalások esetleg csökkentenék az érzelmi involváltságot. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ugyanebben a kontextusban ne jelenne meg az európai műveltség más összefüggése is.

Truffaut *Bársonyos bőrnek* főszereplője egy irodalomtörténész, ami nemcsak önmagában ritkaság; kétséges, hogy egyáltalán van-e még egy film a filmtörténetben, melynek hasonló foglalkozású főszereplője van —, hanem ennél is meglepőbb, hogy a történetben látszólag semmi sem

indokolja ezt a szokatlan foglalkozást. A cselekmény ugyanis nem az irodalomtudósi munka bonyodalmai, hanem egy banális szerelmi háromszög körül folyik. A főhős, egy jónevű irodalmár, egyik külföldi útja alkalmával beleszeret egy stewardessbe a repülőn. Hazaérve folytatja a kapcsolatot, feleségének pedig hazudozni kezd. A feleség gyanakszik ugyan, de gyanúját nem tudja igazolni, megpróbál hinni férjének. A két szerető állandó konspirációra kényszerül, mert a férfi nem akar botrányt. Elköltözik ugyan otthonról, de a szeretőt még mindig nem vallja be. Mikor végre elhatározza magát, hogy legalizálja viszonyát, a stewardess szakít vele. Felesége közben egy véletlen során rájön a kapcsolatra, és arra, hogy becsapták, és mikor a férfit, hogy kibéküljön vele, randevúra hívja, saját vadászpuskájával lelövi.

Ez a meglehetősen közönséges féltékenységi dráma egyetlen olyan információt tartalmaz, amely lehetővé teszi, hogy a történetet ne csak abba a közhelyes tanulságba foglalhassuk össze, hogy „szenvédélyeinket vállalnunk kell”. Mégpedig azt, hogy akivel mindez megesik, az európai kultúra legautentikusabb képviselője, a tradíció beavatott embere. Bármilyen más polgári foglalkozás vagy semmitmondó lett volna, vagy csak a a polgári képmutatás közhelyét hordozná. Ha művész volna az illető, egyrészt a stewardess érzékiségéhez való vonzódása semmiféle meglepőt nem jelentene, másrészt gyávasága pusztán a művészek erkölcsi megbízhatatlanságának ugyan-csak jól ismert polgári kliséjét erősítené. Az irodalomtudós azonban a kultúra szakembere, a tradíciók és konvenciók megbízható közvetítője. Amit a művészek a polgár szemében rendszertelenül és ellenőrizhetetlenül, ezért erkölcsileg kétes módon létrehoznak, azt a művészet szakembere megszerezve, tudományos világossággal a kultúra részeként szentesíti — vagy megőrzeti, mint kultúraellenest — s ezáltal mintegy döntőbírája annak, hogy mi az, ami beleillik a tradícióba, és mi nem, Ő az, akinek a legmélyebben kell azonosulnia a kulturális konvenciókkal, és azért nemcsak a tudósok általános megbízhatósága, hanem a tradíció képviselőinek konzolidált méltósága is lényéhez tartozik. Az irodalomtudós az a foglalkozás, amelyből a legkevésbé következik bármiféle váratlanság, izgalmas kalandosság, minthogy a polgári társadalom egyik legjobban illeszkedő, respektált pozíciója, mely mindenféle hatalmi érdektől független. Maga a mindenek fölött álló tradicionálítás.

Ezzel szemben a stewardess foglalkozása maga a könnyűség, a súlytalanság, a sehova se tartozás. Az üres mosolyok, a semmit sem ígérő és semmire sem kötelező kedvesség, az üres érzékiség mestersége. A stewardess

tulajdonképpen a prostituálttal rokon foglalkozás, annak egy szalonképessé szelídített, funkcionalizált változata (a film címében is a pusztaság érzékiség fogalmazódik meg).

Ezek a tartalmak erőteljesen befolyásolják a történet értelmét. A középpontban így az a probléma áll, hogy mi történik akkor, amikor a kulturális tradíciónak eme felkent embere szembe találja magát saját érzékiségének kihívásával. A kérdés az: vajon ez európai kultúra konvenciórendszerének, mely az egyén érzelmi és érzéki életét is szabályozza, van-e lehetősége arra, hogy saját merev szabályait felülbírálva helyet kényszerít az érzékek nagyobb szabadságának. Nem arról van szó, hogy a főhős enged-e érzékei parancsainak, hanem arról, hogy hatalmas kultúrája ad-e neki támpontot ahhoz, hogy kezelni tudja ezt a polgári szemmel „kulturálatlan” eseményt. A film a próbálkozás tragikus csődjéről szól. (Truffaut arra is vigyáz, hogy a csőd ne csak a főhős személyes gyávaságának az eredménye legyen, hanem érzékelési környezetének bornírtságát — kezdve hisztérikus feleségén —, amellyel szemben szerelmét valóban mint súlyos botrányt kellene vállalnia.)

Truffaut filmjében tehát a főhős foglalkozása kapja ugyanazt a szerepet, amit az előző filmben a komolyzenei betétek. A történet konkrét morális konfliktusai pusztán az európai műveltség felidézése által az egész kultúra erkölcsi kérdéseivé tágulnak.

Ugyancsak az irodalmi tradíció keresztlél fogalmazta meg a kultúrával szembeni bizalmatlanságát Chabrol is az *Unokafivérek*-ben, ahol egy könyvárus biztatja a vidékről feljött fiút, hogy olvasson minél többet, kulturálódjon, mert ez a siker útja. Mikor a fiút már minden lehetséges kudarc elérte, az összes vizsgáján megbukott, csak azon ment át, amire unokatestvére „befizette”, kétségbeesetten fordul újra a könyveshez tanácsért, akitől már végképp ördögi cinizmusként hat az újabb biztatás arra, hogy forduljon a kultúrához segítségért.

Godard *Éli az életét* című filmjében a művészet akkor „vállal témává”, mielőtt Nanát kegyetlenül lemészárolják. Nanának egy Edgar Poe novellát olvas fel szerelme, melyben lényegében az expresszionista művészet paradoxona fogalmazódik meg: minél közelebb kerül a művészet az élethez, emez annál közelebb jár a halálhoz. Nana történetében ez nem a művészi alkotás áttételével, hanem szó szerint értelmeződik.

Ugyanezt a kultúrához való viszonyt találjuk Godard *Bolond Pierrot*-jában is. A cselekmény, mely Godard első filmjéhez hasonlóan félig szerelmi, félig gengsztertörténet az egész civilizáció szisztématikus megtagadására, majd restaurációjának kísérletére épül. A szerelme itt is a



Claude Chabrol: *Unokafivérek*
(Jean-Claude Brialy és Juliette Mayniel)

bűnözéshez kapcsolódik, mintha az „apák társadalmában” csak együtt létezhetne e két minőség. A változás annyi, hogy itt a főhős nem azért lesz balek, mert törvénytörtő lázadása túldimenzionált szerelméhez képest, hanem azért, mert egyáltalán hisz a szerelmeben, és vállalja érte a társadalmonkivüliséget. Ebben a filmben Godard lényegében a Michel által példaként elmondott romantikus szerelmi történetet hiteltelensíti. Ezen a kultúrán belül már semmilyen módon nem lehetséges az „örök szerelme” — állítja. (Érdekes módon lényegében ugyanezt a történetet játssza végig Truffaut is a *Mississippi szirénjében*, és ennek a filmnek is Belmondo a főszereplője.)

A főhősök menekülése — egy gengszterbanda, a férfi családja, a rendőrség elől — egy mindenre keresztülcsereltető ámokfutás a „szabad-

ság” felé, mely számukra a mindenkorábbi kötöttségtől és gátlástól mentes szerelme lehetőség. Mikor már mindent a hátuk mögött hagytak, és ketten újra kezdenék az életet egy elhagyott tengerparton, tökéletesen nomád körülmények között, Ferdinand elkezdi újra magába tömni azt a kultúrát, amit mint erkölcsiséget, életmódot és civilizációt megtagadott. Új életét a régi kultúra szellemi forrásaiból akarja felépíteni. Mikor ezt Marianne észreveszi, egyszerre unni kezdi együttlétüket, úgy érzi, hogy ezentúl rá már semmi új nem várhat, és elhagyja Ferdinand-t. Ekkor azonban rájuk találnak a gengszterek, egy lövöldözésben Ferdinand véletlenül Marianne-t is eltalálja, és ezek után látványos öngyilkosságra határozza el magát.

Ferdinand lázadásáról is kiderül, hogy részleges, következtelen és ezért bukásra ítélt. Nem megy túl azon, hogy fedez egy gyilkosságot, elhagyja családját és üresen fecsegő társaságát, autókatalplop és embereket üt le, mindezt azért, hogy utána ugyanazt a kultúrát művelje tovább távol a civilizációtól, amelynek ilyen radikálisan próbált hátat fordítani. Csakhogy Godard szerint ezen az úton nem lehet restaurálni a civilizációt. Az sokkal szorosabban következik ennek a



rást, érzéki vágyakozást képviseli. Nem más formák érvényre juttatása, sem a meglévők megerősítése, hanem csupán ezek fellazítása, a formátlan-ság, az önkényes szabályszegés formává szentesítése a célja. A lázadás oldalán a kultúra merev formaként való felszámolása áll az érzelmek és az érzedek útján, ezzel szemben pedig a merev formák pusztító ellen-állása.

A pusztulás itt nem ölt romantikus formát, mert ennek az érzelmi lázadásnak hiányzik a metafizikus háttere, egy elképzelt „jó” világrendbe vetett hit. A külvilág a totális „rosszként” jelenik meg, amely elől nincs hely elmenekülni. Nincs olyan szeglete az életnek, mely menedéket nyújtana a szilárd támpontot az ellenálláshoz. A lázadás ezért eleve esélytelen, az elbukás pedig értelmetlen. Nem megváltás, hanem üres megsemmisülés. Ez fogalmazódik meg abban, hogy a filmekben a halál szinte minden esetben véletlenszerű, váratlan, már-már nevetséges. Akkor következik be, amikor a szenvedő alanyok éppen más irányba indulnának, mint amelyik halálközelségbe hozta őket. Haláluk azért értelmetlen, mert a halál erejéig már nem vállalják társadalmi felelősségüket. Az *Unokafivérek* démonikus hőse csak játékból süti rá unokaöccsére a revolvért, nem tudja, hogy az előzőleg tehetetlen kétségbeesésében, épp azért, hogy bátyját megölje, megtöltötte. A *Bársonyos bőr* hőseit akkor lövi le felesége, amikor az már visszamenne hozzá. A *Jules és Jim* főhősnője akkor lesz öngyilkos és öli meg gyanútlan szerelmét, mikor már mindenki úgy érzi, hogy az érzelmek révbe jutottak. Az *Eli az életét* Nanáját akkor lövik le hideg kegyetlenséggel, mikor szerelmes lesz, és otthagyná megalázó életmódját. Michel Poiccard-t akkor lövik le, amikor már nem menekül és megadná magát.

A legsokatmondóbb mégis a *Bolond Pierrot* befejezése. Miután Ferdinand már végképp elvesztette minden reményét a szerelemben, és miután módszeresen lerombolta magában addigi életét, öngyilkosságra szánja el magát. Kékre festi az arcát, és dinamitot kötöz a fejére. Romantikus hevülete azonban csak addig tart, amíg meggyújtja a kanócot. A halál előtti utolsó másodpercben mégis meggondolja magát. „Tiszta hülye vagyok!” — kiáltja, és megpróbálja eloltani az égő zsinórt, de már késő, a dinamittól nem látja, hova kellene nyúlnia. Az utolsó pillanatban rájön, hogy halálának nincs értelme, mert ebben nem a világgal való szembenállásának következetessége teljeedik ki, hanem csupán az értelmetlennek bizonyult pusztítást fordítja önmaga ellen. Ha a világ nemcsak mint aktuális élet, hanem mint szellemi tradíció is üressé válik — hisz története ezt bizonyítja —, akkor a halálnak sincs, ami értelmet adjon.

A romantika „szép halál” képzete abból a bizalomból származik, melyet a kultúra szervezősége és életképességéhez fűz. A romantikának lehet emlékezete egy aranykorról, mikor — saját beleértése szerint — a szubjektív individualitásnak természete harmonikus helye volt ugyanebben a kultúrában (ez rendszerint a középkor), és lehet messianisztikus tudata egy hasonló, eljövendő világállapotról. Vagy az emlékezet, vagy a remény ad tehát a romantikának olyan szellemi hátteret, mely előtt a szubjektum aktuális pusztulása a kultúra történeti folyamatának perspektívájába kerül, és így kap értelmet a nagy egészhöz képest.

Az új hullámban a kultúra idézésének ugyanaz a szerepe, mint a romantika múltidézésének vagy jövővíziójának: a jelen világ szubjektív tarthatatlanságát történeti dimenzióba helyezni. Csakhogy itt megváltozik a történeti dimenzió az értéke. Míg a romantikus szemléletben a történeti távlat a szubjektum pusztulásának ad értelmet, a nouvelle vague filmjeiben már ez a történeti dimenzió sem ad értelmet a halálnak. A kultúra itt olyan történeti folyamat, melynek aktuális állapotában a szubjektum minden önérvényesítő kísérlete kudarcra ítéltetik. A kultúra felidézése ezért nem egy jövőbeli vagy múltbeli perspektívát jelent meg, hanem a teljes illúzióvesztés ironikus distanciáját képviseli.

Az ironikus viszony az új hullámban onnan származik, hogy az autonóm szubjektivitást értékrendjében magasra emelő kultúrát olyan folyamatként tünteti föl, melynek aktuális állapotában a szubjektivitás önérvényesítése csak az erkölcselenség és a bűnözés formájában lehetséges. Azoknak a hősöknek, akik elindultak az önérvényesítés útján és ezt felismerve vissza akarnak fordulni, mint-hogy előzőleg meg kellett tagadniuk minden társadalmi normát, nincs hová visszatérniük. A világ megmarad olyannak, amilyen volt, csupán ők diszqualifikálták magukat erkölcsileg egy olyan ideál nevében, melynek már kezdetben sem volt semmi realitása. Ezért balekok mind az új hullám hősei. Nem látják be, hogy szubjektivitásuk „szabadságharcát” egy olyan világban vívják, ahol már nem lehet bízni a szubjektivitás-esszme általános-érvényűségében, ahol már semmiféle közösségre nem számíthatnak. Itt mindenkitől minden kitélik — Godard hősei ezért válnak egyre agresszívebbekké —, és az egyén szabadsága már nem alapozható a másikkal való érzelmi közösségre. Aki erre mégis kísérletet tesz, és ezért kockázatot vállal, az már nem romantikus hős, hanem élehetetlen balek.

kultúrának szellemi gyökereiből, minthogy pusztán az aktuális viszonyokat elutasítva új formát lehessen adni a hagyományos szellemi tartalmaknak. A társadalmi erkölcsök és életmódminták Godard — és a többiek — szemében nem esetleges függvényei az európai műveltségnek, hanem logikus következményei. Ezért ők nem az optimista forradalmárok baloldali kultúrkritikáját adják a polgári társadalomnak, amint például Antonioni „hatvannyolcas” korszakának filmjei, hanem — romantikus pesszimizmussal — anarchisztikusan romboló indulataikat, és ugyanakkor a perspektíva hiányából eredő szorongásukat fejezik ki. A társadalom aktuális viszonyaiban általános világállapotot látnak, amely az egyén számára a szubjektív hitelt veszített kulturális formák mechanikus működésének eredménye. A tiltakozás, a merev formák között a maga helyét kereső szubjektivitás lázadása azonban nemcsak hogy erkölcselenségként jelenik meg a külvilág szemében — Godard hősei: bűnözők, prostituáltak és dezertőrök; Truffaut-éi: kis- és nagy gengszterek, bigámisták és családelhagyók —, hanem eleve bukásra is van ítélve, mert a kényszerítő formákból való kiszabadulást pusztán elvontan, mint általános aka-



Alekszej German a mai szovjet, de tán a nemzetközi filmvilág egyik legérdekesebb személyisége. Szakmai sorsa a legnehezebbek közül való: húsz év alatt három és fél film — a „fél” az elsőre vonatkozik, amelynek társrendezője volt, s mintegy nem számít. Azokra pedig, amelyek számlálnak, gyötrelmes út várt, mígnem vászonra kerültek, mindegyikért biztos kudarcra ítéltnek tűnő harc folyt. German állta a sarat. És győzött. E győzelme nem csupán az ő személyes diadalai, ez az egész filmművészet határainak előremozdulását jelenti, azét a filmművészetét, amely German filmjeivel együtt tanulta meg az igazság, a művészi tisztesség, az emberi lélek megismerése mélységeinek, a történelem-szemlélet élességének másnemű mértékét, egy másnemű, finomabb és

bonyolultabb művészi kifejező nyelvet, megtanulta más mértékkel mérni a „rendezői igényesség” fogalmát, s mindazt, ami ezzel a szakmával összefügg.

Ezek a zajos csatározások ma már mögöttünk vannak. A változások, melyek az ország életében az SZKP XXVII. kongresszusa, a filmesek életében pedig a Szovjet Filmművészek Szövetsége V. kongresszusa után következtek be, mindenekelőtt a valós értékítéletekhez történő visszatérésben fejeződtek ki, következésképp egynemely mester alkotásainak igaz felbecsülhetésében is. Germant elismerték, filmjei és a sajtóban vele foglalkozó írások nem tabu tárgyai többé, művészi presztízséhez nem fér kétség, sőt, bizonyos értelemben divatba jött. Elismertségének tanúbizonysága, hogy a Központi Televízió első csatornája sugározta *Barátom, Ivan Lapsin* című filmjét; korábban ilyen, nem a legszélesebb közönségnek

Alekszej German a nézők sokáig csak mint a *Húsz nap háború nélkül* (1975) rendezőjét ismerték. Nemcsak Magyarországon, de a Szovjetunióban is. Más filmjei ugyanis a raktárok polcain aludtak —

most már mondhatjuk — csipkerózsika álmukat: az *Ellenőrzés az utakon* (1971) és a *Barátom, Ivan Lapsin* (1984) az elmúlt években zajos sikereket aratott mind odahaza, mind külföldön.

Az előbbiről a *Filmvilág* 1986/11. számában jelent meg kritika, az utóbbival pedig Szilágyi Ákos kortörténeti tanulmánya foglalkozott (1987/10). *Folyóiratunk* számára Irina Rubanova készített interjút Alekszej Germannal (1986/8.).

Ez alkalommal — a *Novij mir* 1987/2. száma alapján — részleteket adunk közre abból a személyes hangvételű magnetofon-interjúból, amelyben German filmjeinek „külső” és „belső” történetéről beszél a folyóirat munkatársának, Alekszandr Lipkoevnek.

szánt mű aligha került volna képernyőre.

S mégis sokan akadnak, akik nem fogadják el, nem értik meg German filmjeinek nyelvét, erkölcsi mondanivalóját, hazafias pátosát. Germannak nem csupán számos odaadó híve, de nagyszámú ellenfele is van. A *Lapsin* fent említett vetítése után sok élesen eltévely, felháborodott levél érkezett a televízióhoz. „Ez az, amit a moziban kell mutogatni?” — kérdezték.

Sok minden meglep az Alekszej German-jelenségben. Mindenekelőtt az, hogy a film nyelvét olyan ember újtotta meg, aki eredetileg nem filmmel foglalkozott, nem ezt tanulta, színházi rendező volt, márpedig ez olyasmi, ami a filmes szakzsargonban egyenesen sértésnek hangzik. A színház — megjátszás, hamisítás, kartondíszletek, durva ripacskodás, mesterkelt beállítások. Germannál nemcsak hogy semmi hasonlóval nem találkozhatunk, hanem épp ellenkezőleg, az ő filmjei mellett egy átlagfilm nagyon is csinálnak hat.

Leningrádba utaztam, hogy találkozzam vele, s elmentem a Marsmezőre a házba, amelynek homlokzatán gránittábla emlékeztet Jurij Germanra (*Jurij German 1910—1967, író — A szerk.*), s néhány egymást követő estén ott ültem a dolgozószobában, amelyet Alekszej German édesapjától örökölt, s magnetonfonszalagra vettem elbeszélését önmagáról, munkájáról, életéről. Időnként a felesége, Szvjetlana Karmalita forgatókönyvíró és German állandó munkatársa is bekapcsolódott a beszélgetésbe: minden alkalommal férje asszisztense volt, ezért sok mindent megerősíthetett, sokmindenre emlékeztetett.

I.

— Nehezen tudnám megmondani, hogy miért éppen a *Boldog Új Évet-akciót* (*Operacija „Sz Novim Godom”* — e mű alapján készült az *Ellenőrzés az utakon* című film — *A szerk.*) választottam. Rossz könyv, apám lebeszélte róla: „Ljosa, filmeítsd meg inkább a *Lapsint* — tanácsolta — Abból jó film lesz.” (Milyen érdekes! Milyen pontosan eltalálta!) De én nem egyeztem bele: „A *Lapsin* túl jó regény, zavarni fog az iránta érzett tisztelet.”

Apám nem szerette az *Akciót*. Már elkészült vele, s csak ezután derítette ki, hogy azok az információk, amelyeket írás közben felhasznált, hiányosak voltak.

Először apa meg én közösen írtuk a forgatókönyvet. Apámnak rákja volt, egy időre sikerült enyhíteni az állapotát, képes volt dolgozni, de a munka nem haladt.

Egy ízben, amikor beléptem a dolgozószobájába, láttam, hogy a fájdalomtól összegörnyedve ül; előlünk titkolta, hogy a betegség újra elhatalmasodott rajta: be akarta fejezni a forgatókönyvet, mielőtt megint orvoshoz fordul. Lehet, hogy szándékosan halogatta ezt a semmi jóval nem kecsegtető látogatást. Számomra egyetlen kiút maradt: azt mondtam, nem csinálom tovább, egy másik filmet fogok forgatni.

Grigorij Aronovval együtt kaptunk rendezői megbízatást. Kitűnő forgatókönyvünk volt, Jurij Klepikov és Edgar Dubrovskij *A hetedik útítárs* (*Szgyemoj szputnyik*) című munkája, amiből remek film lehetett volna. Nagyon szerettem Grisát, rendes, jó és okos ember volt, de, mint kiderült, rendezői felfogásunk erősen különbözött... Röviden, megállapodtunk, hogy a főrendező Grigorij Aronov lesz, én pedig, ahogy mondani szokás, a másodhegedűs.

Volt, amit e film forgatása közben tanultam meg, és volt, amiről akkor láttam be, hogy másképp kell csinálnom. De az már akkor derengeni kezdett, hogy mindaz, amit szakmának neveznek — a montázs, a jelenetezés vagyis mindaz, amitől annyira félttem —, nem a szakma. Azt pedig,

hogy kicsoda ez a szakma, nem lehet meghatározni.

Végérvényesen akkor győződtem meg erről, amikor az *Ellenőrzés az utakon* első jeleneteit vettem fel. Sokan nevettek azon, ahogy dolgozom. Én viszont semmi mulatságosat nem találtam benne, sőt, meggyőződésemm volt, hogy csak kis így szabad forgatni.

Ami *A hetedik útítársat* illeti, azt szerencsésen elfogadták, az átlagfilmeknek kijáró szilárd helyre került — akadt, aki dicsérte, akadt, aki szidta, de én, mindent egybevetve, nem kételkedtem abban, hogy helyesen cselekedtem. Hátrálnom kellett ahhoz, hogy saját filmet kapva előre ugorhassak.

Abban az időben lemondtam az *Ellenőrzés az utakon* megfilmesítéséről. S mégsem hagyott nyugton a gondolat, hogy meg kell csinálnom. Egyszóval elkezdtem forgatókönyvírókat keresni. A forgatókönyvet Eduard Volodarszkij írta meg, viszonylag gyorsan. A stúdióban simán elfogadták, és nekiláttunk a munkának. Azaz kezdtük, hogy az Állami Filmarchívumban (Goszfilmfond) híradókat néztünk. Milyen sok félelmes, meg-rázó felvétel van ott! Áruló, akik ugyanazokkal a szavakkal vallanak szerelmet Hitlernek, amelyekkel egy héttel korábban a szovjethatalom iránti odaadásuk mellett tettek hitet. A látóhatárig nyúló menetszlopok — a mieink, fogságban. Sátorlapokon viszik a sebesülteket; egy katonánk fut, nem tudja, merre szaladjon és az operatortól kérdezi. Vöröskatonák ülnek a fákon, amelyekre a rájuk uszított kutyák elől menekültek; foglyokat vezetnek elő egy pincéből, összegegett embereket szednek ki a kiégett tankok belsejéből. Ezt nem lehetett könnyek nélkül nézni.

A színészpróbák, ahogyan mi csináltuk, szokatlanok voltak a stúdió számára. Százaz fenyőágakat vágunk az erdőben, a stúdió udvarának közepére karácsonyfa tartókban felállítottunk egy improvizált erdőt, a közepebe meg egy szekeret, szénakazlat, kalyibát. Itt forgattunk, néha esőben, azon igyekezve, hogy valódi természet érzését kapjuk el. A stúdió magasra értékelte a próbafelvételeket, de ennek ellenére jó néhány általam választott színész nem kaptam meg. Ahogy most visszagondolok az *Ellenőrzés az utakon* felvételeire, eszembe jut: milyen fiatalok voltunk akkor, mennyi erőnkbe került mindegy, mennyi boldogságot és kétségbeesést jelentett számunkra ez a munka! Vagyim Gauzner, a segédrendezőm, akinek akkor született kislánya, egy német katonai kellekautón ment érte a szülőotthonba, mocskos zekében, egyenest a felvétel helyszínéről... A forgatást Kalinyinban kellett folytatni, ahol váratlanul korán kezdődött a tél. Nekünk viszont a forgatókönyv értelmében ősz kellett. Ha átváltoztatjuk az egészet

télre, mi lesz a film már felvett elejével?

Szvjetlana abban az időben Moszkvában volt aspirantúrán, a 60-as évek német dokumentum-színházairól írt disszertációt. Telefonáltam neki: „Tudod mit, tegyünk fel egy lóra mindent. A te ösztöndíjadból aligha élünk meg, úgyhogy hagyj ad aspirantúrát, utazz ide”. És el is jött Kalinyinba. Ez újév előtt történt, a szálloda minden szobájában a stábhoz tartozó srácok mulattak, mindehnytt szólt a zene, mezagóztak, csak Vagyim Gauzner meg én éreztük úgy, hogy megbolondulunk. Megérkezett Svzjetlana — attól kezdve hárman voltunk a téboly határán.

Szvjetlana igen jól ért a művészethez, szívós, energikus, képes arra, hogy kijőjön az emberekkel, és egyszerre legalább ezer különböző dolgot vállal és intéz — nagyon nagy szerepe van minden filmben. Sok mindent ki tud ötlöni, javasolni, igen, tulajdonképpen mindig is ő volt a legfőbb és lényegében egyetlen tanácsadó minden, a művészettel kapcsolatos kérdésben. Ezt nem családi talpnyalóként mondom, hanem mert tényleg így van. Svzjetlana nélkül sokszor megromlik a viszonyom a stábbal: zsarnok vagyok, despota, huligán. Ő mindenkivel jóban van, mindenkit lecsillapít: „Hát talán lehet rá haragudni? Hiszen bolond. Ne törődjetelek vele és kész.”

