

FILMvilág

Ara: 20,- Ft

88/2 Marina
Vlady
Viszockijról

Scorsese játéka
Amerikával

Talpalatnyi hitel
- új magyar filmek





Temesy Hédi, Székely B. Miklós
- Tarr Béla:
Kérbuzák című filmjében
(Cikkünk a 16. oldalán)
Bucsdányi István felvétele



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., Béro u. 19—21.
A/1. H—1016. Tel.: 461-317, 821-317. Kiadó-
hivatal: Budapest VII., Lenin krt. 9—11.
Tel.: 221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223.
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely
hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hír-
lapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és
Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest
XIII., Lehel út 10/A 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.

Réval Nyomda — 88
Budapest

Felelős vezető:

Horváth Józsefné dr. igazgató

HU ISSN 0428-3872



A Dunánál (2 oldal)



Lidérces órák (40. oldal)

Vizockij és Marina Vlady
Mészáros Mária:
Ők ketten című filmjében (1977) (46. oldal)

TARTALOM

Schiffer Pál—Magyar Bálint: A Dunánál (Részletek egy dokumentumfilmből)	2
Ardai Zoltán: Oda azért még elmegyek (Tiszta Amerika)	8
György Péter: Kis, szomorú stílmantika (Hótrédl)	10
Zsugán István: Fekete dobozaink (Beszél- getés Sára Sándorral)	12
Kovács András Bálint: Monológok a Kár- hozatról (Új filmjéről beszél Tarr Béla, Krasznahorkai László és Pauer Gyula)	10
Zsugán István: Talpalatnyi hitel (Beszél- getés Dárday Istvánnal és Szalai Györgyi- vel)	20
Vita a magyar filmről, 1962 (Horváth Márton felelősáldása)	24
Zalán Vince: A levétköztetett planéta (Interjú Reizenbüchler Sándorral)	31
Schubert Gusztáv: A fény évszázada (Gin- ger és Fred)	34
Névé Béla: Bács és toll (Börtönméltékek)	36
Molnár Gál Péter: Egy dal életrajza (Lili Marleen)	38
Barna Imre: Játék Amerikával (Martín Scorsese filmjeiről)	40
Irina Rubanova: „A lázadást játssza el” (Vizockij, a filmszínész)	45
Marina Vlady: Vlagyimir Vizockijról (I. rész)	50
LÁTTUK MÉG... (A hónap filmjei)	54
OLLÓZÓ	58

A CÍMLAPON

Riz Laura és Pászti Lilla — Dárday István és
Szalai Györgyi: A dokumentátor című film-
jében

Baldóczi Csaba fotótele

A HÁTOLDALON

Jean-Hugues Anglade és Béatrice Dalle—Jean-
Jacques Beineix: Betty Blue című filmjében

A DUNÁNÁL

Részletek Schiffer Pál és Magyar Bálint dokumentumfilmjéből

A földi paradicsom, a Dávid család története és a Kovbojok után a Hunnia Filmstúdióban elkészült Schiffer Pál és munkatársainak legújabb filmszociográfiája, *A Dunánál*. E legújabbkori filmkamerás falukutatók ezúttal a mai paraszti életforma felmutatásán túl az elmúlt negyven év megélt történelméről kérdezték riportalányaikat. A felszabadulás, a földosztás, a padlássöprő beszolgáltatások, 1956 októberének és a konszolidáció kezdetének élményeiről mesél a nyolcvanöt éves parasztember, az asztalos, az egykori falusi párttitkár, a beszolgáltatásokat vezető funkcionárius, az iskolaigazgató, a községi jegyző — Dunapataj polgárai.

A film operatőre Balogh Gábor és Káplár Ferenc, szerzőtársa és riportere Magyar Bálint szociológus, aki egyébként *Dunapáti 1944—1958* címmel jelentette meg dokumentumszociográfiáját, a környéken végzett kutatásainak eredményeképpen.

Az alábbiakban a dialóglistából közlünk részleteket.

SZEMERÉDI ISTVÁN: 66 éves, nyugdíjas tanár vagyok. 1949-től 1956-ig Dunapatajra voltam igazgató, itt Dunavecsén 1964 óta lakom, 1981-ben mentem nyugdíjba.

KISS ISTVÁN: A Dunapatajhoz tartozó Miklapusztán születtem, parasztcsaládból, Dunapatajra 56—57-ben tanácselnök voltam, azután ideköltöztünk Nógrád megyébe, Tar községbe, és azóta itt élek, 74 óta.

TABA JÁNOS: Kérem szépen, én itt születtem Dunapatajra, 1921. június 3-án, itt nőttem fel, itt jártam elemi iskolába, szüleim gazdálkodók voltak, kis vagy a középparasztsághoz tartoztak, 12 hold kataszteri földünk volt és öt-hat legelő.

SZEMERÉDI: Kisparaszti proligyerek vagyok származás tekintetében, apám vasöntő volt és bár akkor még nem láttam át a társadalom szövevényeit, ez nagy hátrányomra lett. Kitűnő tanuló voltam, de a gimnáziumba Kispesten nem vettek fel. Akkor nem értettük a dolgot se én, se a szüleim. A képzőbe, akkor polgáriba, tanítóképzőbe kényszerültem így.

TABA: Édesapám azt szerette volna, ha maradok Patajra és gazdálkodok, de én akkor úgy éreztem, hogy talán többet tudok az életben tenni, ha nem maradok az eke szarvánál. Aztán így elhatároztam, hogy mégis csak elmegyek hazulról, és jelentkezem önként katonának.

SZEMERÉDI: A bekerített Budapesten estem fogásba, mondjuk így, hogy a megnyugvás érzésével mentem, mert minden lépéssel azzal a méteres hóban, amiben baktattunk lassanként Oroszország fele, távolabb és távolabb kerültem attól, amit Pésten, a bezárt Pesten láttam, a háborútól, az öldökléstől, úgy éreztem, hogy akármilyen áron is, de az életem megmaradt.

Kikerülve Szevasztopolba, magyar nyelvű broszúrákat osztogattak köztünk, hát olvasó ember lévén, én bizony elolvastam mindet, és kezembe került egy egész kis füzetben Sztalinnak egy egyetemi előadása a dialektikus és történelmi materializmusról, rövid összefoglalásban, tömören, nagyszerű nyelvezettel. Oroszul is tudó társam beszélt nekem Sztalin beszédjének a szépségéről. Egyébként nagyon jó stílusa volt. Átböngészttem, átolvastam, átrágtam magam rajta, és nem értettem belőle sokat. És így szegyenkeztem is, na te magyar tanító, ezek az eddig általunk lenézett oroszok csinálják ezt a dolgot, te meg a kultúrfőlényt, a szentistváni gondolatot képviseled, s ezt meg sem érted. És addig olvastam, amíg nemcsak megértettem, hanem el is fogadtam teljesen. És mintha egy reflektort gyújtanak az ember fejében, talán valami olyasmit, olyan hatalmas élményt adott ez nekem, mert azokba a problémákba, amikre én eddig nem tudtam választ adni — a vallásos nevelés, az isten, a túlvilág, meg ezek a dolgok, amiket csak úgy félretettünk, a társadalmi problémák, hogy miért nem vettek föl engem gimnáziumba, az osztály, az osztályok, az osztályharc és a többi — egyre mélyebben és mélyebben belemerültem, és úgy éreztem, hogy megtaláltam azt az utat, amelyiken lehet, és csak ezen lehet és érdeemes menni.

TABA: Statáriális bíróságot hirdettek azokra a hivatásos katonákra, akik nem jelentkeztek az új hadseregben. Kecskeméten jelentkeztem, aztán be is osztottak Kiskunhalasra, a határőrséghez.

KISS ISTVÁN: Községi jegyző voltam 42-től egész 1950-ig. Kiskőrös községben voltam közigazgatási és anyakönyvvezető segédjegyző.

TABA: És akkor nem telik rá egy hét, kiderül, hogy Tito láncoskutya lett, és egészen megváltozott a határőrségnek a feladata, meg a munkája. Ebbe is beleegyeztem, a végén aztán telt-múlt az idő, 1950-ig határügyi tiszt voltam, és egyszer jön a hadügyminiszter parancsa, hogy engem a mai naptól nyugállományba helyez; kiderült, hogy politikailag nem vagyok megbízható.

SZEMERÉDI: Evvel a hittel és lelkesedéssel jöttem haza, így kezdtem dolgozni Solt mellett egy tanyai iskolában, ott is tettem, amit tudtam, és ennek alapján hamarosan így ismertek meg, és megbecsültek, mondhatom ezt is, és egy év múlva már Dunapatajra neveztek ki igazgatónak.

TABA: Akkor, amikor a választási kampány megindult, Dunapatajról a barátaim, komám megkértek, hogy jöjjenek ide és vállaljam el a tanácselnöki pozíciót. Hát gondolkodtam rajta egy darabig, de amikor érvek-

kel jöttek, hogy itt mindig egy idegen, más községből való, vagy más vidékről való vezető volt, és ha kértek tőle tíz szarvasmarhát, tizenötöt adott be, azért, hogy ő jól teljesítse és az neki előremenetelt jelentsen... Tehát attól félték a patajiaiak, hogy mindaddig, amíg itten idegen vezetők vannak a tanácsnál, addig ez továbbmegy, és hát azt lehet népnéyzásnak is nevezni, sajnos, mert abban az időben, tudjátok, hogy hogy ment az itt, szív és lélek nélkül, hogy mit kellett teljesíteni, elsősorban a szovjet csapatokat kellett kielégíteni, ki kellett elégíteni a közellátást, a városokat, és hát a szegény parasztság, pont a patajiaiak is itták ennek a levét. Amikor a végén elváltam, megalkudtunk abban, hogy nem a tanácselnökséget választom, hanem talán a közigazgatásban többet tudok segíteni, és tanácsitkár leszek.

A törvények nem változtak, a beadást éppúgy és anynyira kellett teljesíteni, azonban jöttek direktívák, amelyekben megmondták, hogy na ez a község itt van bajba, a másik ott van bajba, de ezer mázsa búzát le lehet ütni, mondjuk, tíz hektó borral vagy ezer tojással. A feleségem már nagyon jártas volt, tanácsokat adott, hogy mit csináljunk, és akkor behívtuk a kulákokat, a barátaimat, meg a gazdákat, meg a komáimat, akik el voltak maradva természetesen, hogy: Gyula bácsi, most menjen el, vegyen két hektó bort, nem tudom mennyi mázsa búzát, ezzel teljesítette. Akkor ez a törvény volt — még nem volt papíron, de a járástól, megyétől ezt a direktívát kaptuk —, és nem telt bele fél esztendő, sikerült a községnek azt az örült hátralékát föltisztázni. Voltak olyan esetek, amikor nem tudtam másként segíteni, tanácsülés elé vittem, és megszavaztattam, hogy márpedig X, Y nem tudta teljesíteni, ha fölakasztjátok sem. Mert különben bizony voltak olyan komoly problémák, hogy el kellett hozni a terményt, itt van a László Károly bátyám felesége, majdnem szomszédok voltunk, időben nem tudtam neki megmagyarázni a dolgot, elvitték tő-



lük, azt hiszem, Rabosaiék voltak ott, és fölakasztotta magát, a legjobb ismerőse a családjunknak.

SZEMERÉDI: A falusi éles osztályharc jegyében, ahogy egyébként még a 60-as években is volt, a gyerekeknek az osztálykönyvben, a rubrikájukban meg volt jelölve az osztályhelyzetük. A kulák és hasonló az x-es volt. X-es gyereket továbbtanulásra javasolni nem lehetett, ez egy általános érvényű rendelkezés volt. Az igaz, hogy volt, emlékszem, egy-két ilyen tanítványom, aki jó tanuló, kitűnő tanuló volt, és ennek ellenére nem javasoltuk továbbtanulásra, és aláírtam, hogy nem javasolom a származása miatt. Mód volt a kijátszására. A szülők összekötetések és megyebek révén nem egyszer kijátszották, de én nem játszottam volna ki semmiképpen, mert én elfogadtam ezt a gondolatot, ezt az eszmét, még ha egyébre nem, a szubjektív tapasztalatomra hivatkozva is, hát tulajdonképpen történelmi igazságszolgáltatás történt, így mondták, és én is így fogadtam el. Engem azért, mert vasöntő volt az apám, nem vettek fel a gimnáziumba, az egyetemen egy vagy két százalék volt a munkágyerekek száma. Most 40—50 százalékra emelkedett a munkágyerekek száma az egyetemeken, annak következtében, hogy az eddig kiváltságos osztályokat visszaszorították. Visszaszorítottuk.

Ötven, negyven, harminc százalékra morzsolódott le évenként a hittanra járók száma, de a járás erőteljesebb áttörést akart. És ezért egész konkrétan azt az utasítást adták, hogy csak azt a gyereket írathatjuk be hittanra, aki beiratkozott a rendes iskolába is. Addigra azonban a beiratkozás maga, az iskolába való beiratkozás jelentőségét veszítette, szinte odaajutott, hogy a tanítók csak úgy beírták a gyerekeket. Viszont ugyanakkor hittanra csak azt lehetett beírni, aki a rendes beiratkozási kötelezettségének eleget tett. És ennek elég sokan nem tettek eleget. Az viszont igaz, hogy ez az eljárás az én népszerűségemnek jócskán megártott a faluban, ez súlyos dolog volt, sajnálom, hogy ebbe beleestem.

1956-ban valahogy érdekes módon, én, vagy lehet, hogy mi, kommunisták egy kicsit úgy elmaradtunk az eseményektől. 53-ban volt már egy megingás, ez a júniusi határozat, de arról nem is értesültünk mi, és utána rendeződtek a dolgok. Mondjuk úgy, visszaálltak tulajdonképpen, úgyhogy eleinte nem tulajdonítottam nagyobb jelentőséget.

TABA: 56. október 23-án volt a tüntetés a Bem-szobornál. És amiről most beszélek, az két nappal később van, még akkor itt mindig nem történt semmi, de már a hírekből tudtuk, hogy Pesten mi történik. És akkor én beszéltem itten a többiekkel, a községgel — mindenki tudta, az egész község — Dér Laci volt a párttitkár, kértem tőle, mi újság?: „ó nincsen semmi sem”, a rendőrpárancsnokot kértem: „az csak semmi, az egy pesti incidens”. De másnapra aztán egészen megváltozott minden, és láttam, és hallottam, hogy Mádi meg a Rácz Ferkó cigány mennek a párt házához, és föl a tetőre, verik le a csillagot, és hát a forradalom szele teljesen egészében ideért Dunapatajra.

Mentünk azzal az árral, ami jött Budapestről, és ez így ment csak azon a napon, mert másnap azután brigádok szerveződtek a polgári iskolába, és megindult egy ilyen fiatal csoport, a pártházhoz, tanácsházhoz, mit kell elégetni, gyűjtogatni, vagy kit kell kivégezni, ez volt akkor másnap a hangulat.

Akkor bementem a tanácsházára, és két nap bent aludtam, és bent voltam, és valóban jöttek ezek a brigádok, és hát hordták ki a begyűjtési papírokat, már

„Mikor lassan bedübörgött az a tank, na, kinyílt újra a világ”
(Szemerédi István)

azt amit megengedtem nekik, mert ugye a telekkönyvekhez nem engedtem nyúlni, az anyakönyvekhez nem engedtem nyúlni, de mindent mást azt kitakarítottak, a tanácsoló udvarára hordták, olyan máglyába, égettek majdnem másnapig is.

SZEMERÉDI: Én otthon maradtam, míg az udvarról valami zajongást nem hallottam, akkor már a feleségem is mondta, de közbe ki is gondoltam, hogy egy vasajtós padlása volt a lakásunknak bent az épületben, fölkeltem szépen, és fölvonultam oda a padlásra. Mire fölvonultam, és bezártam magam mögött az ajtót, már letről hallottam is a zajt. Hát így én csak a feleségem elbeszéléséből értesülhettem arról, hogy bevonultak, mindjárt engem kerestek, egy bajai géppisztolyos kiskatona vezette őket. Megállapították, hogy nemrégén tűnhettem el, még nem lehetek valami messze, de azért ott az előszobában ott volt a könyvespolcom, volt egy ilyen előszobaszekrény, amelyiknek fölül könyvespolca is volt, s a piros színű könyveket kihuzigálták, és ott, az előszoba padlóján vagy kövén, már nem is tudom, ott tűztek el benn a lakásban. És utána végigvonultak, végigdúlták az iskolát, leszaggatták a dekorációt, drapéria meg ilyesmi voltak fönt, nemcsak a Sztalin-képek, romhalmazt csináltak a nagyon szépen dekorált folyosóból. Miután elvonultak, még azt talán tegyem hozzá, hogy egy olyan hűséges kollégám vezette őket, aki egy-két hónappal ezelőtt vette át tőlem a kintűtetést, persze az én föltejesztéseimre, az vezette őket, a tényleges vezetőjük pedig egy Várhegyi nevű cigányember volt, akit megbüntettem, azért, mert a lányát nem járatta iskolába. Na jó, hát ezek végigdúlták az iskolát, én meg levonultam a lakásomra, és az éjszaka többi részét ott töltöttem el.

Másnap reggel szép napos őszi idő lett, Füzesi Annuska szép csengő hangja ébresztett fel, aki túlaradó boldogsággal nagyon szépen énekel, és rendkívül tehetséges énektanár volt, kulák lány, és őt is azért vitték oda Patajra, hogy hát jó kezekben legyen az én iskolámban, az egy ilyen gyűjtőhely volt egyébként, úgy is mondhatnám, hogy bíztak bennem, na. Elég az hozzá, hogy bennem döbbenetes hatást keltett az, hogy az az asszony, aki, tudtuk, hogy kulák, akit támogattunk, aki továbbtanult és énektanár lett, azokban az években ott, aki a leghűségesebben igyekezett kiszolgálni a mi céljainkat, úgy értem a párt céljait és meggyebét, a maga területén, az az asszony most ilyen fölemüle csattogással gyönyörködik talán az elpusztított iskolában, és csinál új dekorációt, hát a piros színt persze mellőzve.

TABA: Érkeztek ide csoportok Pestről, azt hiszem, egy négyes brigád azzal jött, hogy kit kell kivégezni, és mondjuk meg, meg minden, tudtuk, hogy kire pályáznak. Akkor már Dér Laci, a párttitkár az már elbűjt, aztán Szemerédi Pista is elment, meg a többiek, s megmondtuk nekik, hogy az a mi dolgunk a községben, ide nekünk ti nem kelletek, itt vérontás nem lesz, ha egyszer az lesz, hogy lesz független Magyarország, annak lesz biztos egy független magyar bírósága, majd mondja meg az, hogy kinek mi a bűne, és ítélje el, nem mi. És itt a községben nem lesz semmi, azonnal hagyjátok el a községet. Szó nélkül szót is fogadtak, és elmentek. Nem is volt vérontás Patajon, ezt köszönhetem a barátainknak meg a komáimnak, meg az ittenieknek és a tanács-tagoknak is, hogy mellém álltak, illetve nem hogy mellém álltak, együtt mi így gondolkoztunk.

SZEMERÉDI: Hát a feleségem Ordasra ment ki, értem meg egy harmadik tanayi tanító, akivel szintén jó viszonyban voltam, bár elvi tekintetben soha nem árultunk egy gyékényen, az jött be értem, és így motorral hozzájuk mentem ki, és ott töltöttem el három, talán három-négy napot.

TABA: Mindjárt a harmadik napon muszáj volt összehívjak egy közgyűlést, egy nagygyűlést, kidoboltattam, hogy itten tenni kell, itt egyesek vérengzeni akarnak, gyűjtogatni, meg mit tudom én, és döntően az egész község. Össze kell az egész falut hívni, minden száz ház vá-

lasszon egy személyt, aki addig, míg valami rendesen kialakul. Hát a község vezetőség nélkül nem lehet, meg aztán mi járogattuk a boltokat, mert bizony egyik-másik boltot föl akarták törni, úgyhogy úgy kellett elzavarni néhány embert.

KISS: A gyűlés alkalmával követelték egyes alkalmi szónokok a raktárak széthurcolását. Akkor én lehúztam őket az asztalról, és mondtam egy rövid nyugtató beszédet, és fölkertem a lakosságot, hogy mindenki menjen haza nyugodtan, senki önbíráskodást ne gyakoroljon, nincs szükség a raktárkészletek szétosztására, mert úgysem azoknak a kezébe kerül, akiket illet. Akkor egy perc néma kegyeletet kértem tőlük a Budapesten, az esztelen harcok során esetekkel kapcsolatban.

TABA: Szónoklatok hangzottak el, és akkor intézkedtünk, hogy nem lesz tovább tanácsi név, hanem a községi előjáróságot visszaállítjuk, a gyerekek menjenek tovább az iskolába, úgy mint azelőtt, Tikász Mihályt kértük föl, neveztük föl a Szemerédi helyett, „te vagy az igazgató, és a te kötelességed, hogy a templomba menjenek a gyerekek”.

SZEMERÉDI: Már akkor az én tudomásom nélkül a gyerekeket behívták, holott szünetet adtunk nekik ezekre a bizonytalan időkre, behívták a gyerekeket, és elvonaltatták templomba, közsén.

TABA: A község megnyugodott, és aztán megalakítottuk a nemzeti bizottságot, a nemzetőrséget, azt hiszem, Béla lett az elnök, én maradtam a titkári pozícióban, és hát a tanács tagok mind mellettünk voltak.

KISS: Kijött Cs. Taba vb-titkár, és azt mondotta — a nemzeti bizottság akkor már ülésezett —, hogy menjek be én is, és végezsek esetleg adminisztrációs munkát a nemzeti bizottság kebelén belül. Bementem, a nemzeti bizottság tagjává adoptált, és ott egy darabig részt vettem én is a tanácskozásokon.

TABA: Szóval itt volt rendes őrség, járőröket küldtünk ki, nem volt aztán se gyűjtogatás, se tüntetés, eléggé normálisan levezetődött a forradalom, itt Patajon.

SZEMERÉDI: Hát nem valami vidám hangulatban sétáltam ott a kihalt iskola folyosóin, talán a nevelői szobában álltam bent, november 4-én, egyedül, és néztem ki az utcára, amelyik néma volt, már akkor a segélyszállítmányok Pestnek, ezek már mind úgy lelohadtak, amik először lelkesedést keltettek a faluban, és itt szomorúan néztem a kalocsai utat, az iskola előtt, és egyszerűen egy szovjet tank tűnik föl. Hát... a hadifogság az nem volt fogság, ez volt a rabság, amikor elvették tőlem azt, amiért értelmét láttam a küszködésnek, amikor csalódnom, súlyosan csalódnom kellett egy csomó emberben, akikkel éveken keresztül együtt dolgoztam, és akikben hittem már, és ez a nyomorúságos helyzet, hogy falun kell, tanyán kell bujkálnom, ugye, a pusztá életemet mentsem, és hogy részegek, cigányok meg géppuskák legények törhetnek rám. Az egész rettenetes belső vívódás után, hogy én jártam rossz úton, vagy hát hogy, s mint van ez az egész, mikor lassan bedübörgött az a tank, na, kinyílt újra a világ, talán olyan módon, mint amikor kommunista lettem. Újra felszabadultam, úgy éreztem, újra elkezdődik egy olyan élet, amiért érdemes tenni és... élni.

TABA: Amikor az ostrom ment Budapest ellen, még mi 6-án, 7-én küldtünk élelmiszert, mert jött a kérés Budapestről, hogy a munkásoknak vagy Pest ellátásának valami segítséget adjunk. Azt hiszem, két-öt teherautós szerelvényt küldtem el Budapestre, abban volt bab, borsó, krumpli, minden, amit a községben találtunk, illetve nem találtunk, hozták be a gazdák, és azokat elküldtük Pestre, és akkor a második fordulónál Fákíné, a rokonom, az ment föl, és valahol már Harasztinál az orosz csapatok feltartóztatták őket, és akkor az volt a gondolat, hogy most már bármit küldünk, az most már nem Pestre megy, a Szovjetunióba megy vagy az orosz csapatoknak megy, és akkor ez is leállt, nem telik bele egy hét, akkor itt már a fűtőcán, Kalocsára, Buda-



„Ne éljek vissza a vendég jogával, ne hasonlítsam össze a farmomat az itteni gazdálkodással!”
(Taba János)

pestről egy-egy páncélos oszlop vonult le, és akkor mindenki realizálta, hogy az 56-nak ezzel vége, Dunapatajra is, nemcsak Pesten.

Közben elhatároztam, hogy mi a továbbiakban nem veszünk részt ebben a, ebben a munkában, bárhogy nevezük is, ugyanis voltak nehézségek, az én nehézségem az volt, hogy a törvényt mindenképpen be kell tartatni, és a lakosság se érezzen olyan nagy nyomást, mint a Rákosi érában volt. És azt is éreztem, hogy most, mikor a szovjet hadsereg már visszajön, erről szó sem lehet, itt valami drasztikus változás jön, aminek én nem akarok részese lenni. És akkor azt mondtam, oké, holnap indulunk.

Hát igen, ez az a hely, ahol átkeltünk, november 19-én, itt mentünk át komppal, majd aztán a túlsó oldalon folytattuk az utunkat, és 19-én este már oda is értünk; az osztrák csendőrök a másik oldalon rögtön megtaláltak bennünket, és bevitték ott a laktanyába, ott kaptunk enni, inni mindjárt, aztán bevitték a táborkba, a légerba, és ott töltöttünk körülbelül 28–30 napot, amikor aztán átvitték Salzburgba, Salzburgból aztán az amerikai hadsereg repülőgépen szállított át bennünket, és érkezünk az Egyesült Államokba december 25-én, karácsony napján, épp a reggeli órákban landoltunk.

SZEMERÉDI: November negyedikevel a Kádár-kormány utasítása értelmében el kellett volna foglalni újra az igazgatói helyemet. Most azokkal az emberekkel kezdjem el előlről, akikben így csalódtam? És akikben elvesztettem a hitemet, hát nem, ezt, ezt nem. A kalocsai járást sem szerettem. A dunavecsei járást, az itteni vezetőket tiszteltem, ismertem, elismertem, és akkor térdig érő hóban motorozgattam a kis Csapelemeden ide, és itt, ebbe a járásba jöttem át, úgyhogy a saját kérésemre január elsejével az apostagi iskolához helyeztek.

KISS: A választásom után a járás megerősített a vb-elnöki tisztségemben, a hivatalos esküt le is tettem.

SZEMERÉDI: Kecskeméten a rendezést felügyelő orosz parancsnok ragaszkodott ahhoz, hogy a Kádár-féle rendeletnek — mindenki foglalja el a helyét — érvényt szerezzenek. Na és Szemerédiről, rólam olyan információkat kapott, nyilván olyan tájékoztatást, hogy

ennek az embernek vissza kell kerülnie a helyére, és csakazértis, mert ez nem csinált semmi olyat, és jól dolgozott. Én viszont már nem akartam visszamenni. Végül aztán, mikor látták, hogy nem megyek vissza semmiképpen, azt az orosz parancsnokot úgy győzték meg, hogy hát felügyelő leszek, és így sok iskolára lesz hatásom, befolyásom, míg mint igazgatónak csak egy iskolára volt. Egy igazgató egy iskola, felügyelő sok iskola, így megértette az orosz parancsnok is, és jóváhagyta a dolgot.

TABA: December 25-e volt, karácsony napján érkezünk, és ahogy landoltunk, hát láttuk a házakat, Amerika az egészen más, az a rengeteg sok építkezés, még Rózsának a könnyei is kihullottak, istenen, ilyen helyre kerültünk, hát mi lesz velünk, hogy lesz, de mindegy, szóval megérkeztünk a táborkba, ott két hetet töltöttünk. elláttak ruhával, étellel, és jöttek Amerikából üzlet-emberek, farmerek, egyházvezetők, papok, két hétig vártam, végül Hunyadi nagytiszteletű úr unszolására elfogadtam egy ajánlatot az egyik gyárostól, és Ábrahám Dezső, aki most református püspökünk kint, hóna alá vett, és kivitt, megmutatta a helyet. Egy dollár 25-ért ott dolgoztam hetekig, közben Hunyadi nagytiszteletű úr keresett nekünk lakást, letettem az autózvezetési vizsgát, négy hónap alatt sikerült venni egy öreg Dodge-ot, azt sem volt könnyű, mert több ezer szót már meg kellett tanulni angolul, minden képzés nélkül érkezünk, és láttam azt, hogy márpedig ott nem boldogul senki, aki a nyelvet nem ismeri.

KISS: Egy alkalommal Nyúl János bácsi párttag bejött hozzám, és azt a javaslatot tette, hogy alakítsuk meg az MSZMP-t. Én vállalkoztam is rá, a Végrehajtó Bizottságot összehívtuk, és közöltem velük, hogy mi a kívánsága Nyúl bácsinak. Azonban húzódoztak a tanácsstagok, és így erre nem került sor. Ellenben, amikor megtudták Vörös Sándor és Dusznoki József, hogy mi mit óhajtottunk, hogy náluk nélkül akarjuk megalakítani az MSZMP-t, hirtelen összeugrottak, és ők alakították meg az MSZMP-t.

Akkor öt-hat főből álló csapat jött be a tanácsházára, és arra szólítottak föl bennünket, hogy a Végrehajtó Bizottság mondjon le, és hagyjuk el a tanácsházát. Ezt a körülményt én a járási tanácsnak a tudomására hoztam, de a járási tanács nem volt hajlandó ebbe beleegyezni. Beengedtem őket a konyhaajtón, velük volt egy rendőr is, helybeli rendőr, és ott mindjárt levágták a géppisztolyokat, remegtek, hogy miért, nem tudom, mondtam is nekik, hogy ne remegjenek, ha én nem remegek, maguk kezében van a fegyver és utasítást adtak a helybeli rendőrnek, hogy tartóztasson le. Én kértem tőlük, hogy mutassák fel az ügyészség letartóztatási parancsát, mert a közbiztonsági rendelet ezt előírja. Ők ezen mosolyogtak, derültek, hogy milyen okos vagyok, hogy, hogy tudom, és kérték a rendőrt, a helybeli Kovács nevezetű törzsrőmestert, hogy tartóztasson le. Az megtagadta a parancsot, és nem volt hajlandó, mert nem közölték vele az okot, és nem mutatták föl a letartóztatási parancsot. Akkor ott a szobában, szekrényben fel-dúltak mindent, és utána magukkal vittek. A Fő út mellett, a dohányáruda mellett állt egy Pobjeda, abba beleültettek, és elvittek a rendőrségre. Ott a rendőrségen a működéssel kapcsolatosan mindenről érdeklődtek, hát nem tetszett nekik, nem volt kielégítő a válaszom, erre föl egy karhatalmista őrnagy jó alaposan összevert, annyira, hogy amikor már Kecskeméten voltam, még bizony enni sem tudtam, annyira fájtak két oldalt az arccsontom és a fogaim. Úgy ettem, hogy a bal kezemet a fejem fölé tettem, a jobb kezemet pedig az állam alá, és így gyakoroltam nyomást, hogy a rágást el tudjam végezni.

Útközben, amikor Soltot elhagytuk, én hátul ültem az ülésen, egy civil nyomozó ült mellettem, az oldalamban nyomta a pisztolyát, elől ült egy karhatalmista százados és a sofőr. Akkor annyit mondott a karhatalmista százados, nincs magának semmi bűne, magának csak

egy bűne van, az, hogy szeretik a községben, mindenki hallgat magára, és attól félünk, hogyha a MUK kezdetét veszi, akkor maga fölhasználja a népszerűségét, és a lakosságot ellenünk fordítja.

TABA: Elbocsájtottak, munkanélküli segélyre mentem, menni kellett minden héten munkát keresni. Hát persze, hogy nem talált az ember munkát, nem volt munka abba az időbe. Valahogy kitartottunk, úgy elke- seredtem, majdnem visszaszöktem, és akkor összevesztünk Rózsával, hát hogy azért nem lehet ilyen hamar hazaszaladni, persze, hogy nem lehet, egyébként sem lehetett volna, de engem nagyon bántott belül. Aztán belenyugodtam, és mit ad az Isten, lett belőle harminc esztendő. Hát aztán persze a végén kaptam munkát, nem szerettem sosem a gyári munkát, hogy nekem fű- nak és most eszel, most dolgozol, nem szerettem. Eleget hallgattam a hadseregben, ott is a végén a magam ura lettem, hát most Amerikában azzal kezdjem mindig, hogy azt is megmondják, mikor egyek. Így aztán mindig figyeltem az újságokat, és láttam egy hirdetést, ahol házaspárt keresnek sofőrnek és szakácsnak. Na hát ezt meg kell pályáznia. Rögtön írtam, már ahogy tudtam angolul, egy levelezőlapot és elküldtem. 24 órán belül jött a válasz, és hát oda persze beírtam, hogy hol dolgozom, és a gyár vezetőjét kérdezték meg, hogy ki ez a Taba János, és ő látta meg az aláíráson, hogy ez egy tábornok, mégpedig brigadér, general. Sofőr lettem és inas, felesé- gem szakács, én voltam felelős a bevásárlásért, a gyere- keket hordtam az iskolába, a tábornok sokszor maga ment, néha én vittem be Washingtonba, és így dolgoz- tunk három évig. A fizetésünk 350 dollár volt kettőnk- nek egy hónapra. Persze kaptunk ruhát, egyenruhát, lakást, teljes ellátást, de pénzt keveset. Azonban az a pénz nekünk nem kellett semmire sem, ment mind a bankba...

KISS: Kistarasán márciustól augusztusig voltam. Ak- kor vittek át bennünket Kalocsára, és itt a rendőrségen újra kihallgattak és jegyzőkönyveztek. Az államrend megdöntésére irányuló szervezkedés büntetvével vádol- tak, mint szervezőt. Vádoltak engem, hogy a háttérből irányítottam az ellenforradalmat, eltiltottam az elvtárs szó használatát, kommunista mezőőröket leváltottam, akadályoztam a párt megalakulását, röpcédulákat ké- szítettem, sokszorosítottam és terjesztettem, a Nagy Imre-kormányt dicsőítettem, a Kádár-kormányt báb- kormányznak minősítettem, és a szovjet csapatokat gya- láztam.

Tulajdonképpen az összes ügyészség által emelt vád kártyavárként összeomlott. Az elítélésem tulajdonkép- pen azért következett be, mert az ügyvédem rábeszélte arra, hogy valamit ismerjek be. Mert 18 hónapot ültem, mondotta ő, ez már rólam le nem mossák, és ha nem ismerem be semmit, akkor a bíróság engem állandóan politikai vitára kényszerít, és nem lesz nyugtom a tár- gyalás során. És bizony ez nem következett be. És akkor rábeszélte arra, mert a nyomozás során én nem ismertem be semmiféle bűnösséget, rábeszélte arra, hogy a Mind- szentnyvel kapcsolatban ismerjem be azt, hogy tovább- adtam a Szabad-Kossuth által leadott hírt — bement a szabad Kossuth, hogy győzött a forradalom, és a Mindszentyt kiszabadították —, és átminősítették a vá- dat igazgatásra. Ezért nyolc hónap börtönbüntetésre ítélt- tek, amit kitöltöttek vetek, mert tizennyolc hónapot voltam bent, és tíz hónap tulajdonképpen még bent ma- radt.

Nagy nehezen, összeköttetés útján elhelyezkedtem a Lenhossék úti Tésztagyárba. Egy alkalommal behívtak a pártirodára, és ott közölték velem, hogy információt kértek a kalocsai járási tanácstól. És a járási tanácstól azt az információt adta a járási tanácselnök, hogy ellen- forradalmi tevékenység miatt internálva voltam. Pedig hát ez helytelen információ volt, mert nagyon jól tud- tam, hogy nem ellenforradalmi tevékenység miatt ítélt- tek el, és az ügyem föllebbezés alatt volt, és mégis ilyen rosszindulatú információt adott. S ennek alapján a párt-



„Nincs magának semmi bűne, magának csak egy bűne van, hogy szeretik a községben”
(Kiss István)

titkárnő azt mondotta, hogy nem dolgozhatok ott, el- küldött a munkaügyire, hogy vegyem át a munkaköny- vemet. Ott a munkakönyvemet átadta a munkaügyi nő, hát nagyon rosszul esett, még sírva is fakadtam, hogy miért nem dolgozhatok én még fizikai munkát se. Nekem családom van, én nem arra születtem, hogy én börtönben töltssem az időmet. Kijöttek a könnyeim, és átvettem a könyvemet, és kijöttem az irodából. Utánam jött egy idősebb munkaügyi nő, és annyit mondott, hogy „Pista bácsi, én látom, maga egy nagyon rendes ember. Ajánlok egyet magának, veszítse el a munka- könyvet, váltson másikat, és akkor próbáljon elhelyez- kedni”.

TABA: Mikor 7500—8000 dollár volt a bankban, ak- kor már éreztünk magunk alatt valami talajt, és elin- dultam körülnézni farm vagy föld után, mindig szeret- tem a földet, szüleim is földművesek voltak, én is abban nőttek föl, és akkor ráakadtunk a folyó partján egy el- hanyagolt dzsungel farmra, de nagyon olcsó volt. Tet- szett az, hogy a vízpartra van kijáró, és a folyó partja is az enyém, s akkor 14 és félezer dollárért megvettük. Öt- ezer dollárt lefizettünk, kilencezer még maradt adósság- ban. És közbe, ez volt 1960-ban, a következő évben pol- gárosodtunk, fölveztük az amerikai állampolgárságot, akkor jogosultam állami kölcsönre, fölvettem 17 és fél ezer dollárt, már volt 9 ezer adósságom, még 17 és felet hozzá, azon megvásároltam a gazdasági gépeket, állato- kat vettem, 50 anyakocát beállítottam, és elkezdtünk gazdálkodni.

Kaptam az államtól segítséget, kijöttek tanácsadóként, olyan, mint az agronómus a megyétől, és tervet készítettek vetésforgóra, mindenre, kiszámítottam, hogy mi igen hamar meggazdagodunk két év alatt, mert minden malacon ennyi pénz megmarad, ennyi születik, már előre tudtam mindent. Ment is ez egy évig, mit ad isten, egy olyan vész ütött be a farmra, ami megtizedelte az állatállományt, a kismalac három nap alatt elpusztult. Az adósságot fizetni kell, irány vissza a gyárba. A városban volt a Company, hát az esztergályosságot, úgy ahogy megtanultam, felvették mindjárt jó fizetéssel, de éjszákára. Amúgy sem bírom a gyári munkát, nem éjszaka. Délután négytől hajnali egy óráig munka, akkor aludtam valamennyit, aztán reggel korán ébresztő, ki kapálni, bálázni, meg az állatokat ellátni, mert a teheneket tartottam tovább. Nagyon el voltam keseredve, valamit mást kell csinálni, beiratkoztam az egyetemre. Ott nem messze volt tőlünk. Hát fogalmazást és írást vettem föl angolból, és zenére iratkoztam be. Két szemesztert elvégeztem, úgyhogy éreztem, hogy kicsit többet tudok már angolul, és jött egy ajánlat, egy hotel, 25 szobás Virginiában, és ajánlották bérbe tíz évre. Én azt mondtam a feleségemnek, hogy ettől rosszabb nem lehet, éjjel a gyárban, nappal a farmon, este az iskolában, el kell váltalnunk. Azt mondták a washingtoni magyarok, hogy a Taba megbolondult, belement olyan nagy adósságba, és most 20 ezer dollár évi bérletet fizet, bele fog bukni. Na hát aztán nem volt pénzem se, mondtam a bérbeadónak, nincs pénzem, 20 ezer dollár kauciót kér, én megadom két év alatt, vagy fogadd el a farmomat kaucióba, azt monddja nem kell a farmod, ismerünk. Két év alatt visszaadtam a 20 ezer dollárt, de már az első évben mondom a feleségemnek, te itt vannak a vendégek, talán jobban menne a motel, ha étkeztetnénk is. Nem telik bele négy hónap, ott volt az étterem. Az is belekerült másik 14—15 ezer dollárba. És ezzel aztán gyökeresen megváltozott az amerikai életünk.

Nagy plakátokat szerkesztettem, újságba hirdettem, végén aztán jöttek, jöttek, szaporodtak, három, négy hónap után annyi lett a vendég, hogy negyven ülőhely nem lett elég. Kibővítettem egy motelszobát, hozzáadtam, 60 ülőhely, az sem elég, másik évben egy másik motelszobát földadtam, hozzáépítettük, már volt száz ülőhelyem, hát mit ad isten, az sem elég, volt vendégem, jó vendég, jött, azt mondja: „hát Mr. Taba, nincs hely, én háromszor próbálkoztam, nem jöhetek be, én nem jövök többet, nem is kísérletezek”. Akkor adta a gondolatot, hát nem elég a száz ülőhely, a szomszéd már régóta agítált arra, hogy ő épít nekem egy nagy éttermet oda, odaadja a földet, mindent, ez az Old Budapest, ami most is megvan nekünk. 220 ülőhely van fönt, 100 alul, 320 ülőhely, na a Taba megint megbolondult, minnek ez a hodály, ki fog idejönni. S mit ad Isten, egy fél év múlva az sem elég. Már megint sorbaállnak. Hát ez borzasztó, szerették a cigányzenét, szerették a töltött káposztát, a gulyást, az amerikai steaket, és a francia ételeket is fölvettem, német ételt is, különböző európai és amerikai ételeket, és ezzel aztán végleg be is futottunk, és így ment tovább. A gazdálkodásnál az alapot azonban mégiscsak a farm adta, anyagilag úgy jártam a farmmal, hogy 90 dollárért vettük holdként, 168 hold volt, és mocsaras, azt alácsöveztük, följavítottuk, az értéke fölment, vízparton volt, négy, öt holdakat eladtam belőle, még mindig van 125 holdam belőle. Harminoötszörösére fölemelkedett az ára annak a farmnak, és ha semmit nem csináltam volna Amerikában, meggazdagodtam volna csupán abból, hogy ott egy fél millió dollár fölszaporodik. Az első 35 holdat átadtam a szomszédnak egy nagy gyárra, akkor ezer dollárt fizetett még holdként, azt rögtön befektettem az étterembe, akkor aztán utána 200 ezer dollárt kiárultunk Rózsával, és ebből finanszíroztuk az éttermet, vettem egy másik nagy éttermet a farmtól nem messze a másik fiamnak, az is 250 ülőhelyes volt, s így gazdálkodtunk. Közben az állatnevelést nem hagytam abba, amint

mondta az állatorvos, hogy visszatérhetek a disznónevelésre, vissza is tértem két év múlva, volt, amikor 100, 150 disznót hizaltam, szarvasmarha volt két tucat, aztán nagy kertet csináltunk, és amikor az őzek nem legeltek le, ugye akkor ott sokat produkáltunk az étteremnek. Az állatot egy hentes levágta, én vittem az étterembe, és kikapcsoltam a kereskedelmet.

A washingtoni magyar követség többször vendégünk volt, és a tisztviselőkkel elég jó baráti beszélgetésben voltunk, és ők mondták, hogy menjél már haza, már mindenki volt otthon, hogyhogy te nem mégy haza. 71-ben, 15 év távollét után hazajöttünk. Nagyon vegyes érzelmekkel. Hegyeshalomnál a vasúti kalauz a legjobb barátom volt, a dunapataji komák közül Dobor István, az fogadott, és mindjárt kezdtünk beszélgetni, hogy s mint, és így hazaérkezettünk Dunapatajra. Aztán meghívtak rögtön a barátok, a komák, körülkaptak a tsz-be, bent volt a barátaim fele, a végén lekerültünk a pincébe, lehet, hogy többet ittunk, kérdezgettek, feleltem, javasoltam, mit tudom, mit csináltam, s akkor a végén valamit nem jól mondhattam, mert másnap már a rendőrök kerestek, és úgy tudom, úgy hallottam, hogy ki is akartak utasítani az országból, aztán behívtattak Kecskemétre, mondták, hogy ne éljek vissza a vendég jogával, ne hasonlítsam össze a farmomat az itteni gazdálkodással. Mondom, én csak tanácsot akartam adni, de befogom a számat, hát ha nem hiszik el, nem szólok semmit sem, csak próbáltam magyarázni, hogy nem kell a kukoricát már kapálni, meg szárat vágni sem kell. Aztán később magyaráztam, hogy nem kell szántani sem, úgy is lehet kukoricát termelni, nem hitték el, rá 10 évre, mikor jövök: „hát igazad volt, Jánoskám.” „Ugye, most már belátjátok, de mit szenvedtetek ezalatt, míg kapátokat”, mikor én már tudtam, hogy ezt másként is lehet csinálni.

KISS: A Posztógyárban, Csepelen 59-től 74-ig, a nyugdíjazásomig dolgoztam, ott jól dolgoztam, kiváló dolgozói oklevelet kaptam, többször kaptam pénzjutalmat, szocialista aranyérmes, aranyérmes szocialista brigádvezető voltam, és 74-ben onnan költöztünk ide, Nógrád megyébe, Tar községbe.

SZEMERÉDI: 81-ben, 60 éves koromban, ahogy a Munkatörvénykönyv engedte, azonnal nyugdíjba jöttem, és úgy éreztem, hogy végre, de már mikor napközibe kerültem, akkor fölszabadulva éreztem magam a sokféle nyomás alól, és valóra válthattam ifjú korom vágyát, álmát, a lepkeszöködést. A lepkegyűjtést.

TABA: Mindig izgultam az éttermemért, nyomás alatt voltam: egy ilyen politikai nézetből kifolyólag az amerikai nép most befele fordult és patrióta lett, és mi ezért háttérbe szorulunk, és mivel csappant a bevétel, nem azt mondom, hogy vesztettünk, akkor is csináltunk pénzt, de rosszul esett ez a hirtelen változás, olyan nyomást gyakorolt rám, sajnos ráment a szívemre a nagy hajtás, a kétszeres műszak, a végén aztán a koronaerem úgy elszűkült, 90 százalékra, hogy operációra kerültem, és azt mondta az orvosom, „ha élni akarsz, akkor hagyd az üzletet, és menjél ki belőle, felejtse el, szép karriert megcsináltál, mindenki ismeri a Budapestet, nagy színészek, mindenkik ott érkeztek, nem veszítesz, de az életed rámeleg”. Ráhallgattam, és akkor bérbeadtuk az éttermet.

1980-ban vettük ezt a házat, eladtuk a mi házunkat, mamának is volt egy háza, és a kettőből lett ez. És azóta rendszeresen hazajárunk, minden évben, nemcsak hogy hazajárunk. Amerika szép, gazdag, jó ott pénzt keresni, de mégiscsak idegen. Nekünk a hazánk itt van. Ide tartozunk. Nem tudom, hogy mit kellene még itten hozzáfűzni.

KISS: Már csak azért sem érzek haragot, mert hívó ember vagyok, és megbocsájtottam mindenkinek, aki ellenem vétkezett.

Oda azért még elmegyek

Tiszta Amerika

Edények vagy ruhadarabok emlegetésekor ma sem szokatlan a „tisztá” jelző használata, ám a szó átvitt jelentései halványulóban vannak a mai budapesti köznyelvben. Akárhogy is, a „tisztá Amerika” kifejezést mindannyian világosan értjük. Régebben inkább a „kész Amerika” szólás dívott; Amerikán persze csakis az Egyesült Államokat kellett és kell érteni, a „készen” és a „tisztán” pedig azt, hogy „teljesen olyan”. *Teljesen* persze semmi sem lehet olyan, mint másvalami. A Magyar Média szépségversenye vagy a Thermal-szállóbeli Csillagfény-show (megjelenés csak fűrdőruhában; „Őn lesz a csillag, Őn lesz a fény!”) az itthoniak szemében ugyan „tisztá Amerikának” tetszhetett egy-egy pillanatra, valójában mégiscsak hasonlíthatatlanul magyar tüneményekről van szó. Természetesen maga Amerika sem „tisztá Amerika”, vagyis nem felel meg az Amerika-képzetek itteni szokvány-konvencióinak (hisz nem felel meg még az ottaniaknak sem). De éppen így felel meg igazán a „Tiszta Amerika” cím Gothár Péter és Esterházy Péter második közös filmjének, egy olyan magyar filmnek, amely nagyobb részt New Yorkban játszódik, főhőse pedig egy botcsinálta diasszidens. A címben rejlt nyelvi-logikai paradoxia (a hasonlítás és azonosítás kettőssége) ott viládlódik az egész filmben, de már a bevezető inzerit-jelenetekben is, például abban az *álomszerű* képsorban, amelyben a főszerepet játszó Lukács Andor *valóban* a Brooklyn-hídon görkorcsolyázik. („Görkorizni a Brooklyn-hídon!” — az efféle álmok aligha az amerikaiakra vallanak elsősorban, bár hollywoodi sugallatokból is táplálkoznak.) A *Tiszta Amerikában* sajtóságosan keverednek a hazai ábrándokat követő képi és verbális utalások a 20th Century Fox- vagy a Columbia Pictures-kalandfilmek számos

stíluselérével, még bravúrosabb azonban, hogy az utóbbi motívumok a film dokumentarisztikus tónusaival is összhangban vannak. E tónusok ugyanakkor eleve nem idegenek a cselekménytől, minthogy ebben a filmben semmi hihetetlen nem történik, sőt, csaknem minden, ami furcsa itt, éppúgy jeges realitásként hat, mint amiben nem találunk meglepőt. Nem mintha Gothár és Esterházy a *Florida*, a *paradicsomot*, Jim Jarmusch dezilluzionáló művét utánozták volna, filmjükben a közép-európai fénytörések *ugyanúgy* stílusmeghatározók, mint a színtér valósága. Ilymódon a *Tiszta Amerikára* még annál is kevésbé mondhatjuk, hogy „Amerikáról szól”, mint Jarmusch filmjére. De hát már a régi könyvek csillagmeséi sem a csillagvilágról szóltak; lássuk például a Büchner *Woyzeck*-jében található nevezetes mesét: „...s mert a földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe, s a hold olyan barátságosan pislogott le rá. És ahogy végre odaért a holdhoz, hát látja, tisztára reves fa az egész. S akkor továbbment a naphoz, s ahogy odaér, látja, hogy nem más, csak egy elhervadt napraforgóvirág. Aztán ahogy a csillagokhoz ért, csupa arany legyeceke volt, oda voltak tűzdelve, mintha a töviszűrő gébics tűzdelte volna oda őket a kökénybokorra...” (Thurzó Gábor fordítása). Az égbe vagyni persze ma már nincs szokásban; jóideje a csillagos Amerika mindennek netovábbja. „Oda azért még elmegyek” — károgja saványúan a filmben Bodnár Erika, aki Tölgyesi Frigyesnét, a főhős testi-lelki konyhaszagot árasztó frigyártását alakítja. A férj talán már ekkor sejtí, hogy ő pedig nemcsak elmegy oda, hanem ott is marad, elhagyva a történettelen időnek azt a színterét, ahol a lakásmitéria vagy a „tűz van, babám!”-szindróma örö-

kösen aktuális moztémák. Dönteni mégis csak a tengerentúlon dönt, ahol már cselekednie is kell: az IBUSZ-csoporttól elszakadva megbújik egy vaslépcső magasában. Hamarosan megpróbálná visszavonni a döntést, a családi turistaútnak azonban akkor már vége, felesége és lánya hazautaztak. Elindul tehát, hogy végül eljusson a maga aranylegyecekéhez. Karácsony táján New Yorkban bókászva Tölgyesi hirtelen néhány fácskát pillant meg egy nyitott előkertben. Ágaikon égő villanykörték a levelek. Senkit, aki erre jár, nem vonz ez a látvány, csak Tölgyesit. Megigézve közeledik a fákhöz, majd nekiront az egyiknek. Dühödten rázza, most értve meg, hogy a város soha nem lesz hajlandó semmilyen távlatot kitárni előtte, csupán holmi világvégi udvarokat.

Werner Herzog *Stroszek* című filmjének főhőse juthat eszünkbe, ő *szobáskákát* bámul üveg mögül egy amerikai vurstliban, mielőtt szájbálóné magát (az egyik fülkében idomított kakas polkázik, a másikban egy öreg nyúl ütöget apró billentyűket). Csak hát a jó hülye Stroszekért (vagy Stroszek személyében magunkért) jobban fáj a szívünk, mint a jó hülye Frigyesért, akit egyébként gengszterek hullajtának végül a Hudsonbe (vagy az East Riverbe? a Harlem Riverbe? — végtelenen mindegy), egy korábbi, hasonló gyilkosság szerencsétlen tanújaként. Tölgyesi halálát csupán vizsgálógva nézzük: szomorúság nélküli rossz közérzettel. Ki tudja, az ő halála talán többet fed fel a világról, mint Stroszeké, ha azonban így van, ez a több kevésbé érdekes, mint az a kevesebb. Tölgyesi fakóbb és puhább egyéniségű figura Stroszeknél, s ráadásul *ismerősen* keskeny lelki utakon jár. Ezekről a magyar néző a legkitűnőbbben tudhatja, miféle csapdák, így fölöttébb irritáló látnia, amint valaki ily jámbor módon él együtt a belételepült, nyűgösen aforisztikus szemlélettel. (Ha *ettől* próbálna menekülni Frigyes, bizony sirathatnánk, látva szörnyű kudarcát.) De nem egyszerűen Tölgyesiről van szó. A bonmot-k szövegeke ugyanis az egész film rosszul szervülő stílusrétegévé duzzad, különféle szellemességek halmaza marad anélkül, hogy bármi kirajzolódna belőle. Ellenpéldaként éppen Esterházy prózáját hozhatjuk fel, amelynek aforisztikus vonásai és hulladék-szövegelemei a szöveg egészében szemlélyessé válnak, így maguk is a trivialitáson való túlemelkedés eszközeivé lényegülnek. A filmben azonban „jó beköpnének”-módjára, darabosan csikorognak-súrlódnak az amúgy szép mondatok is, mint valami poén-kiarústáson; kapcsolódásuk azzal, amit látunk, sokszor lehangolóan mesterkélte. A mesterkéltség nem feltétlenül lehangoló, a művészetben pedig különös jogai vannak, ám a filmbeli kiszólások túlon túl gyakran

emlékeztetnek a hazai mozi-rutin szellemére (vagyis: senmi különörsre). Nem mindig látszik indokoltnak az sem, miért hangsúlyosak a filmekben a „Magyarország? Hát az meg hol van?” — típusú társalgási minták és egyéb, nagyon kézenfekvő jelenetek. De főként nem válik a javára a filmnek az, amit a forgatókönyv *stíklájé-nek* nevezhetünk. Nevezetesen: a *Tiszta Amerika* nem Amerikában kezdődik — ez kifogástalan volna —, hanem itthon, ahol viszont csak röpké percekét töltünk. Annyit így is felfoghatunk, hogy a főhős körül mi-féle gyűrű zárult be, de hogy miképpen történt ez, hogy ki ez a férfi egyáltalán, arról sem tudunk meg. Vélhetjük szimpla forgatókönyv-teremtőnek is. Az itthoni életnek ez a jelzésszerű felvilantása az alkotók *haveri* gesztusa: mintha ezt a mondatot olvastatnák velünk: „ittthon szar, tudjuk mind”.

ről folyik itt a szó, mégis azzal fenyegetnek ezek a percek, hogy a kolbászkerítésről szóló szentencia is elhangzik majd. Tölgyesi apósa (Szirtes Ádám játssza) a maga rendíthetetlenül pesti népiességével egyet-mást megtestesít abból, amitől veje ide-szökött — lám, hiába —, ám mintha most némi gyógygyerővel is hatna Tölgyesire. Ez nem is képtelenség. Atyaiaan oktató, ízes replikái azonban az adott percben oly szószatszerűen hatnak, hogy a jelenetet éppenséggel kamaszosnak érezzük: nem szabadulhatunk a benyomástól, hogy a szerzők itt bizonyos végső jelentőség súlyával tálnak élénk valami olyasféle tudást, ami csak kiindulópontnak jó. A jelenetben semmi sem utal rá, nekünk mégis fel kell vetnünk: ha valaki nem hiszi azt, hogy Amerikában, mivel ott más az alkotmány, jobban szeretik egymást az emberek (mint kiderül, Tölgyesi valahogy így

A *Tiszta Amerika* esetében azonban ez az ellensúly más értelemben sem helyénvaló: inkább kárt tesz a filmekben, mint pótolna benne valamit. A mutatványszerű kezdő jelenetsort ugyanis számos elmélyültebb képsor követte, mely utóbbiakhoz fogható ritkán láthatunk az újabb idők mozijában. A színhelyek: zajos jégpálya-csarnok; kongó magasépület szobája szürkületkor; kivilágított autó-alagút a vízpartra; zezguzos raktáépületek a kikötőben. Ezekből a szcénákból hipnotikusan érinti meg a nézőt az idegenbe-szakadt lét olykor felszabadító, olykor hideglelés varázsa, néha pedig halálos üressége. Gothár eléri, hogy mintegy a főhős tekintetén át lássunk (még ha Tölgyesi éppen nem látja is azt, amit mi: például önnön figuráját, vagy egyetlen New York-i barátjának tetemőt a vízben.) Ez a tekintet, hajszolt eleve-ségével és időnkénti megdermedéseivel, gyakran oly közvetlen, mint egy állat. Tudjuk, bármelyikünkkel megeshet olyasmi, ami után már mindig így nézünk a világba — éppen ez kényszerít arra, hogy Tölgyesiben sejteni kezdjünk *valakit*, mást, mint pusztá papírfleket. Amikor nem szellemes, amikor csak hebegni-nyögni tud — mintha *csakugyan volna*. Hasonló hatású pillanatok azok is, amikor egyszer vadhajzatú néger barátjával társalog a vízparton — nemigen figyelnek a másik szavaira, mégis mindinkább értik egymást. Ami a néger lazzarone állítólagos hűgát illeti, az ő sorsa érthetetlen marad Tölgyesi előtt (ily módon előttünk is), akárcsak a gengszterek ügyletei. De a lány, s méginkább a gyilkosok — ezek a viszolyogtatóan mókás, köznap-i alakocskák a maguk ólálkodásaival és attackjaival — nagyon is valószínű megtestesülései Frigyes (egy kortársunk) végzetének. Idevaló szereplő még a filmbeli drugstore vas-kos úrnője is: Tölgyesi utolsó menedéke Amerikában.

Van hát miért sajnálnunk, hogy mielőtt végzte beteljesülne, Tölgyesi gyönni kezd apósának, s közben egy egész csokor új aranymondással hozakodik elő. Egyfajta halál ez is. Játék-halál persze, nem minden szerzői tréfa nélkül, de egy igazi, jó tréfa-halál nem ilyen értelmetlen. A *Tiszta Amerika* virtuóz film, a korábbi Gothár-művekhez képest azonban valami bizonytalan benne, s ez alighanem a játék komolysága.

ARDAI ZOLTÁN



„Hasonlíthatatlanul magyar tőneményekről van szó”
(Trula Hoosier és Lukács Andor)

Jávör István felvétele

Ha elfogadjuk ezt a gesztust, idővel természetesen megzavarodunk attól, ami következik, s amikor a főhős térdreesve veri a földet a tenger túlsó partján, talán meg is rendülünk. De miért ne tudhatnánk előzetesen is azt, és annál még többet, amire a film drámai csúcspontja éles fényt vet? (Tölgyesi kétségbeesett vallomástétele zajlik itt apósának, aki őt hazahurcolni érkezett New Yorkba.) Ez a jelenet kirívó a filmekben a maga szöld eszmeiségével, mondhatni derekasságával: bár főként a szeretet-

hitte), még vágyhat arra, hogy Amerikában éljen, s még az is lehet, hogy csakugyan jobban boldogulna ott. És ha valaki folyékonyan beszél angolul, s amúgy is „mindenre felkészült” (ellentétben Tölgyesivel), akkor is csalódhat, sőt, végezheti a New York-i öböl fenekén. De előfordulhat az is, hogy a különös honvágy, mely saját szülőföldjén gyötör *valakit*, soha nem válik az áttelepülés vágyává. Az idő túlpártjainak is megvan a maguk csábítása. Vannak, akik abba hálnak bele, hogy éppen otthon akarnak hazatalálni, és vannak akiket ez tart egyensúlyban. Az Úr tervét homály fedi — a *Tiszta Amerika* mottója szerint is. Nehéz tehát dicsérnünk egy disszidens-történet *tanulságos* nagyjelenetét, mely a főhős sors-egyénytésének hiányosságait ellensúlyozza.

Tiszta Amerika — magyar, 1987. Rendezte: Gothár Péter. Írta: Esterházy Péter és Gothár Péter. Kép: Dávid Zoltán. Zene: Mási János. Hang: Réti János. Vágó: Nagy Mária. Szereplők: Lukács Andor (Frigyes), Szirtes Ádám (Ádám), Bodnár Erika (Teri), Stafford Ashani (David), Trula Hoosier (Jude). Gyártó: Hunnia Stúdió — Young Cinema Tokyo — Hungarofilm.

Kis, szomorú stílromantika

Hótreál

„Ez volna hát az új élet nyitánya?”
R. M. Rilke: A tékozló fiú kivonulása

Enek a filmnek a legőszintébb és talán legnyíltabb vonása a címe: *Hótreál*. Meg kell mondanom, hogy a mű egésze egyébként szomorúsággal töltött el, illetve rosszkedvre hangolt a „komor, evilági telek” idején.

A cím ugyanis telitalálat. Erős és létező fordulat, jó szlogen, amely nem a „magas” kultúrából hanem épp a beszélt pesti nyelvből való idézet. Talán még helyesfráisi kétségeink sem lehetnek, hiszen az ilyesfajta kategóriákat nem szoktuk leírni, csak helybenhagyóan, szinte ki sem mondva bölintünk rá egy-egy eseményre: kifejezésre juttatva értésünk, azt, hogy nyomon vagyunk. *Hótreál*. Én így fordítanám: totális, igazi realitás, hazugság nélküli, markirozatlan, már-már fenyegetően őszinte. Nincs mellébeszélés és nincs udvariasság, csak a lényeg van, amit nem lehet elkerülni, és amit tudomásul kell venni a maga kendőzetlen, pokrócgoromba mivoltában, még ha artikulálatlan is. *Hótreál*.

Jelen esetben mindez ezt ígéri: kezdődik az utazás az éjszaka mélyére, az aláereszkedés a pokolba. Szándékai szerint e cím figyelmeztetné nézőjét, vigyázat, itt ugyan nevetethünk, de nem viccelhetünk; szórakozhatunk, mégsem engedhetjük el magunkat. Az életet fogjuk látni magát, bármilyen legyen is az egyébként.

Am ezzel szemben én stílromantikát, idézetekből összevarrt és csak ennyiben korszerű, posztmodern művet látok, amelyben nem sors és jellem, a világgal való összeütközés kalandja villan fel, hanem alkotójának szándéka szerint maga az életstílus lesz a vizsgálat tárgyává. Dehát miféle modor és miféle stílus az, melyet e film hősei megidéznek vagy megélnék, hisz a film világában e kétféle kategória között nincs eltérés? Az élmény és idézet folyamatosan

egymásra rímel, a mesterséges és természetes, a gerjesztett és való, az érzelgős és értelmes széjjelválaszthatatlan.

E film hősei, úgy vélem, magukra maradt, pesti „rettenetes gyerekek”, akik épp megpróbálnának túljutni életük egy zűrzavaros korszakán, hogy azonnal egy újabbba érkezzenek. Nem sokat árulunk el erről a filmről, ha megemlíjtjük, hogy kik és mivel foglalkoznak a film hősei, mert ők sem azonosak önmagukkal, sem tetteikkel, sem szavaikkal, amint azok következményeivel sem. Am maga a pusztá történet mégis csak az, hogy az árva, s a társadalom peremén élő leányka bátyja kijön a börtönből (miért volt ott és meddig?), vele szinte egyidőben jön ki barátja, börtönbéli szerelme, és idekint várná őt húga mellett annak kádergyerek-bölcsész fiúja, valamint egy kiismerhetetlen foglalkozású nevelőnő, ki egy gőzmozdonyoszerű kupleráj leginkább kacagó alkalmazottja-tulajdonosa. Hőseink itt e világon addig ténferegnek a vásznon, addig beszélnek, lődörögnek, csókolóznak és kiabálnak, míg végül aztán egyikük disszidál második útlevelel, s a szomorú homokos, kit itthagynának, végül az ablakon ugrik ki.

Mindezt így leírni bizonyos, hogy méltánytalan eljárás a filmmel szemben, ugyanis e kevéssé illuminált leírás tényeihez a filmbeli álomvilágnak és művésztörténeti stúdiumsorozatnak semmi köze. Ez a keménynek szánt hótrealista történet voltaképpen egy modor álarca, felszíne csupán, és az igazi kérdés az, hogy mi is ez a modor. Én úgy hiszem, hogy nem más, mint a „veszélyesen élni” jelszava mögé rejtőzés, a kommunikációképtelen világ indulatokkal teli légkörének modora. Azoké, akiknek nincsen apjuk-anyjuk, akik nem hallottak a józan ész közvetítő lehetőségéről, terápiájáról, akik nem ingerül-

tek és nem ellenségesek, hanem elsősorban idegenek ezen a világon, akik számára az otthonosság élménye soha nem adatott meg, a múlt és jövő nélküli üres jelenben mindennapi életük romokban hever. Ők azok, akik számára a város nem a múlt és jövő szerződésének színtere, nem egymásra rétegzett, bonyolult történetek szövődése, hanem ellenséges és lepusztult közeg mindössze. Ez az életstílus az apokalipszis várása, ezeknek az embereknek a számára a világban élni azonos a félelemmel. Ezt a stílust ismerjük a művésztörténetből, ismerjük többek között a berlini újvadak festészetéből, abból a világból, ahol az avantgard már nem ellenkultúra, hanem épp az odáig kultúra alatti, értéktelennek minősített gesztusok legitimálása. Ismerjük azokat a mitologikus figurákat, akik úgy élnek a metróban, a föld alatt, ahogyan ebben az istentelen világban csak lehet: rosszul és gonoszul. Mindenekelőtt Fassbinder idéződik fel, amikor erre a világra utalunk, amelyben semmi sem természetes, amelyben a jó már nem érzelkelhető, s nem lelhetünk rá az emberek között szövetséget teremtő, megfajtásra váró üzenetre. Ebben az állapotban már csak életstílus van, pillanatnyi helytállás fölismerhetetlen szituációkban, amelyek úgy zuhannak az emberre, mint megannyi ütés, szabályok nélkül, állandóan és követhetetlenül. Jól itt az vizsgáljuk, aki nevet és üt, aki mindig érti az ad hoc kommunikációját, azt, hogy mikor lehet és kell ütni, illetve búcsú nélkül távozni. Ebben a világban a feloldó nevetés és a közlésértékű agresszió folyamatosan áthatják egymást, miközben állandóan szeretetről esik szó. A beszédképtelenség mögött előtér a gyermekesség, és ez az, amiért ezt a filmet szomorúan kellett nézni, nem ingerülten.

A beszédképtelenség e világban nem szűgyen, hiszen abban nincs mit közölni, épp ezért az egyetlen feltehető kérdés a „hogyan” marad. Az indulatoknak, a félelemnek, az elhagyatottságnak, a kivertségnek, a kalódástól érzett rettegésnek kirobbantásait követhetjük nyomon, és kiszámíthatatlan, hogy az irodalmias fordulatokkal teli dialógusok mikor folytatódnak verekedésben, illetve mikor érnek csókból véget. Am a szomorú az, hogy mindez nem tétre megy, az impresszió befogadása után egyként következmény nélkül a pofon és a szerelem. Ezért mondják már-már megható gyakorisággal a film hősei: szeretlek. Talán ők maguk sem tudják már, hogy miféle hagyomány rettenetes súlyaként maradt rájuk ez a szó, ez az örökség, amely ugyan már semmire sem kötelez, de amelynek hiánya átjárja a „megaláztatokat és megszorítottakat”.

Szabó Ildikó egzisztencialista kihívást látott egzisztencia nélkül. Drámaian felhangolt eseményeket dráma nélkül. Résztétet érez a részvétel és a

szolidaritás gesztusa nélkül. (Végső soron hihetetlen, hogy milyen önsajnálatot éreznek maguk iránt a film szereplői.) Itt minden félbemarad, az egyes szituációk közötti összefüggések esetlegesek. A hiteltelenség akkor is hiteltelenség marad, ha szándékolt volt. Hiszen az elhallgatások már nem rejtenek el semmit. A titok, amit a csendnek óvnia kéne, már nincs jelen. A szándék sajnos irodalmi, bármennyire is érthető: lennének mi veszélyesek és elszántak, Bonnie és Clyde a közértben.

Épp ezért, ami vélhetően nyomasztónak tűnt a film alkotói számára, a külső terektől való megfosztottság, a folyamatos félhomályos belsőben zajló események — mégsem hat szorongatóan. Ezek a hősök nem saját-életük, sorstörténetük összefüggésrendszerébe zárultak, hanem egyszerűen kicsúsztak a világból, amely közben megy tovább anélkül, hogy tudomást venne erről a történetről. Úgy hiszem, tudomásul kell vennünk azt a tényt, hogy bármily szomorú legyen is e történet, a film végén csak a hősök állanak dermedten, mindenki más siet tovább vélhető dolga felé, ugyanis az a dologtalanság, ami e fiataloké, nem általános, bármily kegyetlen is ezt kimondani.

Talán mindezért olyan kétélű és olyan kínosan szorongató az operatőri munka, ezért olyan lehetetlen az amatőr és profi színészek stílusának összehangolása. Ezért marad pusztán kellék és díszlet a film szubkultúrát pontosan jellemző képi világa. A divatosnak szánt és korszerűnek hitt emblémaként előadott képek sorozata így hullik szét alkotóelemeire. A kamera ugyan szorgalmasan követi az „à la Jarmusch” felvonásonkénti szerkesztést, ám a filmvászon kis kamaraszínpadán hiába kezdődik el újra és újra az esemény, sem a néző, sem az operatőr nem találja helyét, nem tudja a dolgát. Az egyes beállításoknak pusztán irodalmi kimódoltsága hat, ám ez a hatás is ismétlődés mértékének megfelelően rohamosan veszít erejéből. A szövegek tanultsága és hangsúlyozott álirodalmiassága is nagymértékben növeli a film hiteltelenségét. Az a tény, hogy a főhős nő hangja azonos a film rendezőjével, meglehet, hogy szándékos gesztus, de ez sem változtat azon, hogy az csak egy gesztus. A jelmez- és díszletfilmek, a design-filmek korában szinte a korszerűség minimális feltételeként kezelhetjük az up to date-séget, a látólelet percre pontos hitelességét. Ezen a ponton fogadható el talán egyedül a film, s azonosíthatóak a szereplők a város valódi lakóival. Igen, ma Pestben így is öltöznek, illetve így öltöznek azok, akiket Szabó Ildikó kamerája követ. Csakhogy ennek a ténynek sincsen önmagában túlmutató jelentősége. A divat követése öröm, ám arról lemaradni önmagában nem halálos véték.

Különösen fontos szerephez jut e

filmbe a zene. Másik János munkája. E fiatal zeneszerzőnek, a magyar „tartalékavantgard” végtelenül tehetséges, s immár ki tudja hány éve háttérben álló alakjának műve volt számomra a legrelevatívabb. Másik ugyanis nyilvánvalóan szándékosan distanciát teremt a film „avantgard”-ja és a zenei szövet között, s ez a distanciateremtés a józanság erejével hat. Eltekintve ugyanis a szintén igen szomorú, Kecskés Krisztával

„Lennénk mi veszélyesek és elszántak, Bonnie és Clyde a Közértben” (Czakó Ildikó)

Pándi Títusz felvétele



közösen elénekelt számtól, Másik hangsúlyozottan személytelen és végtelenül profi szalonzenét írt. Akár Herb Alpert és zenekara is játszhatott volna a filmbe.

Szabó Ildikónak és néhány barátjának végtelenül rossz kedve volt idén és tavaly télen. A rosszkedv önmagában véve nem eredmény, a kérdés, hogy a klasszikus fordulattal éljünk, az, hogy ki a beteg, s kérdés, hogy kinek és milyen rosszkedve van. A *Hótreál* rosszkedve bennem szomorúságot keltett, és sajnálatot ennyi eltékozolt fiatal év és élet iránt. S épp ezért hadd fogalmazzak meg egy óvatos figyelmeztetést. Ha mindössze ez maradt egy valaha avantgard életformából, ez a szomorú és avittas alkoholizálás, a hiteltelen házibulik lepusztult láncreakcióinak sora, akkor jobban tesszük, ha az új nemzedék divatja szerint túléljük az apokalipszist, melyet talán mi ma-

gunk idéztünk elő. Maga a film erre a vonatkozásra Cserhalmi szerepeltetésével utal, hiszen nem véletlen, hogy a magyar színházi élet eme „rettenetes felnöttje” épp e mű keretei között jelenti be megtérését a józanság társadalmába, illetve kivonulását az illuminációból. Rádásul a valódi válság, amely e filmnek a háttérben érzékelhető, nem elmúlt, hanem most érte el a magyar társadalmat. Az új élet nyitánya csak most közeledik, és igencsak igyekeznie kell mindenkinek, aki egészségesen akarja túlélni ezeket az éveket. Ehhez valószínűleg meg kell tanulni beszélni, és le kell mondani a Winnetou-t idéző, elfojtott gesztusok álne mességéről. A receptivitás, a nagy érzékenység ma, úgy hiszem, hogy a józanságban áll.

A film végén a hősök a városból kimenekülnek a természetbe, s ott

mintegy ráébrednek az elemi és ősi összefüggésekre; e jelenet kapcsán két dolgot kell regisztrálnunk. Az egyik az, hogy a jelenet olymértékig komikus, hogy az szinte megszünteti a film egész súlyát. A másik, hogy sajnos mindez nincsen így. A természet nem dől rá a bűnösökre, a természet nem törődik ezekkel az eseményekkel. A bűnhöz és a bűnhődéshez, a vétkekhez és a feloldozáshoz, az értelmes emberi cselekvéshez vissza kell menni a városba, és ha tetszik, ha nem, végre el kell kezdeni élni.

GYÖRGY PÉTER

Hótreál — magyar, 1987. Rendezte: Szabó Ildikó. Írta: Szabó Ildikó és Tóth Zsuzsa. Kép: Dávid Zoltán. Zene: Másik János. Szereplők: Beri Ary (Dávid), Zsótér Sándor (Ádám), Czakó Ildikó (Lili), Vinoze Géza (Gyuri). Gyártó: Hunnia Stúdió.

Fekete dobozaink

Beszélgetés Sára Sándorral



Tuske a köröm alatt címmel elkészítette — Csaoiri Sándor forgatókönyvéből — új, negyedik nagyjátékfilmjét Sára Sándor. Főszereplők: Cserhalmi György, Ráckevei Anna, Szegedi Erika, Tyll Attila, Konez Gábor, Kenderessy Tibor, Szirtes Adám, Christian Moro. Operatőr: Kurucz Sándor.

— Legutóbbi játékfilmje, a 80 huszár forgatása óta éppen tíz év telt el. Időközben dokumentumfilmek sorát készítette, melyek közül több is — paradox módon — a Magyar Játékfilmszemléken elnyerte a fődíjakat; s közülük például a Pergőtűz az évtized egyik alapművének számít a magyar filmtermésben: állandó hivatkozási pont a legkülönfélébb elemzésekben...

— „Alapfilm”? Legfeljebb azon kevés szakmabeli tekintheti annak, aki egyáltalán megnézhetné. Furcsa sorsa volt ugyanis: gyakorlatilag nem játszották. Pontosabban egyetlen hétig vetítették a kalandfilmekre „szakosodott” Honvéd moziban, és egy szál plakátja is csak bent a mozi előcsarnokában volt látható. Miután a film első része díjat nyert a Játékfilmszemlén, arra kértek, hogy ne nevezsem a hátralevő négy részt a következő Szemlére — föltételezett hazai és külföldi bonyodalmakat elkerülendő —; ennek fejében azt az ígéretet kaptam, hogy a filmnek lesz majd normális sajtóbemutatója, mint minden magyar és külföldi filmnek. Aztán valahol a színpalak mögött kiöltötték ezt az alibi-bemutatót, az egyhetes vetítést, amire többnyire azok tévedtek be, akiket a Keleti pályaudvar környékén a vonatindulásra várva a hideg bekergetett ebbe a kis moziba... Szóval a szóban tett, leghatározottabb ígéretek ellenére a teljes, ötrészes mozifilmváltozatot azóta se látta — a szűk szakmán, a baráti körömmön meg néhány nagyon elszánt érdeklődőn kívül — jószerivel senki, így gyakorlatilag

közönségviszhangját sem lehetett lemérni. Szerintem teljesen alaptalan félelmek munkáltak ebben a döntésben, és hiába javasoltam, hogy vetítsük le Moszkvában, a Dom Kinóban; ott majd kiderül, hogyan fogadják. Erre is ígéretet kaptam; aztán nem lett belőle semmi. A forgalmazók leginkább arra hivatkoztak, hogy egy ilyen jellegű és hosszúságú filmhez úgysem menne be a közönség. De ha ki sem próbáljuk, hogy derülhet ki, kinek van igazsága?

— A Krónika című, huszonöt részes tévé-változat viszont országos visszhangot keltett...

— De azt is: hogyan sugározták? Némelyiket az első csatornán, főműsoridőben, másokat a másodikon, jól eldugva késői időpontokra; majd egyszerűen csak kijelentette az egyik illetékes, hogy túl hosszú a sorozat, már unják a nézők. A 25 részből álló sorozatnak valahol a 13-ik táján — amikor már tényleg kezdett visszhangja lenni a filmnek —, közölték, hogy négy-öt folytatásnál többre már nincs hely a képernyőn... Aztán egyre többször, egyre több helyen kezdtek hivatkozni a Pergőtűzre, hogy milyen fontos film volt; mintha valóban létezne, pedig közönség híján ezek csak fantom-filmek. Olykor-olykor vetítgetik őket itt-ott, filmklubokban, de gyakran még ezek a vetítések is elmaradnak, mert éppen „nem találják” a kópiát — vagy nem ér oda időben. Talán meglepően hangzik, de tény: máig nincs videokazettára átvrtva a film... De azért én optimista vagyok: ha Moszkvában sorra kinyitották a filmraktárakat, talán a mi „fantom-filmjeink” is előbb-utóbb újjáélednek majd ebből a fél-létezésből.

— Következő dokumentumfilmjei közül a Bábolna is országos visszhangot keltett, tavaly pedig a Keresztúton nyert díjat a Játékfilmszemlén...

— Csakhogy azzal is majdnem

ugyanaz történt, mint előbb a Pergőtűzzel. A teljes, négyrészes film összefoglaló címe: *Sír az út előttem*. Az első rész: a *Hazátlanok*. A második: *A hadak útján*. A harmadik: a *Keresztúton*. A negyedik: *A hazatértek*. Mind a négy rész elfogadása megtörtént, az illetékesek gratuláltak, lelkesedtek, majd azt mondták, hogy a forgalmazással gondok lesznek; s kezdődött az ismerős nóta: túl hosszú a sorozat. Nem tagadom, kellen és érzés, ha a Játékfilmszemlének díjajuttalmazza az embert; az elfogadó testület tagjai vállon veregetik. De hát a filmes nem azért dolgozik egy-egy ilyen munkán éveken át, hogy kétucatnyi szakmabeli dicséretét bezebelje; mert amíg a film nem találkozhat a valódi közönséggel, az olyan, mintha nem is létezne.

És megfigyelhető, hogy furcsa módon — de nyilván nem véletlenül — mindig a dokumentumfilmekkel történik a legtöbb efféle anomália. Már a *Néptanítók* című filmemnél kezdődtek az ilyesfajta konfliktusaim. Az egyik illetékes mindenképpen rá akart beszélni, hogy alaposan rövidítsen meg az egyik szereplő 1956-ot követő kálváriáját, mert „ott hosszú a film”. Nem felelhettem mást, mint azt, hogy „egy ember életéből nem lehet négy-öt évet csak úgy kivágni”. Egy fikciós játékfilmből könnyű kiemelni néhány rosszul sikerült jelenetet; de egy valóságos, élő ember sorsából nem lehet kihagyni fontos, döntő szakaszokat. Mint mondtam, a *Sír az út előttem* négyrészes film. A tavalyi Játékfilmszemlén levetítették belőle egy részt, a *Keresztúton*; az idein levetítenek kettőt. Az épeszű néző nyilván rájön majd, hogy egy-kettő — nem négy...

...Azt természetesen minden felől, felelősen gondolkozó állampolgár — pláne, ha művészek tartja magát — pontosan tudja, hogy tekin-

tettel kell lennie más nemzetek érzékenységére. Értésültem róla, hogy sajtótámadások érték szomszédos, baráti országokban a *Keresztútont* is. Nem fog különösebb meglepetésként érni, ha hasonló visszhangokat kelt majd a film most bemutatandó két további része — más országokban. De ha a kisebbségi elnyomást szóvá tenni — egyesek szemében — egyet jelent a vad nacionalizmussal (amivel olyan írókat megvádoltak — Illyés Gyulától az *Erdély története* szerzőiig —, akkor nemhogy csökkenni, de növekedni fog ama bizonyos „történelmi fekete dobozok” száma, amelyek nyitogatása pedig minden értelmesebb, a jövőben gondolkozó ember elemi érdeke és kötelessége...

...Szóval az évtizedes dokumentumfilmesei tevékenységem során minduntalan tapasztalnom kellett, hogy mindig akad valaki, aki tiltakozik

bizonyos igazságok kimondása ellen. De ha ez megbénít és emiatt nem vettjük ezeket a filmeket — hogy aztán majd évek múltán hivatkozzunk rájuk, mint a korszak „alapfilmjeire”, sajtóságos öncsonkítást és önbecsapást folytatunk. Csak még egyetlen jellemző példát dokumentumfilmjeim sorsáról. A *Bábolna*-sorozatnál, gondolom, alig lehetett aktuálisabb, a jelen gazdasági-politikai reformtörekvéseivel pontosabban egybevető tévéfilmet forgatni. És mégis, még azt is szinte nyomon követhetetlenre torzítva sugározta a Magyar Televízió: hol az egyes csatornán, hol a második műsorban... Az embernek óhatatlanul el kell gondolkoznia: egyáltalán érdemes-e filmet csinálni és kinek? Annak a néhány tucatnyi bennfentesnek, akinek módja nylik megnézni a teljes műveket — esetleg az utókornak...? Dehát ez túl nagy luxus — mind

a társadalom, mind a felelősen gondolkozó művész számára. Mert, sajnos nemcsak az én dokumentumfilmjeimnek alakult ilyenformán a forgalmazása: többé-kevésbé hasonló (vagy még mostohább) elbánásban részesültek a régebbiek közül például Gazdag Gyula, Ember Judit, Schiffer Pál — és a névsort még folytathatnám — munkái is.