Amikor az *Ellenőrzés az utakon*nal győtrődtem, hosszú töprengés után úgy határoztam, hogy a mérgezett krumpliról szóló, már felvett részt átteszem a prológusba, ami a forgatókönyvben nem szerepelt. És rájöttem, hogy úgy még jobb is lesz: kiásták, tönkretették a krumplit, és máris itt a tél. Átalakítottuk hát az egészet télre, felvettük az első epizódot, és... visszatért az ősz, minden olvadt. Ülünk, törjük a fejünket, hogy mi a csudát csináljunk. Bejön Felix Eszkin, a gyártásvezetőnk, mondom neki: „Te vagy a gyártásvezető, dönts el, mit filmezzünk: telet vagy ősz?” Mire ő: „Telet.” És pont akkor jelent meg a rendező-asszisztens csuromvizes esőköpenyben — zuhogott az eső. Eszkin kiabálni kezdett: „Nem! Őszt! Filmezzük az ősz!” „Nem — mondtam —, már döntöttél. Telet filmezzük.”

Szemétkébe dobtuk az egész szalagot, anin ősz volt, és telet filmeztünk. Mellesleg, amiatt jött létre a film elején a németek vonulása szekereken a ködben. A ködre azért volt szükség, mert semmi egyebet nem tudtunk kitalálni: az előtérbe „havat” csináltunk haboltóval, s mindent, ami egyébként látható lett volna, ködbe borítottunk. És egyszer csak, amikor a fehér lepel már mindent beborított, valaki énekelni kezdett, a sűrű füstködben megindultak a szekerek, és én akkor éreztem először, hogy a film is elindult: „Belejöttem” — ez már az én filmem volt. Nehéz és hossza-

dalmas volt a forgatás, és nagy lett a többletköltség; voltak számomra bosszantó betoldások, amiket ma már szégyellek. De mindamellett gigantikus mennyiségű erőt és lelket szívott el az a film. Szvetlana olykor komolyan attól tartott, hogy meghibbantam — éjszakákon át álltam az ablaknál, nem tudtam elaludni. „Mit állsz ott?” „Nem tudom, mit vegyek fel: esőt vagy havat...”

Műfaja szerint ez a film közel áll a westernhez: ugyanazt a sémát követi, de mindazonáltal ez egy fordított western. Amerikának is megvan a maga történelme, Oroszországnak is — nem összeegyeztethetők. Ilyen zord, kíméletlen, ennyi véráldozatot követelő történelme egyetlen más országnak sincsen. Ezért itt szó sem lehetett bohóckodó, látványos piff-puffról és trükkfelvételekről; tömény, iszonyú, különös, minden apró részletben valóságos életnek kellett lennie. A Goszokino (a Szovjetunió Minisztertanácsának Állami Filmművészeti Bizottsága) ellenségesen fogadta a filmet. A filmünkkel foglalkozó szerkesztő ezt kiabálta: „Hogy csinálhattak ilyet? Ki engedte ezt meg?!”

Eszemben sincs minden, a filmekkel összefüggő baj miatt a hivatalnokokat vádolni. Vannak közöttük tisztelőtreméltó emberek, s főként: a művészeti kérdések helyzetét nem ők, hanem a kor mikroklímája határozza meg. Ez a mikroklíma most megváltozott, s egyszerre könnyűnek látszik ítélkezni és bűnösöket keresni; nekem mégis az a meggyőződés, hogy ekkoriban sem volt szükség-szerű akkora vihart kavarni emiatt a film miatt.

Megszakítottam a rendező elbeszélést. Dokumentumokat idézek:

„A filmstúdió által elfogadott és bemutatott film igen komoly koncepcióhibákkal van teli. A filmben torz a hősiek korszak képe, a szovjet nép ábrázolása, amely élethárcot folytatott a megszállt területeken a német-fasiszta megszállók ellen. A filmben háttérbe szorul a fő téma — a hősi harc a megszállók ellen... Ehelyett a műfaj témája az emberi tehetetlenség lesz a háború kegyetlen körülményeivel szemben, valamint a tragikus véletlenek sora, amelyek az emberek sorsát irányítják... A film hősei elsősorban egymás ellen harcolnak, nem pedig a földjüket megszálló ellenséggel.”

Aláírás: „I. Kokorjeva, a dramaturgia vezetője, V. Scserbina, a forgatókönyv szerkesztőség tagja 1971. XI. 1.”

„A film nem bontja ki a megszállók elleni partizánharc témáját, deheroidálja ezt a nagy népi mozgalmat. A partizánhősöket megtört, csüggedt embereknek ábrázolja... A helyenként végrehajtott korrigálások ellenére a filmben továbbra is erőteljes a Szovjet hadsereg visszavonulásának témája, ami a film hősei sorsának minden tragikus fordulatát elbűvélte... A filmet nem szabad forgalmazásra elfogadni.”

Aláírás: V. Baszszakov, a Szovjet-

unió Állami Filmbizottsága elnökhelyettese; B. Pavlenok, a Művészfilmek Főigazgatósága vezetője; I. Kokorjeva, a dramaturgia vezetője.”

Határozat az aktán: „Megnéztem a film javított változatát: nem szabad elfogadni. A. Romanov (A Szovjetunió Állami Filmbizottságának elnöke) 1972. III. 28.”

Részletek a LENFILM művészeti tanácsának trott levélből, melynek szerzője A. Szaburov, nyugalmazott vezérőrnagy, a Szovjetunió Hőse:

„A. German rendező igazolta reményeimet. Komoly filmet láttam a partizánmozgalom kialakulásának első, legnehezebb napjairól. Higgyék el nekem, mint egy partizánegység volt parancsnokának, hogy nem egy csapásra letünk olyanok, amilyeneknek a Szovinformburo tájékoztatásából megismertek bennünket. Eleinte számos, egymástól független csapat és csoport létezett, amely közül később néhány feloszlott vagy elpusztult, a többi pedig megerősödött, létszáma is nőtt, s nagy és rettegett harci egységekké kovácsolódtak össze. Am a háború első napjai, hónapjai bővelkedtek tragikus epizódokban, amelyeket oly hűtelesen ábrázolt ez a film (a nép menekülése a büntetőexpedíció elől, a falvak felételese, a partizánparancsnokok gyötrelmes tőprengései...)”

— Nem adtam meg magam — folytatja Alekszej German —, ragaszkodtam az elképzeléseimhez. És nem éreztem egyedül magam! Az egész stúdió támogatott. Megmutattam a filmet Tovsztonogovnak, neki is nagyon tetszett. A LENFILM rendes konferenciáján felszólalt Joszif Jefimovics Hejfic, és ezt mondta: „Az értekezlet után levetítjük Bergman Arc című filmjét, de én nagyon sajnálom, hogy nem nézhetjük meg Alekszej German filmjét, mert ebben az évben a stúdió legjobb filmjét ő készítette. A teremben tapsoltak. Borisz Vlagyimirovics Pavlenok, aki szintén jelen volt, teljesen kikelt magából; összehívta a művészeti tanácsot és bejelentette: „Becsületszavamot adom, hogy amíg élek ez az undorító film nem kerül vászonra.”

Nem ő volt az egyetlen. A film sokaknak nem tetszett, ingerültette tette őket, dühöseket lettek. Semmi se tetszett: se az, hogy Lokotovot Bikov játssza, nem pedig egy hősiek küllemű színész, idegesítette őket az, hogy a finaléban isznak, aztán a prologus zenéje, sőt, még az is, hogy az ég borús, és még attól is ingerültté váltak, hogy esik az eső. Ugyanilyen hatást váltott ki, hogy a partizánok nem viselnek jellegzetes szakállt, nincs sűrű fenyőerdő, csak csenevész fácskák és bokrok, dühöseket voltak a faktúra valóságosága miatt, még a „veszett faktúra” kifejezés is elhangzott.

Ha valamelyik kollégám panaszkodni kezd, hogy erre vagy arra kényeszerítették, nem nagyon hiszek az őszinteségében. Senkit sem kívánok

elítélni, nem mindenkinek volt a papája író, nincs mindenkinek dácásja, amit végszükség esetén el is lehet adni, s mégis: nem csupán rendezéssel lehet megkeresni a mindennapi kenyeret. Persze, igaz, hogy a rendezőket nem kényeztetni el a szerzői jog. De egy jogunk bizonyosan van: nem engedni, hogy tönkretegyék a filmünket.

Emlékszem, amikor az *Ellenőrzés az utakon* dobozban volt a polcon, Kiszjelov könnyes szemmel leült: „Ljosa, engem le fognak váltani. Essen meg rajtam a szíved, úgyis épp elég bajom volt már az életben. Vágd ki, amit kérnek.” Ültem az irodájában és én is sírtam.

Kiszjelov egyszerű igazgató volt, s minden tőle telhetőt megtett, hogy a filmünket engedélyezzék. Volt mersze a Filmbizottság tanácsa előtt kijelenteni, hogy a párttagsági könyvével felel érte. S valóban bajba került: leváltották.

Az *Ellenőrzés az utakon*, akárcsak később a *Barátom, Ivan Lapsint*, nem egyszerűen betiltották, hanem különösen kegyetlenül bántak el vele: veszteséglistára került, s a LENFILM-nek a nyereségből ki kellett fizetnie az árát. Az emberek hosszú ideig nem kaptak prémiumot. Furdalt a lelkiismeret, ha a szemükbe néztünk — Szvetlana meg én a hátsó kapun jártunk be a stúdióba.

II.

Mihail Iljics Romm azt mondta a tanfolyányainak: „Úgy vegyetek fel minden képet, mintha ez lenne életek utolsó felvétele”. En hiszek ezekben a szavakban. Sőt, úgy tartom, hogy pontosan ugyanígy kell gondolkodni nemcsak a forgatásról, de a munka minden egyes szakaszáról, a legelsőől kezdve. A *Hűs nap háború nélkül* forgatásán el sem tudtuk képzelni, hogy leszünk képesek irányítani ötezer fős tömegjelenetet. Az emberek nem akartak statisztálni, mivel csak garasos honoráriumot kaptak, s csak azért jöttek el — ráadásul vasárnap, mert kötelezték őket. (A *gyár igazgatósága, ahol a filmet forgatták — A ford.*) Forgatáskor mindig akad valami, ami még nincsen készen: várni kell, állni, az emberekre rámelegszik a ruha, négy-öt órán át is eltart az egész; mellékhelyiségek nincsenek. A kijáratoknál rendőrök álltak, nehogy a statiszták meglógnak. Hogyan mondjam meg ezeknek az embereknek, hogy álljanak mozdulatlanul, vigyázzban? Ha az ötezer ember közül csak egyetlenegy meglendíti a karját, vagy ugránozni kezd a bosszantásunkra, az egész gigászi előkészítő munka pocékba megy.

Belépett Nyikulín, a színész, aki Lopatyint játssza. Az emberek kitörő lelkesedéssel fogadták. Szeretik, rajonganak érte, de mint komoly színész, sehogyan nem akarják elfogadni. Teljesen el voltunk keseredve: mit



„Szvetlána meg én egy hónapot
börtönökben töltöttünk”
(Barátom, Ivan Lapsin: — Andrej Mironov
és Nyina Ruszlanova)

tegyünk? Tartsunk patetikus beszédet, hogy a statiszták megértsék, mennyire fontos dologról van szó? A beszédeknek régesrég nem hisz senki — mi se értünk volna el semmit. Akkor szóltam, hogy kapcsolják be — hadd szóljon minden megafonból — a „Kelj fel háborúra, hős haza” című dalt. Megszólt a zene és csoda történt. Az emberek másmilyenek lettek, megváltozott az arcuk. Mozdulatlanul álltak, forgathattuk az első, második, harmadik képet, közelit és távot egyaránt. Soha, egyetlen filmemen sem értem el forgatáskor ilyen csodálatos, emelkedett, szent hangulatot.

III.

Vannak emberek, akik száz százalé-
kig megvalósítják önmagukat az iro-
dalomban. Szimonov ezek közül való.
Vannak emberek, akik tehetségüket
sokszorosán meghaladó mennyiség-
ben vannak jelen az irodalomban.
Neveket nem mondok. És vannak

olyanok is, akik jóval kevesebbet
hoztak létre, mint amennyire a tehet-
ségükből futotta volna. Közéjük szá-
mítom apámat. Végtelenül tehetséges
ember volt. Ez nyilvánvalóvá válik a
Lapsint, a *Zsmakint*, az *Orvosalezre-
dest* (*Podpolkovnyik megyicinszkoj
szluzsbi*), a *Pirogorról* szóló elbeszél-
léseit, a *Jónapot*, *Marija Nyikola-
jevna* (*Zdrasztvujtye, Marija Nyiko-
lajevna*) című, gyönyörű kisregényét
olvasva. Az utóbbi alapján készült
a *Torpedórombolók* (*Torpedonoszci*).
Az ember azonnal érzi a nagy író,
a mester jelenlétét.

Legjobb műveit az apám akkor
írta, amikor az élet hol felemelte, hol
leejtette. Egy asztalnál ebédelt Sztá-
linnal, volt vendégségben Gorkijnál,
sértetlenül harcolta végig a háborút.
Azután következtek a kemény hatá-
rozatok, amelyekben az ő neve is sze-
repelt, szitkozódó kritika, amely az
Írósövetségből való kizáráttal fen-
yegetett, a vagyon leltárba vétele,
és azután Szimonovnál laktunk. Volt
idő, amikor anyám meg én koldus-
szegények voltunk, de a mindennapi
élet kellemetlenségei egyáltalán nem
vették el apám életkedvét. Előfordult,
hogy kabát nélkül jött haza, mond-
ván, hogy egy festő összepacsomagol-
ta, úgyhogy tisztítóba kellett vinnie.
Később derült ki, hogy eladta a ka-
bátját. Könyvek eladására is sor
került.

Azután eljött a párt XX. kongresz-
szusa. Minden megváltozott, apám
boldog volt, úgy érezte, megint képes
követni az események menetét, és
most elmondhat majd az emereknek
valami fontosat, amire szükségük
van. Bármilyen furcsa is, épp ezek a
szerencsés évek törték meg. Elkez-
dte úgy érezni, hogy sokat kell publikál-
nia ahhoz, hogy a gondolatai minden-
kihez közel kerüljenek, s ezért jobb
elkerülni mindazt, ami az olvasót
taszítaná. Nem szabad, hogy a hősök
sorsa balul végződjék, az életük ren-
dezetlen legyen, nincs szükség keserű
befejezésre. Ilyen — nem a legjobb —
ízlésmintát kezdett követni. Elron-
totta két remek kisregényét, a *Lap-
sint* és a *Zsmakint*, átdolgozva jelen-
tek meg újra *Egy év* (*Ogyin god*) és
Ismerőseink (*Nasi znakomije*) cím-
mel; ezek az átdolgozások tele van-
nak erkölcsprédikációval. Úgy fáj
apámét a szívem!

Pedig nagyon erőteljes író. Szimo-
nov is az, de egészen más módon.
Apám hőseinek a neve is fura — *Ve-
szelago, Kurocska*, (*Vidámkodó, Tyu-
kocska*) — és egy egészen kicsit más-
ként beszélnek, mint az életben, van
egy leheletnyi „fáziseltolás”. Szimo-
nov hősei máshogy beszélnek, hétköz-
napiban, sőt, nyersen. Szimonovot
például nagyon idegesítette a *Boldog
Új Évet-akcióban* Lokotov mondata:
„Ez hát a kép színesben és eredeti-
ben”. „Húzd ki” — tanácsolta Szi-
monov. Apám prózájában viszont ez
teljesen természetes mondat, nagyjá-
ból mindenki ilyenformán beszél.

Ezért, amikor elkezdtem a *Lapsint*,
nyomban megéreztem, hogy ez a film
erősen különbözni fog a *Hűz nap
háború nélkül*től. Az zord, fekete-fehér
film volt, itt feltétlen szükségem volt
színekre: egyes kockák színesek, má-
sok fekete-fehérek, és vannak vir-
zsirozottak. S a hősök egymáshoz
való viszonya egyfelől tökéletesen
realisztikus, másfelől van benne egy
cseppnyi fikció: egész idő alatt ugrat-
ják egymást, véget nem érő színházat
játsszanak egymásnak.

A *Lapsin* forgatókönyve 1969-ben
készült el, és tíz évvel később került
sor a forgatásra. Nyomban rájöttünk,
hogy sok mindent át kell alakítani,
újrágondolni, — az eltelt évek alatt
felőttünk, mások voltak azok az
idők. Egyre erősödött az érzés, hogy
ennek előzérzetfilmnek kell lennie.
Amikor Szvetlánával nekiültünk a
forgatókönyvnek, az első sorok így
hangzottak: „A rádió földrengésről
számolt be, és a bemondó lassú han-
gon beszélt a föld ama különös jelen-
ségeiről, amikor az emberi szervezet
még nem érzékeli e szörnyű ingado-
zások egyelőre láthatatlan következményeit,
de más szervezetek már érzékelik.”

A legfontosabb, amin a forgató-
könyvön dolgozva változtattunk, az
a bűntény, aminek felderítését *Lap-
sin* vezeti. Apám huszonhat éves ko-
rában írta ezt az elbeszélést. Azok a
rendőrségi emberek, akikkel anyag-
gyűjtés közben beszélt, enyhén szólva
megszépitett módon számoltak be a
munkájukról. Okos emberek azok, jó
pszichológusok, a legkülönösebb dol-
gokat is képesek úgy elmondani, hogy
rögtön hihető. Negyvenöt éves lé-
temre én is nem egyszer kaptam ma-
gam azon, hogy túlságos bizalommal
viseltetem irántuk. Ennek a követ-
kezménye, hogy az akciócsoport mun-
kája olyan könnyű az elbeszélésben.
A rendőrök és bűnözők kapcsolatá-
ban valami irodalmian szép, szinte
lírai hang sejlik.

Ezért, megtartva a főhősök jelle-
mét és egymáshoz való viszonyát,
egy másik bűnügyet kerestünk —
egy valóságosat, amelynek minden
dokumentuma fellelhető a levéltár-
ban. A bűntény helyszínéről, az el-
rablott holmiról, a gyilkosokról ké-
szített fényképek és a kihallgatási
jegyzőkönyvek egy konkrét ügy rea-
litásába vittek bennünket. Igaz, a fil-
münk műfajából következő stílus azt
igényelte, hogy sajátos módon „ar-
rébb mozdítsunk” mindent, ami a
hősök magánéletével kapcsolatos, de
ami nyomozói munkájukat illeti, an-
nak a műfajtól függetlenül pontos-
nak, valódinak, „egy az egyben” hi-
telesnek kellett lennie. Lehetőséget
kaptunk, hogy megismerkedjünk
azoknak az éveknek a legnevezete-
sebb bűnügyeivel. Tyurin és Szolov-
jev ügyét választottuk: huszonnyolc
gyilkosság volt a számlájukon.

Két lehetséges út volt előttünk:
csinálhattunk kalandfilmet vagy

olyan filmet, amely egy szerelmi háromszögről szól. Nam... választottuk egyiket sem, összekevertük a két lehetőséget; számunkra nem a szerelmi bonyodalom vagy a detektívhistoria volt fontos, hanem az a kor, amelyben a cselekmény játszódik. Erről csináltunk filmet.

A stúdióban lévő szobáskánkba annyi különféle, a 30-as évekből származó holnit és bútort cipeltünk, amennyi csak befért; ágyakat, székeket, asztalokat, telefonkészülékeket, vízeskancsókat, petróleumfőzőket. Otthonról odavittem apám frögépét, egy földgömböt, anyám fényképét és egy apámról készült karikatúrát. Ez hozzásegített, hogy abban a korban érezzük magunkat, — enélkül az érzés nélkül képtelen vagyok dolgozni. Abban a szobában laktunk, és ott csináltuk a próbafelvételeket is. A falakat fényképek ezrei borították, ami nagyon sokat segített: bármelyik színészt, jelmeztervezőt, sminkest, asszisztentst odahívhattuk, hogy pontosan megnutassuk, mire van szükség: milyen ruhára, cipőre, ember típusra.

A színészeket elsősorban Szibériában kerestük. Biztos voltam benne, hogy ott még sok felderítetlen színház van, számunkra ismeretlen elsőrangú színészekkel. Viktor Arisztov utazott oda, s ahogy mondani szokás, gazdag zsákmánnyal tért vissza.

Tudatosan kerestünk olyan színészeket, akiket a mozilátogatók még nem ismernek, Andrej Mironov volt az egyetlen kivétel. Ez a döntésünk is teljesen tudatos volt. Az általa megismerésfésztendő figurához vagy hosszú, előzetes életrajz kellett, ami a filmbe nem fért bele, vagy egy népszerű színész. Mironov láttán a néző tudatában egy sikeresen ügyeskedő városi fickó jelenik meg, afféle nyugatimádó piperkóc.

A forgatás színhelyére a levéltárban bukkantam. Ott találtam egy újságkivágást a 30-as évek elejéről, fadiadalkapú, a szökőkútnál táncoló gipsz-üttörök, s mellette a közlemény, hogy micsoda gyönyörűséges építményt adtak át Asztrahányban. Természetesen nem sok remény volt arra, hogy mindez létezik még. De alighogy Asztrahányba érkeztem, mindjárt a szálloda mellett — csak-csak van szerencse is az életben! — belebotlottam ebbe az egész szépségbe. Jurij Pugacsának, a díszlettervezőnknek, csak tovább kellett fejlesztenie a már meglévő: lámpafüzérékkel, portrékkal díszítette fel, hogy megelevenedjék az a megható „empire”. Most már nyoma sincs ott semminek. Alig kezdünk forgatni, a területi pártbizottság első titkára ezzel örvendeztetett meg: „Kaptunk pénzt, hogy új rakpartot építsünk”. A szó szoros értelmében a lába elé borultunk, úgy kértük, halassza el dekorációnk lebontását. S amint befejeződött a forgatás, munkába kezdtek a buldózerek

és most betondaliák állnak azon a helyen.

Asztrahányban kitűnő utcákat is találtunk: düledező faházak, és nád-dal benőtt villamosvágányok, amin elegendő volt végigfuttatni egy korabeli villamost, hogy az utca újra olyan legyen, mint a harmincas évek közepén. Sajnos, egész Asztrahányban nem volt egyetlen régi villamos sem, mindegyik vadonatúj, cseh. Jobb, ha el se mondom, micsoda nehézségek árán vittük a villamost Leningrádból Asztrahányba.

Már régóta megszoktam a gondolatot, hogy ha sikerül összegyűjteni a stábot, és megkísérlem elmagyarázni az embereknek, hogy valami nagy-szerűt, csodálatosat fogok csinálni, amit azelőtt még senki nem csinált, ez egyáltalán nem vált ki semmi hatást. Dörzsölt, sokat próbált ember mindegyik, tíz-tizenkét film van a hátuk mögött, és minden rendezőtől ugyanezeket a szavakat hallották. Ezért aztán, hogy munkaképes hangulatba kerüljenek, a forgatás első pillanatától el kell érni, hogy „megbokrosodjanak”. A meggyilkoltak azonosításának jelenetével kezdtem, a törvénytörő orvostudományi hullaházban, valóságos hullával, aki ugyan a filmen nem látható, de a felvétel valamennyi résztvevője átérzhette ugyanazt, amit az általuk játszott személyek. A színészek játékán ez nem segített, nem találták el a hiteles magatartást, a jelenet nem sikerült, ki is dobtuk. Viszont az ezután felvett jelenet a hullaház előterében, amit később ugyancsak kivágtunk, megrázóra sikerült. Valamennyi-ünkbe beleivódott az érzés: érintkezünk a halállal.

Ugyanilyen terhelést jelentett az az epizód, ahol a föld alól hordágyakon hozzák ki a hullákat. Enélkül a nézőnek az a benyomása támadhatott, hogy a rendőr — olyan ember, aki elegánsan sétál a bőrkabátjában. Pedig a lényeg más valami: a rendőri munka során elkerülhetetlen az érintkezés az elborzasztó mocskokkal, emberi szennyel, a halál látványával, holttestekkel, hullaházzal. És épp azért kezdtem a hullaházzal, hogy minden résztvevőt áthasson ez, egyesek szemükre húzták a sapkájukat, hogy ne lássanak semmit, mások hánytak; megrázkódtatás volt mindenkinek, magam is belebetegedtem, de ez a felvétel arra kényszerítette az embereket, hogy másként gondolkodjanak, másként viszonyuljanak a munkánkhoz. Ez a jelenet adta meg azt a magasságot, a játék ama szabályait, amelyekből már nem volt jönnök engedni.

A film előkészítése idején Svetlana meg én egy hónapot börtönökben töltöttünk, minden nap elmentünk különböző gazfickók, tolvajok, szélhámosok, betörők, nemi erőszakot elkövetők kihallgatására. Mi mozgatta ezeket az embereket? Hogy lehet ideig jutni? Megfogadtam, meg-

kérdezem tőlük, tudják-e, hogy halálbüntetés vár rájuk, és a szemükbe akartam nézni, miután ezt a kérdést feltettem, de végül nem voltam képes rá. Igaz, egyetlenegy embernek mégis feltettem egy tartalmában hasonló értelmű kérdést. Ez az ember a látomásairól mesélt nekünk (azt mondták neki, hogy pszichiáterek vagyunk). „És arra vonatkozó látomásod nem volt, hogy mindezek után veled mi lesz?” Ures tekintettel nézett rám: „Főbelövére gondol?”

Kényszerítettem önmagam, Svetlánát, az operatőrt és a díszlettervezőt, hogy vegyünk részt holttestek azonosításában. Valahogy kínos volt a filmesek kívülálló szemével nézni ezeket a jeleneteket, fontos volt, hogy valami feladatunk legyen: tanúként vettünk részt, és megtettük mindazt, amire ilyen esetekben a tanúkat kötelezik. Az egyik esetben egy apa azonosította meggyilkolt lányát — máig emlékszem arra az iszonyú, kötött egyujjas kesztyűbe bújtatott kézre. A film elkészülte után eltévely hangokat hallottam amitt, hogy Lapsin lelőtte Szolovjevet, azt mondták, ez képtelenség. Pedig akkor, 1935-ben másképp egyszerűen nem történhetett. Gyerekkorom óta ismerem a rendőröket, gyakran jöttek el apámhoz, barátkoztam velük, hallgattam történeteiket, beszélgetéseiket...

Mindig fontos volt számomra, hogy a filmben elkapjam egy beszélgetés intonációját. A *Lapsin*ban — úgy, ahogy apám azt megírta — csehovi intonációt éreztem. Ezért döntöttünk úgy, hogy a cselekményt Leningrádból egy kisvárosba helyezzük át; minél kisebb a város, annál kisszerűbb a vezető, s a történet — így éreztük — annál szomorúbb és hitelesebb lesz.

Szerencsénk volt Asztrahányban a forgatással. Okvetlenül borús időre volt szükségünk (napfényben a városkép teljesen kifejezéstelen) és okvetlenül szükségünk volt óra is. Amikor odautaztunk, senki sem mulasztotta el a figyelmeztetést: Asztrahányban egy évben jó ha öt-hat olyan nap van, amikor esik a hó. De akkor pontosan annyi hó esett, amennyire szükségünk volt, hogy elkészüljünk a felvételekkel. És majdnem végig — felhős volt az ég.