— *Mindez elég keserűen hangzik ahhoz, hogy föltegyem a végtelenül kiélezett kérdést: annyira elkedvetlenedett, hogy fel kíván hagyni a dokumentumfilm-műfajjal?*

— Amit elmondtam, csupa lehangoló, de valóságos tapasztalat. Elmenni ezekkel a filmekkel vagy fél-tucatnyi filmklub-ankétára: igencsak kevés ahhoz, hogy érdemi társadalmi visszajelzést kapjon az ember arról, amin évekig dolgozott. Dehát mégis mindig csinál valamit. Nagyon profánul: mert meg kell élnie, mert ez a mestersége, vannak bizonyos rögeszméi, működik benne az a bizonyos „csakazértis” reflex. Meg a tudat, hogy ezek a filmek azért állandóan mocorognak a dobozban. Ha csak a rendező fejében marad meg egy film terve, az nem létezik. Ha elkészül, esetleg eltelik néhány év, netán több is, és előbb-utóbb előveszik. Nemrég olvastam, hogy végre hivatalosan is bemutatják Gazdag Gyula — Ember Judit *A határozat* című filmjét. Bő másfél évtizeddel az elkészülte után! És furcsa — vagy nem is olyan furcsa? — módon ma is aktuális. Némi vigasz a rendező számára, hogy a jó dokumentumfilm sokkal kevésbé öregszik, mint a rohamosan vénülő játékfilm. Mert a színészi játéktípus, akár a divat, a ruhaviselet, gyorsan avul, változik; de egy igazat beszélő, hiteles emberi arc sose öregszik meg. A művészi alázattal, becsületesen filmszalagra rögzített valóság — az igazság — nem megy ki „a divatból”.

— *Eppen öt évvel ezelőtt, amikor a Pergőtűz készítése kapcsán beszélgettünk (Filmvilág, 1983/2. szám), olyasmüt mondott, hogy főként az anyagiak hiánya, a filmgyártás szűkös lehetőségei készítették a műfajváltásra, amikor a játékfilmtől átpártolt a dokumentumfilmhez. Mert — mondta már akkor —, olyan filmeket, mint a Tíz-ezer nap, a Szindbád vagy a 80 huszár, gyakorlatilag el se lehetne kezdeni, annyira kevés a filmkészítésre fordítható pénz. Közismert, hogy a gazdasági helyzet azóta csak romlott — most mégis visszatért a játékfilm műfajához. Igaz, a Tüske a köröm alatt című filmnek már a forgatókönyvéből is nyilvánvaló, hogy nem dűskülhattak az anyagiakban: kevés és olcsó hely-*



Cserhalmi György és Szegedi Erika
a Tüske a köröm alatt egyik jelenetében

színen — egy pusztai tanyán és környékén — játszódó, kevésszereplős kamarafilm...

— Így igaz. A film születésének az az története, hogy Hanák Gábor, a Budapest Stúdió vezetője kijelentette: lehetetlen dolog, hogy Csoóri Sándor meg én már egy évtizede nem készítettünk játékfilmet. Ez elgondolkoztatott. Mert azt se igen értettem, hogy — eredeti szakmából véve a példákat — olyan világszínvonalú operatőrök, mint Szécsényi Ferenc vagy Tóth János, éveken át nem jutnak kamerához. Esztelen pazarlás ez a tehetségekkel, és föl nem foghatom, hogyan engedheti meg magának a magyar filmszakma, hogy ilyen, a képességeiket sokszor és vitathatatlanul bebizonyított művészek tehetségét éveken át parlagon hevertesse. Talán nem hangzik szerénytelenül, ha úgy véltém: én is letettem a névjegyemet a magyar játékfilmgyártásban. És amikor belefogtam a dokumentumfilmekbe, nem is sejtettem, hogy mindegyik legalább két-három évet igényel az életemből... Eltelt tíz év, és rá kellett döbennem, hogy ezalatt teljesen kiestem a játékfilmgyártásból, Európából. Mert azért időközben minden évben csak-csak elkészült négy-öt olyan magyar játékfilm, amit külföldön is be lehetett mutatni. S jómagam ugyan utazni már nem szeretek, de a teljes remeteségbe sem kíváncsoztam. Szóval Hanák biztatása elgondolkoztatott... Pontosabban: még előbb Babarczy László, az Objektív Stúdió vezetője beszélt rá, hogy készítsünk egy filmet Budavár visszafoglalásáról. Dobai Péter meg is írt egy — szerintem jó — forgatókönyvet, de annak megvalósítása annyiba került volna, hogy kizárólag koprodukcióban volt elképzelhető. Sok-

sok eredménytelennek bizonyult koprodukciós tárgyalás után le kellett mondanom erről a tervről... Ekkor Csoórral és Hanákkal jártunk ki az országot és egyszerűen, mai történeteket gyűjtöttünk...

— ...Értsem úgy tehát, hogy ez a játékfilmje is dokumentarista ihletű?

— A történet maga hiteles eseményekből állott össze. Persze nem egy-az-egyben másoltuk a valóságot. Dehát ez majdnem mindegyik előző játékfilmemre is vonatkozik. A film eseménye kevés helyszínen játszódik, kevés szereplővel; tehát viszonylag olcsón lehetett legyártani. Nagy élvezettel forgattam; a színészek is jól érezték magukat benne. És különleges öröm volt számomra, hogy tíz évi szünet után újra gyakorolhatom a szakmát. Mert a filmrendezés hasonló mesterség, mint mondjuk a zongoristáé: naponta gyakorolnia kell, különben begörcsöl az ember.

— Önneki nem éreztél efféle görcsöt?

— A kész filmet én — legalábbis most még — nem tudom megítélni. Csupán szorongok, hogy nem hagyott-e nyomot rajta a hosszú kihagyás. Mert operatőr koromból jól emlékszem, hogy amikor olyan rendezővel dolgoztam, aki több évi kényszerszünet után jutott játékfilmhez, forgatás közben érezni lehetett rajta a folyamatos szakmai gyakorlat hiányát, a minden áron való bizonyítás görcsét. Ismétlem: nem tudom megítélni, hogy ezen a filmen

Ráckevei Anna



meglátszik-e a tízéves tréning-hiány nyom, de maga az a lehetőség jó érzéssel töltött el, hogy gyakorolhatom a szakmát.

— Nem érezte, hogy a forgatókönyvben kicsit „új-sematikus” módon, a totális igényű felsorolás szintjén — és éppen ezért gyakran csak jelzésszerűen vagy irodalmias, didaktikus dialógusok révén — kerülnek szóba jelenünk és közelmúltunk súlyos közéleti gondjai (a megyei kiskirályok panamázásaitól a környezetvédelem stb. stb. problémáig); a magánéleti konfliktusok ábrázolása nem mindig szervesül a közéleti kérdések — sokszor csak deklarativan kifejtett, statikusan álldogáló-üldögélő szereplők elbeszéléseiből kibontakozó — megfogalmazásával?

— Ez a film: állapotrajz. Főhőse egy festőművész, aki önkéntes száműzetésbe vonul a fővárosi ügynevezet „művész-értelmiségi” beltenyészet mocsarából. S kerestünk egy olyan cselekményszálát, amely feszültséget kölcsönözhet ennek az állapotrajznak; így került bele a történetbe a „Tanár úr”: a zadista, egykori börtön-„nevelő”. A magánélet és közélet egysége? Meglehet, hogy a két szféra ötvözése felemásan sikerült — talán nem is sikerülhetett másképpen. A társadalmi szféra ebben a történetben inkább csak háttér, a középpontban a festő és a két nő magánéleti konfliktusa áll. De mivel — azt hiszem, egy rossz beidegzettség folytán — nem mertük vállalni a „csak” magánéleti konfliktusokat, megterheltük a filmet közéleti problémákkal is, ami végső soron egymás ellen hathat, hiszen nincs elegendő idő sem az egyik, sem a másik probléma árnyaltabb kifejtésére.

— S ezek a legutóbbi évek magyar filmjeiben szinte „egymásra köszönő” szűfolt probléma-felsorolások — esztünkben a „liba-maffia”, a környezetvédelem, az egykori ávos — jócskán megkészt — leleplezése...?

— Ez, sajnos, nem leleplezés. Egyszerű tényrögzítés. Ilyen és hasonló maffiák, kiskirályságok tényleg működnek. A főhős festő is azért hagyja ott a fővárost, mert elege van a saját szakmájában működő maffiákból; s amikor az önkéntes tanyasi száműzetésbe vonulva belebotlik az ottani maffiába, törvényszerűen kerül vele összeütközésbe.

— Engedjessék meg még egy — talán kellemetlen — megjegyzés. A legfrissebb hazai játékfilmtermést figyelve, az mintha állandó megkésztettségben volna: a filmek olyankor mondanak ki „bátor” bírálatokat, amikor azoknak a társadalmi torzulásoknak a kritikájával már rég tele vannak a lapok, folyóiratok; filmjeink mintha örökösen az egy-két évtizeddel ezelőtti hibákat „lepleznék le” — utólag...

— Késésben vagyunk? Ez, sajnos, igaz. De még sajnálatosabb, hogy nem újkeletű jelenség. A Pergőtűz több mint negyven évvel ezelőtti dolgok-



Cserhalmi György és Rácskevel Anna

B. Müller Magda felvételei

ról mondott ki bizonyos fájdalmas igazságokat, és még mindig nem látható. A bukovinai székelyekről szóló *Sír az út előtt* szintén több évtizeddel ezelőtti konfliktusról ad hírt; a film sorsáról a beszélgetésünk elején mondottakat nem akarom elismételni. Állandóan megkésették vagyunk — és persze nemcsak és nem elsősorban mi, filmesek —, és éppen ez a megkésettség vezetett oda, ahol éppen tartunk, például gazdaságilag. Igazából csakis jelenidejű, nagyon mai filmeket szeretnék forgatni — és, gondolom, nemcsak én —, hátha ezek révén is sikerülne ledolgoznunk valamit a megkésettségünkől.

S hogy már évekkal ezelőtt is hajtogattam — sok más pályatársammal együtt —, hogy katasztrofálisan kevés a filmgyártásra fordított pénz,

ami az egész szakmára sorvasztólag hat? A pénz azóta nem lett több, sőt... Pályakezdésem után hosszú éveken át képekben, mozgóképekben gondolkoztam; nem is tudtam igazi filmet másképpen elképzelni. Aztán a pénzhiány miatt, tíz esztendőn keresztül nem volt módom *képet* létrehozni. Mert az a fajta dokumentumfilm, amit kényszerből kitaláltam, tulajdonképpen csak „belső mozizás”: ha a valóságos szereplők jól, hitelesen mondják el, ami velük történt, a néző szinte látja az eseményeket: saját agyában, fantáziájában teremti meg a képi látványt. Nekem mégis nagyon hiányzott már, hogy képekben fejezzem ki magam.

— *Befejezésül az obligát kérdés: mire készül?*

— Nemcsak készülök, hanem — ugyancsak 1987-ben — elkészítettem a televízió számára egy háromrészes dokumentumfilmet, aminek *Jeles napok* a címe és egy Komárom megyei község elmúlt harminc éves történetét igyekszik összefoglalni. Terveim pedig? Készülök arra, hogy a mold-

vai csángó-magyarokról forgassak dokumentumfilmet; ezen kívül foglalkoztat Zöld Sándor, az 50-es évek egyik belügyminisztere és családjának tragikus halála. S régi dokumentumfilmtervem a magyar hadifoglyok történetének feldolgozása. Játékfilmben pedig Vári Attilát biztatom egy mai történet megírására; és másfél éve tárgyalunk egy ausztrál—magyar koprodukción. Nemrég jelent meg itthon Domahidy András Ausztráliában élő magyar író regénye, az *Arnyak és asszonyok*. Revelációként hatott rám: szerintem egy rendkívül jelentős magyar író fedeztünk fel — sokéves késedelemmel — Domahidy személyében. A regény cselekménye felerésztt Ausztráliában, felerésztt itthon játszódik. Ha a rendkívül bonyodalmas koprodukción tárgyalások eredménnyel járnak, 1988 nyarán vagy őszén talán el is tudjuk kezdeni a forgatást.

—————
SZUGÁN ISTVÁN

Monológok a Kárhozatról

Tarr Béla új filmjéről

Tarr Béla *Kárhozat* című filmje az első magyar játékfilm, amely nem a hagyományos gyártási keretek között készült. Miután a Krasznahorkai László és Tarr Béla által írt forgatókönyvet a MAFILM egyik stúdiója sem fogadta el, a rendező a ma már Magyarországon is jól ismert módon házalni kezdett különböző intézményeknél, azzal a szinte behozhatatlan hátránnyal, hogy nem tudhatta maga mögött egyetlen profi stúdió támogatását sem. A film fő producerei végül a Magyar Filmintézet, a Magyar Televízió, a Magyar Hírdető és a MOKÉP lettek, a gyártást a Magyar Hírdető vállalta el, mégpedig annyi pénzből, hogy egy ma elsőfilmes rendező már csak a duplájáért lenne hajlandó hozzáfogni filmjéhez. Ez tehát rendkívül kispénzű produkció volt; a film stábjának „csak” a következő tagjai cserélődtek ki menet közben: az operatőr, a gyártásvezető, az első asszisztens.

A filmet végül Medvigy Gábor fényképezte; látványtervező: Pauer Gyula.

KRASZNAHORKAI LÁSZLÓ:

— 1986 húsvétjának egyik reggelén csörög a telefon, egy ismeretlen hang szól bele, közölte velem, hogy két napja olvassa a *Sátántangót*, és úgy véli, ő meg tudná filmesíteni. Megkérdezte, beleegyezem-e, hogy film készüljön belőle. Azt válaszoltam, hogy beleegyezem, s ha már így állnak a dolgok ismerkedjünk össze. Találkoztunk egy pesti vendéglőben, ahol ugyan elhangzottak szavak, de voltaképpen egymást méregettük, hogy ki kicsoda. Miután így kimosolyogtuk magunkat, abban állapotunk meg, hogy ő, Tarr Béla, filmet fog készíteni a *Sátántangóból*. Néhány hónapos együttműködés után elkészült a forgatókönyv, majd, hogy kiderült, ebből a regényből egyelőre és jellemző módon nem készül film, Béla elővette egy régebbi ötletét, amit a *Sátántangó* miatt tett félre, és ekkor — legyőzve magamban természetes ellenállásomat — eldől, hogy ennek a filmnek *Kárhozat* címen irodalmi munkálataiban résztveszek. Mind a ketten tudtuk már, hogy gondolkodásunknak jónéhány eleme közös. Ez nem jelentett mást, mint hogy — képletesen szólva — a világnak ugyanarra a pontjára állítottuk fel kameránkat. Ez nem az egyetlen lehetséges nézőpont (elképzelt

olyan is, amelyből a céziomos pacsitadal még hallható), mindenestre mi innen nézzük a dolgokat. Beszélgetéseinkből kiderült, hogy miközben a „világról” beszélünk, állandóan Magyarországról van szó 1987—1988-ban. Ugyanakkor az sem volt kérdés számunkra, hogy a filmben csak interpretációtól mentes mondatok hangozhatnak el, azaz látásmódunkban nem érvényesíthetünk külső, értékelő szempontokat. Egymástól függetlenül, mind a ketten úgy gondoltuk, hogy már csak a legősibb, és eme ősiségében a leghétköznapibb dolgokról próbálhatunk meg valami érvényeset mondani, és úgy, hogy ezeket a maguk teljes közvetlenségében adjuk át. Ebben azonban nem a személyes világlátás agresszív kifejezésének a szándéka foglaltatik benne, hanem az a meggyőződés, hogy amikor kategorikus nemet mondunk arra az állapotra, amelyet Magyarországon 1987-ben tapasztalunk, az egyszerűsített mélységes részvétet is ki kell, hogy fejezzon. Ennek a részvételnek azonban nem szabad önálló nézőponttá válnia a filmben, mert nem a külső szemlélő a tőle független világ iránti együttérzéséről van szó, hanem a miénkről, a mozicsinálókérő és a mozinézőkérő, akik itt élünk, és részesei vagyunk egy nagyobb mozinak.



A film főhősében egy olyan figurát akartunk megteremteni, aki „mindent” tud a világról, és nincsenek illúziói.

Hősünk, Karrer, olyan ember, aki pontosan tudja, mit várhat saját életétől. Olyan nézőpontból szemléli a világot, ahonnan világosan belátható életének teljes reménytelensége, és ennek ellenére mégis belevág egy újabb történetbe, holott ő tudja a leginkább, hogy csak vesztésként kerülhet ki belőle. Van azonban benne valami, ami erősebb, mint saját világlátása. Ez a benne lakozó „nagyobb erő” vonzza a történet másik főszereplőjéhez, az Énekesnőhöz, aki vágyainak és érzéseinek nem egészen méltó tárgya. Olyan filmet is el tudtam volna képzelni, ahol Karrer abba a kutyába szeret bele, akivel a film végén megugatják egymást, és azt a nőt ugatja meg a film végén, akibe most reménytelenül szerelmes. Nem arról van szó ugyanis, hogy ez a nő kapaszkodót jelentene számára, esélyt például a depresszióból való kilábalásra, hiszen Karrernek tényleg nincsenek illúziói az életével kapcsolatban. Karrer nem vár semmit ettől a szerelemtől. Hiszen, ha várna valamit, ez egyben azt a lehetőséget is jelentené számára, hogy kategorikus elutasító ítélete a világról téves, és nem a világ tehet arról, hogy ő így látja, hanem csakis ő maga. Karrer számára ez a szerelem a legvégső emberi szükséglet, az emberi melegség utáni biológiai vágyakozás kifejeződése, végtelen egyedüllétében. Ez az egyetlen dolog, amit az élet nem tudott kipusztítani belőle. A film többi hőse adótnak fogadja el a világot, nem minősíti, holott nagyon jól tudja, hogy milyen, de megpróbálnak élni benne, elfogadva törvényeit, és az adódó lehető legjobb pozíciót elfoglalni benne. Karrer rászorultsága nem metafizikus vágyakozás, hanem a legvégső emberi szük-

séglet, aminek ugyanakkor van valamilyen metafizikus színezete. Karrer az egyetlen a szereplők közül, aki kilát ebből a világból. Őt verte meg egyedül a sors azzal, hogy kilásson innen. Azért beszélek sorscsapásról, mert Karrer csak annyit tud, hogy valahol, túl a csillék végtelen körmozgásán, van valami folytatás, de ennél többet nem lát. Ugyanezt az érzést szerettük volna kelteni a nézőben is, ha nem megy ki azonnal a vetítóből, amikor hosszú percekre keresztül mi is Karrerrel együtt nézzük a csillék végtelen vonulását.

Azt hiszem, hogy ebben a helyzetben ez a legtöbb, amit hitelesen elmondhatunk. Mert már nem is az a kérdés, hogy mi a tétje az életének, hanem az, hogy egyáltalán van-e tétje azoknak a történeteknek, amik körülöttünk lejátszódnak. Karrer azért nézi a csilléket, hogy eldöntse, van-e tétje annak, amire ő nemet mondott. Végső kétségbeesettsége, üvöltő kényszer hajtja arra, hogy nézze a csilléket, hogy ha máshol nem, legalább ott, ebben a végtelenségben meglásson valamit, ami túlmutat a körülötte levő világon. Ő van annyira kétségbeesve, hogy megpróbáljon kilátni a világ mocskából. Ő is, mint Ádám *Az ember tragédiájában*, végső kétségbeesésében jut el oda, hogy feltegye a kérdést: „Mire való ez az egész?”, mire a válasz: „...!”

Azért igyekeztünk a filmben háttérbe szorítani a konkrét tér- és időjelzéseket, noha egyértelmű, hogy a történet Magyarországon játszódik az elmúlt harminc évben valamikor, mert érzésünkre épülő szándékaink e szereptelen karreri világ ábrázolásában fölöslegessé tette ezeket. Csinál-

hattunk volna olyan filmet is, ahol a filmbeli kocsmáros ávóosztást, Karrer munkatáborban sínylődő gróf, az Énekesnő minisztériumi tisztviselő, a férje pedig továbbszolgáló őrmester, és ugyanez a történet játszódik le közöttük. Ekkor a filmnek arról kellett volna szólnia, hogy ezek az emberek hogyan csömörlenek meg saját társadalmi szerepüktől. Mi már rájuk aggatott szerepeiktől megfosztva szerettük volna őket megmutatni, lecsupaszított emberi mivoltukban. Nem érzek százötven évre visszamenőleg olyan rettenetesen nagy különbségeket, hogy ne tudnám elképzelni 1887-ben ugyanezt a világot. Nem politikai esetlegeségekről akartunk beszélni, hanem bizonyos fajta emberekről és emberi szituációkról, akik és amelyek Európának ezen a vidékén nagy sűrűséggel fordulnak elő. Nem érzem, hogy pokolibb vidéke volnánk a Földnek, mint más tájakok, de itt a világ így jelenik meg számomra, ez az a kameraállás, amiről beszéltem. Nem is kulturális vagy történelmi tradícióról beszélünk, hanem egy természetrajzi pontról, és ha tetszik, azért nem látunk ki belőle, mert mi is ehhez a ponthoz tartozunk. Nem ahhoz a tradícióhoz, amely a magyar történelmet tragédiásorozatnak látja, mi egy általános emberi léthelyzetet

szerettünk volna megfogalmazni egy olyan szemszögből, ami viszont csak innen látható. Ugyanez a léthelyzet esetleg egy északibb földrajzi ponton vígjátékot is szülhetett volna abból az örömből kiindulva, hogy abban kivételezettek vagyunk, hogy egy évben huszonnégy napig süt a nap. Ugyanez a tény máshonnan szomorúbb műfajban fogalmazódhatna csak meg. Nem azért ábrázoljuk olyannak a világot, amelyre csak kategorikus *nem* mondható, mert nem látjuk, hogy az életnek vannak derűsebb oldalai is, hogy vannak örömeik is és boldognak is érezheti magát az ember néha-néha. Ha tetszik, a filmben csak azért nem látszik az ég, mert a filmkép nem négyszögletes, hanem téglalap alakú, és mi most inkább a földet néztük.

Nem az emberekkel szembeni utálat vezérelt bennünket abban, hogy kategorikus *nem*et mondjuk a világra. Téved, aki ebben a filmben ilyesmit lát. Őt igazából csak az borzasztja el, hogy ez a film erősen próbára teszi tűrőképességét. Képzelnünk el egy helyzetet, megnézi valaki a *Kárhozatot*, megérti és komolyan veszi. Mit tesz ez az ember? Fölván-szorog a mozigépészhez — azért ván-szorog, mert a film fizikailag kimerítette —, és azt mondja neki: „Megnéztem ezt a filmet, tudomásul vettem, de még egy ilyen filmet már ne nézzünk meg.” Olyan érzés fogja akkor el, mint ami a kocsmái részegség egy adott állapotában tapasztalható, amikor az ember egyszerre váratlanul szoros összetartozást érez egy tökéletesen véletlenszerűen kiválasztott másik ember iránt. Így foly-

„Belehalhatunk abba,
hogy nem csinálunk filmet, és abba,
hogy csinálunk”
(Tarr Béla munkatársával)

Domok Eszter felvétele





Székely B. Miklós és Cserhalmi György
a Kárhozat egyik jelenetében

Bucsdnyi István felvétele

tatja: „Ebből számomra az következik, hogy most menjünk el, és próbáljunk egy ilyen rohadt, szemét film ellen valamit bizonyítani. Hogy ez az egész dolog nem így van. A világ nem ilyen. Engem nem érdekel, hogy ők miért csinálták meg ezt a filmet, én ilyen filmet többet nem vagyok hajlandó megnézni. Menjünk haza!”¹ Hazamennek és másnap a reggeli vonattal fölmennek Budapestre és megölik Tarr Bélát és mindazokat, akik a filmet készítették. Mindezt abból az erkölcsi felháborodásból kiindulva, hogy nem lehet kategorikus nemet mondani a világra. Újra hazamennek, életük változatlan helyszíneire, ugyanis a család nem nézte meg a filmet. Ül a mozinézó a konyhájában, ahol folytatódik ugyanaz a történet, amely a film megnézése előtt abba maradt. Ekkor döbbenetesen eszmél rá, hogy reakciói huszonnégy éven keresztül, amióta házasságban él, mindig ugyanazok voltak felesége szövegeire: „Ne így, ne kocsmázz, hol voltál, kurvázol, megcsalsz, gyerekeiddel nem törődsz...” Csakhogy most már nem képes arra, hogy ebben a társalgásban ugyanezt a szerepet játssza el, mint a film megnézése előtt. Már nem képes ugyanazokra a reakciókra. Rádöbben arra, hogy nem tud ugyanúgy tovább élni, mint ahogyan előtte. Közben már megölte Tarr Bélát — mindegy hogy mivel, géppisztollyal, késsel, feljelentéssel vagy újságcikkkel —, és el kell gondolkoznia azon, hogy miért tette. El kell kezdenie azt a bizonyítási eljárást, hogy az ő élete nem ilyen, meg kell mutatni

az életében azt a pozitív pontot, amelyből kiindulva Tarr Béla filmjére nemet mondott és azt állította, hogy a kép, amit a film mutat, nem normális. Ha már ezen az estén sor kerülne rendőri előállítására, a felesége azt mondaná a rendőrök kérdéseire, hogy férje egész este furcsán viselkedett, de legalábbis másként, mint korábban. Emberünk elmegy otthonról, megkeresi egy régi barátját, éjjel háromkor felzörgeti és azt mondja neki, menjenek el valahová beszélgetni. És mivel nem tud pontosabb magyarázatot adni, hát azt mondja, hogy menjenek a kocsmába. Viszont a barátja épp egy rendkívül nehéz kocsmázás után éppen hogy vissza tudta könyörögni magát a hitvesi ágyba, ezért azt válaszolja: ne haragudj öregem, értem mire gondolsz, benne is volnék, de ebben a helyzetben egyszerűen képtelen vagyok veled tartani. A mozinézó tovább kódorog, míg nem egyszer csak egy tó partjához ér és ott egy kutyaival találkozik. Rájön, hogy ezt a kutyát mindenkinél jobban érti, és a kutya is mindenkinél jobban érti őt. És hogy képtelen másképp elmondani aznap élményeit, mint ugatással.

Minél erőteljesebben utasítja viszsza valaki ezt a filmet egy morális alapállásról, annál inkább rá van

kényszerítve, hogy saját magában keressen ehhez erkölcsi támpontokat. Rá kell jönnie, hogy ez nem is olyan egyszerű dolog, hogy ez nem adódik minden további nélkül és végső soron ezért neki áldozatot kell hoznia. El fogja ismerni, hogy az ő esetleges igényéhez a mi kategorikus nemünkre volt szüksége. Ha egyáltalán képes megtalálni ezt az *igent*.

PAUER GYULA:

— Amikor Tarr Béla megkeresett, hogy működjek együtt vele ebben a filmben mint látványtervező, azt mondta, hogy ennek a filmnek a négy főszereplője mellett van egy ötödik is, ez a látvány. A film látványvilágának ugyanolyan fontos szerepet kell játszania, ha nem fontosabbat, mint a cselekménynek. Sőt, a cselekmény a vágási munkálatok során egyre inkább háttérbe került a képi és hang motívumok mögé.

Ennek a világnak a kialakításához a legfontosabb feladat a megfelelő helyszín megkeresése volt. Végigjártuk az országban létező összes bányászfalut és bányászvárost. Olyan ipari környezeteket kerestünk, amelyekre a lassú pusztulás, a bomlás egyértelmű és cáfolhatatlan bélyegét nyomta rá az idő. Amelyeket valaha dinamikus növekedésre és gyarapodásra terveztek, amelyeken még látszik, hogy egy szebb, gazdagabb jövő ígéréstével hozták létre őket, és amelyek ma végtelen lepusztultságukban mindenütt csak az elhagyatottságot, a hajdanvolt illúziók

megsemmisülését mutatják. Sok ilyen helyet találtunk az ország legkülönbözőbb pontjain. A néhány év-tizeddel előtti dicsőséges iparosítás megvalósulni látszó álmai ma nyomortanyák, ahol éppenhogy csak fenttartják magukat az emberek. Olyan bányászfalvakban jártunk, ahol már csak nyugdíjasok élnek — negyven-ötven éves emberek —, akiket leszámoltak, mert a bányát bezárták, és más munkalehetőség nincs. Ezek az emberek ma semmi mást nem csinálnak, mint naphosszat a kocsmában ülnek. Jártunk olyan helyen is, ahol a csillék évek óta szénporon kívül semmi mást nem hoznak föl a bányából, és ebből a szénporból egy hatalmas meddőhányót építenek. Az ott dolgozó néhány száz vagy talán ezer ember egy hegyet épít pusztán azért, hogy foglalkoztassák őket. Ezek a helységeken építészetiileg az látszik, hogy egy bizonyos életmódra tervezték őket, és most tökéletesen alkalmatlanok arra, hogy egy másfajta életmód környezetüül szolgáljanak. Hullámpapírból, farost lemezből, bádóg lemezből összetakolt bódékban disznót és baromfit nevelő városlakókat találtunk olyan hihetetlenül lezüllött házakban, amelyekről a kapualjak és a lépcsőházak alapján az ember azt gondolná, hogy már rég nincs is bennük élet, hogy már rég elköltöztek onnan az emberek. Olyan vendéglátóipari komplexumban is jártunk, ahol már csak sört szolgálnak fel, mert a KÖJÁL betiltotta a konyhát és az italmérést is, és a sörhöz sem adnak poharat, hanem üvegből isszák az elborzasztóan mocskos abrosszal leterített, néha háromlábú asztalok mellett. Hogyha mindez egy városszéli fabarakkban volna, akkor nem is csodálkoznánk. De ez az étterem valaha valószínűleg a város büszkesége volt. Ma már építészeti műemléknek számító „sztálinbarokk” stílusban épült klasszicista portállal, műmárvány oszlopsorral, mennyezetén stukkódíszszel, a bejárat fölött egy kis, működő, kivilágított csille járkált ide-oda. A falon fantasztikus tükrök, sőt falikarok és csillék is lehettek valamikor. Mindennek ma már csak a romjait láthatjuk, mintha rossz gyerekekre bízunk volna egy lakást, akik, mire visszamegyünk, mindent tönkretettek. Pedig nem a vendégek végeztek itt pusztítást, ők ezzel a valaha csillogó étteremmel együtt ugyanúgy tönkrementek. Olyan beteg, öreg bányászok ülnek itt az üveg sörök mellett, akik még akkor kapták a kitüntéseiket, amikor az Aranycsille a város legjobb étterme volt. A környezettel együtt pusztulnak a benne élő emberek is. Az egyik lépcsőházban láttunk egy postaládasort, melyen a nevek kiolvashatatlanok voltak, és minden lédának az ajtaja, kivétel nélkül, föl volt feszítve, vagy le volt tépve. Amikor megkérdeztem, hogyan kézbesítenek ide levelet, azt a választ kaptam, hogy nem-

hogy nem jár ide levél, de itt még olvasni sem tudnak. Ez valóban a világ vége volt. Ami a legdöbbentesebb élményünk volt mindenütt, az az, hogy ebben az általános tönkremenésben az látszik, hogy ez nem a semmittevésnek, hanem egy átdolgozott élet vérvertékes kemény munkájának az eredménye.

Ugyanakkor ezeknek a helyszíneknek a felkutatásával nem az volt a célunk, hogy az ország bizonyos vidékeinek pusztulásáról adjunk láttelepet. A film nem tartalmaz konkrét utalásokat korra és helyre. Összesen két felirat látható, melyből sejthető, hogy valahol Magyarországon játszódik a történet. Szerettünk volna közmikusabb képet alkotni a világról. Szándékosan igyekeztük elhagyni a környezetből az aktuális politikai és gazdasági viszonyokra utaló jelzéseket.

A helyszínek valóságosak, de a filmet nem egy, hanem nagyon sok helyszínen forgattuk. Volt, ahol csak egy utcaszéletet vettünk fel, volt, ahol csak egy házfalat, és van olyan ház is a filmben, melynek külsője Budapesten van, belsője meg Ajkán, a házhoz közel eső bolt pedig Pécsen.

A bútorokat is úgy válogattam össze, hogy mindegyiken látszódjék valamikori szépsége, és ennek a szépségnek a megkopottsága legyen a fő hatás. Egy átlagos életet kellett a bútoroknak tükrözniük, egy pusztuló átlagosságot.

Fontos díszletmotívum volt az állandó eső és nedvesség. Végig, szinte minden jelenetnél esik az eső, mindenütt sár van, és mivel a film fekete-fehér, a nedves felületek állandó fura, sötét csillogó hatást keltenek, amit a szobabelsőkben is igyekeztem megőrizni, ezért vittünk fel minden felületre nedves szénport.

TARR BÉLA:

Válasz a Liberation című folyóirat körkérdésre: Ön miért készít filmet?

— Egy értelmetlennek látszó világ köllős közepén, harminkét évesen, megválaszolhatatlannak tűnik a kérdés, hogy miért csinálom filmet.

Nem tudom.

Csak azt tudom, hogy ha nem lehet filmet csinálni, ha nem engednek, ha nem kapok bizalmat és pénzt, úgy érzem, hogy nem létezem.

Az elmúlt másfél-két évem egy ilyen lehetetlennek tűnő állapotban zajlott — a hivatalos szisztémában nem adtak lehetőséget terveim megvalósítására.

Két út maradt: vagy a lassú fulladás, vagy valami alternatíva keresése.

És következett a borzalmak éve, a pénzkoldulás korszaka, annak kitálalása, hogy lehetséges-e Magyarországon másfajta, a hivatalos és hagyományos forrásokon kívüli, film elkészítése? És mikor végre együtt a

pénz, valami kis lehetőséget sikerül megteremteni, amikor abban az illúzióban ringatom magam, hogy „independent” vagyok, akkor rá kell jönnöm, hogy nincs függetlenség, nincs szabadság — pénz van, politika van — semmi elől nem lehet elmenekülni, aki pénzt ad, az fenyegetőzik is.

Csak kényszer marad, a filmet meg kellene csinálni. Az ember kétségbeesetten kapaszkodik a kamerába, mint az általa feltételezett igazság egyetlen letéteményesébe. De mit filmeznek, ha minden hazug.

Csak a hazugság, az árulás, a becstelenség apologetája lehetek.

De akkor minek filmet készíteni?

Így belülről is nehezzé válik a helyzet, és közben elfogy az önbizalmam, elhagynak a munkatársaim, mert nem tudok eleget fizetni, mert bizonytalan a vállalkozás.

Marad tehát egy általános szorongás.

A kétségbeesés elől menekülök az újabb kétségbeesésbe; a filmbé.

Valószínűleg ezért csinálom filmet, hogy kihívjam magam ellen a sorsot, hogy egyszerre legyek a legmegalázottabb és esetleg pillanatokra a legszabadabb ember.

Mert gyűlölöm a történeteket, a történetek ugyanis elhitetik az emberekkel, hogy történt valami.

Pedig nem történik semmi, az egyik állapot elől menekülünk a másikba.

Mert ma már csak állapotok vannak — minden történet elavult, köz-helyé silányodott, megszűnt és feloldódott önmagában. Marad tehát az idő.

Valószínűleg ez az egyetlen dolog, ami valódi — a valóságos idő; az évek, a napok, a percek és a másodpercek. Ma már mindennek csak ez az egyetlen metruma.

És megszűnt a filmidő is, hiszen megszűnt maga a film is. Szerencsére nincs autentikus forma, kurrens divat — valami nagyon nagy befelé fordulás — az önmagunk keresése segíthet a dolgon.

Vagy belepusztulunk.

Belehalhatunk abba, hogy nem csinálunk filmet, vagy abba, hogy csinálunk.

De nem úszhatjuk meg.

Mert saját sorsunkat csak a filmjeinkkel hitelesíthetjük.

Belőlünk úgysem marad más, csak a film — egy celluloidszalag, amin saját árnyékunk bolyong az idők végezetéig, az igazságot és az emberiséget keresve.

Tényleg nem tudom, hogy miért csinálom filmet.

Talán a túlélésért — mert mégiscsak szeretnék élni — még egy kicsit legalább...

Az összeállítást szerkesztette:

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

Talpalatnyi hitel

Beszélgetés Dárday Istvánnal és Szalai Györgyivel



Lassan négy éve (1984 október), hogy bemutatták a mozik a Dárday—Szalai alkotópáros legutóbbi nagyjátékfilmjét, az *Átváltozást*. A szerzőpár, hogy csak az emlekeztessebb filmcímeket idézzük, több mint másfél évtizede van jelen filmművészetünkben. *Nyugodtan meghalni* — 1970; *Mihez tartás végett* — 1971 — jó visszhangot keltett főiskolai vizsgafilmek, majd több dokumentumfilm után a nemzetközi díjakkal is elismert *Jutalomutazás* (1974), aztán az 1977-ben bemutatott — szenvedélyes rokon- és ellenszenvet kiváltó — *Filmregény (Három nővér)*, az 1980-as *Harcmodor* jelzi pályájukat.

Időközben Dárday István sokféle (film)közéleti funkciót is vállalt: művészeti vezetője, majd egyszemélyi vezetője lett a — kérésre — bizonyult, a legutóbbi filmgyári átszervezések során fölszámolt — Társulás Stúdióknak; amelynek romjain (?) létrejött a MAFILM égisze alatt működő Innovációs Mozgóképi Társulás.

Jelenleg a Dárday—Szalai szerzőpáros — akár „hagyományosnak” is nevezhető — játékfilmet forgat *A dokumentátor* címmel, a Hunnia Filmvállalat produkciójában: — ismét úgynevezett „civil” szereplők közreműködésével. (Operatőr: Timár Péter.)

Az alkotókkal folytatott beszélgetésnek igencsak sokfelé ágazó témája adódik; de kezdjük talán a készülő film címénél:

— *Kicsoda ez a dokumentátor?*

DÁRDAY: Ez egyelőre munkacím, amit persze, ha sikerül valami vonzóbb, frappánsabb címet találnunk, megtartanánk alcímnak. Bár az sincs kizárva, hogy így marad, noha tudjuk, hogy egy úgynevezett „normális” mozifilm címeiként közönségriasztó.

SZALAI: — Borzasztóan szürke; noha a gondolati lényegre elég pontosan utal.

Dehát, mint tudjuk, a dokumentarizmus vonzereje az utóbbi években katasztrofálisan csökkent, és ezt, tetszik-nem tetszik, tudomásul kell venni.

— *Annak a filmstílusnak a képviselői számára, amelynek markáns képviselői a Dárday—Szalai-filmek, ez nyilván kellemetlen, de...*

DÁRDAY: Nemcsak kellemetlen. Inkább: is-is. Szembe kellett néznünk — újra — egyebek között olyan alapkérdésekkel, hogy egyáltalán léteznek-e szintisza dokumentálás. A vegyesetből is, a magunk gyakorlatából is tudjuk — meg persze a szakmanálunk mérhetetlenül tapasztaltabb gyakorlóinak és teoretikusainak írásából —, hogy maga a katalizátor, a mérőeszköz (esetünkben a kamera) jelenléte döntő mértékben befolyásolhatja, megváltoztathatja a dokumentálandó események menetét. Mégis, ennek tudatában is mániákusan hisszük, hogy a napi történések folyamatos dokumentálása eleméntárisan fontos eszköz ahhoz, hogy a változtatások érdekében minél komplexebb, összefüggéseikben is helytálló következtetésekre juthassunk. A film címszereplője (akit egyébként Dés Mihály, az ismert műfordító és kritikus alakít) olyan figura, aki a képi dokumentálás, a videótechnika és a komputer kínálta lehetőségek korai felismerésével olyan „terra incognitát” fedez fel a vizuális kultúrában, amely a könyvnyomtatás föltalálásához hasonló forradalmat idézhet elő. A főhős életét, gondolkodás- és viselkedésmódját három fő tényező befolyásolta. Évekkel ezelőtt, fejlesztő-mérnökként is — meg amatőrfilmsként is — az értetlenség falába ütközött, s „átment” az úgynevezett második gazdaságba: HIFI-VIDEÓ magánüzletet nyitott. Ami anyagi lehetőséget teremtett számára alapvető — és nemes — rögeszméjének szolgálatára,

egy videó-enciklopédia összeállításának megkezdésére. Ez nem volna egyéb, mint amit már régen kellene csinálnia a fundamentális közkönyvtáraknak is: korunk vizuálisan rögzített s hozzáférhető dokumentumainak szisztematikus gyűjtése, konserválása.

SZALAI: A főhős másik — nemes — rögeszméje: meg akarja valósítani azt a 60-as években megbuktatott találmányát, amelynek révén létre lehetne hozni a szinte mindenki számára hozzáférhető, olcsó, populáris videókamerát; amely tehát nemcsak a passzív videózást, hanem a mozgóképek rögzítésében való aktív részvételt — környezetük, koruk audiovizuális rögzítését — is lehetővé tenné száz-ezrek számára.

DÁRDAY: Igen, mert a jelenlegi piac-orientált csúcstechnológia arisztokratikus, a passzív befogóra épül; a képrögzítés pedig privilégium (intézmények vagy „csúcs-gazdagok” kiváltsága). A jelenlegi sajátos gazdasági situációk, szabályozók dzsungelében ravaszul eligazodva ő azonban úgy véli, hogy meg tudja valósítani álmát; a GMK-k, VGMK-k, egyebek között lavírozva ő önálló vállalkozóként prosperál. S harmadik alapmániája: a jó élet. Nem kíván lemondani semmiről, ami a komfortérzést megeremti. Mindehhez pedig három dolog szükséges: pénz, pénz és pénz. S minthogy ez a férfi a többségnél jóval korábban fölismerte a kibontakozó társadalmi folyamatokat, másoknál korábban átevezett az úgynevezett „második gazdaságba”, az itteni üzletének profitjából igyekszik a maga nemes magán-hobbyját is megvalósítani. De mivel a profit-szerzésnek megvannak a vámszedői, belekeveredik a — mondjuk így — „harmadik gazdaság” hínárjába: emberünk esetében a videó-feketepiac üzemeibe. Kétarcú figura, akinek személyében összekeveredik az érték-

teremtés és -megőrzés vágya és reménye; — a horror- és pornó-fekete-piacon vállalt „cápaság” szerepével. Olyan hús-vér alak, akiben — szándékunk szerint — modellálódik korunk egyik skizofréniaja: a bal kezemmel okozott sebet a jobb kezemmel próbálom gyógyítani. Olyan felemás sors az övé, amit a pénzszerzés kényszere mozgat és visz a csődbe; tudata és szándékai mélyén értékes vágyaktól vezérelve.