Abból, amit felvettünk, különböző okokból sok minden kimaradt a film-ből, habár ezek közül némelyik most is tetszik nekem. Például sajnálom az éjszakai jelenetet Lapsin lakásán: odalépett az ablakhoz, cigarettázott, a füstöt kifújta a szellőzőablakon, és szemközt ugyanolyan világos ablakot látott, s mögötte egy embert, aki ugyanúgy dohányzott, és órá nézett. Mindez annyira meglepő volt, hogy Lapsinnak egyszerre úgy rémlett, ő maga áll ott szemben, és hogy meggyőzze magát az ellenkezőjéről, in-tett a hasonmásának, amire az hasonlósággal felelt. Annyi ma-



„Amíg élek, ez az undorító film nem kerül
vásznonra”
(Ellenőrzés az utakon)

gányosság volt ebben! És egészen másképp fejeződött volna be a film, mint ahogy végül is megoldottuk. A rezesbanda hangjától harsogó villamost a kisfiúval, aki a peronon áll — ez a jelenet most a film vége —, a film közepére akartuk tenni, amikor Lapsin és Hanyin a repülőterre mennek, és útközben találkoznak ezzel a zenekarral, ami egyszerre gyönyörű és ugyanakkor suta és mulatságos is a zászlókkal és Sztálin arcképével díszített villamoson. Hanyin, amikor meglátja, átkarolja Lapsint és így szól: „Csak előre és felfelé, drága barátom! Csak előre és felfelé, és semmit sem sajnálunk ettől az úttól!” — mert nem tudja, hogy 1937-ig már csak két esztendő van hátra. Lapsinnak is tetszett a zenekar, de ő csak ennyit jegyzett meg tartózkodóan: „Vannak ott ketten a segédrendőrök közül.” És megnevezte őket. Aztán a villamos továbbment, a kocsin pedig megfordult az ellenkező irányba a repülőtérről. Ilyen volt a hangos kép, némileg nyers, szembeszökően publicisztikus, de hatásos.

A finálét pedig a következőképp terveztük el: Lapsin odalépett az ab-

lakhoz, kinyomta a súlyzót egyszer, kétszer, háromszor, az utcán szemer-kélt az eső, egy férfi állt odalent és valamit mondott egy halinacsizmás, tizenhárom év körüli kislánynak. Sokáig beszélt, és láthatóan fontos dolgról. Elment egy villamos, erősebben kezdett esni, a férfi és a kislány átmertek a másik oldalra és megálltak egy kapualjban, ahol már állt egy kislány, a kezében virággal, egy kisfiú, s még néhány ember — köztük apám és anyám.

Egy ember kilépett a kapun, az emberek meg álltak, várták, hogy elálljon az eső, és valahová a távolba néztek. A kamera pillantása — Lapsin szemszögéből — észrevétlenül elmosódik, és ezek az emberek most egyenesen ránk néznek. A kamerába pillantás, amit olyan sokszor alkalmaztam a *Húsz nap háború nélkülben*, a *Lapsin*ban valamiképp a legfontosabb alkotóelem lett, erre épül az egész film. Mert a pillantás a kamerába — az ottani, az akkori emberek pillantása a lelkembe.

Nem tartom különösen sokra a filmzenét: a rendezők többnyire ugyanazért használják, amiért a karosszerialakatos a glettet. Pontosan ugyanúgy, ahogy a fém megmunkálása után maradt kis egyenetlenségeket glettel tüntetik el, mindazt, amit a színészi munkával, ábrázolással, plaszticitással, a kép atmoszférájával

nem sikerült elérni, „lekenik” zenével. De ha minél kevesebb szimfonikus zenét igyekeztem háttérmozaikként alkalmazni, az arcok szimfóniáját gyakran és élvezettel alkalmaztam a képeken. Csodálatos gazdagság bontakozik ki, ha az ember figyelmesen végignézi az arcok sorát. Körülbelül így haladtunk a *Lapsin* fináléjának első variánsa felé. Az eső mind erősebb lett, függönye sűrűbb, s a kapualjban állók arca mind kivehetetlenebb. Olyan ez, mint amikor egy busz után megy az ember kocsin, és az üvegen át látja az odabenn állók arcát — mindenki magába fordul, senki nem gondol arra, hogy ebben a pillanatban egy idegen pillantás megakadhat rajta. Az arckifejezések néha rendkívül megrázóak!... A kapualjban az arcoknak mind jobban fel kellett oldódnuk az esőben, a zene egyre erősödött, a kép kifehéredett és az időtől megrongálódott, elfakult filmkockák színe jelent meg... Ez a mi búcsúnk a távoli 30-as évektől, az akkor élt emberektől.

Felvettük ezt a finálét, de tisztán technikai okokból nem sikerült. A felvétel idején Asztrahányban erős fagy volt, s az eső, amit tűzoltócsövekből öntöttünk, megfagyott, mielőtt földet ért volna, úgyhogy nem sikerült, amit elképzeltünk. Ugyanakkor viszont a stúdióban már kitört a botrány, sürgették, követelték, hogy

fejezzem be a forgatást — nem volt mód pótfelvételekre. Később támadt az ötlet, hogy a villamost tegyük a film végére, és én jó gondolatnak találtam...

A művészeti tanács el volt ragadtatva, miután levetítettük a filmet. A felszólalók elmondták, hogy ezentúl már nem lehet a régi módon forgatni. Diadalmasan megünnepeltük a film leadását — s aztán elkezdődött!... Valahol valakinek nem tetszett meg ez a film; sokan azok közül, akik dicsértek minket, időközben megfélekedtek tulajdon szavaikról; a stúdió *Kadr* című sokszorosított újságjában megjelent egy cikk, amely szerint, ha alaposabban megvizsgáljuk, a *Lapsin* — undorító film. A film dobozba került, a stúdió prémium nélkül maradt.

Azokban az időkben, amikor az *Ellenőrzés az utaknál* nagyjából ugyanez történt, dobozba kerülni körülbelül olyasmi volt, mint elmerülni egy kád vízben. Élvezet! Az emberek tömegével telefonáltak, lelkesítettek, vigasztaltak, támogattak, harcoltak értem. A 80-as évek elején súlyos megpróbáltatás volt dobozba kerülni. Ránk sütötték a sikertelenek pecsétjét, és a sikertelennel már nem rokonszenvezett senki... Egyesek épp csak biccentettek, amikor megláttak, mások — minden eshetőségre — teljesen felhagytak a közö-

néssel. Egy volt barátom, aki valaha napokig lakott nálunk, rákiabált az ostoba szerkesztőre, aki forgatókönyvet akart javasolni nekem: „Jegyezze meg: az én stúdiómban German nem fog forgatni!”

Mindig sokan voltak nálunk. Ha születésnapom volt, negyven-ötven ember is kijött a dácánkba, s a fiam születésnapján se voltak kevesebben. Akkor pedig egyetlenegy ember telefonált a születésnapomon, és senki sem jött el. Mindenki eltűnt. S egyidejűleg szép lassan kifosztották a filmem — a beállításaimat, a színészeimet. Szvetlána és én igyekeztünk tartani magunkat. Sokat dolgoztunk: forgatókönyveket írtunk. De komisz, szomorú érzés telepedett a lelkemre. Senkinek az életrajzába nem kívánok ilyen lapokat.

Nem állíthatom, hogy egyáltalán nem voltak barátaink. Ott volt Nelli Nyikolajevna Masetgyinova, a stúdió akkori főszerkesztője, aki minden tőle telhetőt megpróbált megtenni értünk. Csak az a kár, hogy keveset tehetett. Ott volt Frizsetta Gurganovna Gukszjan, akit — gondoljon csak bele! — a *Kölykök (Pacani)*, a *Torpedórombolók (Torpedonoszci)* és a *Lapsin* miatt váltottak le. Most kapta meg a „Znak pacsota” kitüntetést (a Tiszteletrendet), nyilván bocsánatképp a múltbéli üldöztetésekért. Ha ez ötévvel korábban történt volna! Ott volt még

Ilja Averbah, Igor Maszlenyikov, s még néhány jóbarát. De mindamellett egyre tárgult körülöttünk a légtüres tér. És ez a stúdióban történt, amely — ez meggyőződésem — az ország stúdiói közül a legjobb, legerkölcsebb kollektívával rendelkezett. Mi lett volna velünk, ha ez bármely másik stúdióban történik?

Végül aztán három év dobozban tartás, szidalmak, isten tudja, miféle vádak, a legmagasabb helyekre intézett levelek után a film sorsa meglehetősen kedvezőre fordult, kisebb javításokat hajtottam végre, befejeztem a szerző hangján szóló prologus felvételét, vagyis mintha a mostani énem szólna, aki azonos azzal a lapátfülű kisfiúval, aki az ábrázolt történet idején *Lapsin* lakásában élt az apjával. Volt, akitől azt hallottam, hogy ez a prologus elrontja a filmet. Én nem így gondolom. Egyszerűen értelmezi mindenki számára azt, ami enélkül csak kevesek számára lenne érthető, hogy ez a filmemlékezés, és maga az elbeszélő is szerepel benne. Mellesleg, így is vettük fel a filmet. És, őszintén szólva, ez a dísztelen bevezetés, a szerző szavai arról, hogy

„Fa-dladalkapu, a szökőkútnál táncoló gipsz-üttörök”
(Barátom, Ivan Lapsin; — Andrej Mironov)



mennyire megváltozott a város, milyen sok lett az aszfalt, hogy megnőtt az utcán a forgalom zaja, mennyivel több a villamos — nekem tetszik.

Azután, hogy vetíteni kezdték a *Lapsint*, nem egyszer hallottam, hogy bemocskoltam a 30-as éveket. Az emberek, akik elfogadták az *Ellenőrzés az utakon*, és a *Hűs nap háború nélkül*, ezúttal csak úgy szikráztak dühükben: „Másképpen éltünk! Nem voltak ilyen utcák! Nem voltak ilyen borzalmas lakások!”

Az az ember, akit a prologus jeleneteiben szerepeltetni akartam, (ezt a kicsiny szerepet végül Pjotr Fomenko rendező játszotta el) hivatásos történész, aki tökéletesen tudatában van, mennyire bonyolult idő volt az, s nekifogott, hogy elmagyarázza nekem, hogy nehézségek természetesen voltak, de azért mégsem olyan volt itt az élet, mint az én filmemben: az emberek másként viselkedtek, másként jártak, másként rágtak, lobogott bennük a lelkesedés, és így tovább. Figyelmesen végighallgattam, másnap reggel felhívtam és ezt mondtam: „Professzor! Nem személyli azt a sok marhaságot, amit tegnap összehordott? (Úgy rémlik, még erőteljesebben fejezem ki magam.) Mit jelent az, hogy másként rágtak? Az ember, hacsak nem antropoid vagy Neander-völgyi, csak egyféleképpen rág. Egy ember lehet éhes vagy jóllakott, de az nem lehetséges, hogy az emberek ne betegeskedjenek, ne keveredjenek viszonzatlan szerelembe, ne érezzenek lelki fáradtságot, ne legyen úrrá rajtuk a melankólia. Az más kérdés, hogy létezett egy általánosan elfogadott stílus arra vonatkozóan, miként kell viselkedni a kamera, az újságíró, s végül egymás előtt is.”

A XVIII. században általánosan elfogadott volt, hogy rendkívül szenvedélyesnek kell lenni, lángolni az érzelmességtől, felduzzasztani az orrcimpákat, és általában úgy kellett viselkedni, mintha egy bizonyos nő vagy férfi szerelme nélkül a másik szíve nyomban megszakadna. A 30-as években az volt az elfogadott, hogy kifeszített vállal kell járni, a fejet magasra emelve — ezt követelték a fotográfusok, ez volt a felülről jóváhagyott „jómodor”. De ez egyáltalán nem jelenti, hogy mindenki és mindig így viselkedett. Az élet gigondolt stílusa volt ez, külsőleg élelenség, filmhíradók számára szánt lelkesedés. Ami a lényegét illeti, az emberek akkor is úgy éltek, mint most mi. Legfeljebb némileg másképp viselkedtek a szószékeken, más fazonú ruhákat viseltek, az ünnepeken valamivel harsányabb zene szólt, de ezek a különbségek nem olyan lényegesek, s ami a legfőbb: mindig lehet találni olyan dokumentumokat, amelyek tanúsítják, hogy is voltak a dolgok valójában.

Erre még akkor jöttünk rá, amikor az *Ellenőrzés az utakon*on dolgoztunk.

Hiszen a filmhíradó, különösen az, ami vetítésre került, egyáltalán nem azonos azzal a valósággal, amit rögzít. A mi operatőrreink nem mutogatták a mi halottainkat, a németek nem mutogatták az ő véiket, s ha készítettek is felvételeket veszteségekről — csakis az ellenségéiről. Munka közben jutott eszünkbe, hogy bizonyos típusú — műszaki jellegű — zsákmányolt filmeket keressünk ki. Ezek közül például *A rossz keleti utak meghódítása* — szemléltető használati utasítás, hogy hogyan kell pallókat készíteni kátyús úton, milyenek felelnek meg az ágyúknak, milyenek a motorkerékpároknak, és más ilyesmi. Az operatőrök nem törődtek azzal, megfelele a képre került emberek arca vagy külleme a Wehrmacht követelményeinek. Hiszen ott az emberek egyáltalán nem fontosak — csak a háttérben látszanak. De éppen ennek köszönhetően ez a legpontosabb tanúbizonyosság az emberekről, akiket egy parádés híradóban soha nem pillanthattunk volna meg.

A háttér igazságát műszaki fényképeken is kerestük. Például: vízvezeték építése a Ligorván, 1935-ben. A fényképezéseket csak a vízvezeték érdekelte, de a képre arra haladó emberek is kerültek. Nem pózoltak, nem tudták, hogy fényképezik őket. Ezen a fotókon nem találni csíkos sporttrikókat és hátrafeszített vállakat: ez az élet. Olyan, mint a minden napok, s nem mint a *Volga, Volga* című film (Grigorij Alekszandrov 1938-ban készült filmje — A szerk.).

Egyike azoknak, aiktől a Lapsin sorsa függött, így kortholt engem: „Miért építtetted ezeket a rémes barakkokat?” Kifejezte a kényelmetlen volt megmondanom, hogy nem építtetem semmit (a filmre nem is adtak annyi pénzt, hogy bármit felépíthettem volna), hogy a barakkok valóságosak, most is laknak bennük. És mi azokat az embereket vettük filmre, akik ott laknak. Nem építtünk semmilyen speciális „Lapsin-utcát”, azt vettük fel, amely a felvételek idején létezett, s ráadásul nem valahol eldugva, hanem öt percnyi séta az út odáig Asztrahán központjától. A lakás, amelyben a hősk élnek, a mi leningrádi Mojkan lévő lakásunknak pontos mása, egy sikeres író lakása, és nem is zsúfoltam nagyon tele — azokban az időkben ekkora lakásban háromszor ennyien is lakhattak. S mégis, számos néző furcsa aberrációban szenved, s ez zavarja, hogy visszaemlékezék arra, mi is történt pontosan vele magával.

Szerencsére nem mindenki ilyen. Nagyon becses számomra Jurij Csernyicsenko, az író és publicista levele, amelyben arról ír, hogy nevetségesnek tartja azokat, akik azt bizonygatják, hogy a háború előtt mindenki remekül, vidáman, jóllakottan élt. Ő például úgy emlékszik, hogy örökké éhes volt. . .

A *Lapsinnal* kapcsolatos szemre-

hányások közül valószínűleg az a legártalmatlanabb, miszerint ott, ahol három részlet is elegendő lenne, German harminchármat mutat meg. Ez alighanem igaz. Még Tovsztonogov mondotta volt, hogy színháza más fiatal rendezői után mindig hozzá kell tennie a részletekhez, utánam viszont — el kell vennie belőlük. Érdekes, hogy nagyjából ugyanezért szidták apámat is. If *Jegyzet*füzeteiben olvashatók ezek a sorok: „Íróink többsége hajlamos az olvasót kifárasztó, túlságos megfigyelésre. A fazék, amelynek a fenekén tojások gurulnak. Nem szükséges, és olyasmire fordítja a figyelmet, ami azt nem éri meg.” Noha apám neve nem szerepel, mégis róla van szó, az *Ismérséink* című regényéről. Apám szerette és tisztelte Ifet, de nem értett vele egyet. Én is apám pártján vagyok, s e régi vita emlékéül szándékosan tettem a filmbe egy apró epizódot: a razzia idején Lapsin egyik munkatársa megkérdi: „Kér tojást?”

Erről jut eszembe: a razzia rettentő nehezen sikerült. Ködben kellett felvenni, de sütött a nap. Kora reggel kellett hát dolgozni, napfelkelte előtt, és este, rögtön napnyugta után. Napi két beállítás, fegyenceknek való feszültség, no és természetesen a prémium is elúszott.

Melletteg az én stábom soha nem látott prémiumot. Ezt mindenki tudja, és ha mégis vállalják, hogy velem dolgozzanak, hát csakis lelkesedésből teszik. A stúdióban a fizetések rendszere olyan, hogy csakis a mennyiséget veszi figyelembe, a minőséget nem. Akármilyen kitűnő filmet csináljon is valaki, ha nem készül el határidőre, utolsó alaknak számít a stúdióban. Viszont össze lehet csapni valami szörnyű hülyeséget, és a rendező fényképe ott lesz az élenjárók tábláján. A film bemutatása után apám *Lapsin*ját nagy példányszámban (385 ezer) újra kiadták a *Podvig (Hőstett)* almanachban. Erre nagyon büszke vagyok.

A filmmel kapcsolatos munkából azt a tapasztalatot szűrtem le, és az vált szilárd meggyőződésemmé, hogy csakis támadó-állásból lehet forogni. Ez a gondolat Anatolij Zabolckij operatőrtől származik, s én tökéletesen egyetérték vele. Támadáson nem a vezetőséggel való konfrontálódást értem — azt jobb lenne elkerülni. A sablonok, panelek, az igazságnak álcázott hazugság, a rossz ízlés, a konformizmus, az önmegnyugtató elleni támadásról van szó, röviden — egy bizonyos eszme nevében történő támadásról, amely eszme eluralkodott az emberen, amit kifejezni kötelessége. Csakis támadó embernek szabad filmet forogni. . .

ALEKSZANDR LIPKOV

Harsányi Éva fordítása

Lassuló idő volt a címe egy szemnyitogató könyvnek. A filmművészet fejlődése nem biztos, hogy pontosan követi a gazdasági élet fejlődését, de a magyar moziműsor mindenesetre a lassuló időre példa. Vannak vélemények, melyek szerint huszonöt éve hamarabb jutott el a hazai mozikba néhány jelentős külföldi alkotás, mint ma. Sejtjük (mert az ez irányú tájékoztatás olyan, mint a fehér holló) és méltányoljuk a filmátvételt, a filmforgalmazás nehézségeit, azt, hogy bizonyos filmeknek számunkra megfizethetetlenül magas az ára, hogy bizonyos filmek politikai okokból nem mutathatók be hazánkban, hogy léteznek számunkra „nem eladható” filmek, mind Nyugatról, mind Keletről, hogy tűrhetetlenül sok időt vesz igénybe a szinkronizálás és így tovább. Tapasztalunk kell azonban — s erről bárki meggyőződhet, aki kezébe veszi a hetente megjelenő moziműsört —, hogy a magyar mozikból hosszú éveket késnek a kortárs filmművészet kiemelkedő alkotóinak, meghatározó rendezőinek filmjei.

Nemcsak Woody Allen vagy Kurosava Akira, de Chytilová és Kusturica filmjei is. Mikorra feltűnnek a hazai mozik vásznán (ha egyáltalán feltűnnek), akkor már rég elültek az általuk keltett szellemi izgalmak, lekerültek a közérdeklődés napirendjéről. A magyar mozinézés kényszerűen kiszorult abból az együtt-gondolkodásból, amely egy-egy jelentős film bemutatója után izzik föl a világban. Nem is tanulhat belőle és (ez sem kevésbé fontos) nem is adhat hozzá. Hogy az elmúlt húsz év filmtörténete elképzelhető Godard nélkül, azt csak a magyar mozinézőnek kell elhinnie. De nemcsak Godard — minden vitathatósága ellenére korszakos — életműve hiánycikk, de hiánycikk az az alapos szakmai tájékozottságon nyugvó törekvés is, hogy olyan vitathatatlanul nagy alkotók, mint Orson Welles, Bunuel, Ozu és a többiek, teljes életműve bemutatásra kerüljön. Hogy ezek már klasszikusok? De hát a filmtörténet korábbi, nagy klasszikusait sem láthatni. Több, mint negyven évvel a felszabadulás után Magyarországon nincs egyetlen nyilvános vetítőterem, amely az egyetemes (film)kultúra értékeit állandóan műsorán tartaná. Balázs Béla hazájában nemzedékek nőnek föl anélkül, hogy módjukban lenne megtekinteni a *Patyomkin páncélost*, *Az anyát*, a *Földet* vagy épp Griffith, netán Renoir egy-egy alkotását, a neorealizmus remekeit. S ugyanígy az „elsüllyedt” filmtörténet része ma már a nemrég még fiatal francia új hullám is.

Így aztán napjainkban van a magyar mozikban látható „termés” és van egy párhuzamos filmművészet. A Filmvilágnak nincs mozihálózata. Képzeltbeli vetítőnk azért nekünk is lehet. Szóaljjon meg a mozi-szengő, mindenkélt szeretettel várunk a Filmvilág Mozijában.

A FILM VILÁG

mozija

A kollektív Übű

Tűz van, babám!

A mióta világ a világ, a tűzoltóegyletek bálokat rendeznek. Merthogy így mindenki jól jár: a tűzoltó, mert lám, kiderül róla, hogy mégsem olyan komor lélek, amilyennek foglalkozása és egyenruhája festi, és a bálózó, akit a katonás diszciplína jelenléte megóv attól, hogy tántortól, sőtől hevülten oklanságra ragad tassa magát. Ezen a Csehszlovákia mindmáig továbbélő kedélyes és katonás K. and K.-móddin lehet ugyan furcsálkodni (akár csak azon, ahogy a medvetorkú harci rezek az alkalomhoz illő nemes és nemtelen keringőket eldörmögik) de megbotránkoztatni rajta korlátoltságra vallana. Ne higgyük, amit annak idején (a *Tűz van, babám!*-at 1967 decemberétől majd egy éven át vetítették Csehszlovákiában, nálunk a szinkronizált kópia már nem jutott el a mozikba); a filmen elgondolkodni óvakodó nézők hinni akartak, hogy Forman a cseh tűzoltók tisztességét kívánta volna bemocskolni. Nem az eldítélet szültte ezt a filmet; más oka volt annak a döbbenetnek és felháborodásnak, amely erőt vett Formanon azon a kisvárosi mulatságon, amelyre a forgatás előtt elvetődött. „Lázálom! Az emberek bált rendeznek, mert szórakozni szeretnének, mert örülni akarnak egymásnak. És mindebből épp az ellenkezője sül ki. Hogyan lehetséges ez?”

Ne találgassuk, mit látott Miloš Forman azon a mulatságon. A *Tűz van, babám!*-at látta. Derék tűzoltókat, akik elhatározzák, hogy 86. születésnapján ajándékkal kedveskednek az egylet nyugalmazott parancsnokának, arnit majd a bál szépségkirálynője fog átnyújtani. Burleszkbe illő összeorlnást: a szépségverseny zűrzavarba fullad, az ünnepeltről elfeledkeznek, és elveszítik a neki szánt ajándékot. És amíg a tűzoltók bált adnak, egy ház lángra gyullad. Amikor pedig tombolaszelvénnyel pró-

bálnák megsegíteni a tűzkárosultat, kiderül, hogy a bálózók időközben elhordták a nyereménytárgyakat.

Forman-filmben tűzoltót látni rosszat jelent. Ahol megjelennek (így a *Ragtime*-ban is), ott előbb-utóbb égre száll a vörös kakas. Bradbury és Truffaut *451° Fahrenheit*-jában direkttebb és sokkal több a kontraszt: a tűz-őrök... könyvégetők. A közép-európai néző szemében a tűzoltó, aki körül akarata ellenére borul lángba minden, mégis idősebb szimbólumnak látszik, mint a renegát, a gyújtogató tűzör.

A *Tűz van, babám!*-at nézve idővel azonban gyanút fogunk, hogy mégsem egészen arról van szó, hogy a célok tökéletesek, csak az eszközök rosszak, hogy a tűzoltók rákényszerítik a civilekre azt a jót, amit „akarniuk kellene”, de nem akarnak. A mód, ahogy a tűzoltóegylet boldogítja a bálózókat — a rájuk tukmált szépségkirálynő-jelöltséggel a csúnyácska lányokat, az értéktelen tombolával a tűzkárosultat, a fölébenővő bállal az ünnepeltet — leleplező. A példaképből kiviláglik, hogy nem annyira az egyén boldogsága fontos itt, mint inkább az, hogy a bálbizottság „kegyelméből” részesüljön benne. A bálózó van a bálrendezőként és nem fordítva. Mert ez a mulatság igazából nem spontán együttlét, hanem „írányított szabadidő”, a tűzoltóegylet önreklámozó show-műsora. Ahol is a legfontosabb műsorszám, amint a szervezők (bizonyosságot téve mindenhatóságukról és jóságukról) a nyílt színen boldogítják a kiválasztottat. (Akarja-e vagy sem, sikerül-e vagy sem, mindegy, elég ha úgy tűnik föl, hogy igen.) A báli sokadalom ezenközben fénylő arccal örvendezik. Részvétet senki sem érez pódiumra terelt sorstársai iránt, senki sem számol azzal, hogy a következő pillanatban áldozatul eshet a gyámokdás sze-



„A bálózó van a bálrendesükért, és nem fordítva”

lid tortúrájának. Ezért jön olyan nehezen a bocsinálta szónok nyelvére a „szolidaritás” szó, amikor azt szeretne elmondani, mi is fejeződik ki a bálózók gesztusában, akik felajánlották tombolajegyüket a tűzkárosult javára. Persze nincs ebben az érzéketlenségben semmi szándékos a bálózók a tűzvész, amikor a bálózók a tűzvészrel együtt üldözőbe veszik a megaláztatás elől menekülő „szépségeket”, amikor kiveteles látványosságként élvezik a tűzvészt, amikor megtapsolják a tűzből kimentett Havelka bácsit (mert szerencsétlenségével elszorakoztatja őket) a boldog öntudatlanság munkáit bennük, fogalmuk sincs, mihez segídeznek.

Rosszul csak az érzi magát ezen a bálon, akit a demonstráció tárgyául kiszemeltek. Vagy még az sem: az elaggott tűzoltóparancsnok például az utolsó pillanatig nincs tisztában azzal, hogy nem ő az est hőse, hanem kellék csupán. Forman javára szóljon nem azért, mintha az öregember szemilis lenne, hanem, mert az ántivilágból rekedt itt, az úriemberség rég felrúgott szabályai szerint cselekszik és ftél. Nem feltételezi, hogy csak sakoznak vele. A másik öreg, a tűzkárosult, mivel neki a bőrre megy a játék, hamar észreveszi, hogy a körülötte nyüzsgő pártfogók nem segítenek rajta, nem is hagyja magát értéktelen tombolajegyekkel kifizetni. A szépségversenyre összetoborzott lányok viszont csak akkor érzik át, hogy valami komisz tréfát űznek velük, amikor a parancsnoki irodából kilépnek a bálterem vidám arénájába (mintha csak Woody Allen non-

szensze válna itt lehetségessé: „Veszettek a mókusok elé!”) A szelíd erőszakkal azonban ők sem tudnak szembefordulni, csak méltatlankodni vagy elfutni képesek, hiszen nem is tudják pontosan, mi ellen is kellene lázadniuk.

A rebellis hősök majd csak Forman későbbi korszakában bukkanak föl. McMurphy (*Száll a kakukk fészkére*), Bukowski (*Hair*), Coalhouse Walker (*Ragtime*), az ifjú Mozart (*Ama-deus*), öntörvényű személyiségek, akik keveslik a kiporciózott szabadságot, nem hajlandók egy nélkülük kiagyalt rendbe beilleszkedni. (Ha Forman újra visszatérne első filmjei világába, a család mikrokozmoszába, ma már feltehetően nem Fekete Péterre vagy Andulára emlékeztető tiszta, de képlékeny jellemet választana hősül, hanem a *Négyezer csapás* Antoine-jához hasonló betörhetetlen kamaszt.) A zsarnokság és a személyiség „hósi” (nem annyira csehes, mint inkább amerikai) párharcát lelkesültebben figyelhetjük, mint azt a groteszk táncot, amit az atyáskodó bálbizottság próbál ellejteni a gyermek bálzókkal, de bizonyos, hogy a *Tűz van babám!*-ban rejlő bölcsességre nagyobb szükségünk van, mint a későbbi filmek buzdítására. Kiszélezett helyzetben bátornak és méltóságteljesnek lenni nem könnyű, csak hogy ilyen nyílt párvialatok ritkán adódnak az életben, legtöbbször észre sem vesszük, hogy mibe keveredtünk, már földre is kerültünk, vagy mi aláztunk meg másokat.

És a *Tűz van, babám!* még ennél is átláthatatlanabb és nyugtalanítóbb helyzetbe avat be minket, mert ha már kezdjük sejteni, hogy mi ebben a familiáris népünnepélyben a bűn, még mindig nem tudhatjuk, hogy ki a bűnös, akivel szembe kellene szállnunk. A filmbéli tűzoltók ugyanis nem körmönfont gazemberek, akik leleményes (a résztvevők számára azonban megalázó) trükkökkel próbálnak népszerűséget szerezni. Akaratuk ellenére, öntudatlanul művelik a rosszat, ahogy a közönség mit sem sejtve fogadja azt el. De ettől még nem lesznek rokonszenvesek. Hiába a teljes csőd, a tombolabotrány után egymással civakodó tűzoltók még mindig nem ébrednek rá, hogy jószándékuk valamin kisiklott; — a bálzókat okolják a történetekért. Ezt a jelenetet nézve, hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a bálrendező okotobaságában, hozzánemértésében lássuk a káosz okát. Pedig ha nagyobb szakértelemmel szerveznék a bált, nem a boldogítás volna sikeresebb, hanem a szemfényvesztés.

Vagy talán a kibek-kiben ott lapuló vágy — hogy másokat gyámoltva magunkat hatalmasnak érezhesük — lesz úrrá ezeken az embereken? Forman előző filmjeiben (*Fekete Péter; Egy szösi szerelme*) ez a mentalitás a „nevelés” egyik legfőbb indí-

tékaként lepleződött le. A bálrende-
zőket is éthatja ez az atyai attitűd
(nyilván nem véletlen, hogy a tűz-
oltóparancsnokot, a bálbizottság el-
nökét az a Jan Vostrül játssza, aki
Fekete Péter pedagógiai tébolyban
szenvedő apját alakította), a filmnek
alig van olyan pillanata, amikor ne
hadonászna valaki arca előtt egy-egy
oktatólag felemelt mutatóujj. Még-
sem gondolhatjuk komolyan, hogy az
álszent önzés a forrása a kollektív
bornírtságnak, éppenséggel a fordí-
tottja történik, a torz szabályok és
intézmények ficamíttják ki a lelket.
Ha a fontoskodó és kíméletlen ügy-
buzgalom olymértékben ütközik ki

valahol, mint ebben a bálban, akkor
jó okunk van feltételezni, hogy a hát-
térben nem egy titokzatos természet-
törvény munkálkodik, a szokásos fölé-
emelve a balgák és a rosszindulatúak
számát, hanem valamilyen jól álcá-
zott „társadalmi csapda” nyeli el a
jósándékokat.

Forman felfogása szerint nem az
emberek a nevetségesség és bűnösek,
hanem a szokások és az intézmények
rendszere. Igaz, a hatalom sohasem
absztrakt, csakis az emberek által

„Vessetek a mókusok elé!”



ölthet alakot: az, aki hajlandó testét-
lelkét odakölcsönözni egy eszmének,
már felelős érte. „Nekem az egyetlen
becsülete százszor fontosabb, mint
a saajátom” — kiabálja az egyik tűz-
oltó. És ezzel a nemesnek látszó gesz-
tussal akaratlanul is elembertelene-
dik, hiszen nem az igazsághoz, hanem
egy testülethez köti oda magát.
Feladva az önálló gondolkodást, el-
veszti beleérzőképességét, és ezzel
utat nyit annak a lehetőségnek, hogy
ha úgy adódik, jószívvel legyen em-
bertelen. Miközben az emberek el-
személytelenednek, a hatalom meg-
személyesül: az eredendően jószán-
dékú tűzoltók együtt valamiféle kol-
lektív űbüként nyomják agyon ál-
szent gondoskodásukkal a bálozókat.

A *Tűz van, babám!*-ban nincsenek
már individuumok, következésképp-
pen a bűnöst és a bűnt sem ezek kö-
zött az emberek között kell keresni.
Szuverén, cselekvő személyiség ebben
a bálteremben már csak egy van: az
önálló életre kelt Bálbizottság. Az ő
vágyain és képességein áll vagy bukik
a bál sorsa.

Ez a groteszk helyzet persze nem
eleve adott, hanem a bálbizottság
ténykedésének következménye. Az a
vezérelve, miszerint nélküle megáll
az élet, hosszú távon igazolja önma-
gát: akit folyton gyámoltanak, való-
ban önállótlaná válik, támogatásra
szorul. Persze ezt a téveszmét nem
elég meghirdetni, úgy kell átszabni a
valóságot, hogy ne mondjon neki el-
lent. A bálbizottságnak, ha nem
akarja, hogy bebizonyosodjék feles-
legessége, lehetetlenné kell tennie,
hogy bármi is nélküle menjen végbe.
Mindennek az irányítását saját ke-
zébe kell vennie, csak hogy ez kép-
telen és nevetséges terv. Még egy ek-
kora hálót sem lehet elég erősre
szőni! Hol itt, hol ott szakad el a
szál: a széplányok szertefutnak; a
tűzkárosultat képtelenség meggyőzni
arról, hogy a tombola mégiscsak fé-
nyes kárpótlás a leégett házért, a bá-
lozót pedig arról, hogy ne lopja el,
ami az övé. Kezdetben azonban még
a baj is kapóra jön mert — immár
nem lévén rajta kívül más cselekvő-
képes erő — a bálbizottság a minden
veszélyt elhárítani képes patrónus
személyében tetszeleghet. Idővel
azonban a túlszervezéssel felidézett
káosz óhatatlanul úrrá lesz rajta.

Mihelyt felfedezzük, hogy a *Tűz
van, babám!* főszereplője egy kollektív
Űbü, a film humorát is másként fog-
juk érzékelni. Ha addig egy modern
tűzoltóbőrleszk fergetegesen mulatsá-
gos és üdítően semmitmondó *helyze-
lein* pukkadoztunk, azontúl egy félel-
metesen nevetséges *jellemen* fogunk
mulatni. Korántsem olyan kajánul és
önfeledten, mintha korlátolt tűzoltók
vagy a mögük képzelt „kétbalkezes
politikusok” jellemén élcelődhetnénk.
A groteszk hatalomban — amelynek
a bálbizottság nem jelképe, hanem
nagyon is valóságos képviselője —



„A téveszmét nem elég meghirdetni,
úgy kell átszabni a valóságot,
hogy ne mondjon neki ellent!”

alattvalóként, bálozóként mi is benne vagyunk.

De hát „hogyan lehetséges ez?” Forman a kisvárosi tűzoltóból mikrovilágában csak azt mutathatta meg milyen következményekkel jár, ha a hatalmon úrrá lesz a jóság tébolya, hogy miért, az a bálrendezői szerepkörből nem vezethető le, annak történelmi okai vannak. A *Tűz van, babám!*-at végignézve mindenesetre már nem csodálkozunk és sajnálkozunk azon, hogy a gondviselő hatalom, amely „örökké jóra tör”, fordított Mefisztóként „örökké rosszat művel”. Mi sem természetesebb, mondhatjuk svejki malíciával. „Gazember is kell a világba... Ha mindenki jót akarna a másinak, már rég agyon-

verték volna egymást az emberek”. Aki azt hiszi, hogy a „jó kormányzás-hoz” elegendő a jóindulat, nemcsak a derék katona bölcsességét feledi el, de (a nagy gazembernek emiatt tartott) Machiavelli korszakos felfedezését is veszni hagyja, miszerint a politika nem erkölcs, hanem érdek dolga. A hatalomnak, ha boldogítani akar, nem moralizálnia kell, hanem határozottan és szakszerűen képviselnie azok érdekeit, akiktől a mandátumát kapta. De hát kit képviselnek a *Tűz van, babám!* tűzoltói? Hitük szerint a bálozókat, valójában csak önmagukat. Hiszen itt az az abszurd helyzet áll elő — hiába táncol ott a sokadalomban maga a bálbizottság elnöke is, hiába igyekeznek a tűzoltók kitalálni (!) a bálozók kívánságait —, hogy a megbízó (a bálozó) semmiféle valódi hatalommal nem rendelkezik megbízottja (a Bálbizottság) fölött. És ha rendelkezne?

„Ha őt beengedem — méltatlankodik Václav, a tombolatárgyak helyettes öre, amikor meglátja a tűzből hálóingben kimentett Havelka bácsit —, akkor mi értelme, hogy egyáltalán itt legyek? Mi? Hát akkor nem is muszáj itt lennem, de ha már mindenki bejöhet ide, akkor felesleges vagyok én itten.” — Igaz is, ahol szabad a tánc, mi szükség van még a bálbizottságra?

SCHUBERT GUSZTÁV

Tűz van, babám! (Hori má panenka!) — csehszlovák—olasz, 1967. Rendezte: Miloš Forman. Írta Miloš Forman, Ivan Passer és Jaroslav Papoušek. Kép: Miroslav Ondříček. Zene: Karel Mareš. Szereplők: Jan Votrčil (A tűzoltóparancsnok), Josef Kolb (Josef), Milada Jeřková (Josef felesége), Josef Šebánek, Josef Valnoha, František Debelka, Josef Řehofek, Václav Novotný, Vratislav Cermák. Gyártó: Barrandov Stúdió. *Szinkronizált.*

Mennyit ér egy rendezői diploma?

Beszélgetés
Herskó Jánossal

Herskó János (sz.: 1926, Budapest) 1949-ben Budapesten szerzett színi-főiskolai diplomát, majd 1951-ben a moszkvai Filmművészeti (VGIK) ösztöndíjasa, aspiránsa volt. Budapesten hét játékfilmet rendezett; de tevékenységének egyik legfontosabb része, hogy 1970-ig a MAFILM 3-as stúdiócsoportjának vezetője, illetve 1952–70 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára, majd főigazgató-helyettese, a filmfőtanács vezetője volt. 1970 óta Svédországban él: a stockholmi *Dramatiska Institutet* (az ottani színházi-, film-, rádió- és tévé-főiskola) tanára, majd rektorhelyettese. Sokféle helyzetből, több különböző nézőpontból volt alkalma — sőt hivatali kötelessége — figyelemmel kísérni (illetve irányítani; előbb Budapesten, később Stockholmban) a filmfőiskolai oktatást; a CILECT (a Filmfőiskolák Nemzetközi Szövetsége) alelnökéként, vezetőségi tagjaként áttekintést nyerhetett az öt világrész filmfőiskoláinak működéséről. Benyomásai, tapasztalatai, véleménye nyilván nem érdektelen a budapesti főiskoláról a *Filmvilág* előző számában megkezdett eszmecsere szempontjából sem: — A CILECT-nek huszonegynéhány évvel ezelőtt voltam magyarországi elnöke, meg mindenféle konferenciák, kongresszusok résztvevője. Most, a stockholmi Főiskola rektorhelyetteseként is részt veszek a kongresszusokon; szóval idestova harminchat éve küszködöm azzal az alapkérdéssel: egyáltalán lehet-e, kell-e tanítani a filmrendezést, mint

olyat. Mert az operatőr-mesterséget, vágást és minden — a filmkészítésben döntő fontosságú — technikai szakmát természetesen meg kell tanulni-tanítani. De hogy a filmrendezéshez kell-e valamilyen iskola, vagy a műhelyekben, a gyakorlatban kell elsajátítani? — ez kulcskérdés.

Ami engem illet, a Gertler Viktor-féle színiiskolában kezdtem tanulni a szakmát, de közben a vágás mesteriségét — mondhatni pofátlan besuranóként — Máriássy Félix-től igyekeztem ellesni. Nyilvánvaló, hogy a leendő filmrendezőnek szüksége van kultúrtörténeti, meg filmtörténeti ismeretekre, de ehhez nincs szükség külön filmiskolára. S akkor fölmerül a kérdés: mit jelent a fogalom, hogy filmrendező? Ha egy filmet megnéz az ember, nagyjából sejti, mit csinált benne az író, a színész, a vágó, az operatőr. De mit csinált a rendező? Amikor sráckorunkban moziba mentünk, annyit tudtunk, hogy a filmen — mondjuk — Greta Garbo játszik és miről szól. Hogy ki a rendező? Senkit se érdekelt.

A filmrendezés virtuális szakma; karmesteri munka, vagy — profánabb hasonlattal — egy olyan focistás, aki a csapattal együtt játszó tréner. Akinek ismernie kell az összes többi csapattárs foglalkozását, szakmáját, s össze kell hangolnia minimum húsz, maximum több száz ember munkáját ahhoz, hogy valamit létrehozjon. Filmrendező válhat — minden speciális szakiskola nélkül — bárkiből, aki asszisztenskedik, s a műhelyben a gyakorlatból lesi el a szakma fortélyait.

A magyarországi filmrendezőképzés történetéhez szorosan hozzátartozik az ügy politikai-filozófiai vetülete: amikor meghatározó jelszó volt, hogy „számunkra legfontosabb művészet a film”, az 50-es években egy filmrendező kinevezése a Politikai Bizottság hatáskörébe tartozott.

Szóval elsősorban politikai-ideológiai okokból lett fontos a rendező személyisége, funkciója. De nemcsak Kelet-Európában: a háború után, a neorealizmussal, meg a különféle új hullámokkal bekövetkezett az a funkcióváltás, hogy a karmesterből — zeneszerző lett. A „töltőtoll-kamera” elméletének elterjedésével vált szerzővé a karmester. A paradox a helyzetben az, hogy a zeneszerzőnek irányítani is tudnia kell a zenekart. Mert a Főiskolán akkor az volt a helyzet, hogy minden szakmát külön tanítunk; — ám a rendező munkájának lényege, hogy minden szakmát tudjon valamilyen színvonalon, mert csakis így jöhet létre az összjáték. Most sem tanárnak nevezem és hiszem magam, hanem trénernek. Ha a rendező ott áll a műteremben, érezve az öt körülvevő ötven ember nyomását, akik mind tőle várnak valami eligazítást — merthogy neki van presztízse, felhatalmazása instrukciókat, utasításokat adni —; könnyen elveszti a fejét. S ez az, amit gyakoroltatni lehet: az összjáték. Az író írhat, a festő festhet, a szobrász faraghat vagy mintázhat egymagában; — egy filmet 30–40 ember összjátéka hozhat csak létre. Ennek az összjátéknak a technikáját pedig megtanítani alig lehet, legfeljebb elemezni, hogyan csinálták a régiak, a legjobbak. Ettől persze a rendezőjelölt még nem fogja tudni a szakmát...

— *Annak idején, a '68-at követő diákmozgalmak nyomán, mikor Rosellini lett a római Centro Sperimentale elnöke, gyakorlatilag szétrobbantotta a hagyományos főiskolát, mert az volt az elve, hogy kizárólag technikai ismeretekre kell megtanítani a hallgatókat; a többi — műveltség, érzékenység, de főként tehetség — vagy van, vagy nincs; azt nem lehet „megtanítani”...*

— Szerintem a *filmnyelvet* kell — és talán lehet — megtanítani. (Mellesleg azóta, tudtommal, a római főiskola is ebbe az irányba alakította metodikáját.) De a nyelvről szólva. Mikor kikerültem Moszkvába, szentül elhatároztam, hogy naponta megtanulok ötven orosz szót a szótárból. Azt hittem, elég jól haladok, mikor a trolin utazva mellettem ült egy öt-éves-forma gyerek az apja ölében. „Apuka, nyissuk ki az ablakot, mert meleg van”. — „Nem szabad.” — „De miért nem? Anyu is mindig mondta neked, hogy nem szabad a mosdóba pisilni, mégis csináltad...” (Mondanom sem kell, hogy a férfi vérvörös arccal rángatta lefelé magával a kisfiút a legközelebbi megállónál.) Én viszont rádöbbentem, hogy

sose fogok olyan jól beszélni oroszul, mint az a négy-öt éves gyerek. Olyan tökéletes kiejtéssel, hibátlan nyelvtannal; — hiába magoltam a szintaxist, a szavakat, a nyelvtani szerkezeteket, a szótárát. Vajon miért tudja minden gyerek minimum az anyanyelvén — de akadnak szerencsések, akik párhuzamosan három nyelven is — kifejezni magát, minden erőfeszítés nélkül, természetesen? Mert a gyerek meg akar tanulni kommunikálni a környezetével; — míg a felnőtt a nyelvet tanulja, formálisan. A film is: nyelv; — eszköz a kommunikációhoz. Aki jól beszél angolul, még nem lesz angol író; de hogy angolul kommunikálhasson, meg kell tanulnia angolul. Ha filmen akar kommunikálni, meg kell tanulnia a filmnyelvet. Aminek egyik módszere: megfigyelem, elemzem, hogy mások hogyan csinálják. De ez sose olyan mélyen ható, mélyből fakadó, mint a természetes, mint a gyermeki tanulás: amikor párhuzamosan ki akar fejteni valamit a nyelvvel, s azért tanulja meg a szabályait, mert közölni akar valamit. Ez a tanulás két fő motíváló ereje. A filmnyelvet azonban, amint már említettem, egyedül beszélni nem lehet. Ha a színházat meg akarjuk tanítani, Sophokleától Shakespeareen át Molnár Ferencig rendelkezésünkre áll az egész világ-irodalom — mint gyakorló anyag. S az ötven-száz próba; na meg az a lehetőség, hogy a folyamatos előadások során is lehet korrigálni, változtatni. A filmben nincs ilyen gyakorlati lehetőség. Ott minden végérvényesen rögzített. A színpadon két óra alatt lejátsszódik a teljes drámai folyamat; a filmben teljesen a rendező kezében van a színés. S tudni, megérezni, hogy a naponta fölvetett párpernyi jelenet (vagy jelenet-részlet) hogyan illik majd bele a másfél órányi egészbe — ezt kell a rendezőnek tudnia, megtanulnia. A rendezőnek, aki egy főiskolai vizsgafilmen röpké 7—8—10 napig dolgozhat, egy nagyjátékfilmen 40—50 napig; — ez óriási stressz, s ennek leküzdésére kell megtanítani.

— A videó megjelenésével és rohamos elterjedésével azonban, úgy tetszik, az oktatás metodikája is megváltozott (megváltozott): anyagilag szinte korlátlanul ismételhető, korrigálható, azonnal „visszanézhető” a jelenetek; szóval oldódhat az a kivételes stressz, ami a filmrendező szinte minden snittjét az örök megmásíthatatlanság (alkalmasint: kijavíthatatlanság) ballasztjával terhelté...

— A videó a nyelvtanulásnak és a stáb „összeműködésének” óriási lehetősége. A filmnyelvet ma már szinte csak így lehet megtanulni igazán. Olyan technikai lehetőség, ami feloldhatja a filmzés előbbieken változott egyik alapproblémáját. Huszonöt évvel ezelőtt kezdeményeztem azt a reformot a főiskolai oktatásban, hogy a hallgatók az első évben magneto-

fonon rögzítsék, mi érdekli őket. A választott téma nem volt fontos számomra, csak az, hogy tényleg érdekelje őket, amit körüljárnak. S a behozott magnószalagok alapján — gondoltam — mint trénernek, föl kell ismernem, hogy melyikük százméteres, melyikük tízezer méteres távon esélyes versenytűt. Mert minden iskolarendszer legsúlyosabb rákfenéje, ha az illető versenyző-jelöltet nem azon a távon futtatják, amire a legalkalmasabb. A saját stílus kialakítása már végeredmény, azt már neki magának kell megtalálnia; — a „tanár”, az edző legfeljebb segítheti az önmegismeréséhez.

... Szóval akkoriban minden hallgató magnóriportokat hozott, azokat elemeztük. Sok-sok életregény, rendkívül izgalmas tényanyag hangzott el az órákon. De filmmel mindez nem lehetett megörökíteni, mert az rendkívül drága. Később döbbentem rá, hogy a filmnyelv-tanítás helyett inkább filmíró-kiképzést folytattam; ráadásul megerősítettem tanítványaimban azt a hamis tudatot, hogy ez a filmírás legjobb, majdnem egyetlen módszere. S ez megerősítette öntudatában az „öníró” filmrendező ideálképét. Ennek a módszernek lett egyik terméke az a dokumentarista filmiskola, amely Ember Judittól Gazdag Gyulán át Dárdayéig és Schifferig döntően befolyásolta — és egyáltalán nem rossz irányba, sőt! — a magyar filmművészet törekvéseit. Ez a szociológiai munka a film nyelvének fölhasználásával gyakorolta jobb eredményeket, sőt jobb sztorikat termett, mint a legjobb művészet; de sajnos, fokozatosan terméketlen és értelmetlen állenteléseket szült az úgynevezett „hagyományos” játékfilmmel...

És kiderült, hogy valami alapvetően megváltozott a világban: megjelent a videó. Megéltam, hogy valamelyik ismeretlen fiatalember naponta hozhat többórás mozgóképanyagot bármiről, ráadásul — a filmhez képest — fillérekért. Olyan mozgóképanyagot, amelyen nemcsak érdekes figurák, izgalmas történetek, specifikus verbalitás- és gesztusrendszerek rögzítődtek, hanem a filmnyelv grammatikája, szintaxisa is alkalmazható: komponálni, montírozni lehet; sőt, a filmszínhzi játék alap-elemei is taníthatók. Szóval ezzel a technikával bármit meg lehet csinálni, „csak” föl kell ismerni, hogy kinek mihez van tehetsége. Aki absztinálni akar, ebből az is tanulhat. Szerintem akkor lesz bárhol is valódi, egészséges filmgyártás, ha mindenki a maga rögzeszméjét csinálhatja; — s

a bármiféle indíttatású, technikájú, műfajú film egyenértékű, ha műalkotássá érik.

— Van azonban mindenfajta művészeti oktatásnak egy alapvető buktatója: a felvételi rendszer vagy módszer. Egyszerűbben: ha van mit megtanítani, kiknek érdemes azt megtanítani; vagy még egyszerűbben: kik juthatnak be — és milyen módszerrel lehet kiválogatni a legalkalmasabbakat — a művészeti főiskolákra?

— No, ez az a kérdés, amiről tudtommal még sehol a világon senki nem mert érdemben vitát kezdeményezni; pláne nem végiggondolni a dolgot a maga komplexitásában. Én is mindeddig arról beszéltem, hogy akinek mutatkozik valamiféle képessége, azt hogyan kell „feltrénírozni”. De valóban a kérdések kérdése, hogy a világ összes főiskolájára fölvesznek ilyen-olyan-amolyan módszerekkel embereket, akikről senki se tudja, hogy van-e erre a specifikus képnyelvi kifejezésre képességük. Ez persze az az is összefügg, hogy mindmáig anynyira drága volt a filmzés (akár a legelemibb amatőr technikával is). A középiskolából jövet mutatnak valamit: rajzból, zenéből; — és nagy hibaszázalékkal ugyan, de meg lehet ítélni, hogy az illető fakezú, illetve botfűlű-e, ezért bekerül vagy nem kerül be a képzőművészeti vagy a zeneművészeti főiskolára. De a mozgóképi invenció megítélése? Erre még alig vannak kipróbált tapasztalatok a világban.

Egy filmfőiskola elemi és főiskola egyszerre. Filmet elemezni esetleg már tudnak a jelöltek, de magáról a filmnyelvről fogalmuk sincsen, hiszen azt semmiféle alap-, középiskola nem tanította: gyakorlatilag „írni-olvasni” megtanulni jönnek a főiskolára. A videózás tömeges elterjedésével talán hamarosan arra is lehetőség lesz, hogy az alapiskolákban is tanítsák a filmnyelvet; — amin lehet esszét is írni, meg tudományos dolgozatot is; szociológiát készíteni éppúgy, mint pszichológiai analízist. Ma ott tartunk, hogy minden kisgyerek hamarabb „megtanul” tévét nézni, mint írni-olvasni. A filmnyelv használatát ma a videóval lehet leggyorsabban megtanulni. A filmfőiskola tehát egyszerre elemi, gimnázium és egyetem kell hogy legyen.

— Még mindig nem választottuk meg a kiválasztás, a felvételi rendszer dilemmáit...

— Ma már pontosan tudom, mennyire dilettáns módon választottuk ki annak idején a Főiskolára bekerült hallgatókat... De ha a legkisebb falu

iskolájában is lesz majd videó-felvétel, amin a részeges útkaparó unokája csinálhat egy zseniális ötperces felvételt a nagynénikéje kombinéjéről vagy a Bodri kutya megkölykedéséről, akkor újra esély lesz arra, hogy korunk — látenszen nyilván létező — olyan zsenijei is bekerüljenek a Főiskolára Rakadzabürgözdéről, mint annak idején — mutatis mutandis — Soós Imre a színészjelöltek közé... Pillanatnyilag az a szomorú tapasztalatom, hogy a főiskolák világszerte — és éppen a felvételi módszerek dilettantizmusa miatt — bizonyos esetekben jószándékú csodótömegeket képeznek ki, illetve növelhetik a „művész-értelmiségi” dinasztiák önpusztító beltenyésztését.

De a videótól magam még többet is várok, és többet is tanultam a révén. Például a színészvezetési módszerrel, ami a rendezésnek mégiscsak alapjátéka. A színészjelölteket például Stockholmban úgy tanítom, hogy ők állnak a kamera mögött... Így ösztönösen hamarabb átlátják a kompozíció jelentőségét a játék minősége szempontjából. Hamarabb jutnak el a jobb képi kompozícióhoz; másrészt automatikusan megérik, hogy mit jelent a kompozíción belüli játék, amikor majd ők kerülnek a kamera elé! A színészi mesterség éppúgy, mint a rendezés: skizofrén foglalkozás. Folytonosan önironikus viszonyban kell legyek önmagammal. Csinálok valamit, teljes odaadással, átléssel; — és közben ironiával figyelem önmagammat. Ugyanezt a permanens skizofréniát kell megtanítanom a színésznek is. De ehhez előbb önmagammat kell kiadnom, kiszolgáltatnom: önismertetet másképpen nem lehet tanítani. Nem árt, ha a rendező is játszik; talán így lehet tanítani. (Az elmondottak után remélhetőleg nem hat dicsekvésnek: az utóbbi tizenhét évben közepesen jó színész is lettem Svédországban. Kicsike, néhány napos filmszerepeket játszottam, de megtanultam a kamera előtt is létezni. És megtanultam, hogy van a próbák után két-három felvétel, amikor még „belülről jön” a figura a színészből; — ha a rendező ezt elszalasztja, utána már csak ismétli önmagát a színész. Saját magamon is tapasztaltam, másokon is megfigyeltem: két-három felvételnél többször a legprofibb színész se tudja ugyanazzal az intenzitással „hozni” a figurát, a szituációt. A rendezőnek azt a pillanatot kell megtalálnia, amikor a technikai készültség, a „beprobáltág” elér a majdnem tökéletesig, a színész is, akkor kell felvenni a végleges jelenetet, mert

utána rohamosan zúllik, romlik, manírrá válik az egész. Ez — szerintem — a rendezés egyik „titka”, de megtanulható szakmai eleme; bár, hogy mi „az igazi”, azt senki se tudja, affelé legfeljebb tapogatózni próbálunk.)