SZALAI: A főhősnek lényeges persze a magánélete: a film — kissé ironikusan kezelt — ősrégi szerelmi háromszögtörténet, amely arról szól, hogy az őszülő halántékú, dúsgazdag „dokumentátortól” hogyan szereti el a sugárzóan erotikus fiatal szőke szerelmét a Yamaha-motoron száguldozó fiatal segédje...

— *Ha közbevethelem: a témából adódóan is, a videó-fekete-piac jelzéseként, a film sok jelenetének háttérben úgynevezett „kemény” pornó-kazetták képsorai peregnek. Tekintsük ezeket — a gondolati igényű alaptörténet jobb „eladhatósága” érdekében alkalmazott — afféle nézőcsalogatónak?*

DÁRDAY: Nem hiszem, hogy az ilyesmi ma már alkalmas és hatásos „néző-csali”. Kézenfekvőnek látszana ilyesmivel próbálkozni, de akit az efféle műfaj valóban vonz, annyit láthatott belőle bármelyik ismertebb fél-legális „videó-csehóban”, hogy emiatt nem fog bemenni a moziba. De az ilyen jellegű kazettáknak a háttérben történő pergetése a film egyik fontos komponense, mert éppen a mozgókép lehetséges funkcióinak rejtett analízise szeretne lenni, amely sorra veszi, hogy a mozgóképnek milyen társadalmi funkciói vannak vagy lehetnek, illetve melyek kapnak vagy nem kapnak társadalmi preferációt. A filmben felbukkannak a mozgóképnek (videónak) mindenfajta lehetséges alkalmazási módozatai — a pornótól a legbarbárabb kannibaliz-

muson át a legmodernistább formanyelvi kísérletig —, amelyek mai világunk vizuális környezetét (és környezetszennyezését) jellemzik; pontosabban: amelyeket ez a világ kitermelt magából — önmaga hasonlatosságára és torzképére.

SZALAI: Rendkívül fontos mellékfigurája a filmnek az a Fecó becenévre hallgató ifjú kísérleti filmes (videós), aki a „dokumentátornak” az ellenképe, meg generációs megduplázása is; — azzal a lényeges különbséggel, hogy ő nem hajlandó a profitszerzéshez szükséges ingoványos művészi-erkölcsi talajra lépni; vállalja, hogy egyetlen gyűrött ballonkabátjában, a kölesönbe kunyerált kamerával puritán módon csak azt dokumentálja, amit valóban fontosnak tart az őt körülvevő mikrovilágból.

— *Ha jól sejtem, ez a Fecónak elkeresztelt ifjú „fellegjáró” dokumentarista bizonyos mértékig szerzői önarckép is: gondolva itt a puritán dokumentaristaként pályára lépett Dárday—Szalai szerzőpáros eddigi pályafutására; beleértve a Társulás Stúdió megalakulásával majd feloszlásával kapcsolatos bonyodalmakat is...*

DÁRDAY: Hadd feleljek erre a kérdésre szélsőségesen elfogultan, szubjektív módon. A magyar filmkultúrában — de nemcsak ott, hanem hasonlóan a szélesebb társadalmi kultúrában is — évtizedek óta esztelen pazarlás folyt és folyik a tehetségekkel; az alkotó emberi agy méltatlan kezelése régesrégi hagyomány. Soroljak, csak találomra, s csupán a mi szakmánkból neveket — Novák Márktól Huszárikon, Magyar Dezsőn át Bódy Gáborig —, akiknek sorsa igazolja ezt a benyomásomat? Az alkotó egyedekkel a mindenkori film-

politika mindig pazarlóan bánt; — s ez sokszor egész nemzedékekre érvényes. Noha évtizedek óta működött és hál’ Istennek még működik — hol jobban, hol kevésbé jól — a Balázs Béla Stúdió, mint menedékhely, amelynek létfeltételeit mindig a pillanatnyi megfontolások befolyásolták: egyszerre volt jelen a tehetségekkel való pazarlás és a tehetségek támogatásának gesztusrendszere. De félt, hogy ha objektív mérleget készítenek, az előbbi — a pazarlás — hatásmechanizmusa volt a meghatározó, amibe emberek haltak bele (nem feltétlenül „csak” fizikai értelemben). Bizonyos generációk sorsa szerencsésebben alakult, másoké kevésbé; de az a korosztály, amelyen a pályára kerülünk, többségében áldoztatává vált egy sajátos kontraszelektációs folyamatnak. A személyes alkotói törekvéseknek idomulniok kellett a rég kialakult intézményrendszer avított mechanizmusához; — amit másfelől az előző generációk többé-kevésbé betokosodott képviselői is támogatnak, mert már beleszoktak-beletörttek...

A Balázs Béla Stúdió volt az egyetlen intézmény, amely lehetőséget adott arra, hogy ki-ki a maga törekvéseinek megfelelő úttal próbálkozzék; ott a saját képére tudta alakítani a struktúráját (már akinek volt saját arca). Sokkhatást gyakorolt mindenkire, amikor — „kiöregedve” a BBS-ből — megpróbált beilleszkedni a „nagy”, a „profli” filmgyártás merev, rugalmatlan struktúrájába, amely szerkezeténél fogva eleve megakadályozta, hogy a különféle egyéniségek megvalósíthassák saját művészi elképzeléseiket. Jórészt ez az oka annak, hogy a magyar film uniformizálódott és egyre szürkébbé vált. A legerősebb egyéniségek olykor-olykor áthágták ennek a merev és uniformizáló struktúrának a gátjait, de iszonyatos erőfeszítések árán, és egyre kisebb művészi eredményekkel. Az a társaság, amellyel annak idején mi a BBS-ben együtt dolgoztunk, nagyon sokszínű és erőszakos egyéniségekből verbuválódott. Mindenki sokmindenfélével próbálkozott — a filmszociográfiától a szemiotikáig —, és végül is három főbb irányzatban polarizálódott. Az egyik a Bódy, Dobai, Erdély Miklós törekvéseivel fémjelzett „szemantikai csoport” (amely nyelvészektől a képzőművészekig gyűjtött maga köré autentikus egyéniségeket); a másik az úgynevezett dokumentarizmus (amely legalább olyan sokrétű és ellentétes törekvéseket foglalt magában); — végül a harmadik típus a hagyományos filmgyártási struktúrába igyekezett beilleszkedni.

SZALAI: És hadd tegyem hozzá: itt most nincs szó művészi minősítésről vagy aláminősítésekről; elvégre minden fajta törekvésből születhet — és született — minőség is, silányság is...

Agoston János és Pásztai Lilla



DÁRDAY: Szóval akkoriban, mikor kiüregedtünk a BBS-ből, sokféle koncepció, ötlet, remény élt bennünk, amelyek mindegyike az úgynevezett „profi” szakma szinte totális ellenállásába ütközött. Elindultak — és gyakran eltorzultak — a személyes pályák; megalázó iszapbirkózások folytak, mindenféle sportszerű szabályrendszer nélkül. Ezért gondoltuk úgy, hogy létre kellene hozni végre egy alulról, valóban demokratikusan építkező műhelyt, amely maga teremti meg a saját struktúráját. Így jött létre a Társulás Stúdió, amelyben olyannyira eltérő személyiségek szövetkeztek, mint — a teljes névsorolvasás igénye nélkül — Bódy és a Gulyás-fivérek, Jeles, Zolnay, Tarr és szinte mindenki, aki nem fért bele (illetve nem akart belekucorodni) a kialakult ketrecekbe. De sajnos, már a Társulás megalakulásakor többféle intézményes nyomás nehezedett ránk. Legelőször az a „kívánság”, hogy ez a stúdió is ugyanolyan legyen, mint a már meglévők. Másrészt az a kényszer, hogy a Társulás egymagában szembesült a szakma monolit ellenállásával; legalább még két másik, hasonlóan alulról szerveződött mű-

helynek kellett volna létrejönnie ahhoz, hogy bármelyik bizonyíthassa életképességét vagy -képtelenségét. A szakma idősebb és közép-generációinak többsége azonban minden erejével védelmezte addig kivívott pozícióit. Ennek vágott áldozatul a Társulás, és minden más olyan törekvés, amely nem esett egybe egy rövid távú gondolkodás szellemeivel. A gyakorlatban, persze, a konzervatív struktúra volt olyan agyafúrt, hogy a fiatalok közül is integráljon olyan törekvéseket, amelyekkel kifelé „bizonyíthatja” megújulási készségét... Így lettem például jómagam is, mint „a fiatal Dárday”, egy ideig stúdiótanács-tag: demonstrálandó, hogy az újabb generációk képviselői is szóhoz jutnak; a gyakorlatban azonban a véleményem érdemben seमित sem befolyásolt: báb gyanánt játszottak a paraván előtt, hogy jelenlétemmel is hitelesítsék az elavult mechanizmust...

— *Szavaiból az tűnik ki, hogy rendkívül sötétben látja a közelmúltat, s keserűen a jelent is, holott éppen új játékfilmet forgat.*

DÁRDAY: Persze, bárki mondhatja: rendkívül jó helyzetben vagyok: az állam pénzén forgatok egy új játékfilmet, és létrejöhett a MAFILM keretén belül az Innovációs Mozgó-

kép Társulás is, ahol akár fölvilanhat a lehetősége egy másféle filmkultúra kialakításának. De engem a szakma egészének állapota idegesít: az, hogy nyomokban sem látszik annak a végiggondolása, ami a vizuális kultúra ügyének — mondjuk — a századvégig követendő stratégiájára vonatkozna.

SZALAI: Beszéljünk egyszerűbben. Mindabból, amit a Társulás Stúdió képviselt — és ha az ott létrejött filmek címlistáját végignézi valaki, nem volt éppen a legeredménytelenebb műhelye a magyar filmgyártásnak —, mára megmaradt az a talpalatnyi hitel, amit Dárday neve képvisel; maradt egy féltényérnyi lehetőség arra, hogy végképp el ne sorvadjon mindaz a törekvés, ami kicsit is a jövőre orientált, s amit a Társulás nagyobb léptékben, nagyobb lélegzettel igyekezett támogatni.

DÁRDAY: Ismétlem, pillanatnyilag, s személy szerint mi jó helyzetben vagyunk, hiszen saját elképzelésünk szerinti filmet forgathatunk; de összehasonlítva akár az egy évtizeddel ezelőtti helyzettel is, amikor úgy látszott, hogy mégiscsak nyitva maradnak bizonyos lehetőségek, ez már-már szánalmas erőfeszítés.

— *Dehát a legutóbbi filmgyári át-szervezések éppen azzal a szándékkal indultak, hogy a mai kor követelmé-*

Dés Mihály



nyeihez igazítják a gyártási, szervezeti felépítmenyt...

DÁRDAY: Mondjam azt — sommásan, de meggyőződésem szerint hitelesen —, hogy az egész átszervezési céció eredménye nem lett más, mint az, hogy a volt öt stúdióból lett négy vállalat; hogy az egész egy többévtizedes status quo fenntartása az új gazdasági kényszerpályán?

SZALAI: Akár az átszervezés jelképes „eredményének” is tekinthetjük, hogy míg régebben volt egy főpénztár — vasráccsal ellátva — a filmgyárban, most lett öt, szintén vasráccsal védett főpénztár, a hozzátartozó adminisztratív személyzettel együtt...

A filmszakmát alapvetően az határozza meg, hogy a filmkészítés rendkívül drága. A keretösszeg adott, s az inflációval gyakorlatilag egyre zsugorodik. Olyasféle a helyzet, mint ha egy kétkilós kenyert kellene igazságosan elosztani kétszáz éhes ember között... Tulajdonképpen nagyon nehéz morális ítéletet mondani akár személyek, akár csoportok fölött amiatt, hogy igyekeznek minél nagyobb szeletet lehasítani a szikkadó vekniből. De ez hosszabb távon pazarlás az agyakkal, a tehetségekkel, mert kontraszelekción vezet. Ahol sok a sorbanálló egy tényér levesért, az jut hozzá előbb, aki jobban gaszulál vagy körmönfontabban ügyeskedik a kondér körül.

DÁRDAY: Mégis végig kell gondolni morálisan is a dolgot, hiszen egy olyan értelmiséginek, akinek tízmilliókkal kell gazdálkodnia, tudatában kell lennie a közönséggel szembeni erkölcsi felelősségének.

— *Minél tovább beszélgetünk, annál több keserűség, hogy ne mondjam, pesszimizmus hallik ki szavaikból...*

SZALAI: Mitől legyünk derűsek? Például attól, hogy itt játszódnak le körülöttünk a videó-forradalom, amit viszont a magyar filmszakma egésze sajátos farkasvakassággal kezel?... Egyik ismert politológusunk írta nemrég, hogy a csúcstechnológia eléréséhez csúcspontokra van szükség.

DÁRDAY: Ma már széles körben fölismert és hangoztatott tétel, hogy létkérdés: Magyarország a csúcstechnológiákat tekintve végleg leszakad-e a világ élvonalától, vagy sikerül megkapaszkodnunk valahol a középmezőnyben. Sajnos, egyre inkább úgy látszik, hogy a világos koncepciók hiánya és a tökeszegénység együtthatásából olyan zűrzavar keletkezik, ami a csódhöz vezet, — ha csak valami radikális reform be nem következik, egyebek között a mozgóképi kultúra ügyében is.

— *S véleményük szerint mik volnának ennek a reformnak a főbb mozzanata?*

DÁRDAY: Először is elemezni, hogy melyek a technikai fejlődés várható fő irányai; ezek közül melyek azok, amelyek a magyar mozgóképi kultúra



Pászti Lilla és Dész Mihály a dokumentátorban

Baldóczy Csaba felvételei

stratégiai céljai érdekében elengedhetetlenek, s mindebből mit tesznek lehetővé gazdasági lehetőségeink.

És itt eljutottam régi vesszőparipámhoz: meg kellene végre teremteni a gyártás, forgalmazás, befogadás egységes rendszerét, ennek emberi, szervezeti, intézményi feltételeit. Ehhez pedig radikális változtatásra, cselekvésre van szükség; különben egyre lejjebb eszünk a gödörbe. A filmforgalmazás reformja legalább egy évtizede szerepel a napirenden — s az eredmény a nullához közelített...

De a filmgyártás helyzete kicsiben modellálja a társadalmi szituációt is. Sokáig az volt az ellenérv mindenféle változtatási törekvéssel szemben, hogy a cselekvés gátja bizonyos nemzetközi meghatározottság. Ez már akkor is demagógia volt — noha tartalmazott némi rész-igazságot —, most azonban a külső feltételek is gyökeresen megváltoztak, s egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a gátak elsősorban bennünk vannak: a különféle pitiáner presztizsharcok által összekuszált értelmiségi közegben fuladnak meg a progresszív törekvések.

SZALAI: Óriási vívmány a nyilvánosság; de veszélyes a kompromittálódása. Mert mi volt például a 60-as években a magyar film egyik fő vonzereje? Az, hogy kimondott bizonyos dolgokat, amikről addig nem „illett” beszélni. Most meg? Nézzük például

az adóreform ügyét. Olvashattunk éles és meggyőző bírálatokat róla az ÉS-től a Kritikán át a Valóságig, a Heti Világgazdaságig, hallhattunk ellenvéleményeket a rádióban és a tévében, — aztán olybá tűnt az egész, mint a Hyde-parki hordószónokok hangáradatának gyakorlati „eredménye”.

DÁRDAY: És mégis — ami nemcsak a mozgóképi kultúra ügye, bár a társadalmi nyilvánosság szerkezetében meghatározó szerepet játszik —: a demokratizáláson kívül nincs alternatívája a csódból való kilábolásnak. Ez a felismerés világszerte terjed és tettekben is realizálódik; úgy vélem, hogy minden felelősen gondolkodó ember, aki ezt a kort elemzi, csakis erre a következtetésre juthat. Éppen ezért minden pillanatnyi rosszkedvünk ellenére, mi optimisták vagyunk: az oly sokáig elodáztatott változtatásoknak törvénytörően be kell következniük — ahogy a társadalom egészében, ugyanúgy a filmszakma mikrovilágában is.

ZSUGÁN ISTVÁN

Vita a magyar filmről, 1962

Horváth Márton felszólalása

A magyar film éles viták keresztüztüben állt 1962 őszén. A vita körülményein jelentős befolyást gyakoroltak az SZKP XXII. kongresszusán (1961. okt. 17—31.) elhangzottak, a készülődés az MSZMP VIII. kongresszusára (1962. nov. 20—24.), a művészeti élet gyakorlatában az 1956 előtti kultúrpolitika sok vonatkozásban még aktív hagyományai és a társadalmiszellemi változásokat (vagy azok mértékét) különböző indokok alapján akadályozó régi (és kevésbé régi) beidegződések. Az 1962-es őszi szovjet filmhéten mutatják be Budapesten Andrej Tarkovszkij *Iván gyermekkor*a című filmjét. Fejes Endre regénye, a *Rozsdátemető* az irodalmi élet egyik szenzációja. Az *Élet és Irodalom* első oldalán számol be Szolzsenyicin *Iván Gyenyiszovics egy napja* című kisregényének szovjetunióbeli visszhangjáról. Az *Élet és Irodalom* egyébként ez időben nagy teret szentel a magyar film körüli vitáknak. B. Nagy László, aki 1962 januárjában a korabeli sajtóvisszhanghoz képest szokatlan elismeréssel ír a Makk Károly rendezte *Megszállottakról* („már ma is világos, hogy témában és megformálásban az utóbbi évek legbátrabb és legkarakterisztikusabb kísérlete”) augusztusban a következőket veti papírra: „Filmgyártásunk a látszat bűvöletében él... Öncélúvá fajzott a filmcsinálás: már nem is mondanivalót, csak ürügyet keres.” (ÉS, 1962. aug. 18.) Hogy a filmcsinálók helyzete sem „egyszerű”, arról néhány héttel később (ÉS, 1962. szept. 1.) ezt olvashatjuk Molnár Péter cikkében: „... magyar filmet egy jóféle erkölcsi kioktatás nélkül megúszni nem nagyon lehet. Persze nem a nézőknek van szükségük erre az atyáskodó gesztusra... Sokszor bizalmatlanság ólálkodik a művészek körül... A nyár elején hallottuk egy sajtóértekezleten, hogy Fábri Zoltán állítólag már csak egészen jelentéktelen témákkal hajlandó foglalkozni, valamiféle 1930-as magyar bestseller filmrevitelével. Néhány esztendővel ezelőtt Fábri a fiatal Müller Péterrel közösen készített egy forgatókönyvet *Tizenegyedik parancsolat* címmel... A forgatókönyv mind irodalmi, mind technikai változata tündérelmes filmet ígért. Szenvedé-

lyeset, izgatót, gondolatgazdagot, talán a legjobbat, amit nálunk valaha gyártottak. Leforgatására mégsem került sor, egyrészt anyagi okokból (nem színes történelmi olajlenyomat volt, sem Chimay hercegné históriája a brillantinos cigányprímással), másrészt egy közepes angol vígjáték félesztendő műlva hasonló(?) alapötletet pedzett. (Egyeszerre milyen kényesek lettünk az eredetiségre!) Nem tudom, azóta Fábrinak hány dédelgetett álmát kellett papírkosárba vetnie.” Szintén az *Élet és Irodalom*ban jelenik meg — mintegy vitalindítóként — a hatvanötödik évében járó Veres Péter rendkívül éles támadása a magyar film ellen. (ÉS, 1962. szept. 22.) A *Levél a miniszterhez — filmügyben valóban egy levél* közzétételével kezdődik, egy levéllel, amelyet Ilku Pál művelődésügyi miniszterhez írt korábban. Veres Péter megállapítja, hogy „a mi filmjeink mindenki másénál rosszabbak, alpáriabbak, izléstelenebbek...”, különösen a *Megszállottakról* szól dühödt kritikával: „Üvöltő dilettantizmus a megvalósításban. Elképesztően rossz rendezés és minősíthetetlenül alpári színészi munka. Az egészben csak a kútfúrállványok és a körülöttük dolgozó emberek valódiak, meg a víz, a vastagon ömlő víz, a többi, hazugság.” A filmben megjelenő világról pedig ezt írja: „Ez egyszerűen nem a magyarság létezési stílusa.” „Inkább semmit, mint rosszat” — javasolja Veres Péter, akinek szabadjára engedett dühében — ez a cikk egészéből kiolvasható — ott a féltés is. Tudniillik, hogy a szórakoztatóipar (filmipar) termelkei milliók gondolkodását, izlését ronthatják el. „Amikor Darvas lett a filmgyártás főnöke — áll az írásban — reménykedni kezdtem: okos ember, realista, és... — én tudom — jó ízlése van. (Legalábbis ha mások műveiről van szó.) Mi lett az eredmény? Aztán: no Darvas beleant és írni szeretne, nem volt hozzá türelme. De majd Horváth Márton! Okos is, nagyon művelt, van esztétikai érzéke, én tudom, hogy csakugyan tudja, mi a művészet és... no... ezt is hagyjuk abba! Hátha nem is ő az oka? De akkor ki? Vagy mi?” A vitához többen hozzászóltak: Szalkai Sándor, Molnár István, Nemes Károly, a lap főszerkesztője, Dobozy

Imre, sőt Veres Péter is „közbeszólt” egyszer (ÉS, 1962. okt. 6.) határozottan megszéllítve a *Megszállottakról* írott kirohását.

Az ÉS-ben lezajlott eszmecsere után, 1962. november 14-én a Magyar Filmművészek Szövetsége vitát rendezett a magyar film helyzetéről. Az alábbiakban közreadott felszólalást ezen a gyűlésen mondta el Horváth Márton, aki ez időben a Hunnia Filmstúdió (korábban Magyar Filmgyártó Vállalat) igazgatója volt. Horváth Márton (1906—1987) fiatalon kapcsolódott be a kommunista párt tevékenységébe. 1934-ben ötévi, 1942-ben tizenkét évi börtönrre ítélik. 1931 és 1956 között a KMP (MKP, MDP) tagja. A felszabadulás után az MKP (MDP) legfelsőbb vezetéseben (Központi Vezetőség, Politikai Bizottság) dolgozik, a Szabad Nép helyettes főszerkesztője, illetve felelős szerkesztője, a Rákosi korszak kultúrpolitikájának egyik nagyhatalmú vezetője, tevékeny alakítója. 1957-től a Petőfi Irodalmi Múzeum igazgatója, a Hunnia Filmstúdió vezetését 1960 elején veszi át Darvas Józseftől. Felszólalásának második részét (jegyzőkönyv alapján) — amely más írásával együtt még ez évben a *Gondolat* kiadónál fog megjelenni — Mággori Erzsébet bocsátotta szerkesztőségünk rendelkezésére.

FELSZÓLALÁS a Filmművész Szövetség 1962. november 14-i taggyűlésén

Mi régen tíz vagy tizegynéhány évvel ezelőtt is mondtuk a művészeknek, hogy menjetek ki az életbe, de ők nemegyszer vádirattal tértek vissza és a vádirat bizonyos pontjai, vonatkozásai az akkori helyzetben igazak voltak. Ebben a vonatkozásban megváltozott a helyzet. Meg vagyok győződve arról, hogy a valóság és a realista alkotómód, a konfliktusok feltárása és megkeresése, megoldása mellettünk, a mi rendszerünk mellett érvel a jelenlegi viszonyok, körülmények között. Ismétlem, a valóság mellettünk érvel. Ez az első feltétele annak, hogy ilyen jellegű művészet megszülethesse.

A másik az, hogy maguk a művészek beállítottságukban, világnézetükben — így is merem mondani — érzéseikben valahogy sokkal inkább otthon érzik magukat. Sokkal felelősebben magukénak vallják azt a politikát, akár a belső fejlődésről, akár a külpolitikai vonatkozásokról legyen szó, melyet a párt mutat számukra. Ezek a művészek is keresztülmentek azon a fejlődésen, amelyen egész népünk keresztülment és a fejlődés mozzanatai rendkívüli módon megerősítették őket. Én most általánosítottam, és nem egyes személyekről, hanem az összképről beszélek. Művészeink sokkal nagyobb felelősségtudattal nyúlnak vagy nyúlnának ilyen témákhoz és problémákhoz. Saját lelkiismeretük szavára hallgatva és nem is egyszerűen biztatásra nyúlnának ilyen

kérdésekhez. Ilyen értelemben mondom, hogy megvannak a szubjektív tényezői annak, hogy a művészetnek ez az úttörő szerepe kibontakozzék.

Egy további tényező. Senki, aki a filmművészettel foglalkozik, nem vonhatja ki magát az alól, ami talán az utóbbi másfél évtizedben zajlott le a nemzetközi filmművészetben. Sokan egyetértünk abban, hogy a hatvan éves filmművészet most kezd nagykorúvá válni, most kezd felzárkózni az évezredek művészetek teljesítményei mellé. Vonatkozik ez a legkiemelkedőbb szovjet filmekre éppúgy, mint kivételes, egyes esetekben a nyugati filmekre. Helyes, ha ez a fejlődés ambíciókat ébreszt, hiszen ez is a filmművészet kifejezési formáinak a lehetőségeit szélesíti. Ismétlem tehát, adva volnának az objektív és szubjektív feltételei a magyar filmművészet fellendülésének.

Mégis, mi az oka annak, hogy ez nem érvényesül a filmművészetben? Megvannak annak a gyáron belüli okai és megvannak a felsőbb vezetésben keresendő okai.

Először a másodikról szeretnék beszélni. Az én véleményem szerint a művészeti irányításban nem következett be az a fejlődés, amely társadalmi életünk egyéb szektorait jellemzi. Igen nagy mértékben és igen messzemenően, nem elvileg alátámasztva, de a gyakorlati művészetpolitikában érvényesül a tíz évvel ezelőtti szemlélet és módszerek. Tudom, hogy ez súlyos kijelentés, de nem tudom ezt nem kimondani, mert ha ezen nem változtatunk, akkor véleményem szerint örökké a tömegek igazi szükséglete és a mi produkcióink közötti szakadékról beszélhetünk. Ugyanúgy marad, mint három évvel ezelőtt — akkor még nem dolgoztam ebben a szakmában — amikor volt itt összejövétel és hallottam, hogy Darvas elvtárs felvetette a magyar film fő baját, a szürkeséget, és most, három év után ugyancsak itt ülünk és ugyancsak felvethetjük a magyar film fő baját, a szürkeséget. Ha érvényesült ez a fékező tendencia — számomra teljesen érthetetlenül — a vígjátékok esetében, akkor határozottan érvényesült ez az elmúlt évek során a nagyvignyú, a nagy társadalmi problémákat felvetni akaró filmjeinknél is.

Hadd említsek néhány félbemaradt kísérletet ennek jelzésére, és próbáljunk meg ebből bizonyos következtetéseket levonni. Fábri — szerintem indokoltan — évek óta kiabál azokért a könyv-vállalkozásokért, amelyeket nem csinálhatott meg. Ide, ebbe a kategóriába tartozik a *11. parancsolat*, amely az emberiség talán legdöntőbb problémáját veti fel, az atomháború kérdését. Ide tartozott a *Fekete karnevál*, a maga súlyos hibáival együtt. Ismétlem, véleményem szerint a könyvben nagyon súlyos hibák voltak. Az volt a hibája, hogy noha kitűnően fogta meg a tömegek,



„Nikotexszűk a problémát”
Keleti Márton: *Késő vasárnap* (1962)
Béres Ilona, Tordai Teri, Péva Ibolya

a külső erők ábrázolását, a kommunisták rajzában hibákat vétett; de ha megfelelő segítséget adtunk volna, akkor ezt a könyvet nem féltetnénk, hanem továbbfejleszteni kellett volna, és ide tartozott a *Milyen madár volt?* is.

Íde számítom a *Gonoszkátyút*, amelyet Makk elvtárs szeretett volna megcsinálni. A könyv nem volt teljesen jó, de egy alapvető problémát vetett fel: a kommunista helytállás, a kommunista önvizsgálat problémáját, a tömegek elmaradottságával való szembenállást. Nem csináltuk meg ezt a filmet.

De hogy kisebb példákat említsék: két-három évvel ezelőtt rengeteget gyúrtuk, gyömöszöltük Moldova X *kisasszony* című forgatókönyvét, amelynek az volt a témája, hogy egy polgári származású leány egyetemi felvételi lehetőségeit tárgyalta. Gyúrtuk, gyömöszöltük és törtük a fejünket, hogy legyen is és ne is legyen, mert tehetséges munka volt, de mégis az akkor kényes problémát mégsem tartalmazhatta ez a film. Darvas elvtárs is foglalkozott ezzel annak idején, és addig forgattuk és vittük el az eredeti alapkonfliktustól ezt a vállalkozást, hogy végül is magunknak be kellett látnunk, nincs remény, hogy megcsináljuk. És nem is csináltuk meg.

Van ennek a jelenségnek egy másik oldala is, amely szerintem még súlyosabb, mint ez. Egy egész sor olyan filmet készítettünk, ahol ugyan megcsináltuk a filmet, és az expozíciójában felvetettük a problémát, azután minden erőt arra összpontosítottunk, hogyan lehet a végére az ellenkezője annak, mint amivel elkezdjük a dol-

got, hogyan lehet megfésülni ezt a konfliktust, elsimítani és hogyan lehet az igazságot hazugsággal befejezni.

Hallatlan tökéletességre fejlesztetük ezt a fajta tevékenységet, és egy sor esetben kitűnő filmeket tettünk tönkre ilyen „alkotó-folyamattal”.

Erre vonatkozó példák. Nem a remekmű kategóriájába számít *Az ígéret földje*. Volt egy háromszáz oldalas regényünk, amely rengeteg mindent vetett fel. De teljesen világos volt a regény elolvasása kapcsán, hogy amellet, hogy teljesen vállalja a tízegynéhány évvel ezelőtti nagy építkezések körüli óriási emberi erőfeszítéseket, és azt pozitíve értékeli is, bírálja és bírálnia kell az akkori társadalmat, amely nem egyszer a szentet az ember elé helyezte. Azután azon törtük magunkat, hogyan lehet ezt eltakarni és valami élvezhetetlen, kitapasztalhatatlan és követhetetlen szövevényvel helyettesítettük ezt a tiszta eszmei igazságot, ami néhány hónappal később, a XXII. kongresszus után már kezdett közhellyé válni. Beszélhetünk ebben a vonatkozásban az *Áprilisi riadóról* vagy a *Pesti háztetőkről*, ahol a végén bele-tettünk egy angyalt, aki nem született bele ebbe a könyvbe. A legotrombább, a legdurvább tevékenységünk ebben a vonatkozásban az, amit Makkal csináltunk: a *Megszállottak* című filmnek kiábrándító deus ex machina befejezése.

Nem a legsúlyosabb hibánk, amit itt Keleti elvtárs elmondott, hogy egy rossz tervet, amelyet hirtelen nem tudunk egy nagyon jó tervvel helyettesíteni, nem beszéltem meg a gyár művészkollektívájával. A fő hibám az, hogy néha magam is belementem, mert nem találtam más lehetőséget arra, hogy a film létrejöhön. Ez azért volt súlyos hiba, mert nekünk — bocsánat, hogy ezt mondom — a művészethez értő emberek-

nek, tudnunk kell azt, hogy ha Mona Lisa orrát 5 mm-rel arrébb tolja el a másoló, akkor egy torzkép lesz belőle. A művészet nem tűri, kiveti magából az ilyenfajta, a lényegével, alaponmondanivalójával ellentétes, attól idegen megalkuvást. A nézőt nem az érdekli, hogy miféle erők és ellenerők eredőjeként kerül eléje a film, amit láthat, hanem az, hogy ígértek neki valamit, mert úgy nézett ki az elején, és a végén kiderül, hogy ez csak csomagolás volt és valamiféle hazugságot csomagoltak bele abba a tetszetős papírba. Minél igényesebb a néző, annál inkább fordul el egész munkánktól. Ez nemcsak a látogatottság számában, de megjegyzésekben és hangulatban is tükröződik, s hogy egy Veres Péter-cikk megszülethetett: ebben ilyen értelemben és mértékben nekünk van részünk.

Itt elsősorban a felső vezetést, azt a nyomást értve ezen, amely erre az útra vitt, ahelyett, hogy az ellenkezőjét segítette volna elő: ezt tartom a magyar filmművészet fő hibájának. A féligazság nem jobb a hazugságnál. Bizonyos szempontból még rosszabb is, mert a tíz évvel ezelőtti szematikus filmjeink saját lényegüket adták. Valahol őszinték voltak. Ott az expozícióból lehetett tudni: ki jó, ki rossz. Rendkívül világos történeteket adtunk. Aki akkor meg tudta ezt nézni — sokan meg tudták nézni —, valahogyan otthon érezhette magát. Ez a mese nem nagyon hasonlított az élethez, de olyan kellemesen átlátszó, s ha rendszeren volt megcsinálva, másfél óráig bele is ringathatta magát a néző a mesébe. Sokkal rosszabb a féligazság, mert ez olyan gyomornedveket támaszt fel, mintha kapna valami táplálékot és a végén mégis kiábrándultan kel fel.

Meg vagyok győződve arról, hogy ez a fő oka annak, hogy ilyen megvetett helyzetbe kerültünk a magyar filmművészetrel. Ezt a legkomolyabb

önvizsgálattal ki kell mondanom. Nem Veres Péter az oka annak, hogy sáros csizmák törlőrongyává váltunk, hanem a mi hibánk, a rendezőké, akik ebbe egy időre belementünk, és mindenekelett azoké, akik ezt megkövetelték tőlünk.

Ugyanilyen éles formában akarom felvetni ezt a kérdést a művészet-irányítás vonatkozásaiban, amely hajtott minket ebben az irányban. Van-e vonala ennek? Mert itt egyes könyvekről beszéltem. El nem készült könyvekről és elkészült filmekről. Rendkívül rokon probléma a kettő. Van-e vonala ennek? Én szerintem van.

Először is eljutottunk az elmúlt évek során oda, hogy szakítottunk az elméletben is és a gyakorlatban is azzal a zsdanovi elmélettel, hogy a művészet feladata az ötéves terv szolgálata. Senki nem követeli — sem a vezetés részéről, sem más felelős helyről — azt, hogy csak, vagy akár elsősorban termelési, vagy egyéb agitációs filmeket készítsünk.

Elnézik, eltűrik, sőt, éppen a legutóbbi tervtárgyaláson — helyesen — előtérbe került az, hogy nem kell agyopolitizálni a dolgokat, szórakoztatni kell, megfilmestjük Mikszáth *Szelistyei asszonyok* című művét, sőt még Gárdonyi is szóba jöhet és ha nem tudunk a máról, lehet a múlttól is szólni. (*A Mikszáth-regényből készült filmet Mit csinált felséged 3—5-ig címmel 1964 telén mutatták be. Rendező: Makk Károly — A szerk.*)

Ezzel én rendkívül egyetértek. Apolitikus állásfoglalásnak van helye, tere és lehetősége. De, amint a jelen társadalom problémáihoz nyúlunk hozzá, akkor kimondatlanul az a gya-

korlat érvényesül, hogy nem mehet tovább az elkészült film annál az adott társadalmi tudatnál, amely abban a pillanatban érvényben van.

Mire gondolok? Amikor egy ilyen filmet elkezdünk, mint a *Megszülöttak* vagy *Az ígéret földje* vagy az *Áprilisi riadó*, akkor, amikor a koncepciójuk kialakult, még hónapok választottak el minket a XXII. kongresszustól, és nem éreztük azt a kötelességet, hogy a XXII. kongresszus nélkül fel tudjuk, fel merjük vetni teljes mértékben és teljes erővel azt a konfliktust, amit megkövetelt volna az adott téma.

Amikor a *Milyen madár volt?* című vállalkozás elkezdődött, ez is koncepcióban még a XXII. kongresszus előtt született. A kongresszus után az volt a véleményünk, nemcsak nekünk, a gyáron belül, hanem másoknak is, hogy időszerű ennek a feldolgozása, de a munka folyamán, amikor elérünk az indításhoz, akkor Aczél elvtárs felvetette a kérdést nekem: „Ezzel a filmmel akartok ti a kongresszus elé állni?” Akkor nyilván talán még nem tudtuk, vagy nem volt teljesen világos, hogy a kongresszus azok közé a kérdések közé sorolja a *Milyen madár volt?* problematikáját, amiket saját maga elé tűzött. Miután megszülettek az ismert augusztusi tézisek és határozatok, akkor ez már világos volt, de nincs joga a szocialista művészetnek ahhoz, hogy egy tervben adott, hogy úgy mondjam: a napi sajtóval körülhatárolt társadalmi tudaton túlmenő valamit felvessen és megelőzzön és ilyen értelemben segítse a fejlődést, hogy bizonyos problémákat felvessen, megoldjon?

Amikor nemrégiben az *X kisasszony* forgatókönyvéről Darabos elvtársal beszéltem, ő azt mondta: jó lett volna, ha ez a film elkészül, milyen hasznos lenne most nekünk, amikor párthatározat van arról, hogy a polgári származású fiatalok egyetemi felvételét a származástól függetlenül kell megoldani. De lehetetlen, hogy segíteni tudjon a mi művészetünk, ha a határozatok előtt és egyfajta köztudat, hogy úgy mondjam közhellyé válás előtt nem vethet fel ilyen problémákat. Ha mi ezen nem változtattunk, — ilyen értelemben értem elsősorban azt, hogy egy tíz vagy tízegynéhány évvel ezelőtti gyakorlat, nem elvben, hanem a gyakorlati művészet-vezetésben, a művészetpolitikában érvényesül, — akkor semmit nem fogunk tenni még akkor sem, ha egy tárgyalás helyett ötven tárgyalást tartunk. Akkor egyetlen lépéssel nem fogunk továbbjutni. Hallatlan történelmi hátrányba kerülünk, ha megkötjük művészetünk, elsősorban filmművészetünk kezét a polgári művészetrel szemben. Ezt így ki merem és ki kell mondani. Engedjék meg, hogy egészen őszintén, de itt csak elvileg vessem fel ezt a kérdést.

Amikor a kritikai realizmusról, a polgári művészet nagy vívmányáról

„Alapvetően rossz, hibás ideológiával vállalkozást nem viszünk tovább”
Bán Frigyes: Naplány a Jégen (1961)



1962



„Ha nincs meg az öt vigjáték, akkor más vállalkozásra sem adunk engedélyt”
Mamcsarov Frigyes: Miel néli két élete (1962)
Kliss Manyl és Sulyok Mária

beszélünk, azt szoktuk mondani, hogy az öntudatlanul a polgári rendszer korlátait feszegette. A valóság azonban az, hogy elsősorban a kritikai realizmus nagy képviselői a polgári rendszer fejlődésének akadályait feszegették és nem a polgári világot korlátozták, mert műveikkel a polgári világ fejlődését szolgálták. Amikor Dickens az angol köznevelés szörnyűségeit vetette fel regényeiben, királyi bizottságokat küldtek ki, hogy kivizsgálják az angol köznevelési ügyben lévő visszaéléseket, bizottságokat küldtek ki a londoni lakásviszonyok megvizsgálására is, és így tovább. Ilyen egészen közvetlen társadalmi hatásuk volt ezeknek a regényeknek, amelyek nem a polgári világ korlátait, hanem azt a stádiumot feszegették, amelyben ezek a művészek éltek. Óriási haszna volt ennek polgári szempontból. Persze ne legyen félreértés, a legostobább dolog volna tőlem, ha csupán arra egyszerűsítaném le ezt a jelenséget, hogy Dickens vagy Balzac a polgári rend támaszai voltak olyan értelemben, hogy működésük nyomán jobbá tették az angol köznevelésügyet, vagy javították a lakásviszonyokon, vagy Balzac *Elvesztett illúziókja* nyomán javították a francia sajtóviszonyokon, egyszerűen, hogy ezeknek az íróknak a tevékenysége serkentőleg hatott. Tudom, hogy a nagy műveknek a társadalmi korokon túlmenő mondanivalójuk is van, de én most ezt az absztrakciót vetem fel. Lehetetlen, hogy a szocialista művészet lemondjon arról, hogy ilyen értelemben üttörő munkát végezzon, hogy a maga eszközeivel megelőzzön bizonyos felismeréseket és a maga erejével közvéleményt teremtsen. Ha ezt megakadályozzuk, ahelyett, hogy segítenénk és támogatnánk, akkor ezzel gyengítjük, szűkítjük, semmitmondóan illusztratív tevékenységű csökkentjük a művészi alkotómunkát, aminek semmilyen komoly társadalmi haszna

nincs. És ha valaki ezt nem hiszi, akkor nézze meg filmművészetünk mai állapotát. Kinek kellene filmjeink? Ezek a semmitmondó, semmi újat nem mondó, bátortalan, mellébeszélő filmek! A közönségnek nem kellene! A vezetésnek nem kellene! Most már tényleg csak a Hunniának kellene, mert az a Moképtől megkapja a négy-milliót, amivel a gépezetét munkában lehet tartani. Minden fillért kidobunk! És itt egyetérttek Veres Péterrel, aki bár teljesen torz módon, nem az igazi, hanem az álokokat sorolja fel, nincs társadalmi haszna, szűkségessége egy olyanfajta filmművészetnek, amely nem tud mást mondani, mint közhelyeket, és ha mást próbál mondani, mint közhelyeket, akkor a fejére ütünk. Ha a tudományos kutatómunkával hasonlítanám össze a művészi tevékenységet, akkor a Hunniát egy olyan tudományos intézethez hasonlítanám, ahol minden tudósnak megvan a maga témája, feladata, munkája, de valaki azt mondaná nekik: újat ne merjetez kitalálni! De akkor minek adunk rá pénzt?

Egy esetben lehet elképzelni a szoros pórázontartás indokoltságát: ha a közhelyzet, a közviszonyok annyira kiélezettek, és ha a művészek annyira éretlenek, és ha a közönség annyira furcsa és ferde beállítottságú, hogy kiskorúnak lehet kezelni, vagy veszélyeseknek és megbízhatatlannak a művészeket, ismétlem, akkor talán lehet indokoltsága annak, hogy a közönséget és a művészeket gondnokság alatt tartsák, egyébként nem! De állítom, hogy a közönség nagykorú, hogy a mi rendszerünknek ez

utóbbi években bekövetkezett fejlődése hallatlan objektív lehetőségeket biztosított, és két és fél éve, amióta a Hunniában élek, tudom, hogy nemcsak a fejükkel, de a szívükkel is emellett a rendszer mellett vannak azok a művészek, akiket munkával megbízunk. De nem vonjuk le ennek a következményeit, hanem továbbra is megvan ez a „fortélyos félelem igazgat”-hang és nem merjük és nem tudjuk olyan felelősséggel és valóban alkotó értelemben vett felelősséggel kezelni a dolgot, mint ahogy arról beszéltünk. Beszélünk az alkotócsoportokról, de ha aztán komolyan kell venni a szót, hogy alkotni, akkor a dolog úgy néz ki, ahogy erről az előbb beszéltem.

Néhány szót akarok szólni a kontroll kérdéséről. Nem mondom, hogy nem születik olyan forgatókönyv, vagy novella, amelyben egészen alapvető ideológiai, politikai hiba nem lehet. Azt azonban állítom, hogy az elmúlt évek során ilyen nem került a felsőbb szervek elé. Azért annyira helyén van az eszünk, a szívünk meg a szemünk, hogy alapvetően rossz, hibás ideológiai vállalkozást nem vizsgálunk tovább, nem kolportálunk. Ennek következtében állítom, hogy az, amit mi felsőbb ideológiai, politikai ellenőrzésnek nevezünk, lényegében arra szorítkozik, hogy a könyv konfliktusát és annak kibontását összeveti a pillanatnyilag adott köztudattal és megállapítja azt, hogy a könyv megfelel-e annak vagy nem. Rendkívül egyszerű megállapítani, hogy, mondjuk, két évvel ezelőtt, amikor az *X kisasszony* forgatókönyve tárgyalás alatt volt, az a problematika még nincs eldöntve, nincs még rá határozat, tehát akkor itt bajok vannak. Vagy itt van a *Milyen madár volt?* Azt mondták, nagyon bizonytalan, hogy s mint lesz, így hát akkor a különböző félelmek indokoltak. Egyszerűen itt valami összehasonlító folyamat játszódik le, ezekkel a vállalkozásokkal, ami azért dogmatikus, mert megmerevíti a dolgot. Ez a gondolkodás a leglényegesebb vonatkozásban nem tudja végigkísérni azt az élő folyamatot, hogy a művészet tendenciájában fejezi ki a dolgokat, ahelyett megmerevíti és egy adott pillanat köztudatához mérve, méricskélve dönti el, hogy helyes-e ezt a vállalkozást megcsinálni, vagy nem helyes. Szerintem ez a megmerevítő szemlélet idejét múlt, helytelen és megakadályozza a komoly nagy vállalkozások létrejöttét.

Bizonyos szempontból az ellenkezőjére volna szükség. Ha én egy olyan forgatókönyvet látok életünk nagy konfliktusairól, amely nem tud mást mondani, mint amit napilapjaink mondanak egy bizonyos hónapban, akkor én azt mondom: nem adok 4 millió forintot arra a filmre, mert a film problematikáját nyugodtan rábízhatom a riporterekre, a napi pub-

1962
2951

licisztikára, és megkérdem a forgatókönyvtől; akkor hát mi újat mondasz ezen túl? Valamiféle kontárszelekcio alakult ki ennek következtében, és ha a művészeti állásfoglalás nem illusztratív, hanem megsejt valamit, valamivel többet akar mondani, akkor idegesség vesz erőt rajtunk — és félni kezdünk és elkezdődik az a folyamat, amit úgy lehet mondani, hogy „legyen is meg ne is legyen”. Szóval nikotexezzzük a problémát. Valahogy úgy gondolkozunk, hogy 60—62 százalékban már mégis ott tartunk, hogy azért mindenféle problémát felvethetünk, de rendkívül vigyázzunk arra, hogy a problémákat és a konfliktusokat legömbölyítsük. Nagyon vigyázzunk arra, hogy az igazságot hazugsággá formáljuk, pedig ha ezt az erőfeszítést egy egyéni, tehetséges, nagy mű létrehozására fordítanánk, akkor — enyhén szólva — nem ott tartanánk, ahol tartunk. Ugyanez vonatkozik arra is, ha kényes, kényelmetlen dolgokról van szó, akkor ugyanis sokkal könnyebben magától érthetődőben lehet azt kimondani, hogy ne legyen. Ez természetes. Pedig azt is mondhatnánk, nagyon gyakran könnyű alátámasztani azt, hogy ne legyen, tudniillik újat mondani nem könnyű. Ahogy egy tudósak nem könnyű új dolgot felfedezni, úgy egy művésznek sem könnyű új dolgot kimondani. S ahogy egy tudósak is nagyon sok összjátékra van szüksége ahhoz, hogy egy eredményre jusson, ugyanúgy a művésznek is közös erőfeszítésre volna szüksége ahhoz, hogy egy műalkotást

létrehozzon. De egy ilyenfajta helyzetben és légkörben ez szinte lehetetlen. Ehhez még hozzáteszem azt, milyen irgalmatlanul nehéz behatolni a problémák mélyébe, teljes realitással látni, így jön ki aztán ebből nemcsak szürkeség, nemcsak közepszer, hanem mindaz, amit mi és mások, meg főleg a nagyközönség elmond filmjeinkről.

Nos, fel lehet vetni azt a kérdést, miért alakult ki ez a helyzet, ha Horváth ezt ilyen világosan látja? Miért alakult ki ez a helyzet egy olyan időszakban és olyan helyzetben, amikor a stúdió megkapta az önállóságot és a döntés jogát? Egyrészt azért alakult ki ez a helyzet, mert Horváth sem vonta ki magát ezek alól a befolyások alól, és én rábeszéltem a Makkot a képviselőre, meg arra, hogy ott a film végén ölelkezzék a fiú a lánnyal, rábeszéltem őt erre és érveltem, képviseltem ezt az álláspontot. És amikor kijött, Szecsódi elvtárs került ebbe a helyzetbe, hogy azt mondta: milyen jó filmet csináltak volna maguk, de mi az istennek az a deus ex machina, ott a végén? És ezt Szecsódi elvtárs akkor állapította meg, amikor elkészült a film. Valami furcsa folyamat ez, ne haragudjanak, hogy ilyenekről beszélek. Olyan nehéz most visszagondolni a XXII. kongresszus előtti időszakra; azt hittem akkor, hogy egy bátor tettet hajtok végre, mint igazgató azzal, hogy meg merünk csinálni egy olyan filmet, mint az *Igéret földje*, minden zavarosságával, ki nem mondottságával. Hogy nem azt mutatja, mint

egy tíz évvel ezelőtti nagy építkezési film, ahol valami dzsinnek varázserő segítségével betonfalakat emelnek, hanem sár van és ökrök húznak ki elakadt teherautókat. Mondom, azt hittem, hihetetlenül bátrak vagyunk ezt megcsinálni és ennek atmoszférája van, közönségünk pedig köp az összes ökrökre és minket azonosít az ökrökkel és messze van tudatban, követelményben, ítéletképességben azon, hogy ilyenrel hagyja magát kifizetni.

Én ezt bátorságnak gondoltam, de messze túl vannak a közönség igényei az ilyenfajta álbátorságtól. Azt hittem, nagyon bátor vagyok, amikor először Máriaassyyval és Makkal a *Megszállottak* témáját támogattam, hogy ezt a fajta kommunista magatartást megmutatjuk, ez egy nagy-szerű dolog, a bürokráciát bíráljuk és emberi tartalommal töltjük meg ezt a kommunista magatartást. Ezek a tények is megvannak a filmben, de valahogy hazuggá válik az egész azzal a meghátrálással, azzal a kompromiszszummal, amivel megoldottuk.

Szóval ez az egyik oka ennek a jelenségnek. A másik ok a művészekben keresendő, mert azon a nevelésen mentek keresztül, amire neveltük egy évtizeden át, tudniillik nem arra, hogy legyen önálló, saját látásuk a világ dolgairól, hanem hogy ne legyenek önállóak, hanem az én szememmel nézzék a világ problémáit és dolgait és ilyen körülmények közt könnyű Katót táncba vinni. Ez is hozzájárult a mai helyzet kialakulásához.

FILM-ÜGY VAGY VÍZ-ÜGY?

Készül most a Hunnia Filmstúdióban egy film, amelynek ideiglenes címe: *Megszállottak*. Az *Élet és Irodalom* olvasói értesülhettek már erről, Szabó Pali bácsi nemrég megjelent széphan-gyú cikkéből, de az irodalmi forgatókönyv első változatát közölte az *Új Írás* októberi száma is. A címben jelzett időszerűtlen ügyet az Országos Vízügyi Főigazgatóság kavarta a film forgatókönyve körül.

A film története egy Népszabadság-beli riport nyomán született. A maradi és az új módon gondolkodó és cselekvő emberek harca áll a középpontjában. A történet háttérében az a harc húzódik meg, amelyet a valóságban dr. Fekete István és Mohácsi Károly vívott Magyarországon a csó-kutas öntözési rendszer elismertetéséért. Talán mondanunk sem kell persze, hogy az alapötletet a forgatókönyv általános érvényűvé szélesítette. A forgatókönyvet illetékesünk dicséretes gyorsasággal elfogadták, gyártását engedélyezték, s a rendező [Makk Károly — A szerk.] a munka java részén már túl is van.

Mi hát akkor a baj?

A baj ott kezdődik, hogy az Országos Vízügyi Főigazgatóság, minthogy a filmben öntözésről is szó van, elengedhetetlenül szükségesnek tartotta, hogy az ügybe beleavatkozzon. A film gyártói közölték ugyan, hogy nem dokumentumfilmről van szó, ez egyébként az *Új Írás*ban megjelent kisregényből is nyilvánvaló, a Főigazgatóság mégis makacsul ragaszkodott ahhoz, hogy „segíthessen”. Közöltük, hogy a filmnek van már szakértője, s megítélésünk szerint mindkét szakértő kiváló szakember. De minthogy a két szakértő nem az Országos Vízügyi Főigazgatóság alkalmazottja, a Főigazgatóság ismeretlenül is kétségbe vonta hozzáértésüket.

Mégis, gondolva arra, hogy igazi segítségről van szó, igyekvésüket köszönettel fogadtuk, bár már az első megnyilvánulásuk sem volt valami szívdertő: „*Meg akarjuk kímélni az elvtársakat az egyoldali befolyásolástól (!), de természetesen csak akkor szólunk bele, ha szakmai ferdeségeket találunk.*”

Alapjában véve persze nem nagyon

értettük, miért szívügye ez a film az Országos Vízügyi Főigazgatóságnak, mindaddig, amíg azt nem mondták, hogy ők az úgynevezett régi módon gondolkodó figurákban önmagukra ismertek.

Ez ellen nem lehet tenni semmit, pláne, hogy a valóságban is — s erről Szabó Pali bácsi is tudna még néhány dolgot mondani — hosszú időn át akadályozták a csókutas öntözési rendszer elterjedését. Nekünk már illett volna tudnunk, hogy a mai bürokrata már megtanult mosolyogni, és helyénvaló szövegeket hirdetni. Aki lusta, természetesen nem kiabál arról, hogy lusta. Aki aljas, fél aljassnak mutatkozni. Diplomáciai asztalhoz kell kényszeríteni az ellenfelet, hogy ultimátumot adhassunk neki. És mi, teljesen értelmetlenül leültünk ehhez a tárgyalóasztalhoz. A tárgyalást megelőzte már néhány levél. Az egyik még csak a szakmai tévedésektől akart megóvni bennünket. A másodikkban már olyan kitételek voltak, hogy az a két ember, aki a csókutas öntözést sikerre vitte Magyarországon, semmi másért nem cselekedett, csak a várható feltalálói, illetve újítói prémiumért. Miért dicsőítünk mi em-

A legdöntőbb kérdést azonban ott látom, hogy az egész irányítás és orientálás a mi filmjeinknél tapasztalható volt, kettős volt. Elvben bátorító jellegű és a gyakorlatban fékező jellegű volt, szinte kivétel nélkül minden esetben. Ilyen körülmények közt nem tudtunk tovább jutni, mint ameddig eljutottunk. És ha ez nem változik meg, akkor jöhet a nagy átszervezés. Én nem tudom, hogy tervbe van-e véve vagy nincs. Nekem szemrehányást tesznek — igazuk van —, hogy nem hívtam össze a stúdió művészeit, de el tudom képzelni, hogy ha különböző átszervezési tervek megszületnek, akkor engem is megkérdeznek, nem azért, mintha az én véleményem döntő lehetne, de legalábbis ismerjék a véleményemet, hogy milyen is lehet a nagy átszervezés. Lehetnek olyan változások, amelyek után azt lehet mondani, hogy még egy évig türelemre van szükség, de biztos vagyok abban, hogy nem jutunk tovább, ha az alapproblémát meg nem oldjuk, ha a művészet irányításának színvonalát nem emeljük a párt egész munkájának, politikájának színvonalára. Ha nem engedjük a szocialista realizmuson belül a szo-

cialista világnézet mellett a realizmus teljes érvényesülését minden vonatkozásban, akkor nem fogunk tudni egyetlen lépéssel továbbjutni. Erről mélyen meg vagyok győződve, s ebben a vonatkozásban a stúdió önállósága nem segít, mert az van is, és nincs is.

Nem akarok most különösebben hivatkozni arra, hogy az önállóság időszaka alatt is történtek olyan dolgok, mint ez a „madár”-ügy, és egy sor más ügy. Nem akarok a színész-kérdésbe sem belemenni. De egyetlen esetben nem fordult elő, hogy amikor a felső vezetéshez fordultam színész-problémával — néha sikerült az igazgatóval vagy Jeneivel megegyezni színészügyben —, egyetlen esetben sem állt mellénk a minisztérium. Ez biztos. Így önállóan vezetni, hogy nincs színészünk és nincs színész-stúdiónk, ahol a magunk önellátására félig-meddig be tudunk rendezkedni, nem lehet.

Felmerült az a bizonyos vétőjog, ami a Hunniánál volt, hogy legyenek egyes kiemelt filmek, amelyeket a felsőbb vezetés dönt el. Azután Révész elvtárs elállott ettől a tervtől, viszont ezzel párhuzamosan alakult

ki a gyakorlatban az a megoldás, hogy a stúdió terveit a forgatókönyvek alapján kell megtárgyalni, tehát nem a tématervek, hanem a forgatókönyvek alapján.

Megmondom: amellett, hogy nagyon fontos volt az utolsó tervtárgyalás, én ezt elhibázott módszernek tekintem, és ez az, ami semmissé teszi a vétőjog leadását.

Mi a helyzet? Ilyen vonatkozásban állítom, hogy rosszabb, mint volt, mert félig kész forgatókönyveket olvasnak a bizottság tagjai ott a Főigazgatóságon, és ott vannak a forgalmazási szervek képviselői, a szak-szervezet és mások. A félig kész forgatókönyveket olvassák, és akkor már a forgatókönyvek alapján, s nem a téma alapján foglalnak állást, hogy mit csináljunk meg, és mit ne csináljunk meg. Állítom, hogy egy olyan megbeszélés, amely tizenkét forgatókönyv alapján egy délután akarja eldönteni, miből csináljunk filmet és miből ne — ez az oly sokat szidott Dramaturgiai Tanácsunk paródiája. Ez teljes félreértésre ad alkalmat, és hogy milyen félreértésre, mondok példát.

Ott különösen erősen bírálták Zolnaynak és Rényinek a forgatókönyvét azzal, hogy privatizáló témák, elfordulás és háromszög történetek, és hasonló megjelöléssel szolgáltak. Pedig ha egy kicsit alaposan megnézzük Rényi könyvét, például a *Mindennap élünk*et, egy olyan alapvetően fontos problémát vet fel, mint azt, hogy elég-e úgy élni, hogy csak azzal



bereket, akik anyagiasak, akiket a pénzszerzési vágy hajt?

Hogy a pénzszerzési vágy hajtotta-e őket, arról talán érdemes megjegyezni, hogy ők úgyszólván a saját szakállukra, néhány állami gazdasági kommunista vezető támogatásával a bürokrácia megannyi labirintusát megkerülve, pozíciójukkal és egzisztenciájukkal játszva verték keresztül sok fórumon ezt az ügyet.

Az első tárgyalás légköre egyszerűen megalázó volt. Utólag az ember persze már mélységesen csodálkozik, miért kellett leülnie olyan emberekkel, akiknek az ügyszó pusztán annyi közül van, hogy a történet háttérében egyfajta öntözés áll, s hogy a Főigazgatóságon ebből a történetből egyesek magukra ismertek.

Dehát leültünk. Másodszor is.

A második tárgyaláson a Főigazgatóság előbb kért. Azt kérte, hogy a film konfliktusa ne az legyen, ami.

„Én rábeszéltem Makkot a képviselőre”
Makk Károly: *Megszállottak* (1962)
Básti Lajos, Ladányi Ferenc, Kállal Ferenc



törődjünk, hogy a gyárban mennyit keresünk, mennyit tudunk maszekmunkával összerzedni? Ha nem törődünk más emberrel, lehet úgy élni?

Ezt a rendkívül elterjedt és a munkásosztályon belül élő kispolgári attitűdöt tárgyalja ez a forgatókönyv. Semmi köze nincs a háromszög problémákhoz, a privatizáláshoz. A mi morális helyzetünk egyik alapvető problémáját veti fel. Vitatható, hogy jó-e ez, vagy nem. De magát a témát kifogásolni csak a dolgok teljes meg nem értése alapján lehet.

Bocsássanak meg, hogy ilyen hosz-

„[I]at ne merjete kitalálni!”
Herskó János: Két emelet boldogság (1960)
Garas Dezső és Krencsey Mariann

szúra nyúlt a felszólalásom, de olyan fontosnak tartom és annyira alapkérdésnek azt, amit érintettem, hogy kénytelen voltam ezt elmondani.

Befejezésül szeretnék a kiútra vonatkozólag még valamit megmondani. Eszem ágában sincs az, hogy

magunkat, vagy rendezőinket csalhatatlanoknak tartsam és hogy abban lássam a megoldást, hogy senkivel, semmivel nem törődve, végezzük ezt a munkát, és ha jönnek egy témával, akkor abból filmet kell csinálni.

Én azt javaslom, hogy igenis meg kell tárgyalni a stúdiótervet; a stúdióterveinek tárgyalása témaviszonylatban történjen meg, ahol van olyan követelmény, amivel én mélyen egyetértek, amit Révész elvtárs vetett fel, hogy előírják esetleg — ezt csak példaképp mondom —: egy évben öt vígjátékot kell a stúdiónak elkészítenie, és ha nincs meg az öt vígjáték, akkor más vállalkozásra nem adunk engedélyt. Ezt is el tudom képzelni. Ez kell a közönségnek. Csináljuk meg és meg is tudjuk csinálni, ha másként oldjuk meg a kérdést; ha kap bizonyos morális és anyagi megbecsülést ez a műfaj, ami eddig keveset kapott.

Tessék állást foglalni: teljesíti-e a Hunnia a maga feladatait, ha ilyen és ilyen problémaköröket, témaköröket feldolgoz?

Ez az egyik dolog. A másik: ezen túlmenően a témakör kötelező — ilyen értelemben kötelező — előírása mellett teljes felelősségtudattal tudjunk dolgozni a filmek realizálásán, és nem úgy, mint eddig.

A fő kérdés, amit fel akartam vetni, az, hogy hol látom azt a béklyót, amelynek feloldása nélkül egyetlen lépéssel nem fogunk tudni tovább menni. Elnézést kérek a hosszú szónoklatért.

De ha már mindenképpen azt akarjuk, hogy az maradjon, a történet vége felé tegyünk bele egy jelenetet, amelyikben a Főigazgatóság vezetője oldja meg a problémákat. Ellenkező esetben — s ekkor elővették a fenyegetést — a Főigazgatóság a pártközpont illetékeseihez fordul, és a filmet leállíttatja.

Mi a szakmai segítséget, még ezek után is hajlandók voltunk elfogadni. Mi több, még azt is, hogy ezt a szakmai javítást ők ellenőrzik. Néhány nap múlva azonban, olyan levelet kaptunk két példányban a Vízügyi Főigazgatóságtól, ami már minden emberi képzeletet felülmúl. Idézzük a levélből. (Betűhíven — A szerk.):

„A Megszállottak című filmforgatókönyv átdolgozásával kapcsolatos általános igények: 1. Az alapkonfliktus ne a csatorna-csőkút ellentét (ez s minden további az ő kiemelésük), hanem a csőkutakat felkaroló lelkesedés és a pénzügyi, jogi, gazdasági, övotossági szabályok lassító hatása között kell kifejtetni. 2. Az „Intézet” emberei ne önmagukból eredően álljanak szembe Benével (a film hőse), hanem őket is kényszerítse fékezésre a jogi,

pénzügyi, stb. szabály. 3. A konfliktust a képviselőnek nehézségeket elhárító felső intézkedése felé, de az illetékeseken keresztül.”

Senki ne gondolja, hogy ez agyrém. Ez van a levélben. S még ennél több is:

„3. oldal. 1. kép. TÖRLENDŐ. 11—17. oldal. 6. kép. TÖRLENDŐ. Az egész jelenetsor felesleges, más módon kell érzékeltetni az ellentétet s okát.”

Ezt ők csak jobban tudják, nem?

De gyereünk tovább:

„41. oldal. 14. kép. TÖRLENDŐ. 50. oldal. 18. kép, a dialógust módosítani!”

Ők maguk meg is adják, hogyan kell módosítani, nemcsak itt, a 69, 82, 83, 97, 98, 104, 114 stb. oldalon is.

Idézzük azonban pontosan:

„121—123. oldal. ÁTDOLGOZANDÓ. 150. oldal. ÁTIRANDÓ. 160. oldal. 60. kép TÖRLENDŐ. 186. oldal. ÁTIRANDÓ. 189. oldal BŐVÍTENDŐ a következőképpen: A képviselő intézkedik a hivatalban. Telefonok. Rendkívüli pénzügyi engedmények. Terr-terfelmérések. Soron kívüli keret. Lázus mozgás, felszabadult sóhajtasások. Hivatali táblák: gazdaságok

vezetősége, vízügyi hatóság stb. Utazó emberek, vízügyi autók, szórófejserelés stb.”

Ez, kérem, nem vicc.

„192. oldal. 17. kép. ÁTIRANDÓ”

Ez nem vicc.

Átírandó, törlendő.

Az ember csak áll és nem tudja, mit szóljon.

S mindez Magyarországon történik ma, 1961 novemberében, két nappal a XXII. kongresszus után.

Meddig?

GALAMBOS LAJOS

(Megjelent az Élet és Irodalom 1961. nov. 11-i számában. Az Országos Vízügyi Főigazgatóság közleményében — megjelent az Élet és Irodalom 1961. dec. 16-i számában — ajánló Gálambos Lajos azon állítását, miszerint „hosszú időn át akadályozták a csőkút öntözési rendszer elterjedését”, felsorolja azokat az intézkedéseiket, amelyek a nagyüzemi csőkutas öntözés megvalósítását szolgálták. Az elkészült film befejezésében a képviselő [Ladányi Ferenc] oldja meg a végsőkéig elkeseredett, drámai helyzetet.)



A levetkőztetett planéta

Beszélgetés Reisenbüchler Sándorral

Majd húsz évvel ezelőtt robbant be a magyar filmművészetbe Reisenbüchler Sándor: *A Nap és a Hold elrablása* című alkotása a Miskolci Rövidfilmfesztivál Nagydíját nyerte el. Azóta készített filmjei, a *Barbárok ideje*, az *1812*, a *Holdmeze*, a *Pánik*, a *Békéltetőexpedíció* a *Marsra* számtalan hazai és nemzetközi elismeréssel, a filmkritikusok díjától a cannes-i (rövidfilm)-zsűri díjáig, tovább öregbítették szerzőjük hírnevét, akinek egyéni munkamódszerét — filmjeinek minden rajzát, ideértve a legkisebb „fázis”-rajzokat is maga rajzolja — napjainkban is legendák övezik. Az elmúlt két év munkájának gyümölcseként tavaly ősszel készült el, Valentyin Raszputyin *Isten veled*, *Matyora* című regényének nyomán, tizenkét perces animációs filmje, az *Isten veled, kis sziget*... Az alábbi beszélgetés egy több mint húszórás interjú részlete.

— *Raszputyin regényének létezik már egy játékfílmes feldolgozása, Elem*

Klimov Búcsúzása. A rajzfilmes Reisenbüchler Sándort mi vonzotta az erőmű-építkezés miatt vízzel elárasztott szibériai falu drámájában? Miért választotta új filmjének alapjául a Raszputyin-regényt?

— Előjáróban: Klimov filmjét, amelyet, mint köztudott, Larissza Sepityko kezdett el, szándékosan nem néztem meg eddig. Nem akartam ugyanis, hogy befolyásoljon. Másrészt: nem ez az első filmem, amelynek az úgynevezett ökológiai probléma a témája. Karel Čapek *Harc a Szalamandrákkal* című műve nyomán forgatott filmemben, a *Pánik*ban, amelynek története egy ultratechnicizált megalopoliszban játszódik, már kísérletet tettem arra, hogy megfogalmazzam a bioexperimentális tevékenységgel, az élő szervezetekkel való kísérletezgetésekkel kapcsolatos aggodalmaimat.

Ami a kérdést illeti: Raszputyinnak minden Magyarországon megjelent könyvét ismerem. Ezekben a regényekben engem alapvetően az író

szemléletmódja ragadott meg. Nevezetesen az a számomra rendkívül rokonszenves álláspont, mely szerint Raszputyin az embert valóban a természet részének tekinti. Ennélfogva ha a természetbe belevágnak, akkor az olyan, mintha az ember húsába vágnának bele. Ha az ember vég bele, akkor gyakorlatilag öngyilkosságot követ el. Ugyanakkor Raszputyin regényeiben fellelhető egyfajta fájdalom mérlegelés, kiutat nem találó töprengés is. Közelebbről: civilizációra szükségünk van, méghozzá fejlett civilizációra, hiszen állandóan energia-problémákkal, szociális és egyéb problémákkal küszködünk. Tehát környezetünket mindenképpen át kell alakítanunk. De vajon milyen árat kell ezért fizetnünk? Hisz gondjaink megoldásához — igen komoly kényszerek mondják ezt — a természeti és társadalmi környezet pusztításán keresztül vezet az út. Azaz olyan ördögi körbe kerülünk, vagyunk, amelyből nem tudunk tiszta lelkiismerettel kikeveredni. Az *Isten*

veled, Matyorának is tulajdonképpen ez az alapdilemmája.

— *Matyora egy szibériai falu. Az Isten veled, kis sziget. . . -ben is falusi környezetet látunk, amely elszenvedi az evakuálást. Nem tartott attól, hogy — látván a film artistikus megfogalmazásait, a faluhoz, a falusi életmódhoz tapadó ideológiai beidegződések a hamis idealizálás benyomását keltik a nézőkben?*

— Mindenek előtt szeretném leszögezni, hogy — legalábbis az alkotói szándék szerint — az *Isten veled, kis sziget. . .* modern mesefilm. A trükkasztalon a kamerával egy modern mesefilmet szeretett volna írni, olyan filmet, amely kicsit — s erre az animáció jó lehetőséget ad — emelkedettebben szól az ökológia problémáról. Következésképp lehet, hogy valamelyest idealizált a filmben a falusi világ, de hát a mesemondásban, mondhatnék költői előadásmódot is, ez nemcsak szokásos, de majdhogynem kötelező. Egyébként nem gondolom, hogy bárki ne tudná, milyen, olykor rettenetes emberi sorsokkal találkozhatunk falun, a faluközösségekben, kivált, ha belelapoztunk már az orosz klasszikusok vagy Móríc Zsigmond műveibe. A filmben tehát egy mesebeli faluról van szó, és ez határozza meg a falu struktúráját, fáit és bokrait, állatvilágát. Nem véletlen, hogy piros lovakat és zöldszínű kecskéket láthatunk a vásznon. Ilyen mesebeliek a helikopterek is, ezek megjelenítésében van egy kevés — hadd mondjam így — dokumentaritás. Persze lehetett volna ezeket a helikoptereket valamiféle lucas-i vagy spielberg-i furcsa bogaraknak is megrajzolni. De erről tudatosan le tettem, mert a bennünket valójában fenyegető veszély helyzetéből szerettem volna őket ábrázolni. A film egészét tekintve egyfelől a falusi világ mesészerű, másfelől a technokrácia kissé dokumentatív ábrázolására törekedtem.

— *Talán kisiskolásnak tetszik a megfogalmazás, de bizonyára ebből következik, hogy a falusi környezet képe in a görbe vonal az uralkodó, míg az erőmű, az evakuálást végrehajtók világára az egyenes vonal jellemző.*

— Pontosan. Azt gondolom ugyanis, hogy a természetnek (s a természetességnek) a vonalrendszere — a harmónián túl — a görbe. A szabadság vonala is mindig görbe. Amikor ilyen vagy olyan struktúrát akarunk rákényszeríteni valamire, annak a vonalvezetése mindig egyenes lesz.

— *Az erőmű dolgozóinak, ugye, nincs arcuk?*

— Nincs. Sőt, a kitelepítést végrehajtóknak sincs. Be kell vallanom, sokáig nem tudtam, hogy az utóbbiak arcával mit kezdjek. Aztán hirtelen jött az ötlet, hogy nagy szemüvegeket adok rájuk, különböző színű szemüvegeket.

— *Egyszóval, arctalanok.*

— Igen, arctalanok. Ugyanakkor, szándékom szerint, harmonizálnak, legalábbis lelkileg, az említett egyenes vonalrendszerrel. A filmben mindennek van arca, kivéve a „tájátalakítókat.”

— *Vajon le lehet-e rajzolni az arcukat?*

— A kérdés kissé költőinek tetszik. Valószínűleg le, de akkor az egy másik film. Őszintén szólva megpróbálkoztam azzal is, hogy a „tájátalakító” mindegyikének egyforma arcot rajzolok, de végül úgy éreztem, hogy ez túlságosan közhelyes megoldás volna. Olyan ábrázolásra törekedtem, hogy némiképp érzékeltessem, ezek is élő személyiségek; mindegyikükön más-más ruha van, más a sapkájuk, a mellényük, a szemüvegük stb. Ezek is emberek, lehet, hogy rendes emberek, akiknek „munkaköri köteleességük”, hogy a szigetet felszámolják. Nem csinálnak semmi olyat, amire „rossz pontot” lehetne adni a szó katonai értelmében, nincs megszárszék és egyebek; csak éppen az egész eseményesor mélysegesen antihumánus.

— *Miért a kitelepítési akció kommandós megformálása?*

— A kommandós kifejezés talán túlságosan erős, de kétségtelen, hogy tudatosan ábrázoltam olyannak, amilyen. Közvetlen, hangsúlyozottan megjelenített erőszak nincs a filmben. Nem akartam ugyanis, hogy filmem a különböző nyugati filmek vagy zűzvideók kommandós akcióit idézze fel, inkább arra törekedtem, hogy érzékeltetni tudjam: a kommandó, mint fogalom és mint „technika”, elhagyva eredeti szerepét, áterjedt az élet más, hétköznapi formáira is.

— *A kis sziget életét bemutatás képességére a Nap és a Hold elrablásának motívum-rendszerét idézik. 'Az Isten veled, kis sziget. . . faluját tekinthetjük magyar falunak?'*

— Nem hiszem, hogy a film problematikája egy országra volna leszűrhető. Az igaz, hogy ennek a modern mesefilmnek az elkészítésekor kicsit visszatértem első filmem világához, motívumaihoz. Csak hogy abban is és ebben is egyfajta vállalt kelet-európai eklektika uralkodik, amelyet magyar népi motívumokból, lenygel, cseh és orosz motívumokból „kevertem ki.” Magának a visszatérésnek talán az lehet az oka, hogy egyrészt úgy éreztem: a téma súlya, emberi mélységei ilyen típusú megformálást igényelnek, másrészt, ez adott módot arra, hogy mostani filmben két szélsőséges grafikai pólus „összecsapását” teremthessem meg.

— *Hadd tegyek fel egy tematikusan prorokativnak tetsző kérdést. Két év-tizeddel ezelőtt készült filmjében a Napot, a Holdat elrabló sárkány legyőztetik, a fény visszater. . . míg bemutatásra váro filmjében máglyahalal a nagy fa, s a kis szigetet egyszer s mindenkorra elborítja a víz. Mi történt a két film között?*

— A magyarázat, gondolom, a világ változásaiban és mai állapotában rejlik. Már évek óta komolyan foglalkoztat az, hogy az általam is felismerni vélt és mélyen átélt civilizációs válságnak az animációs képét megrajzoljam. Mégpedig olyan módon, hogy ne csak a környezeteszennyeződésről, a környezetpusztításról beszéljek, hiszen az csak a felület, hanem hogy összefüggéseiben, a természet részeinek együttélésében mutassam be az egész folyamatot. Mert Földünk egyetlen nagyon szorosan összetartozó, élő test, mint ahogy az már a görög filozófus, Plotinosz munkáiban is áll; az emberi lélektől a legkisebb virágszál növekedésén át a kozmikus erőkig.

— *Ha jól értem, nemcsak arról van szó, hogy maga az ember milyen pusztítást végez a környező világban, és ennek miben mutatkozik meg a visszahatása az anyagi kultúrára, hanem arról is, hogy ez a visszahatás miként befolyásolja magát az emberi létezt.*

— Azt hiszem, ha a lényeghez el akarunk jutni, akkor ezen is el kell gondolkodnunk. Mert kikerülhetetlen a kérdés: mi történt az emberi gondolkodásmóddal, az emberi mentalitással, hogy az ember a XX. század végén — mindenki által tapasztalhatóan — oly gátlástalanul, szemérmetlenül és az értékek teljes figyelembe vétele nélkül támad rá a természetre; s amelyre az *Isten veled, kis sziget. . .* „története” csak egyetlen példa, nagyon szerény példa. Nehezen tudom magamnak ezt a viselkedést megmagyarázni, ha csak azzal nem, hogy egy önmagát túlélt, dekadenciába hajló civilizációról van szó, amelyik „utánam az özönvíz” alapon pusztít és ronbol mindent maga körül, válogatás nélkül. Hasonlóképpen döbbenetes számomra, hogy a horizont türes, egyszerűen nem látni semmit. Lehet, hogy hiányosak a történelmi ismereteim, de úgy vélem, hogy a történelmet, a különböző típusú civilizációkat mindig az vitte előre, hogy az emberek ilyen vagy olyan távlati célt fogalmaztak meg, talán mesterséges horizontokat teremtettek, istenhiteket alkottak, s ezek jegyében munkálkodtak. Jelen történelmi pillanatban a látóhatár körvonalain semmit sem látok. A hatvanas évek második felében készült filmem, *A Nap, és a Hold elrablása* nemcsak abban különbözik az *Isten veled, kis sziget. . .*-től, hogy par excellence költői mese, következőképpen öntörvényűségénél fogva jobban kötődik a hagyományhoz, és így általánosabb érvényű is, hanem abban is különbözik, hogy magába szívta, magába szívhatta a kor reményeit. Napjaink — hit nélküli világ. A hit meglétét, legalábbis én, nem tapasztalom. A hiten nem keresztül vallást, vagy más, szigorúan dogmatikus vallást értek, hanem különböző etikákat, morális perspektívákat. Ma az emberiség egész tevé-



Isten veled, kis szilget

kenysége arra irányul, hogy fenntartson egyfajta status quo-t, amiből egyszerűen nem is akar kimozdulni. Hiányzik a lendítő erő. Az úgynevezett technikai-technológiai forradalom ugyanis, szerintem, túlságosan is fel van fújva. Kétségtelenül látványos, főleg, amit az amerikaiak csinálnak: az automatizálás, a komputerek, a chipek világa stb. De ez elterelő hadmozdulat. Nem érzem mögötte a jövő újfajta, humanista körvonalait. Technikai bűvészmutatványok, amelyek forradalomnak vannak kikiáltva, de én azt nem tartom forradalomnak, mert a forradalom az, ha az emberi lélekben, az emberi etikában történnek radikális változások. De ilyen változásokat nem érzélek.

— *Kicsit visszakanyarodva: a történelem tapasztalata szerint a célok, a remények, a hitek léte egyáltalán nem óv meg bennünket az örületes pusztításoktól, a világháborúktól stb. Mi lehet a választóvonal a hajdani válságok, kataklizmák és a mai helyzet között?*

— A korábbi időkben az embernek voltak expanziós lehetőségei. Tudományos megfigyelések szerint az ember ősidőktől fogva expanziós lény, territoriális expanzióra törekszik. Nos, amíg ezt folytatni tudja, addig „nincs baj”. A mi korunk alapvető válsága akkor kezdődött — amint az Arthur Clark *A jövő körvonalai* című munkájában is olvasható —, amikor az amerikai pionirok meghódították és domesztikálták az úgynevezett Vadnyugatot, amely az utolsó szűz terület volt a múlt században a bevándorlók előtt. Azaz, elfogytak a territoriális expanzió lehetőségei, és mára a világ egy érdekszövevényekkel át- meg átszótt — McLuhan kifejezését kölcsönözve — globális kafejé szűkült össze. Tehát az embernek újfajta expanziót kellene kitalálnia. Erre kétféle lehetőség kínálkozik. Az

egyik: „befelé” építkezni, saját, belső önünket csiszolni, nemesíteni. A másik: az űrkutatás. Az elsőre napjainkban kevés példa található. Talán az alternatív kultúrákban élők csoportjait, közösségeit említhetném, amelyek hátat fordítottak a reguláris úton haladó civilizációknak. Egyelőre azonban csak (vagy elsősorban) a mai gyakorlat elutasítását jelentik. Az általános trend nem ez. A másik, az űrkutatás jóval tevékenyebben folyik. Sajnálatos módon ez is majd visszajára fordul. A fő erőket az SDI-ra, az úgynevezett csillagháborús tervekre koncentrálják, és nem — mondjuk — a naprendszer hasznosítására. A hatvanas években olvastam egy könyvet, egy fiatal angol filozófus elzóját, amelynek szerénytelenül *Az elkövetkező tízezer év* volt a címe. Az ilyen könyveket általában fenntartással kezeli az olvasó, de én megszerettem, sőt, még animációs filmet is terveztem belőle. A könyvben arról van szó, hogy az emberiség az elkövetkező tízezer évben gazdája lesz a naprendszernek. Pontosan leírja a szerző, miként fogjuk kihasználni a planétákat, hogy fogjuk, ahogyan írja: „levetkőztetni” őket, az anyag-tartalmakat kibányászni vagy lehántani stb.; s végül hogyan vonunk a Nap köré egy hatalmas burkot, amelynek a belsejében fölépítjük a jövő civilizációt, sok milliárd ember számára, úgyesen szétszórvva a naprendszerben. Moglehet, romantikus, netán vad utópia ez, de manapság ritkán olvashatok ilyen elképzelésekről.

— *Azt értem, hogy véleménye szerint határmezsgyére érkeztünk, mert eltűntek a korábban volt expanziós lehetőségek, az újakkal pedig (ha valóban azok)*

nem tudunk élni. De vajon ez lenne a magyarázata az emberi mentalitás megváltozásának?

— A válasz teljesebbé tételéhez, azt hiszem, szükséges, hogy röviden az istenhitről is beszéljünk. Már nagyon sokan megírták, hogy a múlt század közepén felépitett ipari arzenál mennyire megrészegítette az embert, hogy olyan romantikus álmokat kezdett dédelgetni, melyek szerint ura tud lenni a Földnek. S e nagy kapitalista, ipari eufóriában mit kiáltott Nietzsche: „Isten meghalt.” Mintha csak azt mondta volna: uraim, elérkezett a pillanat, hogy önök most már minden mennyei támogatás nélkül kezükbe vegyék a hatalmat a Föld-mindenek felett. Az ember tehát nagyon-nagyon magabiztossá vált, anélkül, hogy erre múltja valójában följogosította volna. Önmaga nagyságának imádata megrészegítette. Azt mondhattam, hogy ennek a körülbelül száz éve kezdődött nagyképűsködésnek isszuk most a levét. Tudniillik amíg az emberekben és a hétköznapiakban létezett egy bizonyos istenhít, vagy valamiféle vallási motiváció, az egyúttal azt is jelentette, hogy látszen ugyan, de jobban harmonizáltak a kozmoszzsal, mint azok, akik elutasították az effajta vallási attitűdöt. Panteisztikusabban érezték és látták a világot maguk körül. Jobban érezték a kiszolgáltatottságot, jobban tisztelték a természetet. Ez hiányzik ma, és úgy vélem, ennek elvesztése egyben kiindulópontja annak, amit napjainkban ökológiai válságnak hívunk. Emlékszem az általam is megélt sztálini időkre, amikor Sztálinnak volt többször hangoztatott jelszava: „legyőzzük a természetet”. Ma már tudjuk, hogy ez számárság. Egyébként azt is számárságnak tartom, amikor napjainkban azt írja az újság, hogy „asztronautáink meghódítják a világot”, mivel itt semmi egyébéről nincs szó, mint hogy nagy keservesen kilövéjük egy kapszulát Föld körüli pályára, ami világűr-méreteken belül annyi jelent, mintha én kímélek a lakásból a kertbe egy kicsit körülnézni. Hogy a szomszéd városban mi van, azt egyáltalán nem tudom. A félreértések elkerülése végett: nem akarok semmiféle vallásosság, semmilyen vallás kéréten prókátora lenni. Amit mondani akarok, az csak annyi, hogy ideológiánkban közelednünk kell azokhoz a kozmikus filozófiákhoz, amelyek elsajátítása által képesek leszünk jobban felvértezni magunkat, hogy az űr és a lélek tereinumain, akár túllépve a krisztusi civilizáció kételkedéses ciklusán, új harmóniát teremtsünk meg. Föltéve, ha időközben nem kell azt mondanunk: Isten veled, kis Földünk.