...De visszatérve a videóhoz. Ha egy „manírosan” játszó színésszel végignézetek néhány óra dokumentum-videót, az általa eljátszandó figurához hasonló valódi emberekről, majd utána a saját „alakításáról” felvett videófelvételeket: az intelligensebbje azonnal rájön, hol és miért hamis, és képes korigálni önmagát. Ha a színészek (rendező) csak jó, avagy klasszikus filmeket néznek, már a „másodlagos”, a végeredményt látják; hiába elemzik, nem jönnek rá a megvalósítás titkaira. De ha valóságos emberek valódi reakcióit figyelik, talán beléjük ivódik, mi az a belső logika, ami a tetteiket, gesztusaikat, reakcióikat irányítja, mi, mitől, miért történik úgy, ahogyan történik a vásznon, illetve a videó-rögzítette valóságban...

...S hogy a jó rendezőnek nem árt néha a kamera előtt is állnia? Talán nem véletlen, hogy pillanatnyilag a világban Nyikita Mihalkov az egyik legjobb színészvezető. A rendezőnek látnia kell önmagát, hogy színészként is helytáll egy-egy epizódban; — mert ez a legmegtaníthatatlanabb fázisa a rendezőképzésnek: a színészi játékvezetés.

— *Az a benyomásom, hogy túlságosan is a szakmai részletkérdésekbe bonyolódtunk; ezért javasolom, hogy térjünk vissza a főiskolai oktatás alapproblémáihoz...*

— Persze, elnézést, hogy arról beszéltem részletesebben, ami pillanatnyilag leginkább izgat; mert ezt tanítom-tanulom... Szóval: a hatvanas években nagyon sokan azt hittük, hogy a film olyanná válik majd, mint az irodalom: a régi hollywoodi iskola meghalt, jöttek az új hullámok. Most meg bekövetkezett hiteink, akkori illúzióink halála. Megjelent „Coppola és csapata”, mindegyikük csinált egy-két érdekes, mondhatni „európai” filmet, aztán mindannyian visszamentek a régi jó öreg hollywoodi meséhez — legalábbis dramaturgiai szempontból —; miközben szinte mindent eltanultak az európai új hullámoktól... Szóval a huszonegynéhány év előtti fordulat visszafordult. (Gyanítom, sőt, remélem, hogy tízhúsz éven belül a fejlődés ismét visszafordul majd „Európa” javára, de addig is szükség van itt Európában olyan rendezőkre, akik jól megcsinált „mozit” képesek előállítani.) Ez a visszafordulás, az úgynevezett „új-hollywoodizmus” térnyerése sokunk pályáján, életében katasztrófális csapás volt; de tényként otobaság nem tudomásul venni. Ezért is kell a filmoktatásban mindkét törekvésnek teret adni: a videó virtuóz kezelése

mindkét fajta filmkészítésre alkalmasá teszi a leendő rendezőt.

— *Azért itt gondolkodásmodélt, alapvető szemléleti különbségekről is szó van; nemcsak a szakma profi, félprofi vagy hangsúlyozottan „ellenprofesszionális” gyakorlatásáról...*

— Dramaturgiai kérdés. Én a michelangelói dramaturgia híve vagyok. A Mester, arra a kérdésre, hogyan választja ki a márványtömböket, amelyek alkalmasak lesznek a szobraihoz, amikre készül, azt felelte: „az ember kimegy Carrarába, ránéz egy márványtömbre, meglátja benne a szobrot, és nem tesz semmi egyebet, mint lefaragja róla, ami fölösleges”... Nem létezik egyetlen fajta dramaturgia: minden történetnek és minden alkalomnak megvan a maga dramaturgiája. Alapvető szükségesség: egy elmesélhető sztori. Hogy miért akarod elmesélni és kinek azt a sztorit. Merthogy ugyanazt ötféleképpen vagy százezerféleképpen lehet elmesélni. Aminek megválasztásában legfontosabb: az expozíció. És talán ebben van a hollywoodi dramaturgia alap-titka: a történet legelején egyezséget kötni a nézővel arról, hogy kivel kell azonosulnia. A gyerek is azt kérdezi a moziban, mikor megjelenik egy figura: „ez a jó ember, ez a rossz ember?”... A következő az „aha”-effektus. Mint néző kitalálta, hogy mi fog történni a következőkben. Aztán rendszerint másképpen történik, de dramaturgiailag azt is indokolnod kell, ha rendező vagy... Vagy itt van a „lapozásos dramaturgia”, amely egyre terjed a filmen is. Mint a regényben, a videószalagon már „vissza lehet lapozni” a 60-ikról a 6-ik oldalra, — így talán a videotechnika segítségével majd megvalósulhat az a régi álmunk, hogy a mozgókép nyelve közelítsen az irodalom kifejezési lehetőségeihez —; de valószínűleg nem a moziban. Huszonöt évvel ezelőtt a magunk komplikált kifejezési törekvéseinket megpróbáltuk belegyömöszölni a másfél órás filmszalag kalodájába; s ez visszautótt. (Mármint a közönség többsége nem volt hajlandó rejtvényt fejteni, illetve a moziban nincs mód „visszalapozni”: hogy mit is mondott egy félmondatban a hatodik percben az a mellékfigura, aki a hatvanadikban kulcsszereplővé lép elő... stb.) A videóval talán ezt a lehetőséget is visszazakaphatja a mozgókép.

— *A világ valamennyi filmfőiskolájának van még egy alapkérdése: mi lesz a sorsuk azoknak, akik elvégzik? Egyszerűbben: egy filmfőiskolai ren-*

dezdői diploma mennyit ér a gyakorlatban?

— Ez valóban alapkérdés. Közvetőleg: tanulságos volt számomra a moszkvai VGİK-en töltött időszak. Két jó barátom volt ott akkoriban: Tengiz Abuladze és Rezo Cseidze. Rengeteget vitakoztunk arról, mi lehet az oka, hogy — akkor — már huszonöt éve működött ez a Főiskola, de még senki se csinált önálló játékfilmet azok közül, akik elvégezték. Gyakorlatilag Sztálin haláláig mindazok, akik onnan — rendezői diplomával a zsebében — kikerültek, valahogy eltűntek a semmiben. Kultúrház-vezetők lettek vagy asszisztensek, de önálló filmhez nem jutottak... Talán ezért is szorgalmaztam huszonöt évvel ezelőtt, hogy minden rendezőjelölt tanuljon két éven át operatőrmesterséget, és minden operatőr két éven át rendezést is. A 60-as években viszont, itthoni filmtanzak-vezetőként rengeteg illúzióm volt, amit a gyakorlat is táplált: a Főiskola elvégzése automatikusan azt jelentette, hogy a hallgató már első-másodéves korában filmekben asszisztált, és nemcsak saját tanárainál; valahogy automatikusan belekerült a filmszakmába. A főiskolai diploma mintegy belépőjegy volt a filmgyárba, no meg a Balázs Béla Stúdióba, ahol ilyen-olyan módon és mértékben, de folyamatosan gyakorolhatta a szakmát. Ma már világprobléma, hogy a szakma szervesen felszívja-e, befogadja-e a friss-diplomásokat.

Svédországban a helyzet olyanféle, mintha egy új diplomás orvos házról-házra bekopogtatna: „uram, nem beteg-e, mert én szívesen meggyógyítanám...” Noha a Stockholmban végzett hallgatónak mintegy 80 százaléka előbb-utóbb munkát kap, nincs szerves kapcsolat a Főiskola és a gyártók között (pláne nincs semmiféle garancia). Mostanában javult a pályakezdők helyzete, de ha valaki csinál egyetlen rossz (vagy csak annak tekintett) filmet, leírják, vége a pályájának. Ez a szelektív kivézéses módszere. Szakmai-politikai harcok dolga, hogy megváltozzék.

— Éa a televízió? Világszerte egyre mohóbb a képernyők műsor- (tehát szakember)-éhsége, sőt insége, vélné a laikus néző...

— Sajnos, minden televízió a kipróbált profikat igyekszik elsősorban elcsábítani a másiktól, semmint ismeretlen pályakezdőkkel próbálkoznék. Sokkal szervesebb kapcsolatot kellene kiépíteni a főiskolák és a té-

vék között, mint például Svédországban van. Minden nyugat-európai országban több tévé, sok videógyártó vállalat működik, de sehol nem a filmfőiskolai diploma a döntő a megbízatásoknál... Annyiféle egyéb szempont érvényesül, hogy ennek taglalásába nincs se helyünk, se időnk, se kompetenciánk belemélyedni... De visszautalnék arra is, amit a felvételik bizonytalanságairól mondtam: mivel semmi biztosíték arra, hogy a legtehetségesebbek kerültek be hallgatónak a főiskolára, arra sincs garancia, hogy a diploma valódi képességeket bizonyított. Úgy tapasztalom, hogy a filmfőiskolák még a világban sehol se vonták le az új médiák terjedésének tömeges szakember-szükségletéből fakadó következtetéseket. A televíziót, a videót pillanatnyilag még mind a felvételiző növendékek, mind a tanárok többsége lenézi, afféle szegény, másodrangú rokkonnak tartja. Valahogy úgy, ahogy harminc évvel ezelőtt a filmeseket lenézték a klasszikus művészetek képviselői. Mostanában olyasféle a viszony a filmek és tévések (videósok) között, mint volt akkoriban az írók és filmek között. Televízióműsört készíteni — számukra — valami

kulimunkát jelent; valósággal könnyörögni kell a hallgatóknak, hogy odafigyeljenek és megtanulják a szakma fortélyait. Valószínűleg ettől is olyan ócskák, dilettánsok világszerte — szakmai, képi, mozgóképpnyelvi szempontból — a tévéműsorok, amilyenek. Valamiféle siralmasan nevetséges arisztokratizmus uralkodik (és megismétlem: tapasztalataim szerint a világ szinte összes filmfőiskoláján) a „filmek” részéről a „televíziósokkal” szemben, ami — ha nem hat patetikusan Balázs Bélát szabadon idéznem — népek, sőt földrészek lelki egészségét veszélyezteti. Ebben legalább annyira ludas a tanárok minimum 80 százalékanak konzervatívizmusa, mint a hallgatók túlnyomó többségének arisztokratizmusa... De minderről — ha megérjük —, inkább két-három év múlva beszéljünk részletesebben; mert a közvetlen műsor-szóró műholdak belépésével szükségképpen ismét átrendeződik majd a mozgóképi kultúra érték- (vagy legalábbis hatás)-trendeje, s vele a főiskolai oktatás is.

ZSUGÁN ISTVÁN

Lengyelországban — és Ausztráliában

Beszélgetés Jerzy Toeplitz professzossal

— Laikus kérdéssel kezdem. Írókat nem (illetve csak néhány helyen, Amerikában) képeznek főiskolákon, egyetemeken, filmrendezőket igen. Miért van erre szükség?

— Az írók műve elkészítéséhez elegendő egy darab papír, esetleg írógép. A film esetében viszont az alkotói folyamat rendkívül bonyolult gyártási technikai bázissal van összefüggésben. A filmalkotót meg kell arra tanítani, hogy ezt a technikát alkalmazni tudja.

— Csak erre kell megtanítani?

— Természetesen nem csak erre. A Lengyel Filmfőiskola rektoraként vagy az ausztráliai Filmfőiskola igaz-

gatójaként sohasem képviseltem olyan álláspontot, hogy a Főiskola a szakma elsajátításának egyetlen útja lenne. Abból a szempontból ez az út a legpraktikusabb, hogy más költségek számos gyakorlatot, kísérletet lehet végezni...

— *Tanár úr, mikor kezdte el működését a Lengyel Főiskolán?*

— Rektorként 1949-ben, de volt közben egy kis szünet 1952-től 1956-ig. Ezután 1956-tól 1968-ig voltam rektor. De folyamatosan tanítottam a Főiskolán mindvégig, egészen kiutazásomig.

— *Ön nevelte ki tehát az egész „lengyel iskolát”.*

— Igen. Ez az én időm alatt történt. Polanski a „lengyel iskola” és még Skolimowski is.

— *Nemcsak az Ön ideje alatt, hanem az Ön alkotó pedagógiai közreműködésével...*

— Nem tudom... Nagyon jó csapat volt, kitűnő alkotótársak, akik már működtek a Főiskolán korábban is.

— *Érezhető volt akkor, hogy egy jó nemzedék van a Főiskolán?*

— Igen, határozottan érzékelhető volt. Persze értek meglepetések, Andrzej Munk például soha nem brillírozott a Főiskolán, először operatőri diplomát szerzett és csak később rendezőt. Polanski kezdetől fogva önféj és meglehetősen nagyszájú fiatalember volt, azonnal érezhető volt, hogy fog valamit jelenteni... Wajdánál talán szintén érezhető volt, bár első ismeretterjesztő filmje, az illycki kerámiáról egyáltalán nem volt valami remekmű, de a Csehov novelláiból készült *A fickó* elég érdekes volt.

— *Milyen filmekben nevelkedtek a hallgatók? Wajda egyszer említette, hogy az olasz neorealista filmek mellett nagy hatással volt rá a Valahol Európában is.*

— Minden filmet bemutattak a Főiskolán, ami bekerült Lengyelországba, valamint igen nagy mennyiségű német filmet, amelyeket örököltünk.

— *A Főiskola programjának mi volt a leglényegesebb eleme, amiről ma érdemes szólni?*

— Az a pillanat, amikor műtermet kaptunk és lehetett filmeket készíteni. Nagy ellenállásba ütközött ez, egyesek úgy vélték, hogy túl korai a hallgatók kezébe kamerát adni... Az ekkor készült filmek erkölcsi példázatok voltak szocreal stílusban, de rettenetesen tetszettek 1948-ban Mariánské Láznában. Fennmaradtak dokumentumok, miszerint szovjet alkotók igen nagyra értékelték ezeket a filmeket.

— *Van-e összefüggés egy filmfőiskola színvonala és az adott ország filmművelésének között? És itt áttérnék kissé az ausztráliai témára. Nem sokat tudunk*

— *Az iskola modellje, szerkezete hasonló a lengyel iskolához?*

— Eltér némileg, elsősorban azért, mert az ausztrál főiskola hároméves. Másrészt, nincs rendezői szak az elejétől kezdve, hanem más szakosokból kerülnek majd ki a rendezők. A másodéven mindenki készíthet filmet, illetve tévéjátékot, aki akar; de majd csak a harmadik évben választják ki azokat, akik rendezőként fognak dolgozni. Ez a módszer az Ausztrál Főiskola felfedezése. A felvételnél ugyanis nagyon nehéz eldönteni pontosan, hogy ki alkalmas rendezőnek és ki más filmes szakmára. A másik dolog gazdasági jellegű. Ha a végzett hallgató elkezd pályáját kikerülve a négy tanszak valamelyikéről — operatőr, hangmérnök, vágó, gyártásvezetés — biztos lehet benne, hogy hároméves tanulmányai után munkához jut. Ha pedig kezdetől fogva rendezőnek készül, bizonytalan a jövője. A másik különbség: kezdetől fogva egyenlőségjel van a film és a televízió között, azaz, hogy egyszerre képeztük a filmszakma és a televízió számára a szakembereket. A harmadik különbség: nagyon pontosan el van határolva a gyakorlati tevékenység az úgynevezett elméleti előadásoktól, amelyekből nincs túl sok, én ugyanis nem vagyok lelkes híve az elméletnek. Az olyan tantárgyakat, mint a színészvezetés, forgatókönyvírás stb. blokkokban adják elő, azaz, ha előadások és szemináriumok vannak, akkor nincsenek gyakorlati foglalkozások. Gyakorlati foglalkozások idején pedig nincsenek előadások. Ezek olyan keserű tapasztalatok következményei, amelyeket a lódzi főiskoláról vittem, ahol az elmúlt tavaival is tartottam előadásokat és láttam, hogy ez a betegség még mindig megvan. Azaz, ha jön a tavasz, filmeket kezdenek készíteni, és nem járnak az előadásokra a hallgatók, mivel a film fontosabb. Ezt meg is értem. De hogy ne legyen csábítás, ha előadások vannak, akkor nincsenek filmes foglalkozások és fordítva. Az ausztrál iskola amolyan gyári modell szerint szerveződött, úgy, hogy öt napon keresztül működik egy héten, naponta 9-től 5-ig. Minden oktató, aki a foglalkozásokat vezeti, ott van a helyszínen egész idő alatt. Szóval ott nincs olyasmi, hogy valaki elkésik az előadásokról. Ott vagyok egész nap, dolgozom, teszem azt, amit tennem kell.

PAP PÁL

róla, de úgy tetszik, hogy az ausztrál filmművészet fellendülése az ottani főiskola létrehozását követő évekre esett.

— 1973-tól működik ott a Főiskola, én hoztam létre, azért hívtak meg, hogy legyek a vezetője.

— *Hogyan születik meg egy filmfőiskola egy olyan kontinensen, ahol sok jószándék, de bizonyára kevesebb hagyomány és tapasztalat volt eügyben?*

— Nem egészen úgy van ám ez a hagyományokkal. Általában közép-európai szemmel vizsgáljuk a kérdést, úgy, hogy Ausztráliával nem volt semmi dolgunk. Az ausztrálok azt állítják, hogy ott készült a világon először egész estét betöltő játékfilm; meg is találták a film részleteit. Az első világháború előtt évi 40 filmet gyártottak, amelyek igen népszerűek voltak. Természetesen, ezek a filmek, nagyon kevés kivétellel, megjelentek a világ mozijaiban. Hagyományok tehát voltak, az egyetemisták körében aktívan működtek a filmklubok, időnként megjelentek avantgard művészek is. Igazi változás az új kormány megjelenésével következett be, amikor a Munkáspárt jutott hatalomra. Az identitás, az ausztrálok különállóságának a problémája fő politikai kérdéssé vált. A filmfőiskola itt pozitív szerepet játszott már a létezésével magával, azaz a tudattal, hogy szükség van rá. Jó esélyt adott az iskolának, hogy a társadalmi fellendülés időszakában született, hogy sok pénz állt rendelkezésre, nem takarékoskodtak a felszerelés beszerzésével.

— *Milyen volt a tanári kar?*

— Részben angolok, részben amerikaiak, ausztrálok. A tévétől is jött át hozzánk néhány érdekes személyiség. Azután meghívtunk vendégtanárokat. A vágó-tanszék vezetője például Ingmar Bergman vágója, a rendezést egy mexikói rendező tanította, szóval mindig vannak új, friss erők.

Három Világ diákjai

Beszélgetés Humberto Solas kubai rendezővel

A nemzetközi Filmés és Televíziós Iskolát, más néven „A Három Világ Iskoláját” 1986 decemberében, az Új Latin-amerikai Film VIII. Nemzetközi Fesztiváljával egyidőben avatták fel a Havanna közelében lévő San Antonio de Los Bañosban. Az iskola az előző, VII. filmfesztivál alkalmával létrehozott Alapítvány segítségével született meg. Az Új Latin-amerikai Film Alapítvány autonóm szervezet, székhelye Havanna, elnöke a Nobel-díjas kolumbiai fró, Gabriel García Márquez, s fő célja hozzájárulni Latin-Amerika, a Karib szigetvilág, Afrika és Ázsia népeinek művészeti fejlődéséhez és kulturális szuverenitásához. Az Alapítvány és az iskola fölött nem a kubai állam gyakorol felügyeletet; az iskola fölöttes szerve maga az autonóm Alapítvány. Igazgatója az argentin filmrendező, Fernando Birri. Az intézményben 1987 januárjában 82 harmadik világbeli fiatal kezdte meg tanulmányait.

— *Lehet-e és kell-e a művészetet tanítani? Ha igen, mi az, amit tanítani lehet belőle?*

— Nem vagyok a leghivatottabb erre a kérdésre válaszolni, lévén, hogy magam nem jártam főiskolára. Azt hiszem, lehet valaki művész anélkül, hogy elvégezné a főiskolát. Empirikus úton is lehet technikai képzettséget és általános kulturális képzettséget szerezni, ha az illetőnek van tehetsége, ami minden hivatás gyakorlásához alapvető fontosságú, a művészeti hivatás esetében pedig kiváltképpen, de a technológia — mely látszólag

leegyszerűsödött, valójában azonban bonyolultabb, mint valaha is volt —, szükségessé teszi a főiskolai képzést.

— *A főiskolára már előzőleg felkészült emberek jelentkeznek-e? Hogyan választják ki, kit vesznek fel és kit nem?*

— A Főiskola elvileg megkövetel bizonyos kulturáltságot a jelentkezőktől, ezért a pályázóknak egyetemi előkészítői végzettséggel kell rendelkezniük, vagyis az egyetemi tanulmányok előtt kell állniuk. A főiskolának egyetemi rangja van, azaz a főiskolai diploma ugyanannyit ér, mint más egyetemi ágazatok diplomái. Most nézzük, hogyan zajlik a felvétel. A kiválogatás egy kérdőív alapján történik. Ezen a főiskolán sokféle ország diákjai tanulnak, főként latin-amerikaiak, azonban — kis részben — képviselteti magát Afrika és Ázsia is. A résztvevő országok mindegyikében létezik egy intézmény, amely meghirdeti a pályázatot, és megszervezi a felvételi vizsgát. A vizsga során egy kérdőívet kell kitölteni. Ennek alapján állapítják meg a diákok felkészültségét a filmművészetről, valamint általános kulturális, történelmi, filozófiai stb. képzettségüket. A kvóta országoként igen csekély, minden országból 4 diákot vesznek fel évente, beleértve Kubát is. A pályázatra nagyon sok, mindkét nembeli fiatal jelentkezik, és a vizsga rendkívül szigorú elemzése után általában 500 vagy 1000 jelentkezőből választják ki azt a négyet, aki a Főiskola hallgatója lesz. Ez tehát a felvételi formája. Ami magát a képzést illeti, van egy első év, amelyet bevezető évfolyamnak neveznek. Ennek során a diák általános ismereteket kap a filmgyártás minden területéről. A hallgatók világítástechnikát, fényképezést, montázstechnikát, színészvezetést, forgatókönyvírást, díszlettervezést stb. tanulnak, összegező módon, egy kilenc hónapos tanfolyam során. Ezután a bevezető tanfolyam után

újabb értékelés következik. Azok a diákok, akik megfelelnek az iskola kívánalmainak, tovább lépnek, hogy a hároméves rendes tanfolyam hallgatói legyenek. Ebben az évben egy kicsit engedékeny volt a Főiskola, lévén, hogy a diákoknak csaknem 90 százaléka a rendes tanfolyam hallgatója lett. A következő évben már szigorúbb lesz a válogatás: úgy számolunk, hogy a bevezető évfolyamban végezetteknek mintegy 50 százaléka jut majd tovább.

— *Milyen garanciát nyújt a Főiskola arra, hogy akik elvégzik, valóban rendezők lesznek-e? Egyáltalán, ad-e ilyen garanciát a diploma?*

— Kubában erre minden garancia megvan. Vagyis, a végzett hallgatók, tanulmányi eredményüknek megfelelően, bekerülnek a filmiparba, a televízióba, a videó-műhelyekbe vagy a rádióba, mert a Főiskola mindezekre az ágazatokra képesítést ad. A kontinens többi részét illetően nem tudjuk, mi vár a hallgatókra. Bár azok a — részben állami, részben magánintézmények, melyek Latin-Amerika-szerte részt vállalnak a költségvetésből, vállaltak bizonyos garanciákat arra, hogy elhelyezik a végzett hallgatókat magánvállalatoknál vagy másutt. A bevezető évfolyam hallgatói számára, a kitűnő tanári kar tagjain kívül, már eddig is olyan jelentős személyiségek vállaltak előadás-sorozatokat vendégprofesszorként, mint például Carrière, aki Buñuel és Marco Ferreri forgatókönyvírója. Az év során még olyan további vendégprofesszorok várhatók, mint Francis Coppola és Sidney Pollack; a végzett hallgatók tehát, akiknek ilyen személyiségek voltak a tanárai, biztos, hogy nemcsak saját országukban, de más országokban is komoly előnnyel indulnak, ha állásra pályáznak.

— *Fernando Birri, a főiskola igazgatója, a főiskola alapító okmányában hangsúlyozza, hogy az intézmény nem tipikus filmakadémia. Miben nyilvánul ez meg?*

— Ennek a megmagyarázására Birri lenne hivatott. Megpróbálom a magam módján magyarázni. Birri költő, ugyanakkor nagyon nagy kulturális felkészültségű ember, és harcosa a haladó latin-amerikai filmnek. Birri elképzelése, szerintem, egy tökéletesen szentségtörő iskola. Vagyis, hogy a főiskola a legcsekélyebb mértékben se engedelmeskedjék semmiféle ortodoxiának, az eszmék semmiféle dogmatizmusának. Szabadgondolkodó iskolát akar. Olyan iskolát, amely az alulfejlettség, az elkerülhe-

tetlen antiimperialista harc valóságának talajából nő ki; fontosnak tartja azonban, hogy mindez ne kösse gúzsba az esztétikai kifejezőmódot, s ne gátolja meg polémikus, sem pedig esztétikailag ambíciózus művek alkotását. Kreatív filmművészetet akarunk teremteni, és ehhez kell alapul szolgálnia az iskolának. Atipikus az iskola rendkívüli rugalmassága is: nincsenek merev sémák az órarendet tekintve, és az adott kereteken belül

nagyon nagy a szabad választás lehetősége. Tiszteletben tartják a diákok egyéniségét, engedik, hogy azok képességeiket egyéni hajlamaik, esztétikai ízlésük és kritériumaik szerint bontakoztassák ki. Számomra ezért ez az iskola a világ legjelentősebb filmfőiskolája.

DOBOS ÉVA

Debütánsok

A holnap grúz filmes nemzedéke

A jó nevű és nagy múltú Tbiliszi Színházművészeti Főiskola kebelén belül tíz évvel ezelőtt jött létre a Filmművészeti Fakultás. Persze semmi sem születik a puszta talajon, minden előzmény nélkül. A megelőző évtizedek kiemelkedő grúz filmes egyéniségei (Nyikolaj Sengelaja, Mihail Csiaureli, majd később Tengiz Abuladze és Revaz Cseidze) a moszkvai Filmfőiskola, a VGIK hallgatói voltak. Egyéni látásmódjuk már a főiskolai évek alatt készült vizsgamunkákban is megmutatkozott, s később a Tbiliszi Stúdióban létrehozott filmjeikben még jobban körvonalazódott. Végül is itt, az Abuladze köré csoportosuló fiatal „stúdiósok” alkotói buzgalma forrta ki magát, s kért hivatalosan iskolaként teret; először mint filmes tanszék, majd később mint önálló fakultás.

A kezdeti szűk létszámú filmrendező oktatás 1979-ben kiegészült egy párhuzamos operatőri kurzussal, s napjainkban a filmfakultás keretein belül folyik képzés a forgatókönyvírói tagozaton, a filmkritikusi és el-

méleti tagozaton, sőt újabban animációs filmrendezői osztály is indult. A tanulmányi idő az egyes szakokon 5 év, melyből az utolsó évet a diplomamunka elkészítésére szánják. A rendezői és operatőri szakokon a hallgatók első évtől kezdődően félévenként gyakorlati produkcióval vizsgáznak mesterségből, ami kezdetben kisebb etűdöket jelent, a magasabb évfolyamokon pedig 10–20 perces dokumentum-jellegű, vagy fikciós munkákat, önállóan választott témából. A diplomafilm pedig (ha a stúdió támogatja) akár teljes hosszúságú játékfilm is lehet, de ez a lehetőség csupán a legtehetségesebb hallgatók számára adott.

Az oktatás kis csoportokban folyik (egy-egy mester mellett 2–3 ember!), tehát szinte személyre, alkotói egyéniségre szabottan. A leendő művészek már másodévtől kezdve sokat vannak kint a forgatásokon, s itt „élesben” tanulják, lesik el tanáraiktól a mesterség különböző fogásait. A mesterség-tanárok egyébként kivétel nélkül a szakma vezető alkotó művészei, a kortárs grúz filmművészet első számú emberei. A legutolsó két évfolyam rendező-tanára: Sengelaja és Gogoberidze, operatőri tagozaton pedig Paatasvili.

Az iskolában egyelőre szó sincs túlképzésről. Az eddig képzett 75 hallgató közül 74(!) a pályán dolgozik, s munkája van, csak legyén

kedve és megújuló tehetsége csinálni is. Igaz, a diplomás hallgatók értékrendje némileg különbözik a miénktől. A televízióban végzett munka nem számít „rangon alulinak”, aki a dokumentum-, vagy kisfilmek világában találja meg tehetsége kibontakoztatásának lehetőségét, nem érzi magát szerencsétlen embernek. A végzés utáni közeli években — igaz — csak kevesek számára röppen fel a nagyfilmkészítés madara, s az „inasévek” első- és másodasszisztensi szerepét a vezető rendezők mellett legtöbbször természetesen állapotnak tekintik.

A fiatal filmesek alkotó próbálkozásainak, kísérleteinek színtere a mi Balázs Béla Stúdióinkhoz hasonló „DEBŰT” nevű egyesülés a Grúzia Film kebelén belül és annak finanszírozásában. Itt javarészt rövidfilmek készülnek, melyeket már megmértetésként a nagyközönségnek is bemutatnak. Az itt elért sikerek alapján kap általában a „debütáns” jogot az egész estét betöltő film elkészítésére.

A rendező-hallgatók büszkén mesélik, hogy tudomásuk szerint náluk a főiskolán van az első, a nagyközönség számára nyitott, s rendszeresen működő Egyetemi Filmszínház, ahol csak a leendő főiskolás filmművészek (illetve volt hallgatók) vizsgamunkáikat vetítik minden pénteken.

Az esti programot az aznapi helyi újságok is közlik. A műsor 3–4 rövidfilmet foglal magába. A vetítés előtt egy, a kritikusi tagozaton tanuló hallgató vezeti be a filmet, s rövid interjúban megszólaltatja a közönség előtt a mű alkotóit. A bemutatókat vita, véleménycsere követi. A közönséggel való ilyen élő kapcsolat már az iskolás évek alatt bizonyára felbecsülhetetlen jelentőségű a fiatal művészek számára. A visszajelzés alapján leszűrt tanulságok, mint mondják, erősen befolyásolják a későbbi alkotói alapállást, hiszen ez is iskola, ahol tanulni lehet és kell is. Jó publicisztikai és propaganda-előkészítés után egy hónapban két alkalommal ezeket a filmeket vidéken is bemutatják (kulturházakban, alkalmasint falusi mozikban is).

A nyitást, a nyitottságot egyébként az is jelzi, hogy a jövő évtől a grúz filmiskolába való jelentkezés határait az eddigi köztársasági szintről össz-szövetségi szintre terjesztik ki.

DR. VINCZE LAJOS

Kiküldött munkatársunk beszámolója

Éppen tíz éve annak, hogy a *Védőszínek* és *A márványember* sikere áttörést hozott a lengyel filmművészetben. Az „erkölcsi nyugtalan-ság”, vagyis a szociális-politikai létkérdésekkel szembenezés a lengyel filmet újra az ötvenes évek második felében elért színvonalra emelte. A szükségállapot bevezetése óhatatlanul megszakította ezt a folyamatot, a kultúrpolitika jó szándékánál óvatossága többet nyomott a latban, így ismét a giereki korszakot jellemző másodlagosság vált uralkodóvá, a lektúr, a krimi, a habkönnyű vígjáték lettek a domináns műfajok. Arról, hogy mi ment végbe Lengyelországban 1981 óta a politikában és a lelkekben, a filmművészet csak elvétve tudósított.

Hozott-e áttörést a XII. lengyel játékfilmszemle? Igen is, nem is. A színvonal magasabb volt, mint az előző években, a fesztivál arculatát



Janusz Zaorski: *A Król-fiúk anyja*

azonban nem az 1986/87-es termés, hanem az évtized elején dobozba zárt filmek határozták meg. Bizakodásra ad okot, hogy a zsűri elismerte ezeknek a filmeknek a jelentőségét. (A nagydíjat *A Król-fiúk anyja*, Janusz Zaorski 1982-ben készült Brandys-adaptációja, a legjobb forgatókönyv díját *A véletlen*, Kieslowski 1981-es helyzetlemezése kapta.) Ennek a hivatalos elismerésnek azonban csak akkor lehet szívből örülni, ha az elkövetkező évek termése bizonyítja majd, hogy nemcsak

filmjeit, de az „erkölcsi nyugtalan-ság mozijának” szellemét is kiengedték a dobozból.

Kazimierz Brandys 1957 márciusában fejezte be *A Król-fiúk anyja* című regényét. Filmváltozatát akár már akkor elkészíthette volna Wajda vagy Munk, ha a sztálinizmusnak addigra magva szakadt volna. Tudjuk, nem így történt, a rendszer logikája megtört ugyan, dogmáinak, intézményeinek, jogszabályainak romjai azonban a mai napig nehezítik a tisztánlátást és a valódi szocializmus kibontakozását. Eképpen, ha valaki az ötvenes éveket elemzi, nem csupán a múltat vallja be, a jelen megértéséhez is hozzásegít. Brandys családre-génye sem azért fog át több, mint húsz évet (1933-tól 1956 októberéig), hogy a huszadik századi lengyel történelem legtragikusabb negyedszázadának eseményeit maradéktalanul felsorakoztassa, hanem mert vissza kell nyúlnia a harmincas évekbe, hogy magyarázatot adhasson a szocializmus torzulásaira. A korlátlan *bizalom* az isten módjára láthatatlan, csalhatatlan és mindenható pártban, és a szüntelen *gyanakvás* az emberekben, az illegális öröksége. Ha a hatalom, gyanakvásának engedve megpróbálja, elébe menve a bűnnek: különválasztani a bűnösöket és a tisztákat (ahelyett, hogy hasznos tevékenységgel szerezne magának hűség híveket!) gyilkos gépezetté változik át. „Nem lehet azzal vádolni az embereket, ami csak megtörténhetett volna. A tettekért kell felelnünk” — próbálja meggyőzni Wiktor Lewen (a Król-család barátja, illegális kommunista, a háború után KB-tag) az államvédelmis nyomozót, aki a koncepciós perbe fogott Klemens Królról faggatja őt. Az aktatáskás UB a profilaxis baljós elvét szegezi szembe Lewen pragmatizmusával: „A gyakorlat arra tanít... hogy nem mindenkivel történhet meg minden. Mindenkinek megvannak a maga lehetőségei. És ebben a korszakban a lehetőség többnyire ténnyé válik, Lewen elvtárs. A tényekért pedig felelni kell.” Vagyis *mindenki* bűnös (legfeljebb még szabadlábban van), mert ha semmi törvénybe ütközött nem követett is el, azt nem tudja bizonyítani, hogy nem is állt szándékában. Igaz, az illegális mozgalomban résztvevők közül nem mindenki vált fanatikussá és betegesen gyanakvóvá, de hát nem éppen az ilyen Wiktor Lewenhez hasonló, népfrontban, öngazgatásban gondolkodók likvidálására lett kitálva, hogy fel kell szítani a bizalmatlanság táp nélkül nyilván hamarosan kialvó lángját?

Ebben a történetben azonban nemcsak azok játszanak főszerepet, akik Wiktor és Klemens módjára politikusként formálhatták a történelmet, hanem a Król-fiúk anyja is. A harminc-



Waldemar Krzystek : Fügőben

éves korára megözvegyült takarítónő, akinek nemhogy hatalma, még politikai meggyőződése sincs. És mégiscsak ő itt a „királyok anyja” (król = király), minden szereplő közül a legnemesebb lélek. Mert a szeretet parancsát minden más törvény fölé helyezi. Szemben az új eszmével, amelyben nincs helye holmi „szentimentális individualizmusnak”, mondván, osztályok sorsa a tét, nem személyeké. A filmben a szeretetre és könyörületre épülő emberi magatartásnak és a hatalom kegyetlen elvontságának önmagában is egész szólama szüntelenül perel egymással. Így nyeri el a történet egy triptichon teljességét, lesz bizonyos értelemben a „filmek filmje”. Minden más, témáját ebből a korból választó lengyel film (akár, ha olyan remekmű is, mint a *Hamu és gyémánt*) epizodikusnak hat a *Matka Królów* mellett.

A fesztivál legjobb első filmje, a *Fügőben* is mintha csak a Brandys-Zaorski freskó egyik motívumát bontaná ki. Anna, a legnicai ápolónő, aki hét éven át rejtegeti az államvédelmisek elől hajdani szerelmét, a Honi Hadsereg halálraírt tisztjét, a Królfiúk anyjával rokon lélek. Waldemar Krzystek filmjét nézve újfent elgondolkodhatunk azon, hogy ez a fenntartás nélküli irgalom, amely tegnap még a nőiség természetéhez tartozott, miért lett mára divatjamúlt jellem-

vonássá? „Mit műveltek veletek? Amióta a világ a világ, amikor az embert letartóztatták, az asszony mindig azt mondta: »Ártatlan!» — kérdi a megdöbönt Królné menyétől, aki inkább hisz a „tévedhetetlen” párt ítéletében, mint férje becsületességében. Az egyenjogúság nagy eszme, csak félt, ha a nők még néhány évtizedig a politizálásban és a fizikai-szellemi robotban keresik szuverenitásuk forrását (amit a férfiak már több ezer éve nem lelnek benne!) akkor ki fognak halni, mint a tasmánok. És akkor természetesen már férfiak sem lesznek. Csak hímnemű és nőnemű „egyedek”.

És gyerekek? Azokban a koravén kisfiúkban és kislányokban, akik *Vasárnapi játékok*ként háborúsdit, valatósdit és kivégzősdit játszanak, inkább a német megszállást, a polgárháborút és a személyi kultuszt megszenvedő szülőkre ismerünk. Akik ugyan Robert Gliński (szintén dobozban tartott) remekében nem látha-

tóak, hiszen mind elmentek a Sztálin temetése napján rendezett gyászünnepségre, de más lengyel filmekből tisztán kirajzolódnak előttünk arcvonásaik.

A *Vasárnapi játékok*, akárcsak a *Fügőben*, a lelkeken tett erőszak mellett a sztálinizmus miatt „kizökönt időről” is beszél. Krzystek főhősének életéből hét év kerül zárójelek közé, marad „fügőben”. Gliński filmje arra figyelmeztet, hogy a történelemben nincs „helyi idő”, egy diktatúra élettartama nem uralmon maradása napjainak számán mérendő, hanem kisugárzásán. Márpedig a történelmi tettek felezési ideje igen hosszú, még ha minden más baljós rekvizitum elenyészne is, a gyilkosságba torkolló vasárnapi játékokon felnővők emlékezetéből még 2030-ban is előlélik majd az „ötvenes évek”.

Bármennyire szükséges is elismerni a keserves örökségében maig éró közelmúltat, a mai helyzet megértéséhez nem elegendő. Jelenidőben politizáló film a fesztivál mezőnyében mindössze kettő akadt. Krzystof Kieslowskitól *A véletlen* és Wiesław Saniewski *Szabadúszója*. A baj csak az, hogy mindkettő 1981-ben készült. És igazából ezek a filmek sem annyira az állampolgár és a hatalom viszonyát firtatják, mint inkább arra keresik a választ, milyen magatartás célszerű a történelem viharos korszakaiban. A *Szabadúszó* kritikus szellemű riportere viszonylag könnyen eljut a döntésig: egy üzemi baleset felelőseit keresve ráébred, hogy az újságírás a manipuláció eszköze, hátat fordít a szerkesztőségnek, és a gyár sztrájkoló munkásai közé áll. Saniewski filmje az események sodrában készült mozgósító szándékú, de meglehetősen erőtlen, közhelyes agitka. *A véletlen* maradandóbbnak tűnik föl. (A *Filmvilág* 1987/11. számában már hírt adtunk róla. — A szerk.) Sorsunk a vakvéletlenül múlik, hirdeti Kieslowski. Ez persze éppoly kevéssé igaz, mintha azt állítaná, hogy életünk eleve elrendelt. Egy személlyel — egy színésszel (Bogusław Lindával) eljátszatni három különböző életutat, arra sem igazán alkalmas, hogy különböző állampolgári magatartásokat (lojalitást, ellenzékiességet, apolitikusságot) szembeítsen, ezt három különböző hős ütköztetésével könnyebb volna megoldani. Valószínű, hogy Kieslowski inkább azért választotta ezt a különleges dramaturgiát, hogy a nyolcvanas évek eleji bizonytalanságerzetet kifejezhesse: Witold Długosz orvostanhallgató a választuk előtt álló lengyeliség megtestesítője.

Janusz Kijowski *Maskarádája* ugyancsak az azonoságkeresés kísérletéről szól. Két nagy színészegyéniség, két különböző művészi-emberi magatartás szembeül egymással, a mesteré, aki a világból kivonulva próbál társulatot nevelni, és a zseniá-

lis tanítványé, aki a közönségsikerért művészi engedelményekre, és a hatalommal való föltre is hajlandó. Legalábbis bizonyos határig, mert egy ponton túl föllázad simán bontakozó karrierje ellen. De nincs számára menekvés: a beilleszkedéshez túlságosan is bohém, szabad szellemű, a kivonuláshoz viszont túlon túl exhibicionista alkat. Egy átvirrasztott, átpróbált éjszaka után megtalálja a „művész halála”-jelenet tökéletes előadásának titkát, öngyilkos lesz. A lengyel kritikusok többsége ügyes blöffnek minősítette Kijowski filmjét. Mi tagadás, élet és művészet egymásbamosódásának ideája, a „...pokolra kell annak menni” fennkölt színészpórtékban elcsépeelt gondolata nem ragad magával. A színészi játék annál inkább: Zbigniew Zapasiewicz és Bogusław Linda képes arra, hogy a kidolgozatlan jellemeket is étellel, eredetiséggel teltse.

Nagy színészek és kis szerepek találkoznak *A mágnásban*, a hatrészes tévésorozattól háromórás mozifilmé zsurgított sziléziai *Forsythe Sagában* is. Filip Bajon, mint eddig, most is maradéktalanul képes visszaadni egy letűnt korszak hangulatát, a Von Teuss hercegi család történetéből szemezget, ide-oda ugrálva 1900 és 1935 között. Matka Królów „királyi” családja mellett ez a hercegi familia, habár tagjai különbségekben nem szűkölködnek, meglehetősen érdektelennek tűnik föl. Legalábbis miután kijöttünk a moziból, mert addig Jan Nowicki, Bogusław Linda és Olgierd Lukaszewicz gondoskodik róla, hogy az az illúzióknak támadjon, remekművet látunk.

A lengyel férfi színészek között legalább öt-hat zseniális aktor akad. De még így sem vitás, hogy kicsoda Cybulski és Olbrychski örököse, vagyis az első számú kedvenc. A fesztivál Bogusław Linda jegyében zajlott: öt (különböző karakterű!) főszerep és egy epizódalakítás bizonyította (kissé már nyomasztóan) a hamarosan filmrendezőként is debütáló fiatal színész rendkívüli tehetségét. A színésznők mezőnye ez alkalommal haloványabb volt, de valószínű, hogy a Król-fiúk anyjának bonyolult szerepét hajszálpontosan értelmező Magda Teresa Wójciknak egyébként sem akadt volna vetélytársnője. Akiket a politika nem érdekelt, várta a *Vonat Hollywoodba*. Radosław Piwowarski komédiájában bármi megtörténhet, még az is, hogy egy nekeresdi Marylin-rajongót (Katarzyna Figura) maga Billy Wilder kérje fel telefonon új filmjének főszerepére. Miért ne tűnnénk fel kilencven percre egy ilyen szellemesen elmesélt tündérmesében? Amíg a menetrendben ott az *Éjszakai vonat* is, nem késhe-tünk le semmiről.

SCHUBERT GUSZTÁV

MANNHEIM

Kiküldött munkatársunk beszámolója

Talán furcsa, de egy XIX. század eleji festménnyel tudnám legjobban jellemezni azt az összképet, amelyet valóság-anyagokkal, történeteikkel, fiatal szereplőkkel, szemléletmódjokkal az idei, sorrendben 36. Mannheimi Nemzetközi Filmfesztivál filmjei formáltak meg együttesen. Nevezetesen Goyának a *Süket* házában készített, úgynevezett fekete festményei közül a Szaturnuszról van szó, melynek teljes (és kissé magyarázó) címe: Szaturnusz felfelja gyermekeit. Szörnyűséges, realista vízió ez a körülbelül másfél méterszer egy méteres kép, amelyen a sovány, inas, ám mégis hatalmas természetűnek látszó alak az örület és az önkívület riadt kétségbeesésével markolja a gyerek-embert, hogy feje és karja után újabb darabot szakítson le belőle óriás szájával. Vajon a múlt rémségei, vagy a lélek démonai, netán valamiféle kegyetlen jóslat bor-



Valerij Ogorodnyikov:
A betörő

zalmai vezették a nagy spanyol festő kezét? Akárhogy is, mintha — több mint másfélszázaddal később — Goya látomásának filmes, olykor valóban a művészet egyszerű ruhájában megjelenő „bizonyítékai” pergetek volna a mannheimi vetítőteremben. Az emberi nem történetének tudós elemzői, a társadalomtörténet jeles ismerői a megmondhatóinak, hogy volt-e már olyan kor a földi ember-lét elmúlt történetében, amikor az ember saját fajtájának védtelen egyedeit — magyarul: gyermekeit — tette tönkre, gyalázta meg, pusztította el. Nem, nem a nyomor, a nincstelenség áldozataira,

FEKETE FESTMÉNYEK



Robert Glincki :
Vasárnapi játékok

az éhhalált szenvedőkre gondolok. (Hiszen ezek száma nemcsak a múltban volt igen magas, de a jelenben is az.) S mégcsak nem is arra, hogy a faji vagy nemzeti arrogancia eszét vesztett katonái miként csapdosták falhoz a csecsemőket. (Hiszen az idősebb nemzedék még saját szemével láthatta az ember-sátán ilyen cselekedeteit.) Hanem az a kérdés, hogy létezett-e már történelmünk folyamán olyan ember-épitette civilizatórikus rend, melynek „eredménye” épp a megszületendő ember-voltának elpusztítása lett volna. Hogy volt-e kor, melyben apák és anyák tehetetlenül kényszerültek volna végignézni (s akarva-akaratlan asszisztálni ahhoz), hogy szerelemben fogant gyermekük hogyan torzul el szellemileg és testileg, miként kerül az erkölcsi lét (nem egyszer a fizikai lét) határára a társadalmi és civilizatórikus körülmények hatására, mielőtt még személyiségnek nevezhetné volna magát. Merthogy világunkban, tegnap és ma lépten-nyomon tapasztalható ilyen „tendencia”, arról az ideai manheimi fesztivál versenyfilmjei művészi hitelességgel tanúsítottak.

Tegnap történet a lengyel Robert Glincki *Vasárnapi játékok* című filmje, melyet 1983-ban forgatott. Helyszín: egy varsói bérház udvara, idő: 1953, Sztálin halálát követő vasárnap. Nyolc-tíz éves fiúk, lányok hancúroznak málló vakolatú falak között, a renováláshoz felállított állványokon, a pincelejárásban, a homokbuckákon, szinte minden talp-alatnyi helyet felfedezve és „elfoglalva”. Félteve őrzött babák, büszkén

viselt fapuskák kerülnek elő; ki-ki játszótársat választ magának. Am játékuk egyre komolyodik, sőt kegyetlenné lesz. De nem azért, mert a gyerekek, mint köztudott, komolyan veszik a játékot, hanem mert játékuk egyre inkább az udvaron túli világot utánozza. A rendező Glincki szándéka feltehetően annak megjelenítése volt, hogy hogyan cserélődnek a játékszabályok, hogy a gyermekek világában miként jutnak érvényre a felnőtt társadalom — jelen esetben egy félelemre és megfélemlítésre épülő társadalom — szerepei és „játékszabályai”. A gyerekek el-sajátítják ezeket a játékszabályokat, és a maguk életében épp olyan szigorúan betartják, s főképp betartatják, mint tágabb környezetükben a hatalom. Akarva-akaratlan egyszerre lesznek áldozataivá és örökösivé az ember-ellenes korszaknak, mely letörölhetetlenül rajtuk hagyja lenyomatát.

Miként a lengyel gyerekek, úgy áldozatok az *És másnap háború* című szovjet film gimnazistái is, egyikük immáron a szó konkrét értelmében is. A második világháború előestéjén játszódó történet hősei nemcsak a barátság, az első szerelem ízeit próbálgatják, de megismerszik eltűnik a kor is, melyben nemhogy a szavaknak, de magának az emberi életnek sincs értéke. Egyikőjük tekintélyes tábornok apját minden magyarázat és indoklás nélkül éjszaka elhurcolják, letartóztatják. S mikor, szintén minden magyarázat nélkül, hazatérhet: üres lakást talál. Egyedül élő lánya időközben öngyilkos lett. Jurij Karra több mint másfél évtizeddel ezelőtt forgatott filmjének fiataljai komszomolisták — sőt, talán elsősorban komszomolisták, aztán tanulók, s csak legvégül hívják őket Iszkrának vagy Zinának —, és mégsem képesek elfogadni, hogy életüknek szükségképpen úgy kell alakul-

nia, ahogyan zajlik, hogy a szebb jövőt ígérő út azoknak a holttestén keresztül vezet, akiket szeretnek és becsülnék. Megnyomorított lelkek utolsó erejével még — minden hivatalos és szülői fenyegetőzés ellenére — elmennek a temetésre, hogy eldadogják volt-gyermekekük búcsúszavait osztálytársuk sírja felett, amely ma-gába zárta az ő reményeiket is.

Fekete-fehér képek, hagyományos elbeszélésmód, tegnapi történetek — gondolhatták a fesztiválnak otthont adó Planken mozi nézőterén ülők, Glincki és Karra filmjének megtekintése után. De csalódnok kellett. Legalábbis részben. Mert igaz, hogy az utóbbi időben „vannak változások”. Például az, hogy Jurij Karra filmjét bemutatták, először az ideai moszkvai Filmfesztiválon. De mit kezdjenek a csehszlovák versenyfilm gimnazistakorú hősnőjével, aki fád monotóniával szurkálja karjába a kábítószeres injekciós tűt? A szülők válasza, a bódító dzsesszmuzsika, a szerelmi csatlódás lenne az oka? Miért a segítőkéz orvosok tehetetlensége? S miért, hogy a másik szovjet versenyfilm tizenéves gyerekhőse betöréses lopásra szánja el magát? Édesanyja halála, az iszákos, tehetetlen apa, a punk énekes-zenész fivér sikertelensége lenne tettének előidézője? S miért, hogy a magyar szépségkirálynő sikereinek csúcán önkezeivel vet véget életének? A változások ellenére mintha ezek a filmek valaminek a folytatódásáról adnának hírt, egyfajta megnevezhetetlen mélyáramú ragályról, amelynek az AIDS talán csak biológiai „lecsapódása”. (Ez utóbbiról egyébként külön vetítés-sorozat szerepelt a fesztivál programjában.) Glincki és Karra a művészet közvetett eszközeivel még mintha utalni tudtak volna hőseik tragédiájának társadalmi okaira (is); a „mai történetek” rendezői már tanácstalanok. Korunk (sok esetben túlhangsúlyozott) bonyolultságának következménye ez, vagy felkészültségük, tehetségük, mesterségbeli tudásuk kevés a jó érzéssel megválasztott téma teljes kibontásához? Minden esetre tény, hogy a filmkritikusból rendezővé avanzsált cseh Zdenek Zaoral *Pókháló* című debütáns filmjében több a pszichológiai közhely-beállítás, mint fiatal hősnőjének tényleges társadalmi lehetőségeit (vagy ezek hiányát) felvillantó képsor. S hogy a leningrádi stúdióban forgatott Valerij Ogorodnyikov-műben, *A betörőben* túlságosan is harsány színekkel, szinte emblematikusan jelenik meg a punk-rock zenészmilíó. S hogy a szociálpolitikailag elkötelezett filmek díjával kitüntetett *Szépleányok* rendezői, Dér András és Hartai László is jórészt csak a következményeit mutatják be annak — amint az a zsűri indoklásában is szerepel — „ha üzletcsinálók pénz-szavarsága és erkölctelensége embereket használ ki és aláz meg”. De nem

szabad elfelejtenünk: e filmek fiatal rendezői éppúgy abban a világban élnek, melyről filmjeik szólnak.

Varjak volt a címe a fesztivál talán legvitatottabb filmjének. A huszonötéves Ayelet Menahemi kőnök következetességű dramaturgiával, erőteljes képsorokban eleveníti meg egy tel-avivi fiatalokból álló csoport mindennapjait. Társadalmonkíviük, mondhatnánk nemes egyszerűséggel, az első beállítások után. De nem egészen ilyen emberekről van szó ebben az izraeli filmben. A csoport tagjai ugyanis nem kiszorultak a társadalomból, hanem visszatartják a társadalom „ajánlásait”. Inkább nyomorognak, mind külső körülményeikben, mind lelkükben. Marginálisok? Ha igen, akkor nem a társadalom, hanem a lét margóján tengődnek. A főszereplő, Maggie, alig idősebb, mint kábitószerező cseh kortársa, talán mindnyájuk közt a legmagányosabb: szinte mindent visszautasít. A vallást, a munkát, a szexet és így tovább, mert úgy érzi, hogy akármit választ is, személyiségéből mindenképpen „leharapnak” egy darabot. Iszonyatosan kemény küzdelmet folytat azért, hogy magatartása szilárd legyen, hogy megvédje a csoportot és önmagát. Irritálóan ambivalens figura: mert ki látott már páratlan lelki erővel megáldott semmirekellőt? Ráadásul — és sokak számára ez is szokatlan volt — cselekedeteinek nincs vezérlő ideológiája. Maggie csak Maggie akar lenni és maradni — és kész. Tíz körmével harcol ezért, minden nap. Talán ezért

is volt a punk-élet ordenáré vidámságait egyébként bőven felsorakoztató *Varjak* a fesztivál legszomorúbb filmje.