ZALÁN VINCE

A fény évszázada

Ginger és Fred

Vonat érkezik a római pályaudvarra. Gingert hozza. Nem a legtokéletesebb tudású táncosnót, akit ezidáig a filmvásznon látni lehetett, csak olasz mását, Amelia Bonettit. Jó harminc éve annak, hogy Fredde, azazhogy Pippo Botticellával elbűvölték az olasz publikumot a *Dalol a flotta* érzelmes búcsútáncával. Amelia a CST tévétársaság meghívására jött Rómába, hogy a másnap délutáni karácsonyi show-műsorban partnerével felidézze hajdani sikerszámukat. Ideális nyitány lehetne egy keserédes nosztalgiafilmhez. Csakhát a peron fölött ott függ hatalmasan, gusztustalanul és baljósan a Csülök. Nem hihetjük, hogy Amélia mókuspofikájával, hatvan egynehány esztendőn átmentett jóindulatával, gyermeki bizalmával e jében győzni fog.

De aztán mintha nem is történe olyan igazán nagy méltánytalanság: igaz ugyan, hogy a tévések olykor megfélemlenek róla, olykor gorbászkodnak vele, de legalább annyi kedvességben van része, végül még a tévétársaság (gyerekkorában parkettáncos karrierről álmódzó) elnöke is táncra kéri. Melléfogunk, ha úgy képzeljük, hogy ez a film arról szól, milyen ridegen bánik a televízió a műsoraiban szereplő civilekkel. Fellinit sohasem a panaszos levelek íróinak hevülete jellemezte. Még csak a mélyebb sebekre érzékeny drámaíróé sem. Az *édes élet* óta filmjeiben és filmjeiből egy új *Isteni színháték* formálódik: korunkat nem egy-egy szereplő sorsában, hanem monumentális tablókön ábrázolja. Nemcsak az érzékiség furora, a megtapasztalás gyönyörűsége hajtja, amikor az egész világot kívánja filmre venni, hanem a dantei kíváncsiság is, hogy saját korát a lehető legteljesebben átélje és megértse. Ginger és Fred szerepe — akárcsak az *édes életben* elmerült, Rómában tévelygő Marcello Rubinié,

a *Nyolc és fél*, a *Róma*, az *Amarcord* Fellini-alteregójáé, a nők városába tévedt utazóé, az *És a hajó megy* narrátoráé — az, hogy elvezessen bennünket a történések sűrűjébe. „Egy vasárnap délutáni tévéstúdió — mondja a rendező — ugyanazt jelenti, amit *Az édes életben* a Via Veneto, vagy a *Nyolc és félben* Caracalla termái, azt a Jellemző Helyet, ahol sűrítve található mindaz, ami társalmunkat jellemzi”.

Nem véletlen, hogy a show-műsort egy csillogó-villogó tükörkatedrális díszletében celebrálja a lutex-zakós műsorvezető; Ginger és Fred nyomán a Szentélybe léphetünk be. Fellini filmje napjaink új világvallásáról szól. Ennél egyértelműbben még nem tárta elénk senki a nyilvánvaló, eléggé nem tudatosuló tényt, miszerint a tévékorszakban élünk. És ennél keményebb kritikát sem mondtak még erről az új korszakról.

Az új vallásban Fellini a barbárság beteljesülését véli felfedezni. Elfogultan, vetheti ellen a józan, nyugodt elme. A képernyőn nemcsak az itt megidézetthez hasonló ostoba és hazug show-műsorok láthatóak, hanem Shakespeare, Leonardo da Vinci, sőt Fellini is. A televízió minden igénynek meg akar felelni, az igénytelenségnek is. Csakhogy az a műsor, amelynek nincs rendező elve, csakis a barbároknak kedvez. A kultúra ugyanis nem szokások és parancsolatok halmaza, hanem világszemléleti rendszer. Amikor azonban bekapcsoljuk a művészetet és giccsot, tudományt és babonát, politikát és közömbösséget egyszerre propagáló televíziót, egy szétrobbant civilizáció törmelekei röpködnek felénk. Kulturális értelemben már Másnap, a katasztrófa után élünk. Amiért természetesen nem a televízió a felelős, a tévé „csak” betetőzi, és visszafordíthatatlanná teszi az összeomlást azzal, hogy

a leépülést diadalmas fellendülésként ünnepli.

Az azonosulásra és különbözőzésre módot nyújtó közös értékrend, kultúra nélkül természetesen személyiséggé sem válhatunk. A show-műsor szereplőgárdája érzékletesen jelzi, hogyan fest a tévékorszak „új embere”. Ma már nem az a példakép, aki bölcsességben, művészi érzékenységben, mesterségbeli tudásban, politikai és üzletemberi éleslátásban és tetterőben az átlag fölé emelkedik. Hogy kiből lesz sztár, az immár nem annyira tehetség és szorgalom, mint inkább szerencse dolga. Aki az emberrablók fogságába esik, vagy férfi létére egyszer csak nőnek kezdi képzelni magát, bizony számíthat másfél perc adásidőre. Annak pedig, aki torzán jön a világra vagy egy híresség hasonmásának születik, soha nem lesz gondja arra, hogyan válják valakivé. A műsorvezető („akiből — mint Fellini a filmmovellában írja — csak úgy árad a hamis kedélyesség, a hamis tisztelő, a hamis érzelmesség és a hamisítatlan alpáriság”) ezeket a szerencsétlen páriákat Fortuna kegyeltjeként mutatja be a nézőknek. Az *Őnökön a sor* azonban nem csupán szemképráztató show, hanem tanóra az érvényesülés iskolájában. Ezért a szerencse fiain kívül bemutatja azokat is, akik önerejükkel lettek csodalények. Az amazonasi magust, akinek a pillantása teherbe ejti a nőket, az asszonyt, aki egy Sirius-lakó szeretője lett (mert az végre „megérti” őt), a levitáló szerzetest, a túlvilág hangját magnóra vevő öregasszonyt. És akinek a személyvesztéshez és a transzcendenciához nincs gusztusa vagy tehetsége, az választhat nyersebb módszereket is. A legfélelmetesebb lehetőséget az a félszeg fiú képviseli, aki a szálloda előtt sétálgató Ginger körül ógyeleg, lesve az alkalmat, hogy megölhesse: „Holnap én is benne leszek a tévében” — sutogja el reményességét kiszemelt áldozatának. Miért is ne? A műsor legnagyobb sztárja egy tömeggyilkos mafiózó, aki a megbánás legcsekélyebb jele nélkül, egy filmscillag arisztokratikus göggyével engedni kísértetni magát a rendőrökkel. Hát persze, rémtetteivel hatásosabban borzolta a nézők idegeit, mint a legizgalmasabb thriller. Ez a műsor jótémény: minél nehezebb személyiséggé válni, annál könnyebb a televízió segítségével annak látszani.

És akit a könnyű sikereknek ez a hatásos példatára sem tud eltántortani attól, hogy *odakint* keresse a boldogulást, azt az újra meg újra visszatérő reklámok terelgetik az „igaz útra”. Amelyet az immár reklámhős-ként megidézett Dante is a fogyasztásban talál meg. A Fellini készíttette önleplező reklámokban az „édes élet” mintája: Trimalchio lakomája, a szexszel fűszerezett „nagy zabálás”.

A fogyasztásnak nincs határa, csak

a végkimerülés vethet véget neki. Nincs megállás a tévézésben sem. A tévéműsort akár a kábítószert, mind nagyobb dózisokban kell a nézőnek magához vennie. És leszokni róla éppolyan gyötrelmes. Jaj annak, aki megpróbálja! „Soha, soha többé! — hüppögi Pietruzza Silvesteri aszszony, a megtért eretnek, aki pénzért képes volt egy hónapra lemondani a tévézésről — Rettenetes volt!... Nem szabad így kísérletezgetni szegény emberek bőrére, mikor öregek meg gyerekek vannak a háznál”. Mivé is lennének a tévé-infúzió nélkül! Hogy mivé leszünk általa, arról a műsorvezető természetesen nem szól. Fred szerint (aki a maga hetvenkedő módján készül is arra, hogy felismerését megossza a képernyőre meredő olaszok millióival): „televídiótáv” a tévékészülékhez láncolt, ítélőerejétől és koncentráló képességétől megfosztott lényekké. (És a csatornák és

életképes. Az egyházi hatalom sorsa sem lehet más. *Az édes élet* csodajelenetében vagy a *Róma* gyilkos iróniájú vatikáni divatbemutatójában még azt láthattuk, miként használja fel az egyház valamiféle új ellenreformáció, új barokk jegyében a látványosságipar fogásait és csatornáit, ebben a filmben viszont már azt látjuk: a klerikusnak tévésztrárrá kell válnia ahhoz, hogy felfigyeljenek rá.

Fellini ugyan azt állítja, hogy hisz a „jó televízió” lehetőségében, elképzelni azonban a jelek szerint nem tudja. „*Az édes élet* annak idején annak a pillanatnak állított emlékművet, amikor az olasz társadalom a katolikus erkölcsiséget a fogyasztói hedonizmussal cserélte föl. Meglehet, a *Ginger és Fred* pedig annak a pillá-

„Ott függ hatalmasan és baljósan a Csillók”
(Giulietta Masina és Marcello Mastroianni)

alomból nincs ébredés: minden lakásban ott állnak a tévékészülékek.

De azért még itt is van némi reménység: Ginger és Fred, a két roszakatg parkettáncos, akit a tévémoloch nem tud bedarálni. Pedig hosszú időn át úgy tűnik föl, hogy az örök bakfis és a kiöltözött öreg clochard, akik megkísérlik elhitetni magukkal a közönséggel, hogy nem fogott rajtuk a visszavonulásuk óta eltelt harminc esztendő, nagyon is beleillik abba a spektakulumba, amelyben mindenki többnek akar látszani, mint amennyit ér. De a feladat, amelynek berozsádodott lábbal és félelemtől bénult izmokkal igyekeznek megfelelni, lassanként előhívja emlékezetünkől a tévékorszak előtti idők, ifjúságuk szellemét. És kezdenek résbredni, hogy a torzszülöttekkel, hasonmásokkal, szemfényvesztőkkel szemben, ha nem is felsőfokon, mint Fred Astaire és Ginger Rogers, mégiscsak *tudnak* valamit. Többet is, mint szteppelni: egy kihalt kultúrát őriznek magukban. A gyógyulás filmje ez is, akár a *Nyolc és fél*. Ginger és Fred megérti, hogy a spotlámpák fényében reménytelenül „démódé”-nak mutatkozó elveik és szokásaik sokkal emberibbek és értékeesebbek, mint az új stílus, amivel fel kellene cserélniük. És mikor is élnék át a megvilágosodás pillanatát, ha nem akkor, amikor körülöttük minden elsötétül, amikor az áramszünet pár percere megakasztja a show forgatagát. A sötétben és a csendben, midőn alkalom kínálkozik az elmélyülésre, és vágy ébred a beszélgetésre, a televízió (ez a fénylő lidérc) elveszti hatalmát a lelkek fölött. És ez az öt perc elég, hogy Ginger és Fred visszatáljon önmagához és egymáshoz, most már újra felgyulladhatnak a Jupiter-lámpák, most már nem kell szökniük, akár táncolhatnak is, akár hibázhatnak is, méltóságukon többé nem eshet csorba.

Rómában megfelelően beállított antennákkal 66 tévéadás fogható, provokál a film végén megszólaló narrátor. Hogyan is rendíthetné meg két ember ellenállása a televízió monstruózus uralmát. De talán mégsem így van, ebben a harcban talán a klasszikus taktikai elv fordítottja az igaz, és a védekezés a legjobb támadás. A lélekhez keskeny ösvény vezet, míg önként vagy kitéhetetve meg nem adjuk magunkat, egyszál magunkban is védhető.

SCHUBERT GUSZTÁV

Ginger és Fred (Ginger e Fred) — olasz, 1985. Rendezte: Federico Fellini. Írta: Tonino Guerra, Tullio Pinelli és Federico Fellini. Kép: Tonino Delli Colli és Ennio Guarnieri. Zene: Nicola Piovani. Szereplők: Giulietta Masina (Amelia Bonetti, „Ginger”), Marcello Mastroianni (Pippo Botticella, „Fred”), Franco Fabrizi (A műsorvezető), Martin Blau (A rendezőasszisztens), Frederick Von Ledenburg (Az admirális), Henri Lartigue (Fra Girolamo), Augusto Padoa (A tranzvezető), Francesco Casale (A maffiózó), Salvatore Billa („Clark Gable”), Leonardo Petrillo („Marcel Proust”). Gyártó: Alberti Grimaldi. *Feliratok.*



tévétársaságok számának növekedésével még inkább így lesz: a távkapcsoló gombjait türelmetlenségében (néhány másodpercnél tovább ugyanis már semmi sem köti le) és félelmében (hátha valamiről lemarad) hisztérikusan nyomkodó néző állandó hőse kezd lenni a filmeknek.)

Mint minden cirkusz, ez az elektronikus vurstli is hatalmi eszköz: a CST adótornya nem fárosz, fényoszórója inkább úgy pásztazza az éjszakát, mint az örök reflektora a börtönudvart. Hogy lehet-e belőle a szellem világitótornya? Elvben igen: hiszen minden találmány kétarcú, építésre és rombolásra egyaránt használható. Cuius regio, eius religio. A felvilágosult hatalom nyilván jóra használja az új médiát. Csakhogy a kormányok egyre kevésbé urai a televízióknak.

A politikus némaságra kárhoztott névtelen senki a képernyő segítségével nélkül, míg a televízió nélküle is

natnak lesz az emlékműve, amelyben az átélt valóság cserélődött föl az ábrázolt valósággal, és beköszöntött a hamis, ernyedő és hipnotizált képkorszak”. — nyilatkozta Fellini a forgatás közben. És így is lett. A *Ginger és Fred* egy legendásan éles szemű rendező látomása a McLuhan-galaxis katasztrófális győzelméről. A fény évszázada — micsoda kaján történelmet élünk! — megadta a kegyelemdőfést a felvilágosodásnak, a klasszikus európai civilizációnak. Félő, hogy a tévé és videó teremtő erejének bizonyítására már nem lesz lehetőség.

Fellini rémálmaiból (és az utóbbi években csak ilyeneket forgat) többnyire van menekvés: a *Zenekar* belviszályainak a vasgolyó rombolása vet véget, Snaporaz felriad lidérenyomásából, a hanyatlásvégi Rómának maradékát menekítő Bárka nem a hullámsírba süllyed, csak a Cinecittá kartonhajjai közé. Ebből az új rém-

Rács és toll

Börtönemlékek

Író a börtönben — börtön az irodalomban — börtönirodalom... Kávéval, tejjel, vérrel, rozsdátintával, dohánylével; cigarettapapírra, latrináról mentett újságfoslányra rótt sorok, melyekből utóbb kapcsolós-könyvek, díszkiadások, megkésített perújrafelvételek bizonyítékai lettek. Vagonablakon át szólnak eresztett többnyelvű cédulák, légerek, tömegsírok sárába tiport, barakkok, bányák, betonbunkerek és kazamaták romjai közt megtalált naplók, kiáltványok, himnuszok és vallásos ódák, rettentő átkok és reszketeg szépségű elégiák...

Tekintetem félve pásztáz könyvtáram polcain. Rémlik, mintha látnám a mindenkori rab írók roppant sorakozóját, hallanám egy képeletbeli irodalmi körletszemle vezényszavát: „Fogságban szerzett, fogságról szóló kötetek, kilépni!” A könyvek szabályos arcvonala egyszerre mintha felbomlana, sarkukkal mereven ágaskodva sorra dobbantanak elő a kiszóltott *corpusok* — különböző korok, hitek, gyötrelmek és megaláztatások századokon át őrzött testamentumai. „Vigyázz!” — süvölt a vezényszó. „Vigyázz, vigyázz, vigyázz...” — felelnek ők konok, visszahangzó suttogással: Szókratész és Boethius, Morus Tamás, Campanella, Villon és Savonarola, Avvakum, Casanova, Chénier, Dosztojevszkij, Verlaine, Wilde, Koestler, Semprun, Szolzsenyicin, Genet, Kazinczy, Táncsics, Radnóti, Déry, Faludy és annyi más légiónyi rabtárs az eleven és halott klasszikusok örök fegyházfolyosóiról.

E kétféle — parancsoló és óvó — vigyázz ma is sűrűn váltogatja egymást. Ma sincs amnesztia, végső „szabadságolás”. Szellem és erőszak párharca — miként a fenti fegyenclista folytonos bővülése mutatja — korunkra se hagyott alább.

Filmjét alighanem ennek mementójaként szánta Nelson Pereira dos

Santos is, ki a neves brazil író, Graciliano Ramos memoárját dolgozta át *Börtönemlékek* címmel. Átdolgozta, igen, a szó tárgyias értelmében: elejétől végig, három évig tartó izzasztó aprómunkával, mint valamely állhatatos mester, ki vésőjével egy kőtömbre felrajzolt mintát próbál plasztikussá tenni. Munkája közben — ahogy egy nyilatkozatában elmondta — mindvégig arra törekedett, hogy „az eredeti börtönnapló-jelleget megtartsa, kép és szöveg kapcsolatát megőrizze híven követve az író szigorú központosását”. (*Filmvilág*, 1986/5.) Dokumentaristákat megszégyenítő, tiszteletet érdemlő igyekezet — csak sajnálni lehet, hogy java-részt kárba vesztett. Nem ismerem az irodalmi mintát (Ramostól magyarul csupán két kisregény, az *Aszály* s az *Emberfarkas* jelent meg), nem tudhatom hát, lehetett volna-e másfajta filmet, más alakzatot, minőséget formálni belőle. Gyanítom, nemigen — éppen mert hiszek dos Santosnak, ki mértéktelen önmegtartóztatással vélhetően pontos képet ad róla. Akárhogy is, tisztes kudarcról, egy megszokott műfaji kudarcnál többről van szó. Vizsgálni, mélyebb okait keresni talán nem lesz hiábavaló.

A vizsgálat, persze, beismerem: elkésett. Megelőzte az ítélet, mint ama „konceptciónak” becézett politikai perekben, hol a bírák a tényállás rögzítését bátran elmellőzhették. Ramos esetével, a film vázlatos szűzséjével illetet volna kezdenem, tudom, azzal, hogy a harmincas évek derekán a szélsőjobboldali Getulio kormány hatalomrajutásakor ártatlanul letartóztatnak egy magasrangú brazil közhivatalnokot (Ramos ekkor oktatásügyi igazgató volt), majd végighurcolnak a börtönök, fegyházak és munkatáborok különböző stációján. De mit mondanak a leírt és filmre vett életrajzi tények? A lényegről alig valamit, vagy éppenséggel semmit. Hiszen

a fogsággal nemcsak a rab, de története is bezárul, az *események* belülről kerülnek, s legfeljebb a lélek időnként félrebillentett „círklijén” át követhetjük őket.

E szűk és nehezen filmezhető nézőpontot azonban dos Santos tudatosan elhárítja, minthogy filmje írója és főhőse azt maga sem kínálja. Ramos: „A kisszerű egyes szám első személyt kell használnom, de ígérem, hogy elrejtőzöm mögé, hogy jobban megfigyelhessem az embereket, és színre léptethessem másokat, akik ennek a történetnek igazi szereplői.” Dos Santos: „Tiszteletben tartottam az író szándékát, hogy az egyes szám első személy mögé rejtőzök, ezért a kamera leíró szerepet tölt be. Eltávolodik az elbeszélőtől és bemutatja, amit a könyvben előad. Megőrzi minden szereplő szabadságát és különállását.” Azaz: szemlélő marad, akár az író, aki noha a börtönnek maga is szenvedő alanya, azt mégis úgy tanulmányozza és regisztrálja feljegyzéseiben, mintha csak egy természet-tudományos megfigyelést folytatna.

Am ebből se külső, se belső történet nem fejlődhet. Marad a csupaszig helyzet, a szüntelen fenyegetett, meggyalázott és *kiellen élet* (*Vidas Secas*), (egy másik, dos Santos által szintén megfilmesített Ramos-regény címe ez) józan pokoljárása. Különös, hogy e két és fél órás, hosszúra nyúlott mozielőadás után a nézőben csupa állókép, időtlen szomorúságú pillanatok emlék rögzül. Az író तरीकेन, hivatalnokforma alakja: rabomobilban, pricesen, hajófenéken, vagy a baromfiudvar-szerűen elkerített „gyengélkedő” forró porában egy árnyékaltalan fa tövében. Ahogy némán szembenéz, társait figyel, vagy óegyiptomi írnochoz hasonló pózban naplóját jegyezgeti. Körötte zajlik a börtönélet: társai láznak, konspirálnak, marakodnak és kefélnek, a besúgók besúgnak, a smasszerek időnként félholtra rugdosnak egy besúgottat — de az összkép valahogy mindig áll, mereven, akár az Amazonas egy légifelvételen. Hisz a lényeg: az *állapot*, a történés csak rész, múltó esetlegesség, mint ahogy a folyam irdatlan medre befog, s futni hagy minden áramot.

E természeti párhuzam — mely a latin-amerikai folklórban és irodalomban oly sokszor felbukkan a sorszerű önmegadás, s az elpusztíthatatlan vitalitás kettős jelképeként — egyben híven tükrözi azt a szenvtelen, előítélet- és már-már értékmentes *naturalizmust*, mellyel a film a kényszerű összezárttság, társas magány és kiszolgáltatottság természetrajzát élénk tárja. E meghökentető, majd mindenre kiterjedő szemléletben fedezhető fel összes erénye és hibája, ettől lesz egyszerre kísértetiesen hiteles — és átélhetetlen.

A latin-amerikai kontinensen készült diktatúraellenes leleplező filmeknek nem csekély érdemük van abban, hogy az ép erkölcsi érzék,



„Léglónyi rabtárs az eleven és halott klasszikusok örök börtönfolyosóján”
(Carlos Vereza)

a szabadságvágy s a politikai tisztesség még nem veszett ki egészen a világból. Ezek a filmek nemzedékeken át éltették a reményt emberek százmillióiban, evidenciaként győzvének meg arról, hogy a demokratikus eszményekért, másokért, s a magunk becsületéért olykor, ha elkerülhetetlen, vállalni kell a szenvedést, s hogy az effajta áldozat sosem hiábavaló. Most íme egy brazil börtönfilm, mely csupa szenvedés, csupa politika — mégsincs ethosza.

Pontosabban a főhősnek nincs, kőről azt se tudjuk igazából, kicsoda, miért is került fogságba. Körötte majd mindenki konspirál, együtt lélegez és liheg, frakciózástól pezseg az egész kaszárnya (rabsága első, még igencsak kímélő állomása): a cellákban marxista szeminariumok, orosz és angol nyelvleckék, szakszervezeti viták folynak, a bebörtönzött fiatal tisztek hazafias indulókat és verseket fújnak, esténként az egyik cellából megszólal „Moszkva” helyi rádióadása, mire egy felbőszült anarchista vad kukorékolásba kezd. E tarka társaságban csak egyvalami biztos: ha

valakit szóváltás közben lefasisztáznak, az menten a másik torkának esik.

Ramos, az író, értatlan és pártatlan. (Csak jóval szabadulása után lép be a kommunista pártba, de ezt nem a film, csupán élettrajza árulja el róla.) Viselkedése, hovatartozása csak cáfolatokkal és fosztóképzőkkel írható körül. Nem „compagnero” és nem „camarade”, nincs köze se szervezethez, se mozgalomhoz, még barátokhoz, saját családjához se nagyon. Független, magányos és megvesztegethetetlen, mint arról egy letartóztatása előtti rövid jelenetben meggyőződhetünk: elutasítja a tőle protekciót kérő fasiszta csendőrpáncsnokot, ki néhány napra rá, a puccsot követően személyesen jön érte, hogy a börtönbe vigye. Fogságának, meghurcoltatásának úgyszólván az egyetlen, kézzelfogható oka, magyarázata. Ramos mégsem kérdezi mániákusan, mint egyik ellenszenves rabtársa, a kövér és gyáva, hangoskodó üzletember: „Miért vagyok én itt? Éppen én? Miért?” Figyel és jegyez, szenttelenül. Ez a dolga: csupán hivatását folytatja.

S ebben — ismerjük el — van némi elkötelezettség. Hiszen saját gyötrelmeit semmibe véve, naplóját azért írja, hogy társai szenvedéseit megörökítse, szabadulása után világgá kiáltsa. Ez az, ami kínjait elviselhetővé, sőt magát rabként is szabadabbá teszi. És ez az egyetlen dolog, mi által köze lehet még a világhoz, rabtársaihoz.

Furcsa és szinte érthetetlen, hogy a papírhoz, tollhoz, e fogságban fénytűző és egyben veszedelmes kiváltság-

hoz minvégig jussa van, bamba és feltehetően írástudatlan őrei csak akkor próbálják tőle elszedni, mikor szabadulása napján kihívóan közli velük: a börtönsziget embertelenségéről könyvet írt, s ezt odakinn meg fogja jelentetni. Am ekkor, a razzia elől társai laponként szétkapkodják a paksamétát, s rongyaik alá rejtik. (Ennek ellenére Ramos naplója, sajnos, elveszett, s az író azt csupán emlékezetére hagyatkozva tudta reprodukálni újra.)

Nem véletlen hát, hogy Ramos a börtönsolidaritást leginkább írástudói respektusán át ismerhette meg. A film kevés igazi jelenetéből — hiszen, mint mondtam, az inkább napló-szerűen széttöredezett állóképek sora — ezek a legemlékezetesebbek. Ahogy egy rabtárs bekönyörgi magát a naplóba, ahogy a tolvaj Gaucho pápírt lop Ramosnak a börtönirodáról, s ördögi vigyorral tűri érte a verést, ahogy egy naiv kommunista szekta tagjai felkérlik az író, hogy javítsa át kiáltványuk nyelvtani hibáit, s a javítást mondatonként megszavazzák. De leginkább az az eset, mely az írástudók helytállásáról szóló összes felhangzós frázisnál beszédesebb: mikor az egyik rettegett szadista börtön-tiszt Ramost azzal környékezi meg, hogy írjon helyette köszöntőt az igazgató születésnapjára. Szomorúan ismerős reminiscencia. A zsarnok, az élet-halál ura szívfességre kéri áldozatát, s ettől egyszerre szánalmas, kiszzerű figura lesz. A tiszt, martalócait elbocsátva pihenjt vezényel a fogolynak, s félszeg kedélyeskedéssel előhozakodik a kéréssel. Nyugtalanul várja a választ. A néző is. Ösztönösen drukkol a fogolynak: tegye meg, bólintson rá, használja ki a pillanatnyi előnyt, hiszen életét mentheti vele. És akkor a fogoly — a magáról megfeledkezett nézőt is lehűtve — higgadt és csendes magyarázatba kezd. Elmondja, miért nem írhatja meg. Oly meggyőzően, hogy a fenevad szája tátva marad, szeme a jámbor átéléstől kiguvad, s mikor az író beszéde végén megfordítja a kérdést (Őn vajon megtenné-e az én helyzetemben?) kapásból elutasítja iménti kérését.

Az állatszeldítmés nehéz mesterség. Kivált, ha az ember fenevadakkal összezárvá kell gyakorolja, s egybe sincs hozzá, mint a maga esze, bátorsága és lelkiismerete. Akad rá példa mégis, hogy nem reménytelen...

NÓVÉ BÉLA

Börtönmémlékek I—II. (Memórias do Carcere) — Brazil, 1984. Rendezte és Graciliano Ramos regénye nyomán írta: Nelson Pereira dos Santos. Kép: José Medeiros és Antonio Luiz Soares. Zene: Gottschalk, Noel Resa, Kid Pepe, André Filho, Joao do Vale, Demostemes Pires Viana és Alventino Cavalcante. Szereplők: Carlos Vereza (Graciliano Ramos), továbbá: Gloria Pires Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey. Gyártó: L. C. Barreto — Regina Films. *Feliratos.*

Egy dal életrajza

Lili Marleen

Ugyan ki olvassa ma már Gerhart Hauptmann harminc évig horgolt huszonkét énekes költeményét (*A nagy álom*, 1942)?

Hans Leip 1916-ban frott és a negyvenes évek elején ragályos sikert aratott versét, a Lili Marleent viszont még ma is dalolják, megkönnyezik, szívükhöz emelik a tömegek. Hiába toporzékolt dr. Goebbels, a propagandaminiszter. Hiába tiltották be éneklését, lemezfelvételének lejátszását. Hiába szüneteltették sugárzását a rádióadók: a dal diadalmasan facsargatta a szíveket. A frontokra terelt katonák és az otthonmaradt aggódók kikövetelik Leip költeményének további diadalútját.

A Lili Marleen eltörölhetetlen. A Lili Marleen halhatatlan. Amikor pedig defetistának bélyegzik a náci, kikiáltják hazafiatlannak, mivel halálhangulatot áraszt: fölkapja a dalt az ellenség. Ezentúl a londoni rádió sugározza a németeknek is. A front túoldalán is éneklik a katonák, és éneklir a túloldalt vállaló Marlene Dietrich is.

A Birodalmi Irodalmi Kamara ki-nevezett íróra, akiknek a fegyverük a tolluk, már a kutya sem emlékszik, Leip érzelmes verséből azonban népdal lett. Leip nem kurzusköltő. Poétává avatását nem irodákban végezték el. Grafikusnak tanult; szerkesztőként sodródott az irodalomhoz; majd sikereket arat elbeszéléseivel, könnyed regényeivel. Huszonhárom évesen írja meg a *Lied eines jungen Wachtpostens* című költeményét. Megzenésítik. Egy Lale Andersen nevű kis sanzonett számára adják. A mérsékelt hangú énekesnő kívánsághangversenyek csillaga lesz. Közkívánatra szakadatlanul éneklir *Az ifjú őrszem dalát* azóta, hogy a náci meg szállta Belgrádból Őrszempostát sugároz a német rádió. Estéknént mikrofon elé ül egy magát junger Wachtpostennek nevező rádiószpil-

ker, fölolvassir a szerbiai német hadsereg katonáinak üzeneteit és az otthonmaradtak válaszeveleit. Minden este így fejezte be a sikeres szpiker műsorát: „...és hallgatjuk majd a régi dalt...” Következett a régi dal. A Lili Marleen. Hans Leip szövegére Norbert Schultze zenéjével. Egykoron úgy hírllett — és Fassbindernek a slágerrel azonos című filmje is fölkapja a hírllett —, a megzenésítés egykorú a verssel. „A régi dal”, így terjesztették, húsz éves már. Schultze azonban 1940-ben (a Lili Marleen-boom idején) mindössze huszonhét éves. S hacsak nem kilenc évesen komponálta zenéjét, humbug antikizálta az őrszemdalt.

Világgá híresült dala előtt és után is sikeres filmzeneszerzőként működött Schultze. Ő szerezte Rolf Thiele *Rosemarie*-jának kísérőzenéjét (1958) és Paul Verhoeven 1956-ban forgatott... *Wie einst Lili Marleen* muzsikáját. (Megjegyzendő: mielőtt Fassbinder leforgatta volna a híressé lett dal történetét, még egy Lili Marleen-film készült: a Grierson-munkatárs Humphrey Jennings *Story of Lili Marleen* címmel forgatta 1944-ben. Dokumentumfilmjében azt követi nyomon, hogyan hatott az érzelmes német nóta az angol katonákra.)

A rossz kis zene nem ismert határokat. A Belgrádból minden este 10 órakor sugárzott dalocska *Márikám* címmel Magyarországon is népszerű lett. Egyszerre öt divatos dizőz dalolta: Nagykovácsi Ilona, Kelly Anna, Rácz Vali, Ania Suli és Gervay Marica. Öten adták négy szövegváltozattal.

Márikámnak Nagykovácsi Ilona keresztelte el. 1941. november 16-án énekelte először a „gramofon” ötvenedik jubileumán tartott koncerten a Magyar Művelődés Házában (ma Erkel Színház), az alábbi kezdősorokkal:

Csendes az éjjel, sehol semmi fény,

Őrszem áll a vártán, derék magyar legény,

Kelly Anna más szöveggel énekelte:

*Kívül a kaszárnyán, kint a kapunál,
Lámpa lángolt árván, most is ottan áll...*

Ezt Liszt Nándor költötte, a Nemzeti Színház titkára, akinek egészen másjellegű írásairól Kádár Gyula, a katonai kémelhárítás egyik vezetője számol be emlékirataiban, ahol ismerteti Liszt titkár besúgóleveleit.

Nagykovácsi bűgésében a Pátria lemezgyár préselte ki a dalt. Rácz Valiét 3000 példányban az Odeon-gyár dobta piacra a következő két kezdősorral:

*Szürke kaszárnya kapuja előtt
Most eszembe jutnak a régi szép idők...*

Zoltay Ernő írt magyar szöveget Ania Sulinak:

*Csendes régi dallam száll, kering felém,
Halk melódiáján a múltba nézek én...*

A művész az nyilatkozta a *Film, Színház, Irodalom*nak, hogy: „Az első részt sanzonnak, a másik részt bécsi valcernek énekelem, a harmadik rész nálam foxtrótt, a negyedik rumba, végül az ötödik hazafias induló. Amikor hazafias hangulat következik a számban, imígyen szövegek:

*Édes hazám most harcra hív,
Mert érte halni kész e szív,
A nagy győzelemért, ez mindennel felér...*

Mikor az egészet befejeztem, akkor a Rákóczi-induló melódiájára hagyom el a színpadot.”

A filológiai tisztesség megkívánja annak megemléztését, hogy dr. Varjú Gézáné Vigh Ilona, a pestszavárlaki főügyész felesége *Visszavárlak én* címmel ugyancsak megverselte a fülekbe és szívekbe bemászott melódiát.

Bármily nagy a siker: öt dizőz és ötféle szöveg sok a jóból. Rózsavölgyi és Tsa. perelt. A bíróság igazat adott a kiadócégeknek, mivel a kottakiadás jogát csakis ők biztosították. Azontúl csak két magyar szövegváltozatot volt szabad énekelni. Az egyik referje a *Márikám*, a másiké: *Én édes angyalom*.

Vihar egy kis dalért? Profitról volt szó, nem patriotizmusról. Kövér jogdíjakról és eladott lemezek megkötés utáni százalékról.

Fentiekből bárki arra következtethet, hogy jóllehet, a nagyközönség termeli meg a szájtízének megfelelő művészi élményt, az üzlet és a politika működik, a kulisszák hátterében. És nem téved, ha így gondolja.

Hans Leipről, a dal eredeti költőjéről azt tudósítja a *Világirodalmi Lexikon*, hogy „a fasiszta uralom alatt pacifista eszméi miatt üldözött”. Heinz Hilpert a Deutschen Theater 1941/42-es évi műsortervébe fölterjeszti Leip *Idothea* című drámáját dr. Schösser birodalmi dramaturghoz engedélyezés végett (Illés



„Csecebecseárusként búcsúzott a szórakoztatóipartól”
(középen: Hanna Schygulla)

Endre Törtétkjével együtt), amint azt Jutta Wardetzky *Színházpolitika a fasiszta Németországban* könyvében olvasható: bemutatója eltanácsoltatik. Leip nem kerül színre. Nem üldözik, de nem is pártfogolják szkepticismusa miatt azidőtájt, amikor elmenekültek vagy hallgatnak az igaziak, rosszakat ír néhány hiúságán és kényelmén megfogott jeles, és betűremkednek az irodalomba a buzgó és gyorskezü kontárok, a képlékeny lelkiismeretű irodalmi törtétk. Fölvirrad a tehetségteleneknek. A Goebels-vezényelte birodalmi irodalomban nem az a nagy kérdés, amit Julien Benda az írástudók árulásának nevez. Ellenkezőleg: az írástudatlanok árulása veszi át a prímet. A legostobábbak még képviselőséget is vállalnak, nem okulva a meggötésített öreg Hauptmann példájából, aki olyanokkal ült le vacsorálni, akiket nem hívott volna meg korábban asztalához és olyanoktól vette át az ál-

lami babért, akikkel nemrég kezét sem fogott volna.

Fassbinder ezt a kort és ezt a problémát ígerte megfilmesíteni a *Lili Marleen*-ben. A kérdést: áru-e a művészet? Hogy mennyire alkalmasak a művészek politikai szolgálatra. Egy Purzer nevű írta eredetileg a forgatókönyvet, a rendező azonban szőröstül-bőröstül átírta. Sajnos éppen abban az elkereskedelmiesedő korszakában, ami utolsó filmjeit jellemzi, a tizenöt részes Döblin-regényből készült *Berlin, Alexanderplatz* óta. Schwarzenberg operatőr felvételei kiszidolozottak és tarkák, mint a búcsúbeli bazári bővlik. Becsillog a fölvevőgépbe szikrázóan minden lámpa. Kitakarítottan nettek a belsők. Sejtelmesen páráznak a külső fölvételek. 2000 méter szirup ez, akár a Genetből giccesített *Querelle*. Internacionális fogyasztásra fölknált bűgöcsiga. S az a rendező, aki félamatőr-ellenprofi-korában a száraz és kegyetlen, engedmények nélküli *Katzenmacher* őszinte undokságával tűnt ki, utolsó három munkájában csecebecseárusként búcsúzott a szórakoztatóipartól.

A dal történetéből silány melodráma lett. Willy néven Hanna Schygulla játssza Lale Andersent, belekeverve egy ponyvaüzű ellenállási históriába a Robert Mendelssohnnak elkeresztelt svájci milliomosgyerek iránt érzett regényes szerelem következtében. Mendelssohn szölkére festett hajjal egy Giancarlo Giannini

nevezetű úr alakítja, és úgy fest a dolog, mintha az utolsó percben lemondott volna a kiszemelt főszereplő, és az éppen arra járó olasz szíveségből vállalta volna el a szerepet. Az énekesnőnek valóban volt egy svájci szerelme a valóságban. A fiatalabb éveiben nagy kujon Rolf Liebermannal volt viszonya, azzal a zeneszerzővel (és a modern operának szállást adó intendánsi hírverővel), aki Joseph Loseyval tető alá hozta a *Don Giovanni* megfilmesítését.

A *Lili Marleen* olyan, mint egy amerikai film az európai antifasiszta ellenállás valamelyik epizódjáról. Csak rosszabb.

Fassbinder meg akarta csinálni azt a filmet, amelyben a művész saját sikerének csapdájába kerül. De nem tudta megcsinálni, mivel a siker lépén ragadt ő maga is.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Lili Marleen (Lili Marleen) — NSZK, 1980. Rendezte: Rainer Werner Fassbinder. Írta: Lale Andersen *Der Himmel hat viele Farben* című regénye nyomán R. W. Fassbinder, Manfred Purzer és Joshua Sinclair. Kép: Xaver Schwarzenberg. Zene: Peer Raben. A *Lili Marleen* című dal szerzői: Norbert Schulze és Hans Leis. Szereplők: Hanna Schygulla (Willie Bunterberg), Giancarlo Giannini (Robert Mendelssohn), Mel Ferrer (David Mendelssohn), Karl Heinz von Hassel (Hans Henkel), Erik Schumann (Von Strehlow), Udo Kier (Drewitz), Christine Kauffmann (Miriam). Gyártó: Romy Film — CIP Film — Rialto Film. *Feliratos.*



JÁTÉK AMERIKÁVAL

A Levi Strauss márkájú farmernadrágot viselő miliciista elzárja Walkmanjét, elnyomja Marlboro cigaretta-
táját, és tüzet nyit. Valamire, ami
amerikai. Vagyis ami mögött a Nagy
Sátán képe sejlik fel.

Ez a marcona, de következetlen
harcos jutott eszembe, amikor néhány
hónapja késhegyig menő vitát foly-
tattam egy olasz fiatalemberrel az
amerikai filmről. Pontosabban nem
arról; mert hamar kiderült, hogy a
fiatalember az általam példaképp fel-
emlegetett filmek egyikét sem látta.
Szenvedélyesen magyarázta, miért
nem is kíváncsi rájuk, és hiába igye-
keztem, hogy meggyőzzem őt: attól,
hogy bemegy egy Coppola-, Spiel-
berg, Lucas- vagy Scorsese-film ked-
véért a moziba, még nem válik az
amerikai kultúr imperializmus laká-
jává. Sokkal valószínűsábrban jel-
lemzi viszont őt az a függőség, amely
apró gyerekkora óta, a Miki egeres
réklíktól kezdve a Foxi Maxi-filmecs-
kéken, cowboy-játékokon, Donald
kacsás képregény-folyamokon, *un-
derground* és *mainstream* popzené-
ken keresztül a ruhaviseletéig és az étke-
zési szokásaiig mindmáig áthatja.
Akár úgy, hogy elfogadja, akár úgy,
hogy tiltakozik ellene, és azzal vá-
gyik kitűnni a tömegből, hogy (ma
már) nem hord farmert, nem eszik
hamburgert a Mac Donald's büfében,
nem mondja minduntalan azt, hogy
oké, és nem néz Miki egeret, Foxi
Maxit, Donald kacsát. Meg persze
Spielberget, Lucast, Coppolát, Scor-
sesét.

Baloldaliság és Amerika-ellenes-
ség, Amerika-ellenesség és az ame-
rikai kultúra viszolygó lenézése egy-

mástól szinte elválaszthatatlan fogal-
mak az amerikai tömegkultúra sa-
lakja alatt csakugyan fuldokló Nyu-
gat-Európa értelmiségi elitjének kö-
reiben. A Mac Donald's-ot forradal-
mian megvetni és ezt egy esztétikai
összefüggérendszerbe (is) ágyazni
mifelénk ma már és még ugyan nem
szokás, de ami késik, nem múlik.
A nyugat-európai Amerika-recepció
hangulatából annyi azért hozzánk is
„átgyűrűzik”, hogy az amerikai film-
ről nálunk sem illik túl komolyan be-
szélni. Hollywood haláláról és újjá-
születéséről, arról a filmtörténeti je-
lentőségű fordulatról, amit a „mozi-
fenegyerek” hetvenes évekbeli je-
lentkezése hozott, az értelmiségi köz-
vélemény nemigen vesz tudomást,
bár Michael Pye és Linda Myles Cop-
poláékról írott nagyszerű könyve
(*Mozi-fenegyerek*) magyarul is meg-
jelent. Hiába, „Új-Hollywood” egy
átlagos filmrecenzióban ma is csak
annyit tesz: „Hollywood”. Holly-
wood pedig változatlanul a dollár-
milliókért ravaszul megfabrikált bővli
szimbóluma. Hollywood a Nagy Sá-
tán.

Pedig a mai amerikai film nemcsak
a nagy és furcsa kivételek, mondjuk
Cassavetes, Woody Allen vagy újab-
ban Jarmusch révén, nemcsak Holly-
wood ellenére kellene, hogy becaban
tartassék, hanem éppenséggel az „új-
hollywoodinak” is nevezett „fene-
gyerek” érdeméből. Azokéból, akik
az amerikai film horizontját először
tágították odáig, hogy egyetemi ta-
nulmányaik nagy európai példaké-
pei: Rossellini, Bergman, Bresson,
Truffaut, Godard is feltűnjenek rajta,
de azért megférjenek ott Hitchcock-

kal, sőt, Ó-Hollywood biztos kezű
nagy öregjeivel: John Forddal, King
Vidorral, Howard Hawksszal is. Ab-
ban az országban, amelyikben a
rockzene kialakult, és annak a nem-
zedéknek a számára, amelyik művé-
szetből és bővliből, lázadásból és üz-
letből életre segítette a „csődöt mon-
dott komolyság” világfolklórrá tere-
bélyesedő kultúráját, természetes,
hogy a filmet fogyasztási cikknek is
lehet (kell) tekinteni. Mint a fogpasz-
tát, mint a rockzenét. De tudva, mik
a legfontosabb különbségek a fog-
paszta, a rockzene meg a film között.



GYERMEKKOR FELIDÉZÉSE

Az „Új-hollywoodiak” élcsoportjá-
nak legkevésbé hollywoody tagja, az
olasz—amerikai Martin Scorsese er-
ről nagyon egyszerűen így beszél:
„Az egyetemen azt mondták nekünk,
hogy csak Bergmant szeressük. Na
már most, Bergman jó, de nemcsak ő
van a világon. Rájöttem, hogy nekem
majdnem mindegyik film tetszik,
amit csak a „szerzői elméletnek” ezek
a követői fölennegetnek. Oda lyukad-
tam ki, hogy sok más tennivaló is van
itt, hogy nem lehet mindenestül el-
utasítani mindazokat a filmeket, ame-
lyeket gyerekkorunkban szerettünk.”

A gyerekkorra való utalás nagyon
fontos. A „fenegyerek” (vagyis in-
kább „kölykök”, „srácok”), szóval
Coppoláék egyik legnagyobb, üzleti-
leg és művészileg egyaránt telitalá-

latnak bizonyult ötlete saját gyermeki énjük felelevenítése volt. A zöld-övezeti elővárosokban zsibbadó Amerika tipikus mozinézője ugyanis pontosan az ő gyerekkorukban fiatalodott vagy húsz évet; a világ későbbi, általános és vidám infantilizálódása (amit ma a „hatvanas évek” gyűjtőnéven szoktunk emlegetni) pedig tovább siettetette az ezzel kapcsolatos tanulságok tudomásulvételét.

És maradjunk is most már Scorsese-nél. Az ő eddigi életműve lóg ki leginkább az alól a kalap alól, amelyik alá a primitív Amerika-ellenesség váltig begyömészölné hamburgereztül és Donald kacásátul az egész amerikai filmet. Szó sincs róla, hogy csak azért lógna ki, mert Scorsese annyira más.

Merthogy nem is igazán amerikai, hiszen szicíliai bevándorlók fiaként született a kozmopolita New York olasz negyedében, ahol vagy gengszter vagy pap szokott volt lenni az emberből. Gyenge gyerek volt, az erőszaktól irtózott. Noha filmjeinek legállandóbb közös vonása lesz, hogy mindegyik beszél az erőszak különféle formáiról, érdemes észrevenni, hogy az erőszak Scorsese-nél sohasem pusztán látványként vagy akcióként jelenik meg. Hogy paradicsomléfolyamok és csontrecsegés helyett inkább baljósan hosszú vágásokat, idegesítően sokatmondó tárgyak közeli képeit, gyorsításokat és lassításokat, zenéket használ. Vagyis az ő saját, gyerekkori alapélményét, az irtózat érzését akarja felkelteni a nézőben is.

Nem, Scorsese nem gengszternek készült, hanem papnak. De abból sem lett semmi, mert megcsömörlött a katolicizmus bűntudat-mániájától, az állandó frusztrációtól. (És ez sem pusztán életrajzi adat; motívumok sokasága vall majd erről a filmekben.)

Vajon „európaias” vagy mégiscsak amerikai dolog-e így vélekedni ezek után a filmről: „A mozi menekülés, akárcsak a vallás: az ember eszményi életmagyarázatot próbál adni általa, olyat, ami érzelmileg kielégíti a tömegeket. Az egyetlen különbség, hogy a vallás nem tűr más magyarázatot, a film révén viszont párbeszédet lehet indítani, új eszméket lehet serkenteni...”?

Scorsese nagyon amerikai, mert szinte válogatás nélkül beépít filmjeibe mindent, amit használni tud, azt is, amit a legkeservesebb pénzkeresés, a tanulóévek idején tesz, vagy tenni kényszerül. Segédrende-



„Ilyen filmet csinálna ma New Yorkban Hitchcock, ha éne és fiatal volna”
(Robert de Niro a Taxisoförben —
lent; Griffin Dunne a Lidérces órákban)

zés és vágás Wadleigh *Woodstock*-filmjében, majd Reichenbach hasonló zsánerű *Medicin Ball Caravan*jában, később az *Elvis útonban* is. Holland és izlandi(!) reklámfilmek. Bedolgozás Roger Cormannek, ennek a szenciacióhajhász filmzsurnalisztának, rémfilm-atyamesternek és mecénásnak, aki Scorsese egész nemzedékét segítette munkához, vagyis pénzhez és tapasztalathoz. 1972-ben ő a producere a *Boxcar Berthán*nak, Scorsese első olyan filmjének, amelynek témája nem az utcán hevert. A film, ez a *retro*-gengsztertörténet bizonyára nem olyan nagyon jó, de filmhistoriai jelentőséget ad neki az a hallatlan mesterségbeli (és erkölcsi-politikai) lelkiismeretesség, amellyel Scorsese ezt az amúgy velejéig kommerszet megcsinálta. Eleget téve Corman minden kívánalmának, mégis megmutatva, mit tud az amerikai filmről.



NAGYVÁROS SÖTÉT ZUGAI

1973-ban elkészül Scorsese első (és azóta is utolsó) igazi szerzői filmje, az *Aljas utcák*, persze megint New Yorkban játszódik, olasz-amerikaiak között. A nagyváros sötét zugaiban, nappali sötétségben és az éjszakai, tejfehér neonok és vörös lámpák fényénél leselkedő, mindent átható erőszaknak a „rockoperája” ez a film; egyszermind a később olyan gyümölcsözőnek bizonyuló Scorsese—

Robert De Niro együttműködés nyitánya.

Ennek az olasz—amerikai összjátéknak lett azután leglátványosabb darabja az 1980-ban bemutatott *Dühöngő Bika*. Scorsese eddigre már minden tekintetben befutott, világhírű rendező. Nyilván épp ezért érezte elérkezettnek az időt, hogy valamiképpen összegezze mindazt, ami a saját New York-i, tehát egyrészt (etnikailag) „olasz”, másrészt (szakmailag) „nem-hollywoodi”, dokumentarista indíttatásából a számára következett. Az egykori ökölvívó-világbajnok, Jake La Motta önéletrajza alapján készült film egy fizikailag erős, de „kulturálisan gyenge” ember szomorú diadalainak és még szomorúbb hanyatlásának a története. Szemben minden hamis romantikával, egyúttal „Little Italy” lumpen erkölceinek szigorú kritikája is: aki folyvást csak ütések adni, meg állni tud, aki mindig csak büntet és bűnhődik, az elveszett ember. Maga La Motta is rájön erre, de már későn. „Miért, miért, miért!”, üvölti, és közben vicсорogva bokszolja a börtön falát. Kár, hogy Scorsese ezt a dühöngőt is mintha szentté avatná egy kicsit. Nemesak *A rakparton* Marlon Brandójának bűnbánó monológját mondatja el a film végén az elhízott, negyedosztályú konferansziével, akit még mindig La Mottának hívnak, hanem végezetül János evangéliumának egy passzusát idézve, egyenesen Jézus Krisztushoz hasonlítja őt. Talán a blaszfémianál is nagyobb baj, hogy ez az ötlet közhelygyanús. Mintha elég lett volna, ha Scorsese megmarad annál, amit *mu-*

tat. Feketen-fehéren, nem is akár-hogy. És amiben messzemenőkig egyenrangú társa Robert De Niro. Bizonyára lesz, aki egy-két évtized múlva úgy fogja idézni majd ezt a figurát, mint ő a Marlon Brandót. Tudni (és látni) lehet, milyen hihetetlenül sok munkát fektetett De Niro ebbe a szerepbe; hat hónapig edzett, bokszolt, azután meg csaknem ugyanannyi időt fordított arra, hogy huszonöt(!) kilót magára szedve, smink és trükkök nélkül játszassza el a hájas, öregedő La Mottát.

KÉK ÉS BÍBOR BÁRSONYHÁTTÉR

Az *Aljas utcák* nyomán Scorsese tősgyökeres, olasz New York-iként válik elismert, keresett rendezővé. Ez azonban — vagyis a filmiparba való bekerülés — valahogy mintha azt is jelentené Amerikában, hogy vége a szerzői filmről szőtt „európai” illúzióknak.

„Egy valódi sztár elablálásával kényszerítél ki, hogy fellépessen a televízióban”
(Jerry Lewis és Robert de Niro
A komédia királyában)



Az ezután következő, 1974-es *Alice már nem lakik itt* a negyvenes-ötvenes évek kék és bíbor bársonyhátterű kamara-melodrámaát viszi ki az „országúti” filmek tág, nyugati tereire. Már a bevezető képkockák (nagy ház kertjében egy kislány régi sláger énekel) kapásból négy-öt híres, régi hollywoodi filmet idéznek: például a *Dohányföldeket*, az *Özt*, az *Elfújta a szelet*, sőt, a film címe is majdnem megegyezik egy 1938-as sláger címével. Scorsese azonban már ezzel az első pillanatokban is nyilvánvaló, egészen kicsi részletekre is ügyelő tudatossággal jelzi, hogy nem akarja alább adni. A „hozott anyagot” átformálja, a forgatókönyvet a színesek bevonásával, improvizációs próbák nyomán átírja. A melodráma-háttér résein át élénk társul tágaságra, a nyugati parti elővárosok unalmas világára pedig rászabadítja a New Yorkból ismert lappangó erőszakot, melynek fénytörésében a leg hétköznapiabb tárgyak és pillanatok is baljós fenyegetéssel telítődnek. Ebben a világban egy pisztolyt formáló mutatóujj tréfás fenyegetése már egy-kettőre életveszélyessé válhat, és egyszer komisz fiával magára maradt Alice-nek menekülnie kell tovább, tovább. A megadásig, az önfeledésig. Az aranykor, a régi sláger tóduló kislány idilljének feladásáig. Csak férfi legyen mellette megint, ha zsarnok, az se baj; csak családja legyen.

Az *Alice* nem igazán jó film. Szándékai ellenére mégiscsak túl sok benne a „Hollywoodnak” tett engedmény. A véletlen baleset áldozatául eső férj alakja például olyan sematikus, hogy szinte ijesztő. Nyilván emberibbnek látnánk, és Alice, „odüsszeiája” is jelentőségteljesebb volna, ha a producer nem vágott volna ki Scorsesevel több mint egy teljes órát az elkészült anyagból. Mégis jól mutatja ez a film, hogy Új-Hollywood mitől új: nem attól, hogy leporolja a régit, hanem attól, hogy használja, hogy feldolgozza.

Ennek a műveletnek egyik legszemléletesebb példája a *New York, New York* (1977). Ez a film látszatra mintha épp az ellentéte volna (részben legalábbis) dokumentarista ihletettségű műveknek. Ez a negyvenes évek végén, a „swing-korszakban” játszódó zenés film, melyben Robert De Niro ezúttal egy szaxofonost játszik, Liza Minnelli pedig mintha tulajdon édesanyját, Judy Garlandot alakítaná, csupa fikció. De Scorsese stílusjátékai meg az összes korabeli fogásokat felvonultató, és ezeket a legmagabb hatásmechanizmus szolgáltatába állító módszere folytán ez a fikció szinte dokumentummá lesz. Viszont zenés, „könnyű” film létere a *New York, New York* ezt épp attól fosztotta meg, ez az összetettség, amire igazán hivatva lett volna: az elsőpró sikertől.

Hasonló elvek szerint készült 1983-ban a filmileg sokkal lazább szövetség (sehol sem „archaizáló”), de története szerint sokatmondóbb *A kabaré királya*, mely épp a siker tébolyának a természetét próbálja felderíteni. De Niro itt egy roppantul közönséges, de az eszelősségig kitartó, önjelölt konferenzié-sztárt alakít, aki egy valódi sztár elrablásával kényszeríti ki, hogy fellépessen a televízióban. Börtönbüntetését leüli, majd — hála az eset által gerjesztett kélműnek — csakugyan sztár lesz belőle, holott látnivalóan ugyanaz marad, aki volt. Megvalósulni vágyó senki, újabb „tulajdonságok nélküli” ember, aki korábban óriás Jerry Lewis- és Liza Minnelli-fényképekkel tapétázott szobájában mímet vidám „teleferék”, és most a televízió nyilvánosságának magányában folytatja ugyanezt. Mulságos és szomorú film. De talán nem ér annyit, mint a látnivalóan beléfektetett rengeteg töprengés, munka, vesződség. Túl a Scorsesétől megszokott stílár következetességen, a könnyű és nehéz nem válik benne új minőséggé.



M IÉRT LÉTEZEM?

Martin Scorsese még 1967-ben, Belgiumban csak úgy, „mellesleg” készít egy ötperces kisfilmet *A nagy borotválkozás* címmel, és egy hollandiai rövidfilm-fesztiválon díjat is nyer vele. Ez a kisfilm fontos előjele a későbbi Scorsese-szintézis másik, szürreális, „kafkai” elemének. Egy férfi szerepel benne és tükörképe. A férfi gondosan megborotválkozik, majd elvágja a saját torkát. Vége. Egy jó évtizeddel később, Spielberg *Elképesztő történetek* című produkciójában az ő — igaz, Spielberg ihlette — epizódja, a *Tükröm-tükröm* egy magányos férfiről szól, aki minden tükröző felületen egy kísértetszörnyet pillant meg; a dolog vége az lesz, hogy a férfi és a szörny egy és ugyanazon lényé válik, és kirepül az ablakon.

Kafkai vagy új-hollywoodi ötletek ezek? Egy bizonyos: Scorsesének majdnem mindegyik filmjét, ha úgy tetszik, a saját tükörképétől elidegenedő, sőt, rettegő ember drámájaként is lehet értelmezni.

Scorsese nagyon amerikai. Olyan amerikai, aki olasz, aki Hitchcockba oltott kaskaságokkal, Bresson-utalásokkal dolgozik. Truffaut *Lőj a zongoristára!* című filmjének egyik beállítására annyira tetszik neki, hogy mindegyik filmjében újra és újra felhasználja. Ő ma az egyik legjellegzetesebb amerikai filmrendező. Csak épp egyben az egyik legjobb is. A „fenegyerekekhez” — például a hagyományjal játszó, nagyszabású Coppolához, a mesékkel játszó meseiparmágnáshoz, Lucashoz vagy a min-

dennel játszó ötletmilliomoshoz, Spielberghez — képest neki az a specialitása, hogy ő a filmmel magával, az amerikai filmnyelvvél játszik. Egyik méltatója szerint úgy, mint Joyce a költészet nyelvével, Ezra Pound az irodalmi forrásokkal vagy T. S. Eliot a kulturális hivatkozások bonyolult rendszerével. Scorsese valamennyi filmjével, mindig már-már az ironia határáig hajszolt, stílárban perze következetes (és ennyiben hiperrealista) hagyománytisztetéssel kivételesen jól szemlélteti a „papa mozijának” csodje utáni filmcsinálás egyik szélsőséges lehetőségét. Azt, amelynek útjára egyetlen film, a *Hammett* erejéig az amerikai mozi európai megszállottja és a mozt éltető fikciók válságának egyik legkiválóbb mai megjelenítője, Wim Wenders is rátért. Mintegy megmutatva, mit tud, és mintegy szétárva a karját, és aztán legyintve, mert ez az utca zsákutca.

„Coppola azt mondja, hogy nem-sokára műholdak segítségével fognak filmet forgatni... Világos, hogy a filmgyártás struktúráit meg kell változtatni. Lehet, hogy a technikai forradalom segít, és felkelti az igényt valami újfajta dramaturgiára, másfajta filmstílust is kialakíthat, de ideológiai, filozófiai forradalom nélkül ez nem megy, anélkül a mozi csak vegetálni tud” — szögezi le a maga részéről Martin Scorsese.

Ő nem tárja a szét a karját és nem legyint. Őt ez a gesztus nem érdekli. Ő amerikai.

A *Taxisofőr* (1976) főszereplője Travis, ez a Vietnamból megjárt, kiüresedett ember, ez a tragikus figura is amerikaiága miatt lesz olyannyira mássá európai elődjeihez, a Sartre- és Camus-féle antihősökhöz képest. Iro-kéz sörényű, állig felfegyverzett gyilkossá, akiből csak a véletlen csinál „bosszúállót” (egy kiskorú prostituált „felszabadítóját”) azután, hogy a testőrök szemfülessége meghüszitja, hogy tökéletesen értelmetlenül egy tömeg előtt szónokló elnökjelöltet lőjön le. A vérfürdőt bevégezve halálos ernyedséggel rogy le egy sarokba, és ő is a mutatóujját emeli homlokához, mert arra már nem maradt löszere, hogy öngyilkos legyen. Holott talán csakis arra készült, az öngyilkosságra. „Puff...”, motyogja. Ezt a Traviat ugyanaz a kérdés foglalkoztatja, mint kifinomult gondolkodású európai rokonait: „miért létezem?” De jellegzetesen amerikai, tehát „návabb” lévén, jellegzetesen amerikai, tehát még az öngyilkosságnál is in-adekvátabb és főleg erőszakos választ ad a kérdésre. A film egésze nem hogy kétséget afelől, hogy Travis tette viszsztatásztó, elítélendő és értelmetlen, mégis belengi valami groteszk szent-ség dicsőfőnye is ezt az alakot. Hogy a forgatókönyv, (Paul Schrader munkája) Robert De Niro zseniális játéka vagy Scorsese elgondolása teszi-e, nem tudni, de tény, hogy ez a szinte

rituálisnak vélhető gyilkosságban valakivé (és azután, a film végére megint szürke senkivé) váló, tulajdonságok nélküli ember tényleg nemcsak a Sharon Tate-gyilkos szektavezérre, Charles Mansonra hasonlít, hanem — mint Scorsese egy interjúbán ironikusan állítja — Szent Pálra is.

Talán ez az ambivalencia okozta, hogy a *Taxisofőrt* sokan mind a mai napig „gyanús” vagy legalábbis átgondolatlan filmnek tartják. Mintha a filmbeli Travis annak a valóságos Bernard Goetznak lett volna az előfutára, aki néhány éve „megelőző önvédelemből” két színesbőrű tizenévest sebzett meg pisztolyával a New York-i metróban (egyiküket örök életére nyomorékká téve), és akit ezért a tettéért Amerikában sokan azóta is nemzeti hőnek tekintenek. De aligha lehet szó ilyesmiről. Scorsese-től mi sem áll távolabb, mint az erőszakos „tisztogatási” szándék. Őt New York utcáinak szennye nem mint politikai-közigazgatási probléma, hanem mint biblikus átok, apokalipsziselőjel izgatja. A világvége felől nézve pedig Travis nem nemzeti hős, hanem mind közül a legnyomorultabb áldozat.

A *Taxisofőrt* Scorsese dokumentarista, illetve szürrealista vonzalmainak első igazi szintézise. Nagyon műves, nagyon alapos, részletgazdag szintézis.



KÖNNYŰ ÉS NEHÉZ

Könnýűnek és nehéznek, Új-Hollywoodnak és nouvelle vague-nak, Európának és Amerikának viszont még a *Taxisofőrt*ben látottnál is magasabb rendű szintézisét valószínűleg meg a nálunk *Lidérces órák* címmel most bemutatandó, 1986-ban befejezett *After Hours* (Munkaidő után). Azt hiszem, Scorsese-ének eddigi legjobb, legmélyebb és legszórakoztatóbb filmje ez. Mély, mint Kafka, és szórakoztató, mint Godard. Vagy más hasonlattal: ilyen filmet csinálna ma New Yorkban Hitchcock, ha élne és fiatal volna. Scorsese a szívéből beszélhetett, amikor egy interjúbán azt mondta róla: végre egy jókedvvel, könnyen, problémák nélkül megcsinált vállalkozás.

Amely azért — ismétlem — minden, csak nem „problémátlan”, gondúzó, menekülő film. Paul, az egyszerű kis programozó nekivág a New York-i éjszakának, hogy (Karinthyval szölv) „végre egy egészen könnyű kis futó viszonyba” bocsátkozzék; a könnyű kis futó viszony azonban egyre szörnyűsebb és kilátástalanebb helyzetek egymásból következő sorozatává fajul. Az egyszerű programozócska akaratlanul is részese lesz egy furcsa lány halálának, majd többben is kikezdenek vele, egy punkklubban kopaszra akarják nyírni,

MARTIN SCORSESE FILMJEI

- 1969 Who's That Knocking At My Door? (Ki kopog az ajtómon)
- 1972 Boxcar Bertha (Boxcar Bertha)
- 1973 Mean Streets (Aljas utcák)
- 1974 Alice már nem lakik itt (Alice Doesn't Live Here)
- 1976 Taxi Driver (A taxisofőr)
- 1977 New York, New York (New York, New York)
- 1978 Az utolsó valcer (The Last Waltz)
- 1980 Dühöngő bika (Raging Bull)
- 1981 — 82 The King of Comedy (A komédia királya)
- 1986 Lidérces órák (After Hours)
- 1987 The Colour of Money (A pénz színe)

aztán betörőnek nézik, és meg akarják lincselni, ami elől úgy menekül meg, hogy gipszbe önti őt egy anyai jótét lélek. Szoborrá lesz tehát — ugyanolyanná, amelyet az éjszaka elején egyszer már megbámult el, de csodák csodája, épp munkakezdekör a hivatala elé érnek vele, ahol is ki-pottyán a teherautóból és darabokra török. Paul pedig gipszporosan kikiszálódhat a törmelékből; nyílik a kapu, és a programozó besétál rajta, sokat tanult ezen az éjszakán. „Jó reggelt, Paul!”, írja ki képernyőjére a komputere.

Scorsese egy beszélgetésben elárulja, hogy Spielberg barátilag más, „kafkaibb” befejezést javasolt neki: a szobor törjön szét, és kész. Vessen nyoma ennek a Paulnak, szívódjon föl. De Scorsese jobbnak látta, ha megmarad az eredeti befejezésnél; ha ennek a hihetetlen történetnek külön-külön minden egyes mozzanata megmarad hihetőnek. Bizonyára igaza volt. Paul a lehető legnormálisabb fickó, nem úgy, mint a korábbi, szélsőséges Scorsese-hősök, akik a normálisnak tartott világgal kerülnek konfliktusba; ez a normális fickó csöppen bele valami hihetetlenbe; ahhoz tehát, hogy kalandja tanulságul szolgálhasson, átélhetőnek, vagyis pillanataiban hihetőnek kell lennie.

Megjegyzendő, hogy Pault olyasvalami éri, ami a Hitchcock-filmek jellegzetes (kivált James Stewart alakította) hőseit szokta érni. És feltűnő, hogy Scorsese, aki amúgy kitűnő színész, mennyire szeret Hitchcock-módra feltűnedezni a saját filmjeiben. A *Taxisofőrt*ben ő az az utas (hűtlen felesége után nyomozó, féltékeny férj), aki a sofőrnek a halálos tippet adja: elképzelteti vele az ő 44-es Magnum pisztolyát, amint az asszony szemérmébe ló vele. A *komédia királyában* Scorsese a tévé-show rendezőjeként jelenik meg egy pillanatra, itt pedig a punk-bárban a reflektorokat

kezeli. Azt mondja ezzel (és a többi, ehhez hasonló gesztussal): „ez egy tréfa. Én irányítom a figurákat”.

Ő volt az, aki bogarat tett Travis fülébe, az ő kamerája kínálta Ameriká elé a *komédia királya* Rupert Pupkinát, hogy faragjon csak nemzeti hőst az eszelős tökfilkóból, és most is ő az, aki a szerencsétlen Pault amolyan középkori próbatétel-félére kényszeríti, sós vízbe teszi, onnan is kiveszi. Frustrálja, hátsó udvari ablakokon át megpillantható, kikövetkeztethető vagy megsejthető borzalmakkal és kasztrációval ijesztgeti. Belelyír a hajába a Travis-frizurás punkok tombolásának közepette, égési sebekről szóló könyvet nyom a kezébe, és a könyvből(?) mintha siko-lyok törnének fel, miközben Paul a *sebesült* lányra vár; *patkányfogakkal* rakja körül egyik szöke „jótévedője” ágyát; egy vécé falára sokfogú cápát rajzol, amint *odaharap* egy kapálózó kis férfiúcskáknak...

Ennek a Paulnak is büntudata van. Hiszen bűnös, hogyne volna az. Mindnyájan azok vagyunk. Ő például azzal a hazugsággal vágott neki az éjszakai Sohónak, hogy gipszből készült sajtósoroló-nehezékeket fog venni a kalandra kiszemelt lány barátnőjétől. „Hát ezért haljak én meg?!”, hogy térdreerogy üldöztetése pillanataiban az úttest közepén, és az égre fohászodik. És Scorsese mintha azt felelné: „Igen, ezért!” Aztán mégis futni hagyja. Talán így is eleget tanult a kis programozó. A tükörbe nézett, mint *A nagy borotválkozás* fiatalalembere, mint Travis a taxi visszapillantójába. Meglátta önmagát, mint kétségbeesett pózba dermedt gipszszobrot... És szoborrá vált. Szerencse, hogy aztán rendbe jön minden. Valaki sós vízbe tette, onnan is kivette... Kivette, ez a lényeg.

Wim Wenders *Hammeltje* láttán azt gondoltam: bárcsak eljatszana Wenders még máskor is a *konstanzus-sal*! Hogy tudjuk, hogy ő tudja, hogy mi tudjuk, amit tudunk... De Wenders szigorú ember. És hát van, akik játszanak helyette *addig is*, amíg el nem dől, mi lesz a dolgok állásával. Amerikaiak. Profi új-hollywoodiak. Mint egyik(?) legjobbjuk, Martin Scorsese.

Aki — végezetül bevallhatom — nekem is gyanús azért egy kissé, bár nem épp azért, amiért a Miki egyszerűellenes lázadás élcsapatának. Gyanús nekem Scorsese amerikaiasága. Hátha csak ürügy, hogy játszhasson?

BARNA IMRE

Lidérces órák (After Hours) — amerikai, 1985. Rendezte: Martin Scorsese. Írta: Joseph Minion. Kép: Michael Ballhaus. Zene: Howard Shore. Szereplők: Griffin Dunne (Paul Hackett), Rosanna Arquette (Marcy Franklin), Verna Bloom (June), Thomas Chong (Pepe), Linda Fiorentino (Kiki), Teri Garr (Julie). Gyártó: Columbia — EMI — Warner Bros. Szinkronizálás.

„A LÁZADÁST
JÁTSSZA EL”



VISZOCKIJ, A FILMSZÍNÉSZ

Tavaly ősszel Moszkvában posztumusz Állami-díjjal tüntették ki Vlagyimir Viszockijt. Amennyire esetleges az indoklás — történetesen *A találkahelyet megváltoztatni nem szabad* című, 1979-es filmben nyújtott alakítását említi az oklevél —, annyira nyilvánvaló, hogy ez a kitüntetés is a szellemi-politikai rehabilitáció gesztusainak egyike, amely nemcsak egyetlen személyiségnek szól, hanem a hatvanas-hetvenes évek „nem-hivatalos” közvéleményét, a Viszockijért rajongó közönséget is igazolja, utólag. Az a közönség Viszockijban a maga mesebeli legényét, egész lefojtott élete jelképét látta, bármit csinált is — énekelt, színházat játszott, filmezett.

Értékét, jelentőségét érzi az utókor, a *jelenség* elemzésével még adós. „Előzetesként” rövid áttekintést adunk Viszockij filmszerepeiről (huszonnégy filmben játszott, néhányban főszerepet; tíz filmhez írt dalokat), és részleteket közlünk Marina Vlady nemrég megjelent visszaemlékezéseiből (Vladimir, ou le vol arrêté [Vlagyimir, avagy a szárnyaszegett lendület]; Fayard Kiadó, Párizs, 1987), amelyekben a színésznő Viszockijról, abszurd és megrendítő kapcsolatukról, házasságukról mesél. Benyomások arról a korról, amelyben az ország talán legnépszerűbb embere — megálázott állampolgár lehetett.

Vlagyimir Viszockij halála után szóbeli és írásos nyilatkozatokban, a rengeteg dichimnuszban, a szeretet, a gyász, az idő előtti vég elleni tiltakozás hangja mellett feltétlenül felmerült, többnyire kérdő formában: ki volt ő elsősorban? Színes? Énekes? Költő? És mindenki becsületesen beismeri, hogy óvakodik végleges választ adni ezekre a kérdésekre.

Amikor a lapokban és folyóiratokban egymás után jelentek meg különböző válogatások Viszockij dalszövegeiből és verseiből, a válogatók és szerkesztők egyöntetűen kezdték bizonygatni, hogy költő volt, elsősorban költő. És hogy színpadi és filmszerepei, a színpadon vagy hanglemezen felhangzó dalai mintegy meghúzódtak költői ihlete árnyékában, s olyan — bár sikeres — munkát jelentettek számára, amely mintegy ideiglenes, mellékes, a hétköznapi logikája által meghatározott.

Viszockij valóban szerette volna, ha költőként is elismerik, ha közlik verseit, résztvevőként meghívják irodalmi estekre, a kritikusok értékelik munkáját. Utolsó éveiben legalább annyira szeretett volna publikálni, mint jó rendezők keze alatt új szerepeket eljátszani. Egyszer kapott lehetőséget nyilvános irodalmi szereplésre: meghívták, hogy más költőkkel együtt lépjen fel egy műsorban. De a költők céhe szorosra zárta sorait. Viszockij érezte ezt. Egyik versében arról ír, hogy költő barátai kissé fölényesen, jóindulatúan vállon veregetve tanácsokkal látták el, mondván: nem illik olyan rímeket használni, mint mondjuk *kiáltom — akarom*.

Némelyek úgy vélték, kislíus, megható naivitás volt arról ábrándoznia, hogy tagja lehet az írószövetségnek. Még irigyeinek sem fordult meg a fejében, hogy a költők körének elismert tagja kíván lenni, mert osztozni akar velük a „dicsőség közös tyúkján”, ahogyan hajdan Majakovszkij írta epésen (akinek magának sem sikerült ez az osztozkodás). Ennél a látszólagosnál sokkal nyomósabb oka volt annak, hogy Viszockij nyomtatásban szerette volna látni verseit. Képtelen volt elviselni az amatőrséget, és szinte vallásos áhítattal tisztelte bármely munkában a professzionalizmust. Partnerai, rendezői, hangfelvételeinek készítői, számtalan beszélgetőpartnere egyöntetűen vall Viszockijnak erről az álláspontjáról. Színesként és énekesként a nézőtér reakciói alapján csiszolgathatta mesterségbeli tudását. Nem végzett irodalmi tanulmányokat, nem volt diplomás költő, de igényt tartott művei szakmai elemzésére, azt akarta, hogy *olvassák, anit írt*.

■
Csaknem húszéves filmes pályafutása alatt Viszockij különböző filmekben szerepelt, többnyire sajnos inkább kö-

zeges alkotásokban. Néhány esetben a film fölé magasodott: érzelmi izzásával, határozott gondolataival, tapasztalataival szinte kiemelkedik a filmből.

Lebilincselő megfigyelni, ahogyan lerombolva a történetet, szétfeszítve a figura irodalmi portréját, szétszaggatva az arctalan stilizáltságot, mind ezeken áttörve, főlegük magasodva előtűnik a színész öntörvényű személyisége, amely az időben gyökeresedik, korunk nyugtalanságában és gondjaiban, útkereséseiben és reményeiben. A kapcsolatoknak ez — a forgatókönyv és a rendező által gyakran nem is sejtett — gazdagsága súlyt ad Viszockij filmbeli alakításainak, olykor kifejezőbbé és élettelibbé teszi őket, mint a valóságnak a filmben ábrázolt képe. Vajon nem ebben a csillapíthatatlan művészi „felfokozottságban” rejlik-e az egyik titka annak, hogy olyan vonzása van Viszockij filmes, színházi alakításainak, dalainak? Nem ebből fakadt-e az alkotásnak az a mohósága és türelmetlensége, amely szüntelenül hajtotta őt az előadóművészettől a költészethez és a zeneszerzéshez, a színpadról a filmstúdióba, a stúdióból a rádióba, a rádióból a hanglezgyárba?

■
Viszockij mintha büszke lett volna arra, hogy életrajza tipikusnak mond-

„Az otthonlanság különös végzete”



ható. Gyerek- és ifjúkorában szigorúan véve semmi olyasmi nem történt vele, ami megkülönböztette volna kortársainak ezreitől.

1938. január 25-én született. Kisgyermekkorának három és fél éve, a négy háborús esztendő, majd a tíz iskolai és az öt diákév Moszkvában telt el. Moszkvában alakult ki és telt el teljes alkotói pályafutása: fővárosi színházakban játszott, filmszerepeinek felét a Moszfilm stúdióban vették fel, a Melogyija stúdióban készültek hanglemezei, a központi rádió Pjatnyickaja utcai épületében vették fel azt a hat rádiójátékot, amelyben szerepelt. Malaja Gruzinszkaja utcai lakásán írta verseit és dalaikat, itt készült Tennessee Williams egy késői drámájának, a *Kétszereplős darab*nak a színre vitelére. Itt dolgozott az 1980-as, olimpiai év tavaszán és nyarán át, egy Kozacsinszkij-írás készült forgatókönyv rendezőpéldánnyal; a forgatás késő ősszel kezdődött volna Odesszában...

Moszkvában születtek és nevelkednek fiai. Itt él anyja, Nyina Makszimovna, aki korábban német fordító volt, az utóbbi időben az egyik moszkvai tudományos kutatóintézet munkatársa, itt él apja, Szemjon Vlagyimirovics háborús veterán, nyugalmazott ezredes.

■
És 1980 júliusának egyik napján, a rekkenő hőségben Moszkva kísérté őt utolsó útjára.

Moszkvai volt életrajzi adatai és érzelmi kötődése alapján is. Dalaiban, szerepeiben gyakran bukkannak föl

moszkvai címek: a Bolsoj Karetnij (ahol tanult), a Pervaja Mescsanszkaja (most Mir sugárút), a Taganska metróállomás (itt volt a színháza), a Szokolnyiki *A fekete macska bandája* című sorozatban. Szerette Moszkvát, de — például Bulat Okudzavával ellentétben — nem vált a város költőjévé, dalaiban az isten háta mögötti vidékeket énekelte meg. Az általa alakított filmhősök ritka kivételtől eltekintve kóboroltak az országban.

Szülővárosa iránt érzett szeretetene megvált, akár a nemzedékéhez tartozó valamennyi moszkvaiét, a viszszáhozhatólanra való emlékezés alkotta. Emlékezés az 50-es évek város-építési láza előtti Moszkvára, amely még nem nyelte el a környező falvakat, amelyet még nem szeltek keresztül-kasul a széles sugárutak, s amelyben még nem törtek énekek a magasépületek és toronyházak. A csöndes, macskaköves utcák, a csőrömpölő villamosok Moszkvája volt ez. Elevenen élt a moszkvai udvarok emléke, az udvaroké, ahol tetten nem érhető módon alakult ki közösséghez, a családnál szélesebb körhöz, a ház, az utca, a város, az ország közösségéhez való tartozás ösztöne. Énekeltek, verekedtek, összemérték erejüket, hajkurászták a galambokat, addig vitatkoztak ezeken az udvarokon, míg be nem rekedtek.

Valószínűleg éppen az udvar vált első előadói diadalainak színhelyévé. De rögtön az iskola befejezése után mégsem mert a színművészeti főiskolára jelentkezni. Ezt otthon is ellemezték volna: Viszockij olyan környezetből származott, amelyben különösen nagyra becsülték az egzakt tudományokat, a konkrét dolgokat. Ezért Viszockij beiratkozott az építészmérnöki főiskolára, és... az első évfolyamot sem fejezte be: az iskolai és udvari „előadások” megtették a magukét. 1956-tól 1960-ig a Művész Színház stúdiójában tanult. Pavel Vlagyimirovics Masszalszkij volt a mestere.

A Művész Színház hagyományai — a félhangok tónusa, a rejtett és nesztelen lélektani történések csipkefinomsága, a színpadi viselkedés „titkolt” stilizáltsága — nemigen illett Viszockij színészi alkatához, amilyenek Jang pilóta szerepében látuk *A szecsuaní jőember* (*Jó embert keresünk*) című előadásában, vagy Majakovszkijként a *Hallgassátok!* címűben, Bruszenovként vagy Bengalszkij-Kovalenkóként a *Harcolt két barát* és a *Veszélyes vendéggjétek* című filmekben.

Az a korszak, amelyben Viszockij kezdett a színházi munkába beilleszkedni, a nyitott, energikus színészi alakításokra ösztönzött, olyanokra, amelyek azonnal érzelmi visszhangot akarnak kiváltani.

A stúdió elvégzését igazoló diplomával a zsebében Viszockij a moszk-

vai Puskin Színházhoz került, amely a Tverszkij bulváron van.

Amikor 1964 áprilisában Jurij Ljubimovot nevezték ki a Taganka Színház főrendezőjének, Viszockij elment hozzá, és kérte, hogy vegye fel. Későbbi partnernője, Alla Gyemidova meséli, hogy amikor először látta Viszockijt, az boldogan mosolygott. A lépcsőn állt a színház előcsarnokában, és énekelte; nem valakinek, hanem mindenkinek, az egész világnak dalolt a senki földjén nyíló virágokról. Ősszel már fellépett Brecht *Jó embert keresünk* című darabjában.

Színpadi pályafutása úgy alakult, hogy nem volt alkalma kortárs figurát eljátszani. Azt a színészi igényt, hogy a körülötte élők gondjait, sorsát ábrázolja, Viszockij részben a filmvászon tudta megvalósítani: a *Meredély*, a *Rövid találkozások*, a *Tajga gazdája*, a *negyedik*, a *egyetlen* című filmekben és az epizódokban.

Kira Muratova *Rövid találkozások* című filmjében (1967) egy erős férfi szerepét alakította. Makszimot, a geológust játszotta (csinos kis szakállal). A film hősnője, egy tevékeny, önálló asszony szerelmes Makszimba, és mintha a férfi is kötődne hozzá, örül találkozásainak, visszatér a nőhöz. És mindig újra elmegy. Erre van magyarázata: a foglalkozása. Valóban, mit is csinálhatna egy geológus egy kisvárosban? De Viszockij úgy játszotta el Makszim szerepét, hogy világossá vált: a férfi nem azért megy el, mert geológus, inkább azért lett geológus, mivel nem képes beilleszkedni a megszokott körülményekbe, nem találja a helyét, nem tud gyökeret verni.

Jellemző, hogy a Viszockij megformálta filmhősöket sosem látjuk lakásuk vagy házuk falai közt, otthoni környezetben. Sátor (*Meredély*, *A tajga gazdája*), bérelt, ideiglenes lakás (*Harcolt két barát*, *Rossz jó ember*), szállodai szoba (*A negyedik*), a fasiszta léger barakja (*A negyedik*) jut nekik. Némelyik hősnek még ideiglenes otthona sincs, mint a számkivetett Don Juan vagy az otthontalan agglégény, Zseglov, a *találkahelyet megváltoztatni nem szabad* című Gavoruhin-filmben. Csak Nagy Péter szerencsenének, Ibrahimnak van filmbeli otthona Alekszandr Mitta filmjében, de ez érdekes kivétel. Ibrahim-Viszockij csaknem fogolyként lép be tulajdon házába, változásokra várva él benne, irigyei-ellenségei feldúlják otthonát, amelyet végül hűséges szolgálója éget porig. Viszockijnál még a cár keresztfiát és kegyencét is utóleri az otthontalanságnak ez a különös végzete.

Miről is van itt szó? Hol a magyarázat?