A *Varjak*hoz hasonlóan szélsőséges véleményeket váltott ki az amerikai bemutató, Mark Daniels *Idegen befolyás* című filmje, amely végül is a legművészebb alkotásnak járó Joseph von Sternberg díjat kapta. Tegyük hozzá, megérdemelten. Az *Idegen befolyás* különös, intellektuális filmesszé, mely környezetünk — látványban, helyzetekben, magatartásokban megnyilvánuló — közhelyeit elemzi azzal a céllal, hogy bebizonyítsa, mennyire kiürült, de legalábbis relatív a magunk teremtette formavilág jelentése. Van valami agymozgatóan paradox abban, ahogy képekkel ébreszti rá nézőit, hogy mennyire megbízhatatlanok, becsapósak az őket körülölelő képek. Valójában nem relativizál, hanem fölismerget. Szinte játszik a képekkel, miközben racionális ironiájával nevetségessé teszi az egyes képek számunkra oly „természetes” közhelyjelentését. Mark Daniels tulajdonképpen képpromboló, ami elég különös foglalkozás imágbolond korunkban.

Amennyire kevés híve akadt a deklarált értékeket elutasító magatartásnak, vagy a racionális gondolkodásnak a mannheimi közönség körében, oly sokan lelkesedtek (ha nem is mindenki) egy csendes, szinte szótlán, tizenéves, falusi kisleány hétköznapiját bemutató filmért, amely a — magyarul kissé karamellás hangulatú — *Szentjánosbogárka* címet viselte. A hétköznapi szó szerint értendő, hiszen valójában nem történik semmi különös ebben az alig több mint egyórás grúz filmben. Jellemezni is legjobban talán úgy lehetne, hogy miről nem szól. Nem szól a falu elmaradottságáról, csak



Zdenek Zaoral:
Pókháló

bokáig ér a sár a falu útjain, boltot sem látni. Nem szól a prepubertáskor szexuális problémáiról, jöllehet a kis Deduna felpróbálgatja elhunyt édesanyja ruháit. Nem szól a hátrányos helyzetű gyerekekről, az oktatás nehézségeiről, igaz: hosszú órákat kell gyalogolni az iskoláig. Nincs benne (mély) lélektani dráma, holott a kislány egyedül él apjával, aki néha többet iszik a kelletténél. Nincsenek gyűlések, nem szól a kollektíváról, csak a szomszéd néz át néha, vagy friss ismerős toppan be, váratlanul. Nem szól a felnőtté válás kérdéseiről; igaz, egyszer olyan rosszul lesz a szomszéd nagymama, hogy azt hihetnénk, meghal. Nem is „mai téma”, hiszen csak a távoli helikopter berregése-látványja, meg a nemzet előjáróinak az iskola folyosóján felsorakoztatott arcképei jelzik, hogy ami történik, az napjainkban történik. Épp az a varázsos Dato Dzsanelidze filmjében, hogy minderről nem szól, mégis mindent megérint, ami a létet alkotja. Aminek az a magyarázata, hogy a rendező magát a létezőt tiszteli. S ezért tud a költészet nyelvén beszélni a hétköznapiokról is, s ezért, hogy Szentjánosbogárka, a kis iskolás lány oly természetességgel és egyszerűséggel teszi a dolgát, hogy országgló urak is megirigyelhetnék. Nem csoda hát, ha ez a film kapta a fesztivál nagydíját, hiszen majd egyetlen fényugárnak tetszett a mannheimi fekete festmények komor világában.

Dato Dzsanelidze:
Szentjánosbogárka



ZALÁN VINCE

NEVEM: LEONE

— Ön ma ötvenhat éves. Sikeres embernek tartja magát?

— Nyilvánvaló, hogy én vagyok a legnagyobb mázlista a világ valamennyi filmrendezője közül. Rögtön óriási volt a sikerem. De mindez egy cseppet sem zökkentett ki a pesszimizmusomból. Azért örülök, hogy ebben a korban élhettem. Akkor szerencséje soha senkinek nem volt, mint az én nemzedékemnek. Azelőtt mindig irigyeltem az apámat, milyen jó neki, gondoltam, ismerte a békebeli régi szép időköt. Apám nyolevan éves korában halt meg. Azt már nem érthette meg, hogy az ember feljutott a Holdra. Szinte beleszédülök, ha elgondolom, hogy egy röpké évszázad leforgása alatt a lóról áttértünk az űrhajóra. Ez egyedülálló a világtörténelemben. Ilyet egyetlen történelmi kornak sem adatott meg tapasztalnia.

Ma még nagyon eleven bennünk a múlt emléke, hogysem a jövőt fagassuk. Egyszerűen örülünk neki, hogy átértük, amit átélhettünk. Elképesztő, hogy Verne Gyula jóslatai egytől-egyig megvalósultak, még hozzá oly módon, hogy az író képzeletét is felülmúlták. De ha arra gondolunk, ami a közeljövőben fog történni, elfog bennünket a szorongás. Kedvem volna valami lakatlan szigetre menekülni, a családommal meg a barátaimmal együtt, és ott várni be a véget.

— Ön szerint nem lehetséges semmiféle újjászületés?

— Reménykedem benne. A kisipar már a múlté. A gazdagok egész vagyonukat fizetnek a kisipari árucikkért. De talán visszatérhet még a mecénások ideje. Hogy mi lesz, azt nagyon nehéz még elképzelni is. A jövő már nem az egyéntől függ, hanem az Államtól, a háborúktól és a politikai szövetségektől. Az individualizmusnak meg kell tanulnia védekeznie. Gyakran mondogatom, ha nem volnék filmrendező, akkor régiségkereskedő szeretnék lenni. A régiségkereskedőknek köszönhető, hogy nem olyan merev a történelmi emlékezet. Bennem nagyon nagy a nosztalgia a kézműipar iránt. Ha megnéz az ember egy Giotto-képet, rájön, hogy a kép nem azért gyönyörű, mert Giotto történetesen tehetséges volt. A szépségbe az is belejátszik, hogy a festékek szerves



Részletek egy interjúkötetből (3.)

anyagból készültek. Minden szín egyedi. Ma már szériában gyártják a festékeket. Az egyik olyan, mint a másik. És mivel egyforma standardszínek kaphatók a boltokban, a festők is egyformák lesznek. Nincs bennük semmi eredetiség. Amit ma művészetnek hívunk, az merő technológia. Ugyanez a fényképezésre is elmondható. Tonino Delli Colli nem használhat régi filmet, pedig csak úgy érhetné el a kívánt fényhatást. Minden film egyforma. Ilyen körülmények között hogyan lehet egyáltalán művészetről beszélni? Itt vagyunk, a kellős közepén annak a különbségnek, amely a műanyagból sajtolt hajót a fából ácsolttól elválasztja.

Hollywoodban mutattak egy fantasztikus vágóasztalt. Elképesztő, hogy az mit tudott. Megkérdeztem tőlük, miféle emberi kéz kell ehhez a masinához. Volt egy szakemberük. Erre elmagyaráztam, hogy én csak azután tudnék dolgozni velük, hogy több mint egy évet lehúztam a szakemberük mellett. Rómában több mint öt éven át dolgoztam ugyanazokkal a technikusokkal, és mind egyiket igazi kisiparosnak tartottam.

— A csoportmunka eszménye... Akárcsak John Fordnál.

— Meglehet.

— Ön tisztelgő cikket írt Fordról egy olasz újságnak. Mi áll benne?

— Megmondom: „Azoknak a trófeáknak a sorában, amelyeket az én

hosszú filmművészeti szafarim során gyűjtöttem, a dolgozószobám falán őrzöm azt a bekeretezett fényképet, amit, kevéssel halála előtt, John Ford barátomtól kaptam. A képen a nagy rendezőt látni, amint szinte elvesz a túlon túl bő ruhájában, mintha az öregségtől aszott volna össze ilyen kicsire. A szájából szivar lóg, az ábrázatán úgy lebeg a görcsösen keserű törzsörmester-vigyor, mint egy hadsereg dicső zászlóaljja. Azután a fényképen, sűrű, szálkás betűkkel az ajánlás: „To Sergio Leone. With admiration. John Ford.” Nem Leone, Leone. A *Hatosfogat* és a *Clementine drágám* szerzője nyilván így, ezen a néven ismert engemet. Egyszerűen többszámúba tett, megkettőzött. Ami igazán kedves volt tőle. Be kell vallanom, ezt a dedikált fotót úgy helyeztem el, hogy jól látható legyen. Olyan büszke vagyok rá, mint a gyerek, aki minden bábut feldöntött, minden konzervdobozhalmot leverte, minden célpontot telibe talált a vurstliban.

Nem vagyok érzéketlen a dicsőretre. Ahogyan senki sem az. Mégis, ebben a szakmában, amelynek a művelője vagyok, John Ford csodálata minden barátságánál, minden megbecsülésnél nagyobb megtiszteltetés a számomra. Az öreg ír ugyanis beletartozik annak a néhány rendezőnek a sorába, akiket méltán lehet „mesternek” nevezni a mozi világában, amelyben a reklám hírvérői, meg a befolyásosabb kritikusok legalább háromszor kiáltanak csodát hetente. Mint egyik filmjének katonája, aki rangot és kitüntetést szerez magának a harcban, Ford a celluloidszalag háborújában és a mélabús hollywoodi táborozásokon vívta ki magának ezt a jogot.

Az ő tiszta és naiv, emberi és becsületes filmjei kitörölhetetlen nyomot hagytak a nyomába lépő filmek alkotásain. És az enyéimen is. Gyakran eljátszom a gondolattal, hogy Henry Fonda fagyos figurája a *Volt egyszer egy Vadnyugat*-ban, minden ördögi gonoszsága ellenére nem más, mint annak az ötletnek az egyeneságú leszármazottja, amely az *Apacs-erdő*-ben jutott Ford eszébe: annak az alávaló és hatalmaskodó tábornoknak, aki lábbal tiporja az összes erkölcsi törvényt, és fittyet hány az indiánokkal kötött szerződésekre, elannyira, hogy a Halál völgyében saját embereinek is vesztét okozza. Egy nap Ford ezt mondta: „Az a jó film, amelyben hosszú a kaland, és rövid a párbeszéd.” Nekem is ez a véleményem: ezt csak azok számára fízom hozzá, akik kedvelik a különböző filmek közti hasonlóságokat.

Ford már a harmincas évek kezdetén kivonult stábjával a stúdióból és a szabad ég alatt állította fel kameráját. Értett hozzá, hogyan kell átalakítani a western cselekményét, hogy a film épületes anekdotából nagy hord-



„Kedvem volna valami lakatlan szigetre menekülni” (Volt egyszer egy Amerika)

erejű parabolává változzék. Ezért lett a modern filmművészeti realizmus leghitelesebb úttörője, ezért vallom magamat tanítványának.

Ízig-vérig igaz filmeket forgatott, azzal a realizmussal, amelyet a némafilm időszakának egy-két neki-buzdulása után örökre elvesztettünk. Még az epikus mozi csodás hegyvidékét sem láttuk volna viszont (bár még jelen van Steven Spielberg egyik-másik filmjében is), ha John Ford nem fedezte volna fel az ő

távolba látó tekintetével, az indián rezervátumokban tett misztikus kiruccanásai során. Arra is ő nyitotta rá szemünket, hogy a tősgyökeres vadnyugati cowboyok nem fehér paripán, és fekete ruhában járnak- kelnek, bendzsót pengetve a nyeregben, és mint valami parkettáncos, olyan szaporán pislogva, mint Tom Mix és Hopalong Cassidy, a korabeli érzélgős sorozatokban. Az Earp-fivérek porlepte és mocskos kabátja a *Clementine*, *drágám* kezdetén, a fehér felhők versenyfutása a rohamra induló két egyenruhás lovaskatonák fölött, a szedett-vedett, ápolatlan John Wayne, amint megállítja a postakocsit a *Hatosfogat*-ban, az indián táborhelyek, amelyek távolról



sem hasonlítanak a képeslapokra... megannyi vívmánya a westernnek, de vívmánya az egész filmművészetnek is, amely abban az időben minden ízet-zamatát elvesztette a kórház módjára kifertőtlenített kaliforniai stúdiók mesterkéltségében. És hogy a filmművészetnek ezt a forradalmát nem valami rafinált értelmiségi vagy zseniális technikus hajtotta végre, hanem egy szerény férfi, aki ezer mérföldre van minden formalizmustól, az egyszerűen csodálatos. John Fordnak ismert egy másik kijelentése is, amit szintén magaménak érzek: „Szeretek filmet csinálni, de nemigen merek beszélni róla”. Mégis, bizonyos vagyok benne, hogy az én westernhőseim, mégha sötétebb színekkel vannak is megrajzolva, még ha kegyetlenebbek is, mint az övéi, sokat köszönhetnek az ő formai újításainak. De nincs ebben semmi tudatos utánzás. Sohase tudtam volna megcsinálni a *Volt egyszer egy Vadnyugatot*, de még *A jó, a rossz és a csúf* című filmetem sem, ha gyerekfejjel nem látom az arizonai sivatagot, a lángoló faházakat, amelyeket John Ford olyan tiszta és csodás fényben varázsolt a mozivászonra. Egy biztos: az ő filmjeiben sem a képek, sem a cselekmény nem fog soha megöregedni. Tíz év múlva nem fogjuk megírni a halálukat. Ezt minden retorika nélkül mondom. Ezek a képek elevenek és csillogóak maradnak, áttetszők és valóságosak, mert nincs bennük semmi mesterkéltés és semmi erőszakosság, mint az akkortájt készült filmekben, ahol — de még a későbbi időkben is — csak a smink az úr. Elég összehasonlítani az *Érik a gyümölcsöt*, az *Elfújta a szél*, hogy megértsük, miről van szó. De vigyázat! Ford realizmusa nem olyan egyetemes, mint amilyen egyetemes volt (vagy szeretett volna lenni) a gengszterfilm naturalizmusa. Ez az ír kivándorló valójában költő volt, nem pedig krónikás. A filmjeinek valami erőteljes nosztalgiaiban az erejük, amellyel egy végképp letűnt világba vágódik vissza, és főleg abban az álomias Amerika-képben, amely minden egyes filmkockáját áthatja. Egy alkalommal ezt mondta: „Alacsony sorból jövök. Az őseim parasztok voltak... De megkedvelték ezt az országot. Én szeretem Amerikát...”

Az az Amerika, amelyről ő beszélt, nem a gettók, a városi nyomor, de nem is a szakszervezeti torzalkodások Amerikája. Az a legendás Amerika, ahol színészként dolgozott Griffith filmjeiben; az a legendás Amerika, amely, amikor első filmjeit rendezte, szélesre tárta előtte Holly-

wood kapuit. Akkor tizenkilenc éves volt. Akárcsak Frank Capra, aki szintén bevándorló, és akit szintén tárt karokkal fogadtak a filmesek. John Ford is úgy tekintette Amerikát, mint az utópia földjét, ahol már jóideje megfogalmazódott a szabadság, a béke, a kaland és az emberhez méltó megélhetés ígérete. Ígéret, amelyet már senki sem tud elfelejteni. Az ő esetében, semmi kétség, az utolsó betűig megtartották ezt az ígéretet.

Mellesleg, nem tudom, észrevették-e, hogy sohasem individualisták a hősei, sohasé magányosok. Épp ellenkezőleg, mindig olyan férfiak, akik szorosan kötődnek közösségükhöz, akárcsak az új életkörülményeikkel elégedett ír bevándorlók. Az *Érik a gyümölcs* vagy a *Wagonmaster* rendezője, aki ott vágatott az írekből álló stábjá, megannyi, egymással szolidáris színész élén, sohasé tudta volna megcsinálni sem a *Déli*dt, sem az *Egy maréknyi dollárértet*. Akik még a legjobban hasonlítanak rá, nem a kék egyenruhás katonák, hanem azok a hősök, akik — akárcsak John Wayne *A nyugodt férfiben* vagy James Stewart az *Aki megölte Liberty Vancance-t* című filmben nem akarnak semmi más, csak egy otthont, ahol nyugalomban lehet élni, a törvény oltalmában, és ahol a vasárnapi mise után el lehet beszélgetni a szomszédokkal egy borospohár mellett. Amerika, per sze, az utópia földje, de egy ír utópiáé! Olyan utópiáé, amely ízig-veéig ír, és amelyben valami különös keveréket alkot az ájtatosság és az őszinte barátság. Mindebben sok a humor, de ironia és főként kegyetlenség nincsen benne. Tudom, az én Amerika-képem merőben különböző. Hogy én mindig csak az egyik felét láttam a dollárnak, a rejtett oldalát, az írást, de sohasé a fejet. Éppen azért vezetett az ő nap-sütötte Vadnyugata az utamon egészen a *Volt egyszer egy forradalom* utolsó csapójáig a mozi sívár prérijén.

Most pedig, hogy újra ránézek a dedikált fényképre, amely ott függ, jól látható helyen, a dolgozószobám falán, a többi trófea mellett, az öreg rendező annyi ártatlansággal, annyi gyermeki naivsággal néz rám vissza, hogy szinte elszégyellem magam: lám, csak azért romboltam le és vizsgáltam meg egyenként a bizonyosság kockaköveit, hogy csak skorpiókat meg mérgekigyókat találjak alattuk. Ahogy John Ford ki-fejezte a csodálatát „Leoni”-nak, ez a „Leoni” mindig is tisztelettel, irigységgel és megbecsüléssel fog rá visszatekinteni.

Végül, „Leoninak” is, miként Fordnak, „westernt forgatni mindig is pompás szórakozás volt. Együtt a stáb, nekilátunk, és heteken-hónapokon át, úgy érzem, minden más megszűnik körülöttem.”

— *Mi a véleménye a mai filmekről?*
— Nagy tisztelője vagyok Stanley

Kubricknak. Minden erőteljes, amit csinál. Óriási tehetség. Mégis, a *Shininget* nem szeretem annyira, mint a többi filmjét. Ami Martin Scorsese-t illeti, nagyon izgalmasak az alkotásai. New Yorkba telepti át a naturalizmust. Valami nagy-nagy szeretet van benne az olasz világ iránt. Coppola, úgy érzem, egy kicsit szórakozott, amikor a *Cotton Club* felvételeit irányítja, de a *Keresztapa* második része óriási film. Cimiónak sikerült a *Szarvasvadász* első része, és szerintem a *Heavens Gate* teljes változata csodálatos film.

— *És Spielberg?*

— Egy időben szeretett volna valami kalózhistóriát csinálni a cégemnek. De nagyon sok volt benne a párbeszéd. Az én angolágom nem valami megbízható. Sok árnyalatot meg se értettem. Elvettem a tervet. Ennek ellenére amondó vagyok, hogy Spielberg valóságos zsenije a kamerának. Csak éppen áldozatul esett a pénz bálványának. Az *Indiana Jones* nem is szeretem annyira, mint a többi filmjét... Akit viszont imádom, az John Boorman, mégha a *Zardoz* meg a *Smaragderdő* esetében vannak is fenntartásaim... Mindig is lelkesedéssel töltött el a munkája. De ha azt kérdezi, hogy énszerintem ki a legnagyobb amerikai filmrendező, a kérdésre azt válaszolom, hogy John Cassavetes. Sokkal nagyobb, mint Robert Altman...

— *És rajtuk kívül kiket kedvel?*

— Peter Weir. De Claude Sautet-t is, ő ugyanolyan, mint Scola, csak jobb kiadásban. Ugyan nem az én ízlesem szerint valók a filmjei, de elismerem az erőnyeit. És mindig is rajongtam Kurosaváért!

— *Az újabb sikerfilmek közül mit emelne ki?*

— Nagyon nyugtalan vagyok az új filmek láttán. Mintha a filmrendezőkben már nem volna semmi lelkesedés a mozi iránt. Csak azért adják fejüket a pályára, hogy pénzt kereshessenek, hogy nevet szerezenek maguknak. De kihalt belőlük minden lelkesedés. Én éjszakai tévézők vagyok. Valósággal vadászok a régi fekete-fehér filmekre. Amiket a harmincas-negyvenes években készítettek. Aztán összehasonlítottam őket a maiakkal. Ezért a *Volt egyszer egy Amerika* című filmemnek azt a címet is adhattam volna, hogy *Volt egyszer egy mozi*. Mert a tévé kisajátította magának a mozivásznat. Valóságos agymosáson mentünk keresztül. Nem is egy Oscar-díjat adnak olyan tévéfilmeknek, mint a *Becéző szavak*, pedig az nem több, mint a *Dallas* meg a *Dallashoz* hasonló bárgúságok egyvelege. Ha valaki úgy csinál filmet, mintha a tévének dolgozna, és tetejébe őt Oscart kap a munkájáért, az a mozi vége! És amikor J. L. Brooks átjön Európába, tudniillik ő jegyezte ezt a limonádét, nem érti, miért fitymálják itt le az alkotását. Az Egyesült Alla-

„Az utópia földje, ígéret, amelyet már senki sem tud elfelejteni!” (Volt egyszer egy Amerika; íent Robert De Niro)



„Mi következhet még az elveszett Amerikáról szóló álom után? A halál.”

mokban mindenki zseninek tartja. Itt meg kifütyülik. Hol az igazság?

— *Igaz, hogy szovjet koprodukciós filmet készül forgatni?*

— *Igaz: Leningrád kilencszáz napja* — ez lesz a címe. A második világháború egyik epizódjáról szól majd. Ezt a epizódot nem nagyon ismerik az emberek. Sokan össze is keverik a sztálingrádi eseményekkel. Pedig ami Leningrádban történt, egyenesen csodálatos. Az csak Dante Poklához fogható. Az egész város szántszándékkal feláldozta magát. Hárommillió ember, két és fél éven át, csak hogy megvédje szülővárosát. Elképesztő. Iszonyatos dolgok történtek ott.

— *Van már valami elképzelése a forgatókönyvről?*

— Én nem érzélgős melodramát szeretnék csinálni, az iszonyat meg a bátorság jól adagolt keverékével. Egy híradófilmes történetét akarom elmesélni. Egy amerikai filmesét. Aki, mint minden hősöm, szintén cinikus, kiégett ember. Eljött húsz napra Leningrádba. A háború nem érdekli, fütyül rá. Úgy tervezi, marad egy darabig, aztán odébb áll. De aztán ott marad az ostrom végéig. Fütyül ugyan az ügyre, de mindvégig kitart. Egészen haláláig. Szerelmi históriába keveredik egy orosz lánnyal. A szerelem eleve kudarcra van ítélve, mint minden abban a pokolban. Szerelmi történet egy olyan nővel, akinek nincs joga elfogadni ezt a szerelmet. Tizenkét évet is kaphat, ha fény derül a kapcsolatra. A nő ezzel sem törődik. Mindketten nagy intenzitással élik át ezt a szerelmet. Még gyerekek is születik. És a város felszabadulásának előestéjén, kamerával a kézben, a férfi elesik, miközben a csata utolsó képeit rögzíti filmzalagra... Ez a film a többi filmem-nél is pesszimistább lesz. Persze, tisztában vagyok vele, hogy itt olyan dolgokhoz nyúlok, amikkel sohasem foglalkoztam. Ez a megállapítás a

forgatókönyv megírására is érvényes. Nekem a téma mindig akkor kelti fel az érdeklődésem, ha másféleképpen tudom benne kifejezni magam. Azért azt is tudom, hogy az életben mindig ugyanazt mondja az ember. Ugyanazt, csak egy kicsit másképpen. És másfajta példákra hivatkozva. De az ember mindig ugyanazt akarja elmondani. Ugyanazt a fantáziát, ugyanazt az örületet. Erre feltettem magamnak a kérdést: De Niro mosolya után, a *Volt egyszer egy Amerika végén*, mi következhet még az elveszett Amerikáról szóló álom után? *A halál.* És ennek a filmnek a halál lesz a témája. De azt nem fogom megmutatni, hogyan hal meg De Niro. Ezt mi is csak akkor tudjuk meg, amikor a kedvese. A lány a moziban ül, a filmhíradót nézi. Felismeri a csatajelenetet. Tudja, hogy a férfi áll a kamera mögött. Ráismer a stílusára, ahogyan a nyomukba ered a katonáknak. És ahogyan nézi a híradót, látja, hogy az objektív egyszer csak szétrobban. És megérti, hogy a férfi meghalt.

— *Már meg is írta a forgatókönyvet?*

— Igen, de még várnom kell egy darabig, hogy azt a filmet csinálhassam meg, amit akarok. És, hogy stílusosan fejezzem be ezt a mi beszélgetésünket, elmesélem, hogyan kezdődik majd a *Leningrád kilencszáz napja*...

Nagyközelivel kezdem, Sosztakovics kezét látni, a zongorabillentyűkön... A kamera helikopterre lesz felszerelve, és a premiérplánt a nyitott ablakon keresztül fogom felvenni. Látjuk a zeneszerző kezét, amint a *Leningrádi szimfóniát* kom-

ponálja. A zene repetitív jellegű. Három hangszerrel kezdődik, majd ötlet, tizzel, hússzal, végül százszal folytatódik... A bevezető képsoroknak ez lesz a zenei aláfestésük. Egyetlen beállítás az egész, egyetlen jelenet: a kamera hátrább megy. Már nemcsak a zeneszerző kezét látni, hanem az egész szobát. Majd az utcát is. Hajnalodik. Két civil megy ki az utcára. Vállukon puska. És felszállnak a villamosra. A kamera a villamos nyomába ered. A zene folytatódik. A villamos többször is megáll. Civilek szállnak fel. Mindegyiknél fegyver. A villamos végül megérkezik a külvárosba. Kis téren fékez, itt már több villamos áll egymás mellett. A villamosok mellett teherautók sorakoznak. A villamosok kiürülnek. Kizárólag fegyveres férfiak szállnak ki. Nő egy sem. A férfiak feltornásszák magukat a teherautókra. A kamera követi az autókat. Még mindig hallani a zenét. Még mindig ugyanaz a jelenet. Semmi vágás. Semmi inzert. Megérkezünk a legelső vonalakba. A zene egyre erőteljesebb. Egyre több a hangszer. A férfiak elhelyezkednek a lövészárkokban. És a kamera hirtelen elindul a sztyeppe felé. Hatalmas, végtelen térség. A zene még erőteljesebb. Amíg a kamera át nem vág a sztyeppén, hogy egymás után végigpásztazza a lövő helyzetben levő német páncélosokat. És mihelyt felhangzik, a szimfónia dallamába építve, az első ágyúdörgés — snitt! Következő jelenet: felmegy a függöny. Sosztakovics hangversenyén vagyunk. Ötezen ülnek a teremben. Száznolcvan muzsikusa a pódiumon. És ebben a pillanatban megindul a

STÁBLISTA!

(Vége)

Noel Simsolo: *Entretiens avec Sergio Leone*
(Éditions Stock, 1987)

(Ádám Péter fordítása)



LÁTTUK MÉG

szágút mentén, az autóban a kedves Papa ül, aki azonmód neki ajándékozza a taxizásra használt Mercédészét az összes papírokkal egyetemben. Így aztán Hátrányos Helyzetű Fialat még jól megérdemelt hátrányos helyzetét, és a munkanélküliséget sem élvezheti, hanem autózhat le-föl, mint hajdan a *Kenguru* című magyar film másik hátrányos helyzetűje. Néz is aztán ez a mi Hátrányos Helyzetű Fialatunk olyan vádlón, mint James Dean az *Ok nélkül lázadóban*, s eközben nagyon igyekszik hasonlítani a *Megáll az idő* hőseire. A forgatókönyv szerint ráadásul még szerelmesnek is kellene lennie egy hozzá semmilyen szempontból

ciót részelteti kegyeiből. Majd — életrevalóságát bizonyítandó — képes magát egy Los Angelesben rendezett konferenciára delegáltatni, holott Pufók Szőke mindössze képzetlen műzeumi segéderő. Ezt csinálja utána valaki! Nem is lett volna folytatása a *Szerilem első vérignek*, ha ő nem megy el terhesen a tabáni koncertre! Vagy az egész második részben pelenkázott volna, míg a Hátrányos Helyzetű Fialat éli víg hátrányos helyzetű életét? Mindenesetre így az Életrevaló Nő annak rendje és módja szerint szívathatja a mi James Dean-tekintetű Julien Sorelünket. Aki persze meg is érdemli ezt, mert máskülönben az égvilágon

minden belefér. Hogy e földi jókból szemelgessek — csak a saját szájamíze szerint — csupán a következőket említeném: nekem a filmben legjobban tetszett a *Kék Angyal* képére formált fekete vamp harisnyatartója. Legjobban imponált, hogy Gombóc — Hazel O'Connor és az Omega levelett és abszolút használhatatlan jelmezei ellenére is — remekül énekelt. A legmeglepőbbnek tartottam, hogy Füge húga — aki látszólag ugyanazt a Hányódó Kislányt alakította, mint Bálint Eszter a *Florida, a Paradicsomban* — volt anyyira erőszakos, hogy a *Jégkrémbalett* ötletén felbuzdulva saját videóklipet erőszakoljon a film kellős

SZERILEM MÁSODIK VÉRIG

Az örök Hátrányos Helyzetű Magyar Fialatnak hajdan a katonai pálya (Hej, a Szent-galleni kaland!, Hej, Mátyás bús hada!, Hej, azok a magyar huszárok!), majd a foci (Hej, az Aranycsapat!, Hej, Albert Flóri!), napjainkban pedig a new-wave együttes alakítása ad reális lehetőséget a „kiugrásra”, a külföldi utazásokra, az anyagi biztonságot megteremtésére. A kockázat sem lebecsülendő, melyet a Hátrányos Helyzetű Fialat vállal, amikor a világ oly kőkemény bírálatát dallja a színpadokon! Hisz a katona csak az életét, a focista meg a lábát kockáztatta, míg ő azt reszkirozza, hogy a megbírált világ nem ad majd produkciójáért elég pénzt, vagy talán még lemezfelvételt sem lesz hajlandó készíttetni vele. Mert például valamelyik amerikai karrierfilmből, esetleg a *Széplányok* egyik menedzsereként, odacsámpezik a Mocskos Magyar Mumus — a *Szerilem második vérig* című film szerint: a Sörös elvtárs — és mondjuk: nem a művészet érdekli. Pedig a filmbéli veszettkemény new-wave banda, akik az *Üvegtorók*ben látták magukat először, még alig álcázott vöröscsillagot is viselnek a sapkájukon. Mert a Hátrányos Helyzetű Fialat még peches is! Például: stoppol az or-



Szerilem második vérig

Kende Tamás felvétele

nem illő Pufók Szőkébe. Aztán még egy vetélytárral is le kellene számolnia. Egy jóra való gombatermesztővel és nyúltenyésztővel, aki valamilyen félreértés folytán a *Szelid motorosok* egy-némely kellékét örökölte, s a jelek szerint ez a Pufók Szőkét nem hagyja hidegen. Aztán sikerül a Pufók Szőkén megosztotni, mert az ráunván a „dühös fiatalok”-ra, az idősebb generá-

semével nem lenne gondja, önnön melankóliáján kívül. Hol van itt már „ifjúsági probléma”?! Hol vannak *A kis Valentino* rendőrei és verekedős pincérei! Hősünk a rendőrséggel csak mint szexuális problémával találkozhat: szerelme ugyanis unokahúga egy infantilis rendőrnek, akinek egyetlen problémája, hogy hol lehetne egy jót kefélni a mama tudta nélkül. Hősünk, Füge, akit notóriusan kerülnek a komolyabb konfliktusok, unalmában aztán annyit teng-leng erre-arra, hogy történetébe szinte

közepébe, melynek ugyan semmi köze a film többi részéhez, de minden bizonnyal eladható lesz majd külön is. Legötletesebbnek azt tartottam, ahogy sikerül belopni a filmbe a veresegyházi — vagy valami ahhoz hasonló — asszonykórust is. És végül, ami a legjobban meghatott: a hepiend. Amikor végre kiderül, hogy Füge végül is éppolyan jól — akarom mondani: divatosan rosszul — fészült, öltönyben-feszengő szabványfiatal, mint bárki más, még ha néha Marlon Brandót akarja is utánozni *A vadból*.

Mert — mint az elhangzik a filmben — „Egyszer mindenki hazajön. Nem?” Bizony, bizony! Apánk és menyasszonyunk is hazajött Afrikából, illetve Los Angelesből; rendőr-nagybácsikánk is a házasság révébe evezett, a szeretneink meg szeretőink tovább szeretnek. És ahogy Leacock írta: minden jól végződött. A Sörös elvtársat hasbalóték cinegeadászaton, az Apa főnöke vízbefulladt, a Professor kitorzta a nyakát, a többi szereplő is meghalt lassanként ebben-abbán, csak a fiatal pár él boldogan, míg meg nem hal. Vagy míg újabb folytatása nem lesz a filmnek, mert egy nemzetnél sem vagyunk alábbvalók, s ha a *Házibuli* folytatódhat, akkor miért is ne csinálhatna magyar filmes újabb opuszt második vagy akár többed végig? Már látom is lelki szemeimmel ezen ifjúságinak indult, ám *Szabó-családdá* terebélyesedő, egyre öregedő, és a folytonos köpölözgetéstől egyre vérszegényebbé váló folytatásokat.

SZEMADÁM GYÖRGY

Szerelem második vérg — magyar, 1987. Rendezte: Dobray György. Írta: Csóraz István és Dobray György. Dialóg: Horváth Péter. Kép: Andor Tamás. Zene: Dés László. Szereplők: Bery Ari (Füge), Szilágyi Mariann (Ágota), Czako Ilkó (Gombó), Olasz Ágnes (Mari), Jászai Jolán (Gizi néni), Epres Attila (Gyula), Kovács Lajos (Lajos), Kállai Ilona (Ágota anyja), Holl István (Ágota apja). Gyártó: Dialóg Stúdió.

YESTERDAY

Valóban „tegnap”, a legendás „hatvanas években” játszódik ez az új lengyel film. Nem kevés nosztalgiával — szinte tapinthatóan a rendező személyes emlékei alapján — állít emléket az ottani Beatles-őrületnek, a hosszú haj körüli huzavonáknak, a keserű-édes kamaszszerelmeknek, a felejtethetetlen iskolabáloknak, a megszállott zenekaralapításnak. A film meséje a „lengyel Beatles” *Crazy Boys*-együttes rövid és szomorú története, közülük is Ringo alteregójáé. A nagy-néni falát borító hatalmas szentkép sarkában a nagy liverpooli gombafejű — az elérhetetlen példaképek — tényképe bújik meg, éjsza-

kánként a „világvevő” rádió kézzel kifeszített antenájára segítségével a „Love me do” hangfoszlányai töltik be a kopottas szobát, ahol „Ringo” először ismeri meg a testi szerelmet az az iskolából kicsapott, megszegyenített lánnyal, későbbi feleségével. Az ő válóperük adja a film kerettörténetét, ezen belül idéződik fel 1964, mikor „épphogy elindultunk”, izomagyú tornatanárokkal csatáztunk hajfúrtjeink megmentéséért, zárlatos volt a mikrofon, és a dobfelszerelés elérhetetlen álmoknak látszott. A két generáció úgy néz farkasszemet egymással, mint az iskola előtt álló műemléktank csöve az épülettel. Apró kis trükkökkel, finom zsarolásokkal próbálja meg a felnőtt társadalom betörni, uniformizálni az új nemzedéket, így szükség-szerűen görcsösön, izzadósan, nagyon kelet-európai módon folyik az a harc, amit a Beatles Angliában (könyvedén?) megnyert.

A nemzetközi díjak ellenére, úgy érzem, a *Yesterday* nem igazán jó film. A történet igencsak soványka, az (amatőr) színészek játékaiknak nincsen mélysége, a korszak atmoszféráját sem igazán tudta a szemmel láthatóan kevés pénzéből megteremteni a rendező. Mintha egy hanyagul megfestett, helyenként giccses hajló, elmosódó vízfestményt látnánk. Lám, a feledhetetlen évtized is feledhető.

NAGY ZSOLT

Yesterday (Yesterday) — lengyel, 1984. Írta és rendezte: Radoslaw Piwowarski. Kép: Witold Adamek. Zene: John Lennon — Paul McCartney. Szereplők: Piotr Siwikiewicz (Ringo), Andrzej Zieliński (John), Robert Piechota (Paul), Waldemar Ignaczak (George), Anna Kazimierczak (Anna).

A HARMADIK FOKOZAT

A diktatúra éveiben a görög rendőrség letartóztat egy békés polgárt. Életvidám, középkorú férfi — nem ért semmit, visszautasítja a vádakat. Helyzete ezzel együtt reménytelen, hiszen a hírhedt biztonság szolgálata fogta le. Államellenes tevékenység gyanújával; és az értatlanságát kellene bi-

zonyítania, nem a hatóság-nak az ő bűnösségét. A Nagyfőnöknek ezúttal mégis igazi bizonyíték kell: verés, kínzás helyett finomabb eszközökhöz nyúl, kiismerhetetlen lélektani csapdát állt. Szabadnapos detektívke családias kíséretében szállíttatja át a gyanúsítottat a Központba, miközben a látszat-véletlenek formálta kirándulás minden pontján titkosrendőrök hada vár a szökési vagy szöktetési kísérletekre, beépített emberek tömege teszi próbára a szerencsétlent, reménykedik a fogoly valamilyen ötleleplezö botlásában, akármilyen apró jelben. A körülményes akció talán a kísérő detektív hűségének próbája is — bár ebben a filmben semmi sem biztos. A film közepéig elhiszük, hogy hősünk mintapolgár — akiből hamarosan a hatalom mit-sem-sejtő áldozata lesz. Aztán kiderül, hogy valóban a földalatti mozgalom kulcsfigurája került rendőrkeze, aki még vizsgálati fogolyként, szigorú őrizet alatt is képes magához ragadni a kezdeményezést. Egyáltalán, sose tudhatjuk: ki, mennyire lát bele a másik kártyáiba, hány ága-boga van a Hatalom vagy a Mozgalom terveinek, ki van belül, ki van kívül a beavatottság belső — legbelső — körén.

Mindez érvényes lehetne bármelyik Hitchcock-opuszra vagy Agatha Christie regény-filmszűzsére, Costa Gavras politikai krimijeitől közül egyikre-másikra — és Hernádi Gyula néhány forgatókönyvére. Pszichológia, politikus elkötelezettség, játékos kedvű modelléptés: mindezek együtt ritkán férnek meg egy filmben. A film alapvető gyengéje, hogy Fleischmann vonakodik választani ezek közül a lehetőségek közül: egyszerre használná ki valamennyit. Amikor rab és rabtartó párját figyeljük, egyszerre érdek telenné válik a „hús-vér” Görögország hitelessége, keresztet ürügynek tűnik a politizáló körítés. Amikor egy Jancsó-film analógiájára a manipuláló és manipulált viszonyának modelljét keressük a történetben, akkor nemcsak a görög valóság, a lélektani mélység is fölösleges sallangnak számít, mely csak kikezdi a modell tisztaságát.

A Vadászjelenetek Alsó-Bajórországbán rendezője ezzel a jó tíz év késéssel bemutatott alkotással nemigen számíthat sikerre, a nagynevű színészek szerepeltetése ellenére sem. A vágás dinamizmusa, a nyugtalan kameramozgás — talán ezek a *harmadik fokozat* számbajöhető erényei? A film látványvilága néha valóban felidőzi a Föld bármelyik diktatúrájának árnyékában engedély nélküli forgató filmes-újságró titkos felvételeit: kényelmetlen fedezékben kuporogva leselkedik, keresi a témát, várja a jószerencsét. Leleplezni akar, és maga is fél a leleplezéstől.

HIRSCH TIBOR

A harmadik fokozat (Der dritte Grad) — NSZK, 1975. Rendezte: Peter Fleischmann. Írta: Antonisz Szamarakisz. *A hiába* című regényéből Jean-Claude Carrière, Martin Walser és Peter Fleischmann. Kép: Luciano Tovoli és Collin Mounier. Zene: Ennio Morricone. Szereplők: Ugo Tognazzi (Georgeisz), Michel Piccoli (A Kihallgató), Mario Adorf (A Menedzser). *Feliratos.*

BOCSÁSS MEG!

Hiába az engesztelő, tétova mondatok, a bocsnátért esedező félszeg gesztusok, a fájdalomtól és csalódottságtól megtört, segélykérő tekintetek. Erneszt Jaszán filmdrámájának hősein mindez nem segt. Semmi „különös” nem történt velük, csupán jövátetheletlenül elrontották az életüket.

A Bocssás meg! című szovjet film arról tudóst, hogy szinte észrevétel nélkül látványos összeveszések és nagy kibékülések nélkül — zátonyra futott két, látszólag boldog és kiegyensúlyozott házasságban élő ember kapcsolata. Jaszán filmjének talán az a legfőbb érdeme, hogy nem követi a szerelmi háromszög-történetek szokásos koreográfiáját. Szakít a közelmúlt szovjet filmművészetének azzal a rossz beidegződésével, miszerint a máról szóló történetek egyedüli műfaja a komédia, feldolgozásmódja pedig csakis az optimizmussal teli, tanulságokra kihegyezett erkölcsi ítélkezés lehet. Ebben a hétköznapi historiában nyoma sincs a sajnálkozásnak, vagy az előítéletek kormányozta



dramaturgiának. A film középpontjában egy hirtelen magára maradt asszony, Mása alakja áll. A rendező, Jaszán nem tesz mást, mint hogy Mása első magányos napjának krónikásává szegődik. Kitartóan, a legapróbb lelki rezdüléseit is rögzítve figyeli cselekedeteit, szavait. Kísérletet tesz arra, hogy visszafelé építsen fel egy sorsot; hogy a szürke, mindennapos esetben felmutassa a végzetes egyéni tragédiát.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy éppen ebben a megközelítési módszerben keresendők annak az okai is, amiért — az aprólékosan kidolgozott jellemrajz ellenére — Mása elmagányosodásának története nem vált ki megrendülést a nézőből. A *Bocsáss meg!* alkotói valószínűleg arra fordították a legtöbb gondot, hogy ezt a szovjet filmvászonról sokáig hiányzó élethelyzetet hitelesítsék, ábrázolásának puszta létjogosultságát bizonyítsák. Erneszt Jaszán tehetségről tanúskodó munkája ezért válik felemássá. A film kétarcúsága a legszembetűnőbben azokban az epizódokban érhető tetten, amikor a remek színészi játékkal (Natalja Andrejcsenko alakítása) hús-vér egyéniséggé formált asszonyt rendre

egysíkú, erőltetetten „élet-szagú” szituációkban látjuk viszont. Végeredményben ezért érezhetjük úgy, hogy a film csupán a szabad prédává vált, elhagyott nő szomorú sorsának közhelyigazságát képes elénk tárni.

GÁTI PÉTER

Bocsáss meg! (Prosztyi) — szovjet, 1986. Rendezte: Erneszt Jaszán. Írta: Viktor Merezsno. Kép: Ivan Bagajev. Zene: Vagyim Biberger. Szereplők: Natalja Andrejcsenko (Masa), Igor Kosztolevaskij (Kirill), Viktor Merezsno (Vlagyimir Jurcssecs), Alekszandra Jakovleva (Natasa). Gyártó: Lenfilm. *Feliratos.*

KOBRA

Íme, itt van korunk hőse: a zsarú.

Nem azonos a klasszikus krimik bölcs nyomozójával. Annál inkább a Vadnyugat magányos hősével, a kemény és hallgatag férfival, aki a törvényen kívül helyezkedik, ám egy magasabb erkölcs nevében cselekszik. Egyszóval: jobban hasonlít ellenfeléhez, a bűnözőhöz — mint mindenkori Főnökhöz, a rendőrhivatalnokhoz,

Bocsáss meg!

akivel természetesen mindenkor összeütközésbe is kerül. A zsarú győzelmének titka éppen a hasonlóságában rejlik, a fizikai és morális hasonlóságban, és ami ennél lényegesebb, a *bűnözői harcmodorban*. Ezért lengi körül figuráját az önbíráskodás nyugtalanító szelleme, a csődöt mondott rendőri és jogi gépezet fölébe és elébe helyezett önbíráskodása. S ami meglepő: mi, nézők a legteljesebb egyetértéssel drukkoljuk végig a zsarú Igazságért folytatott „törvénytelen” harcat.

Ez tesz figyelemre méltóvá néhány nálunk mostanában bemutatott filmet: *A zsarú szavát*, a *Trükkös halált*, a *48 órát*, az *Élni és meghalni Los Angelesben*, a *Beverly Hills-i zsarut*, ennek a mára önálló filmtípusú kristályosult sorozatnak néhány kiváló darabját.

A Sylvester Stallone forgatókönyvéből készült, általa játszott, és fényképezésében a videóklip minden eredményét felmutató *Kobra* — nyugodt és ügyes profizmussal tölti ki ennek az új filmsémának, a zsarúfilmnek kereteit. Szükszavú és vad, mint maga Stallone

(illetve az általa kitalált, és filmről filmre vándorló figura).

A nyugodt profizmus meglehetősen ijesztő világot tár elénk. Egy olyan világot, melyben bárki bármikor meghalhat s ami a lényeg: minden ok nélkül. Az irracionális félelem sötét árnyként borul a szórakoztatóipar eme új kasszasikerére. S bár a főhős most fölényesen győzött — keserű íz marad a szánkban.

FARAGÓ ZSUZSA

Kobra (Cobra) — amerikai, 1986. Rendezte: George Pan Cosmatos. Írta: Paula Gosling Tisztességes játék című regénye nyomán Sylvester Stallone. Kép: Ric Waite. Zene: Sylvester Leway. Szereplők: Sylvester Stallone (Kobra), Brigitte Nielsen (Ingrid), Reni Santoni (Gonzales). Gyártó: Warner — Columbia. *Szinkronizált.*

AZ UTOLSÓ KÍVÁNSÁG

Ritkán láthattunk ennyi öreg, elgárgyult, undorítóan visszataszító, „isten kegyelméből” uralkodót, mint ebben a filmben. A jó öreg Franci (Ferenc József) háborúsdit játszik az uralkodó kollégákkal, és miközben folyik a vér, hullanak a katonák, mint a legyek, a ko-



As utolsó kívánság

ronás főknék golfozni szoty-
tyan kedvük. Sebttiben el-
takarítják hát a hullákat a
„terepről” és megkötik a
fegyverszünetet. Az öreg
trotytosok alsógyatára vet-
keznek és békéssébb versen-
gésbe kezdenek. A hölgyek
is elszórakoztatják magukat
valahogy (a Monarchia el-
aszott császárnéja például
párnát köt a hasa alá és at-
tól reszket, hogy idióta gye-
reke lesz...). Nem látszik
kevésbé agyalágyultnak a
magát Pierre Bezuhovnak
képzeld művész-fotográfus
sem, aki a borogyinói csata-
mező helyett az első világ-
háború lövészárkaiban próbá-
lja az emberiség szenvedé-
éseit lencsevégre kapni. Később
beleszeret a bolgár Vera
Zasulicba, és habár ő a békés
meggyőzés híve, mégis segít
a nőnek az uralkodók elleni
(sikertelen!) merényletet
végrehajtani.

Hogy miről van szó ebben
a filmben, azt elég nehéz el-
dönteni — talán arról, hogy
a világ, a hatalmasaival és
elnyomottjaival együtt el-
mehet a csudába! Annyi
minden esetre világossá vá-
lik, hogy az a rebellis fotog-
ráfus, aki naiv módon el-
hiszi, hogy utolsó kívánság-
ként megörökítik agyonlő-
vetését, hói átköltözését a
túlvilágra, az kötözni való
bolond. Mert, mint ahogy a
szabadságot, úgy az utolsó
kívánság teljesítését is kény-
telenek vagyunk „kiérde-
melni”. Különbön pedig
minderki azt álmodik ma-
gáról, amit akar!

KOVÁCS ÁGNES

Az utolsó kívánság (Poszlednyj zse-
lanyija) — bolgár, 1983. Rendezte:
Rangel Vicsanov. Írta: Mirjana
Basena és Rangel Vicsanov. Kép:
Radoszlav Szpaszov. Zene: Kiril
Doncsev. Szereplők: Stefan Mavro-
dijev (Zseko), Antonia Zsekova
(Mara), Diana Szofronijeva (Da-
na), Ljubomir Uzunov (Ferenc Jó-
zsef), Aleko Kuzov (Ferdinánd).
Feliratos.

A VIHAR

Amennyire tehetség, kegye-
lem és szerencse kísérte Ma-
zursky előző nálunk bemu-
tatott filmjét, *Az asszony
férj nélkült*, olyan csalódás
most *A viharnak* a felismer-
hetetlenségig átdolgozott
változata. Filozófiai tar-
talma elsikkadt, költőisé-
gétől is megfosztott vaskos
szociológiai tanulmány és

gices sajtós elegye ez a
film.

Prospero (a filmben John
Cassavetes) — minden át-
dolgozásban a keserű meg-
próbáltatásokkal nyert böl-
csesség képviselője, Ma-
zurskynál felületes szituá-
ciós és önismeretei játékok
pótollják csillagléptéktű gond-
olkodását, megtérését az
élet forrásaihoz. Az ő *fürdő-
köpenyes Prosperója* szusz-
tán az élménynélküli puszte-
gyformaságtól kínlődik
(vagy inkább emiatt ideges-
kedik), s önkéntes száműze-
tésének szigetén is az össz-
komfortos szenvedésre ren-
dezkedik be (Kalibanoszól
„kiadó lakást” keres). Meg-
csömörlött ugyan a „fejle-
dés dáridójától”, de értelmi
élete annyira elvált már az
érzelmitől, hogy a szigeten
töltött idő nem oldja fel
belső aszályát, *nem bukkan
mélyebb életre*. Önérvényesít-
ésének és öngazolódásának
igazi terepe a társadalmi
tevékenység világa marad.
Gyermekét, Mirandát bizo-
nyos értelemben ingóság-
ként kezeli, mint a házasság
„vagyonártyát” vagy „ter-
mékét”, nyoma sincs közöt-
tük valódi kapcsolatnak.
Féktelen individualizmus, a
másikra tekintettel nem levő
önérvényesítés, az önzés a
mozgatója — *minden egye-
temes értéktől megszabadított*
— életének. Prospero Ma-
zursky adaptálásában nem
monumentális huszadik szá-
zadi ember, aki a világ meg-
ismerése után önmaga meg-
ismerésére kényszerül. Medi-
tálása bohóckodássá silá-
nyul, az Ariellel (a filmben
Aretha) való „szabad társu-
lása” valójában a kölcsönös
önzés lehetőségét jelenti.

A film végén karácsonyi
hangulat önti el a filmvász-
nat, megmenekültek és a
társadalomból ideiglenesen
kivonulók egymás nyakába
borulnak, de — a neme és
generációk összekuszálódott
viszonyában — az autonó-
mia továbbra is csak a
szexuális önkifejezés szá-
mára van fönntartva.

TAMÁS AMARYLLIS

A vihar (Tempest) — amerikai,
1982. Rendezte: Paul Mazursky.
Írta: Shakespeare. *A vihar* című
drámája motívumaiból Paul Ma-
zursky és Leon Capetanos. Kép:
Don McAlpine. Zene: Stomu Ya-
mashta. Szereplők: John Cassa-
vetes (Philip), Gena Rowlands
(Antonia), Susan Sarandon (Aretha),
Vittorio Gassman (Alonzo), Molly
Ringwald (Miranda), Raul Julia
(Kalibanosz), Sam Robards (Freddy).
Gyártó: Columbia. Szinkronizált.

CONTENTS

Tamás Koltai: All This Happened to Us Before.
Péter Gothár, director of *Time Stands Still*,
has made a film in the U. S. entitled *Just
like America* about a Hungarian tourist in
New York who turns into a tramp. The inter-
view highlights the problems involved in
filming the story, its style, and the psycho-
logy of the hero. 2

József Tamás Reményi: Without a Breath
(Chronicle on Georgian film) 9

Géza Böszörményi: Black Cat in a Dark
Room (*Pastorale*, dir. Otar Ioseliani) 14

Ákos Szilágyi: My Friend the Film Com-
mercial 16

NEW WAVES IN EUROPE

Gergely Bikácsy: Cloudy Years (The birth
of the *nouvelle vague*) 18

András Bálint Kovács: Culture and Death
(The freedom of the *nouvelle vague*) 26

Henri Langlois: On Alain Resnais. 26
In our ongoing series about the impor-
tant period of European film which
lasted from 1958 to 1968, we now focus
on the French *nouvelle vague*.

Aleksandre Lipkov: Damned Films (The
stories of Aleksei German). One of the
major figures of contemporary Soviet
cinema, Aleksei German has made films
which have broken political taboos.
Here, he talks about the domestic re-
ception of these films. 32

THE MOVIES OF FILMVILÁG

Gusztáv Schubert: The Collective Ubu.
Of the renowned films of the last thirty
years, many have never reached Hun-
gary. To make up for this loss, "Film-
világ" is inaugurating a "movie house"
within its pages. The first film, discus-
sued here, is *The Firemen's Ball*, di-
rected by Milos Forman in 1967. 40

FILM ACADEMY

István Zsugán: What's a Director's Diplo-
ma Worth? (Interview with János
Herskó) 44

Pál Pap: In Poland — and Australia
(Interview with Professor Jerzy Toep-
litz) 47

Éva Dobos: Students of Three Worlds
(Interview with Cuban director Hum-
berto Solas) 49

Dr. Lajos Vínóze: Debutants (Tomorrow's
Georgian film makers) 50
A compilation of the work of the
world's film academies, including an in-
terview with director János Herskó,
a former director of the film faculty in
Budapest, who since 1970 has been liv-
ing in Stockholm and is today the pro-
rector of the Dramatiska Institutet.

FESTIVALS

Gusztáv Schubert: A Spirit from the Box
(Gdynia) 51

Vince Zalán: Black Paintings (Mann-
helm) 53

My Name is Leone (3). (Excerpts from a
volume of interviews) 56

WE ALSO SAW... (Films of the Month) 61

On the cover:

Andor Lukács in Péter Gothár's *Just like
America*
Photo: István Jávor

E számunk művészeti szerkesztője:
Vasvári István

A FILMVLÁG MOZZSA
Josef Korb — Milos Forman:
Tíz van, babám! című filmjében
(Délkelet a 10. ábrában)



HUNGAROTON

hanglemezajánlat

ÁPRILY LAJOS
VERSEIT MONDJA

ERŐS
RNY



BESZÉL ÉLETÉRŐL ÉS KÖLTÉSZETÉRŐL

Áprily Lajos verseit mondja
A Magyar Rádió archív felvételeiből
összeválogatott anyagon a költő
saját verseit mondja, s életéről,
költészetéről beszél.

SLPX 14071