Valószínűleg több körülményt is figyelembe kell vennünk. Először is

egy személyeset, a személyi adatok rovatai közül: Viszockijt nem külön lakás választotta el feleségétől Marina Vladytól, hanem több országhatár; forgatott Leningrádban, Odeszszában, Minszkben, távoli vidékeken: vendéggjétekokon vett részt, állandóan úton volt. „Néha, bármilyen jó is valahol, visszatérünk otthonunkba” — énekelte egyik dalában. Ő maga is visszatért. De kortársainak ezrei, százezrei kerekedtek és kerekednek fel „megszokott helyükről — ahogyan ugyanaz a dal mondja —, mert más városok csábítják őket, legyen az Minszk vagy Breszt”.

„Hol vár ránc csillagunk?

Talán itt, ott talán.”

Viszockij szerepeiben és dalaiban az oroszországi élet gigászi átalakításában bolyongó ember hangja szólal meg. Hőseit „zord vidékek csábítják” az önkifejezés, a nagy, különleges élmények, a valami jelentős, fontos dologban való részvétel, „új találkozások és új barátok” ígéretével.

Egy ilyen „új találkozást” ábrázol Kira Muratova filmje. A büfés kislány lelkesen bámulja a viharvert, független, titokzatos geológust. És Makszim „hagyja magát” nézni.

Az első, felszíni rétegben egy hétköznapi, társadalmilag meghatározott jelenség tárul fel, de a színész a rendező irányításával egyéni lélektani vizsgálódásba kezdett. A hős rejtélyességében, szükségességében felismerték a pózt, valamiféle olcsó Hemingway-utánzatot. A magányos, vonzó csavargó azért magányos, mert képtelen az őszinte kötődésre, a másik ember szolgálatára. Makszim



A Taganka színház színpadán

pontosan ez az ember, akiről Viszockij egy másik dalában azt mondja: hirtelen kiderül, hogy sem barát, sem ellenség, csak úgy van. . .

Miután több szerepet is eljátszott a *Tíz nap, amely megrengette a világot* című Taganka-beli előadásban, Viszockij csaknem egyszerre két ajánlatot is kapott, hogy a polgárháborúról szóló filmekben játsszon. Mindkét szerepet elvállalta, de az eredmény nagyon eltérő volt. Az egyik film kifejezetten gyengén sikerült, a másikat viszont nagy tetszéssel fogadták a nézők is, a kritikusok is.

A *Veszélyes vendéggjáték* (1968) bukás volt. Viszockij nyilván a szerepben rejlő lehetőség csábította. Egy fiatallembert, a forradalmi harc résztvevőjét, varietészínészt kellett alakítania. Az illegalitásban ezt az embert Nyikolaj Kovalenkónak hívták, a színpadon odesszai módra a jobban hangzó Zsorzs Bengalszkij nevet viselte. Minden jel arra vallott, hogy ennél megfelelőbb szerepet keresve sem lehetett volna találni a színésznek. Kielégíthette csillapíthatatlan játékszomját. Nemcsak kettős életet élt az ábrázolandó figura, hanem ráadásul színész, előadóművész volt, s ez újabb alakoskodásra adott alkalmat. A Kovalenko-jelenetekben a hősiesség elszántságot, a bátorságot, a kockázatvállalást kellett játszani — ez is Viszockij „hatáskörébe” illet. És végül a szerepből adódóan sokat kellett énekelnie, ami pedig a dalokat illeti, a *Meredély* óta a nézők ezrei várták őket. Feltehetőleg éppen Viszockij dalaira alapozták reményeiket a film alkotói és a stúdió.

A rendező, Jungvald-Hilkevicz nem tudta kibontani az egyes szerepek mögöttes tartalmát, a filmből ítélve például Viszockij sem tudta mindig pontosan, ki is az általa alakított figura: énekes, akit magával ragadott a harc romantikája, hivatásos bolsevik forradalmár, aki konspiratív célból vagy a szervezettől kapott valamilyen más feladathoz adódóan lép fel a színházban. A filmet sokan megnézték, de az újságokban rossz kritikákat kapott.

A *Veszélyes vendéggjáték* után Viszockij leszűrte önmaga számára a tanulságot. Ettől kezdve szétválasztotta a két dolgot: vagy játszott, vagy dalt írt a filmekhez, el is énekelte, de a vásznon nem jelent meg. Utolsó filmjeiben az általa alakított szereplők már nem énekeltek, legfeljebb a cselekmény szempontjából nagyon indokolt helyzetekben.

A *Harcolt két barát* című Karelov-filmben (1968) alakított szerep emlékeztetett a *Tíz nap*... színpadi változatának fehérgárdistájára. Olyan volt ez a két figura, mint a vázlat és a kész portré. Viszockij egyszerre visszafogottan és szenvedélyesen, kitárulkozva, érzékenyen játszotta el Bruszcencovot. Mint néhány más esetben, a figura itt és két szinten „épült fel”. A felső — külső — rétegben me-

gint mintha a dalok és románcok hőse jelent volna meg, a belső, rejtett rétegben feltárult a figura elkárhottsága, pontosabban az, hogy a történelem mondott felette ítéletet.

A dalok szolgáltatták a kulcsot az egész film stilisztikájához. Minden szereplő elénekelte a maga dalát. Főszereplői, a két vörösgárdista jó barát — Rolan Bikov és az akkor még nagyon fiatal Oleg Jankovszkij kiváló alakításában — annak a régi katonadálnak a tiszta dallamát énekeltek, amely a film címét is adta. Az Alla Gyemidova alakította komisszárnő alakja a polgárháború bátor hőseinek pusztulásáról szóló szomorú dalokból származott. Bruszcencov története végzetes kudarcok sorozatából épült föl. Az önkéntes hadsereg összeom-

lását úgy éli át, mint egy kártyavereséget: végzetes döntése, hogy elhagyja hazáját, és maga ez a balszerencsés távozás teljes és végleges katasztrófaként jelenik meg a filmben. Még Bruszcencov filmbeli életének tündöklő pillanata, az ápolónő (Ilja Szavvina) iránti szerelme és házasságuk sem a fénylő boldogság képét idézi, inkább csak a menekülés lehetőségét ígérő szalmaszál ez, amelybe a bukás előérzetétől gyötört hős görcsösen belekapaszkodik. A menekülés lehetősége persze illuzórikus. Mindez énekelhető lett volna gitárkísérettel azoknak a románcoknak a szellemében, amiket a 20-as években énekelgettek Berlin és Párizs orosz kocsmáiban. És teljesen a románcok szívébe markoló hangját idézi annak



Viszockij és Inna Csurlkova próbafelvétel

a gyönyörű lónak a története, amelyet gazdája saját kezével ló agyon. És az ilyen románcok előadói kánonjának megfelelően túlozta el kissé Viszockij Bruszcencov vergődését és túlfűtöttségét, görcsös gesztusait, lázas kapkodását. Mindez korántsem azt jelenti, hogy a *Harcolt két barát* című filmben általa játszott alak mesterkél, valamilyen másodosztályú énekes repertoárjából gépiesen kölcsönzött figura lett volna, ahogyan ez bizonyos mértékig igaz a *Veszélyes vendéggjék* hősére vonatkozóan. Valerij Frid és Julij Dunszkij forgatókönyvírók és Jevgenyij Karelov rendező egy meghatározott stilisztikai rendszert alakítottak ki a *Harcolt két barát* című filmben, és ez a rendszer nem gúzsba kötötte, hanem megmozgatta a színészek alkotó fantáziáját, köztük Viszockijét is.

Az általa ábrázolt hős háttérében egy olyan ember helyzete rajzolódott ki, aki egész életében hitt bizonyos eszményekben, bátran harcolt értük, és ebben a harcban megsemmisítő vereséget szenvedett. Viszockij eljátszotta a vereség miatti csalódást, de azt is, hogy Bruszcencov nem nőtt föl a tragikumig, ahogy például Bulgakov *Menekülés* című drámájának Hludov tábornoka.

Hamlet szerepének eljátszása megváltoztatta a színész sorsát. A Taganka premierje után meghívást kapott Joszif Hejfic leningrádi rendezőtől, hogy játssza el von Koren zoológus szerepét a Csehov *Párhaj* című elbeszélése nyomán készülő *Rossz jó ember* című filmben. Viszockij első Csehov-szerepében érezhető az az alkotóerő és önbizalom, amelyet a *Hamlet* sikere adott neki. Megváltozott Viszockij módszere, ahogyan megközelítette a figurát. Ettől kezdve nem műfaji-stilisztikai eszközökkel kereste a kulcsot hősei lényegéhez. Most a jellem eleven tanulmányozása és a klasszikus szöveg figyelmes olvasása vezette el hőséig.

Von Koren volt Viszockij első „visszafogott” filmszerepe. Ezt követően hasonlóan oldotta meg Ibrahim szerepét a *Péter cár és a szerecsenben* és Don Juanét a *Kis tragédiákban*. Látszólag a legminimálisabb kifejezőeszköz alkalmazta ezek megformálásakor. Gesztusai rendkívül tartózkodóak, szinte mimikája sincs, reakciói nagyon visszafogottak, holott mindhárom alakban lángoló szenvedélyek égnek. De ezek a szenvedélyek belül tombolnak. Szikráik néha felvillannak a kissé borús tekintetben, a hatalmas hang váratlan, de feltétlenül csak egyszer felcsattanó kiállításában, a súlyos, feneketlen örvényhez hasonló szünetekben.

A Viszockij által eljátszott valamennyi „sötét jellem” közül alighanem von Koren a legsötétebb. Viszockij egyszer azt mondta, hogy ennek a szerepének megformálásakor

nagyon lényeges fogódzót jelentett számára Ilja Ehrenburg egy megjegyzése. Ehrenburg ezt mondta: „Von Korennek az emberi gyengeség iránti kegyetlen gyűlöletétől, a gyakorlatiasság iránti fanatikus tiszteletétől közvetlen és egyenes út vezet Hitlerig.” Talán túlságosan leegyszerűsített ez az analógia, figyelmen kívül hagyja a viszonyoknak Csehov elbeszéléseiben ábrázolt bonyolultságát, de a színész számára vezérfonalul szolgált.

Viszockij szerepformálásának magját von Koren baljós eszmeisége adta. A színész egy olyan ember portréját rajzolta meg, aki egy hamis eszme rabjává vált. Mintha kísérletet végezne: egész magatartását alárendeli az eszmének, és nem veszi észre, hogy egy tragikomikus helyzet főszereplőjévé vált. Ő, a haladás élharcosa, egy már régen a múltba tűnt formában akarja megvalósítani elméleti feladatát.

Egyik lírai versében Viszockij a költők költőjének nevezte Puskin-t. Első puskini szerepének alakításán időnként érezhető bátoratlansága, mintha túlságosan lenyűgözné őt a zseni alkotásának nagysága. Talán nem is Puskin vette el a bátorságát, hanem annak a feladatnak a különös, már-már excentrikus volta, amelyvel Alekszandr Mitta rendező és a két forgatókönyvíró, Valerij Frid és Julij Dunszkij bízta meg a Puskinnak dicső dedapjáról, Abram Hannibálról írt, befejezetlen kisregénye alapján készült filmben. A *Péter cár és a szerecsen* című film (1976) a cselekmény rejtett történelmi tartalmát a népi ponyvairódalom szellemében fogalmazta újra, mintegy félig folklorisztikus változata ez a cári keresztfiú házassági viszontagságainak. A népi fantázia felnagyítja a valódi jellem alapvető vonásait: Péter cár vakmerőségét, lendületét, indulatainak hullámzását nagy hévvel, jókedvűen, tünenyenes temperamentummal játszotta el Alekszej Petrenko. Rendkívül nehéz feladat egy ilyen színész partnerének lenni.

Az igazi Abram Hannibal okos, kezdeményező emberként, I. Péter hűségese híveként ismert a történelemből. Vlagyimir Viszockij Ibrahim szerepében eljátszotta az orosz föld nagy megújítója iránti odaadást, de megmutatta azt is, hogy hőse független jellem, ítéleteiben szabad, személyes sorsát nem akarja alávetni az államérdeknek. Költő volt és gondolkodó, a cárhoz való viszonyában feltűnik egy másik Puskin-témának, a szintén Péter korában játszó *Bronzlovos* hősének, a „szegény Jevgenyij”-nek az előképe.

Viszockijnak Ibrahim szerepével kapcsolatos elgondolásai közül — különböző okoknál fogva — több nem került be a filmbe. Mi veszteségnek tekinthetjük azt is, hogy a rendező nem használta fel a filmhez írt két nagyszerű, az eseményeket kommentáló dalt, a *Dal a péteri Oroszországról* és a *Mint nyugtalan vidéken* címűt.

Amikor Mihail Szejcer rendező hozzáfogott Puskin *Kis tragédiáinak* felvételeihez, vajon miért Viszockijra osztotta Don Juan szerepét? Találhatótt volna más, sokkal „donjuanibb” színészt is, sokkal lángolóbbat, magasabbat, ellenállhatatlanul gátlástalanabbat. A döntésben bizonyára nem a külső jegyek voltak a meghatározók. Sokkal fontosabb volt a férfiasság, a célratörés, a gesztusok nemessége, a hang színgazdagsága és — alighanem — ez volt a legnyomósabb érv — a versmondásnak az a rendkívüli képessége, amellyel Viszockij rendelkezett: az ő előadásában érvényesült a szöveg rendkívüli zeneisége, ugyanakkor tisztán megszólalt a tartalom is.

A *Kövéndégben* Don Juan minden tette szerelmi kalandok köré csoportosul, s ezekbe ravaszsga, ártó szándéka és legendás temperamentuma sodorja bele. A rombolás és a gyönyör hevét csak az a szokása csökkenti, hogy szívesen filozofál a világ mulandóságáról, az életről és a halálról.

A Vlagyimir Viszockij megformálta Don Juan büszke, makacs, feltétlenül követi a nemesi becsületkódex előírásait, és nemcsak csábító, hanem rendkívül könnyen lobban maga is szerelemre. De az előadói tradícióknak megfelelően a színész nem „lubickolt” a szerelmi játékok örömeiben, nem a csélesapágot ábrázolta. Viszockij értelmezése meglepő volt: hiányoztak a vérbő temperamentum kirobbanásai, amelyeket pedig tökéletesen el tudott volna játszani, hiányoztak a komisz elme hideg és veszélyes fellobbanásai (akkor játszott a el éppen Szvidrigaljovot a *Bűn és bűnhődés* színpadi változatában, és bemutatva, milyen erőt tud vinni ezekbe a pillanatokba), hiányoztak a mindent legyűrni kívánó erő parancsoló megnyilatkozásai. Ennek a Don Juannak a szavai és tettei mélyén a kiábrándulás munkált, az, hogy belefáradt a hiú, elillanó eszmény utáni örök hajszába.

Viszockij lovagja nem a test silány örömeiért és nem a bűnért magáért vált bűnössé. Mert ennek a Don Juannak a szenvedély az élet teljességét, a szellemi tetszhalálból való ébredést jelenti. A Donna Annával való nagyjelenetben az erotikus töltésnek van a legkisebb jelentősége.

Viszockij itt a lázadást, a tilalom megszegésének édességét játssza el, a párviadal hevületét valamivel, aminek legyőzése nyilvánvalóan meghaladja egyetlen ember erejét, a párviadalét a képmutató társadalom parancsaival, az éggel.

IRINA RUBANOVA

Fordította: Weisz Györgyi



„CSAK RONTANÁ A STATISZTIKÁJUKAT”

MARINA VLADY VISZOCKIJRÓL

1.

Mindig is foglalkoztatott a kérdés: vajon mi történik az emberek fejében, amikor egyszerre maguk előtt látják azt a színészt, akit annyiszor csodáltak meg a mozivásznon? Színházból jövünk, egy Hamlet-előadás után. Dermesztő a hideg, az utca kihalt. A csatornanyílásokból fehér gőz gomolyog, csak a lámpák fénygömbje látszik a mélykék éjszakában. Két alak lép elő az egyik kapualjból. Két kalapos, sötétbőrű, merev ábrázatú figura, és mindketten vigyázzba vágják magukat a jöttünkre. Rámnézel, nyugtalanul. Lehet, hogy megijedtél, ha csak egy pillanatra is? De a nagyobbik udvarias, gyöngéd hangja egy-kettőre megnyugtat bennünket. Az akcentusból ítélve csakis grúz lehet. Hozzád beszél, enyhén előre dőlve, és közben arra is ügyel, hogy rám ne nézzen.

— Kedves Viszockij, engedje meg, hogy bemutatkozzam. Hallottam, hogy ma este mindketten itt lesznek a színházban, Tbiliszből jöttem, és itt töltöttem az utcán az egész estét, hogy el ne szalasszam magukat. Szíves engedelmeivel mondani szeretnék valamit a feleségének, ha nem haragszik.

Nincs semmi megmosolyogni való ezen a szertartásos udvariaskodáson. Megbecsülést fejez ki, nagy-nagy tiszteletet, és főleg azt jelzi, hogy az ügy komoly. Jóváhagyóan bólintasz, a férfi felém fordul, és hirtelen megpillantom a szemét. Eltökéltség, kegyetlen szenvedély izzik benne.

— Asszonyom, igazságot szeretnék szolgáltatni magának. A barátommal együtt készek vagyunk rá, hogy bármikor megöljük azt az alávaló gaz-

embert, aki nem érzett semmi könyörületet maga iránt.

Ha nem lett volna olyan görcsösen feszült, talán elnevettem volna magamat, de minden ízében remegett, majd, hogy nem szóltam egy szót se, így folytatta:

— Hogyan is tehetett ilyet, hogyan is lehetett ilyen kegyetlen? Kövekkel agyondobálni valakit, még egy nyomorult kutyával se bánik így az ember!

Végre megértettem: a *Boszorkány*-ról beszél; a filmbeli szépséges vadóc egész Oroszországot megríkatta, őt követte halálra egy tudatlan parasztleány. A férfi azt indítványozza a hús-vér filmszínésznőnek, hogy bosszút áll a lányért, akit ezen a filmben alakított...

Nem is annyira zavart érzek, mint inkább meghatottságot. Mit mondjak neki, hogy meg ne sértsem, hogyan is magyarázhatnám meg ennek az egyszerű léleknek, hogy itt nincs helye semmiféle bosszúnak? Barátságosan megfogom a kezét.

— Dehát nézzen rám, fogja meg a kezemet, nem haltam meg, élek. Nem ölték meg, itt vagyok, és beszélék magával. De azért nagyon hálás vagyok a bátorságáért.

Az ismeretlen jéghideg keze rákucsolódik az enyémre, megszorítja, majd lehajol, és ajkával megérinti az ujjam hegyét.

Vége, megtört a varázs, felegyenesedik, és méltóságteljesen bocsánatot kér tőled az alkalmatlankodásért.

A két férfi eltűnik az éjszakában. És te, fél-komolyan, ezzel a megjegyzéssel teszel pontot a történet végére: „Kár, elküldhettük volna a legádázabb ellenségünkhöz!”

Csakugyan, ki volt a te legádázabb ellenséged?

■ A színpadon félmegtelen férfi, csupasz mellkasán és karján nehéz láncok, a férfi vergődik, üvölt. Vértagszó látvány. A színpad lejt egy kicsit a nézőtér felé, és a lánc, amelynek végét négy másik szereplő tartja a kezében, egyszerre háló és összekötő kapocs. A darabot, amely valójában adaptációja a *Pugacsov*, a trónbitorló című Jeszenyin-poémának, Ljubimov rendezte a Taganka-színházban. Moszkvában vagyok, az 1967-es filmfesztivál vendégeként, és erre az előadásra is elhoztak, mert állítólag egy páratlan tehetségű színész is játszik benne, bizonyos Vlagyimir Viszockij. Akárcsak a nézőket, engem is rabul ejt az az erő, az a mélységes elkeseredés, amely ott vibrál a főszereplő hangjában. Csakis ő van jelen a színpadon, mindenki más árnyékba borít, mintha csakis őt világítanák meg a reflektorok. A közönség állva tapsol neki.

Kifelé menet egyik barátom azt indítványozza, hogy vacsorázzunk együtt a színházklub éttermébe megyünk, zajos hely, de van hangulata. A konyha jó, és nem zárnak olyan korán, mint a nyilvános vendéglőkben. Miután felmutattuk a belépésre jogosító papírjainkat, letelepszünk az egyik asztalhoz. Minden tekintet kíváncsian felénk fordul. A Szovjetunióban, pedig erre egyáltalán nem voltam elkészülve, úgy szólván mindenki ismeri az arcomat. Az emberek körülünnepelnek, virágot, konyakot, gyümölcsöt küldözgetnek, átölelnek, az asztal egy-kettőre tele lesz italosüvegekkel, a pincérek szendvicseket hoznak. Nekilátnak. A nagy színészt várom, gratulálni szeretnék neki, de úgy hallom, amilyen kiszámíthatatlan, kitelik tőle, hogy ide se jön. Egy kicsit letör a dolog, de hát az asztaltársaim zúdítják rám a kérdéseket. Hallották, hogy több, mint ötven filmet forgattam eddig (ebből az ötvenből jó, ha kettőt vagy hármat láttak), de minden érdeklőt, mindenről tudni akarnak. Hat esztendőskoromban beszéltem utoljára oroszul, de azért megpróbálok eldadozni a karrierem történetét.

Egyszer csak látom a szemem sarkából, hogy egy alacsony, rosszul öltözött fiatalember közeledik az asztalunkhoz. A világosszürke szemével kelti fel a figyelmemet. A terem felmorajlik, én elhallgatok, és odafordu-

lok az újonnan jött felé. A férfi némán megragadja a kezem, hosszan megszorítja, majd miután kezét csókolta, leül velem szemben, és arcomat fürkészi. A némasága nem zavar, úgy nézzük egymást, mintha egy régi-régi ismerőst szeretnénk felismerni. Tudom, hogy te vagy Viszockij. Egy csöppet se hasonlítasz arra a durva és szitkozódó óriásra a darabban, de olyan átható a tekinteted, hogy a torokom ugyanúgy elszorul, mint az előadás alatt. Körülöttünk újra felerősödik a hangzavar. Te nem eszel, nem iszol, csak engem nézel.

— Csakhogy látom!

Ezzel a pár szóval teljesen megzavartál, gratulálok az előadáshoz, de te oda se figyelsz, máris mehetnéked van, énekelni szeretnél nekem. Úgy határozunk, hogy Max Léonnál fejezzük be az estét, ő volt akkoriban a *L'Humanité* moszkvai tudósítója, és valahol ott lakott a közelben. A kocsiban tovább nézzük egymást, szóltalanul. Az arcod, ahogyan az utcai lámpák elrohannak mellettünk, hol eltűnik a sötétben, hol megvilágosodik, olykor csak a szemedet látom, amely csupa tűz, csupa gyöngédség; aztán szemügyre veszem az arcodat: a rövidre nyírt tarkót, a két napos, rőt színben játszó borostát, a fáradtság véste árkokat. Átlagos férfi vagy, nem különösebben jóképű, de a tekinteted levesz a lábamról. Jóformán meg se érkeztünk, de már ott a gitár a kezekben. Alighogy megpendítet a húrokat, alighogy felhangzik az első dallam, még jobban összezavarodom. Főként a hangod ragad meg, a benne lüktető erő, a segélykiáltás. De a modorod is. Leülsz elélem a földre, és csak nekem énekelsz, senki másnak. Lassan-lassan felfedezem a szöveget is, a dalok csikorgó humorát, mélységét. Elmagyarázod, hogy a színház hivatásod, de az igazi szenvedélyed a költészet. Majd minden átvezetés nélkül bevallod, hogy régóta szerelmes vagy belém.

Jól ismert színésznő lévén, még magam se lepődöm, ha valaki efféle vallomással hozakodik elő. De azon az estén valahogy meghatódtam tőle. Megígérem, hogy nem sokára megint látjuk egymást. Már másnap találkozzunk a Moszkva-szálló bárjában (ez a szálloda a fesztivál színhelye). Óriási tömeg, a barátok és ismerősök egész serege vesz körül, de ahogyan megpillantalak, mindenkit faképnél hagyok, és táncolni kezdünk. Így, magassarkú cipőben, sokkal nagyobb vagyok nálad, de telábujjhegyre állsz, örültségeket suttoatsz a fülemben. Nevetek. Nemsokára komolyra fordítom a szót, én is szeretném, mondom neked, ha jóbarátok lennénk... de csak néhány napig vagyok itt, merő hajsza az életem, aztán a három gyerek, a hivatás, és különben is, Moszkva messze van Párizstól. Erre azt válaszolod, hogy neked is vannak gyerekeid, van feleséged, van munkád és van sikered, de még ez se tart-

hat vissza, csak azért is el fogsz venni feleségül. Elképeszt a pimaszságod, de megígérem, hogy másnap is találkozunk.

A próba után érted megyek a színházba. Azzal reggel izgalmas ajánlatot kapok. Szergej Jutkevics, a népszerű rendező nekem kínálta fel Lika Mizinova szerepét; Csehov örülten szerelmes volt ebbe a fiatalasszonyba, és az ő tragikus élete ihlette *A sírdíj* megírására. Nem tudom, mitévő legyek, mert a forgatás egy évig fog tartani. Te örömdöbben nagyokat ugrasz, kiabálsz, rimánkodsz, hiába mondom, mennyire nehéz ígert mondanom, csak nem tágtasz...

Egyikünk sincs még harminc éves, én elvált vagyok, te válófélben, előtűnk az élet. Kedvesen figyelmeztetek egy jelentéktelen apróságra, nevezetesen arra, hogy én nem vagyok beléd szerelmes. „Sebaj, mondog, egy-kettőre megtetszem majd neked, ne félj, megtalálom a módját!” Ez a derús és egyszerű kapcsolat még eltart néhány napig, de a fesztiválnak vége, én pedig elutazom Moszkvából, szerződéssel a kézben, és csak 1968 legelején fogok visszajönni.

■ Idejekorán figyelmeztettek a barátaink, ki azért szólt, mert aggódott érted, ki azért, mert botrányosnak tartotta a viszonyunkat. De mindegyik ugyanazt mondta: „Ne engedd, hogy igyon, egyetlen kortyot se, most józan, de ha berúg, megnézhetted magad!” Addig csak kapatosnak láttalak, vagy inkább egzaltáltnak, derús voltál, jókedvű. Én meg bízom benne, hogy ha összeköltözünk, egyszer s mindekorra búcsút veszel a pohártól.

Édesanyád befogad minket a lakásába. Hatvan éves, de még mindig dolgozik egy levéltárban, korán reggel elmegy, és csak este jön haza. Végre egyedül vagyunk. Ahogy lehet, berendezem a szobánkat, hogy élni, dolgozni lehessen benne; ha van egy kis szabadidőm, főzök, takarítok, új életünket szervezem, bevásárolok, végigjárrom az üzleteket, sorba állok a hidegben, kimegyek a piacra, ott minden drágább, de legalább van hús, zöldség, gyümölcs... Nem egy jóbarátod van a boltvezetők között, felrekeszik neked a ritka csemegéket, a friss húst, a füstölt halat, déligyümölcsöket. Te meg nekem hordod haza ezeket a kincseket, mert keveset eszel, nem érdekel, mi van a tányérodban.

Éjt nappallá téve dolgozol. Reggel a színházba megy próbálni; délután forgatás, esetleg koncertezel valahol; este játszol; éjszaka írsz, legfeljebb négy órát alszol naponta, mégse fáraszt el ez a pokoli életritmus, állandóan fel vagy dobva. A színpadról, ahol épp Majakovszkijt alakítod, nekem szavalod a híres sorokat: „A verssoroknak ujját emelve, ünnepé-

lyesen, esküszöm — /szeretlek /híven és változatlanul". Brecht *Galilei*jében bő lebernnyegben játszol, úgy festesz benne, mint egy óriás, és a négy óras darab után lesoványodva, lázasan látalak viszont, de ilyenkor is leül az íróasztalhoz, amit odaállítottunk az ágy még az ablak közé, és ír, ír, egész éjjel, hajnalban pedig felébrésztasz, hogy felolvassad az éjszaka papírira vetett sorokat.

A film utolsó jeleneteit forgatom, boldogok vagyunk. A hatóságok egyelőre szemet hunynak az idillünk felett. De egész Moszkva erről beszél: mivel nemsokára befejezem a munkát, azt hiszik, szépen hazautazom majd Franciaországba, és gyorsan elfelejtem ezt az egészet, ami szerintük csak futó kaland, színésznői szeszély. Egyik este rád várok. A vacsora már kihűlt a konyhaasztalon, valami együgyű műsor megy a tévében; az éjszaka közepén ébrednek fel, dideregve, a tévé vibráló képernyője előtt. Még mindig nem jöttél haza. Aztán megszólal a telefon, hosszú, kitarító csöngetés, felveszem a kagylót, egy ismeretlen hang beszél, miközben valaki bele-beleüvölt a készülékbe. „Itt van, jöjjön gyorsan, most elcsúszhat, de siessen!” Ugyel-bajjal feljegyeztem a címet, alig értettem, félek, taxiba vágom magamat, sötét, macskaszagú lépcsőház, felbotorkálok a legutolsó emeletre, az ajtó tárva-nyitva, egy asszony vár a küszöbön, és bevezet a nappaliba. Te ott heversz a díványon, szánalmas állapotban, grimaszba torzult arccal, a padlón üres üvegek és cigarettacsikkek hevernek szanaszét, az újságpapírral borított asztalnál néhány részeg bóbiskol a füstölt hal roncsai fölött, te megpróbálsz feltápászkodni, felém nyújtod a kezedet, én pedig remegve átnyalábollak és hazahurcollak.

Ez volt az első találkozásom a másik világgal, ekkor szálltam le először a halálos ivászatok mocskos bugyraiba. Ahonnét káromkodva, betegen merültél fel, de te reménytel. Mindössze néhány óráig tartott az egész. A te esetemben csoda történt, abba-hagytad az ivást, csak én kellettem hozzá, eddig még soha senkinek nem sikerült megállítania az esztelen örvénylést, amely magába rántott. Attól fogva én vagyok a biztosítéka az akaratodnak.

Anyád hálálkodik, ő is felruház ugyanazokkal az erényekkel. Hogy az ő holt részeg fia hagyja, hogy hazahozzák, nem, ezt ő soha látta. Én majd megmentelek, nekem sikerülni fog, csak nekem, szentül hiszek benne. Naiv lélekként teljesen elmerülök ebben a kétértelmű apostolkodásban.

Hazautazom, vége a munkának. Elhagyom Moszkvát, több mint tíz hónapi ott-tartózkodás után. Anyám meg a gyerekek is utánam jöttek.

Közben néhányszor visszamentem Franciaországba, egy-egy rövid forgatásra, de most már nem lesz rá semmiféle hivatalos ürügyem, hogy visszajöhessenek, becsomagolok. A színésznő szedi a sátorfáját. Persze, a júliusi filmfesztiválra meghívják, mint látogatót. El vagyunk keserevedve. Neked semmi esélyed rá, hogy útlevelet kapj, nem vagy „szalonképess”. Szó se lehet róla, hogy beadd az útlevékelmelmet, hiszen „undorító alaknak” tartanak. Akinek a kérelmét egyszer visszautasítják, bizonyos lehet benne, hogy soha se fogja megkapni. Az ügyintézés gépezete nem vizsgálja felül a döntését. Akkor még azt hitted, soha nem fogod átlépni a szovjet határt. A filmfesztivál még három hónap van hátra, és ez a három hónap a mi szemünkben maga az örökkévalóság. Letörtén érkezünk meg a repülőterre. Az útlevízvizsgálat után az egyik vámos (nagy csodálód) megengedi, hogy — óriási megtiszteltetés — elkísérj a váróterembe, ahol már több tucat utas üldögél; egyesek a padokon heverésznek, mások esznek-isznak. Szörnyű idő van, jégeső esik, és akkora a szél, hogy majd elviszi a háztetőt, a gépek nem tudnak leszállni. Abban reménykedünk, hogy a rossz időjárás miatt mi is lophatunk magunknak néhány perc boldogságot. Egy vöröshajú fiatalember a kísérőm, a MOSZ-FILM képviselője, ő a felelős érte, hogy ne történjék semmi galiba, amíg be nem szállok a repülőgépbe. Nem nagyon ismerem, sohase dolgoztunk együtt, de az autóban elmeséli, hogy aznap szül a felesége, és hogy ez lesz az első gyerekük, így aztán csak még idegesebb a váratlan fordulattól.

Letülünk egy padra, szorosan összeszimulva, átöleljük egymást, egyedül a fel-alá hullámzó tömegben; azt mondod, nélkülem a gondolatát se tudod elviselni az életnek, azt mondom, hogy én se tudom elképzelni az életemet nélküled. Bejelentik az Air France-gép azonnali indulását, könnyek közt búcsúzkodunk, elindulok a csarnok vége felé, de a fémes hang helyreigazítja az iménti bejelentést. A gép csak négy óra múlva indul. Odaszaladok hozzád, a karodba vetem magam, még van néhány óránk. Az étterem zsúfolásig tömve, de a pincér (szintén csodálód) szorít nekünk három helyet. A vöröshajú egészen el van kámpicsorodva: a feleségét már betölték a szülőszobába. Dehát mint minden szerelmes, mi is csak önmagunkkal törődünk, a többiek gondja-baja nem izgat bennünket. Azt mondod, vissza kell jönnöm, amilyen gyorsan csak tudok. Megesküszöm, mihelyt lehetséges, kiváltok egy turistavízumot. Csak egy-két dolgot kell elintéznem a gyerekekkel meg a házal kapcsolatban, ami a munkát illeti, ott egye meg a fene, úgyis rámfér egy kis nyugalom. Néhány hét pihenés Moszkvában, az biztosan jól fog tenni. . .

Már éjszaka van, odakint megint rákezdte a szélvihar, egy eldugott zugban üldögélünk, az egyik légi-kisasszony engedett be minket (nagy csodálód), egyik cigarettáról a másikra gyújtunk. A vöröshajú elszalad telefonálni, lógó orral jön vissza: „Még mindig semmi”, majd sarkon fordul, valahol felhajt egy pohárral. Lázasan beszélgetünk. Már azt követeled, hogy hagyjak ott csapat-papot, költözsem Moszkvába, családostul-gyerekestül, össze akarsz velem házasodni. Ráállok a dologra, egészen megszédít a macacosságod: igen, ott-hagyok mindent, igen, idejövünk, és itt fogunk élni az édesanyádnál, a gyerekeimmel együtt, igen, majd csak találok valami munkát, igen, boldogok leszünk, sikerülni fog, nem félek semmitől, teljesen elbódít a szerelem. A vöröshajú újra megjelenik, most, hogy ivott, megoldódik a nyelve. A feleségről beszél, a születendő gyerekről, hogy mindez milyen szép, milyen csodálatos. . . És míg a leendő apát elkapja a hév, mi lassan visszakereszkedünk a földre. Három gyerekem van, az anyámról is én gondoskodom, van egy tizenéves szobás házam, kényelmes életem, szeretem a hivatásomat, amit tízéves korom óta fűzök, mindent összevéve kényelmes az életem, nem panaszodhatom. Neked két gyereked van, az elvált feleséged, akit anyagilag támogatsz, egy kilenc négyzetméteres szobád az édesanyádnál, százötven rubelt keresel havonta, amiért jó, hat két pár divatos cipőt kap az ember. Úgy dolgozol, mint az állat, csak a hivatásodnak élsz, külföldre nem utazhatsz. Az életed nehéz. Ezt a két életet nem lehet összebékíteni, egyszerre élni. A vöröshajú, aki időközben megint eltűnt, vigyorogva jön vissza: megvan a gyerek, kislány, semmi komplikáció, igyunk az anya egészségére. Koccintunk a langyos pezsgóval. Szomorúak vagyunk, fáradtak, szinte ellenségesek, és amikor a kijáráshoz szólítják a párizsi gép utasait, szinte megkönnyebbülten válnak el egymástól. Mintha a szélvihar mibenünk is kitombolta volna magát, és minden örült reményt, minden esztelen tervet kisöpört volna a lelkünk-ből.

Sikerült összekapcsolnom a moszkvai filmfesztiválra való meghívást a Csehov-film szinkronizálásával meg egy turistalátogatással, úgyhogy egy gyönyörű júniusi reggelen több hetes tartózkodási engedéllyel a zsebemben érkezem meg Moszkvába; a bőröndök, amiket csak ügyel bajjal tudtam bezárni, dugig vannak ruhával, lemezekkel, könyvekkel, mindenféle csemegével, még olasz szárazasztát, kávé és olivajolat is hoztam, a gyógyszererekről nem is beszélve. Minden egyes barátunknak szüksége van valamire: antibiotikumra, fogamzásgátló tablettára, rákgyógyszerre, és

így tovább. Aztán ajándékok a családoknak, ajándékok a haveroknak, a partnereimnek. Minden találkozás valóságos kis ünnep, és mindig összeszorul a torkom, ha látom, milyen boldogan ölelik magukhoz a férfiak és nők a Párizsból hozott inget, lemezt, fehérneműt...

Mivel nem játszom, sülve-főve együtt vagyunk, esténként ott ülök a színházban, vagy a közönségtalálkozók ürügyén szervezett koncertjeiden, ahol, két előadás között, elénekled a legújabb dalaidat. A közönség tombol. Egyre jobban izgat a titka a sikerednek, a közönség egyszerűen nem enged le a színpadról, halomba gyűlnek a lábaid előtt a papírszalétek, amelyek jól ismert számaidat kériköveteli a hallgatóság, estéről estére irdatlan virágcsokrokkal megünnel haza. Egy napon épp a belvárosban sétálunk, a rekkenő hőségben minden ablak nyitva. És mindegyik ablakból téged hallani. Nem akarok hinni a fülemnek, pedig semmi kétség, ez a rekedtes, szaggatott hang, ez te vagy, ez a te utánozhatatlan stílusod. Ott lépdelsz mellettem, és az arcomon egyre szélesebben ragyog fel a mosoly, büszke vagy és boldog, amiért saját szememmel láthattam, milyen népszerű vagy. És amikor épp a büszkeségben sértenek meg, mint azon a bizonyos napon, elkerülhetetlen a tragédia...

Akkor délután nagy fogadást adtak a fesztivál-palotában. Úgy volt, hogy a Moszkva szálló előtt várják a küldöttségeket, és innen visznek minket autóbusszal az ünnepség színhelyére. Óriási a tömeg, de jó a szervezés, a hangulat vidám, hiszen úgy szólván mindenki ismeri egymást, és mindig van valami jókedvű felajzottság a filmszínészek találkozásában. Kéz a kézben érkezünk oda a szálloda elé. Néhány percig még várniuk kell, és ezalatt bemutatják a francia meg az olasz barátainknak, sőt, egy japánnak is, akivel néhány éve együtt dolgoztam Tokióban; valami makaróni nyelven, zsi bongva próbáljuk megérteni egymást. Amikor sorra kerülök, felszállok a buszra. Alighogy leülök, hangos szóváltásra leszek figyelmes, és látom, hogy a meghívókat ellenőrző alak durván lelék az autóbusról. Odaszaladok, hogy mindent megmagyarázzak, de megálljt parancsolsz a tekintetteddel. Sápadt vagy, a megaláztatás, amely olyan gyakori a mindennapjaidban, itt elviselhetetlen méreteket öltött. Nem akarsz botrányt csinálni a jókedvű külföldiek előtt. Csüggedten legyintesz egyet, mintegy jelezve, hogy hiába minden. Az ajtók becsukódnak, a busz elindul. A hátsó ablakon át látom, amint ott állsz a járdán, sértetten, és, szegény Charlie, belerúgsz a járdán heverő meghívókba.

Külföldi színésznek lévén, aki nemrég forgatott a Szovjetunióban, muszáj végighallgatnom a hivatalos beszédek, de mihielyt lehetséges,

angolosan távozom a fogadásról. Megérkeztem a barátainkhoz, Jelocskához, azt beszéltek meg, őnála találkozunk; a nővéreim már ott vannak. Mint Moszkvában annyiszor megesik, a barátaink már hallottak az autóbuszban történt közjátékról. Mindenki vizasztal, megpróbálják le kicsinyelni az eseményt. Mivel nem jössz, el vagyok készülve a legrosszabbra: hajnali egy felé nyitod ki az ajtót, végigtámolygatsz az ebédlőbe vezető folyosón, majd bamba mosollyal lerogysz a díványra, tők részegen. De a társaság jókedvű, egymás szavába vágunk, a nővéreim egészen odavannak a moszkvai vendégszeretettől. Lassan énbennem is felenged a szorongás, zenét hallgatunk, nagyokat nevetünk, finom falatokkal meg rakott tálak járnak kézről kézre, még ki se ürítettük a poharakat, de már újra teletöltik őket, te meg ott ülsz mellettem, igaz, egy kissé erőltetetten vigyorogsz, de arra gondolkodsz, hogy úgyse lehet soha tudni, hogy józan vagy-e vagy részeg, és jól érzem magam, én is énekelek... Nem sokkal később nyöszörgést hallok a fürdőszobából, görcsösen a mosdó fölött hajolsz, hányasz. Iszonyú látvány, szinte sugárban ömlik a vér a torkodból, és köröskörül mindent összefröcsköl. Amikor alábbhagy a roham, jártányi erőd se marad, én viszlek oda a legközelebbi ágyhoz...

Könyörgök, hogy hívják ki az ügyeletet, már alig van pulzusod, elfog a pánik. A két ápoló meg a mentőorvos megvizsgál, majd a fejüket csóválják. Késő: nagy a kockázat, nem tudnak elszállítani. Nem akarok bonyodalmat, csak lerontaná a statisztikájukat.

Azt olvasom le az ismerősök arcáról, hogy fellebbezésnek helye nincs. Erre elállom az utat, azt üvöltözöm, hogy ha azonnal nem visznek a kórházba, nemzetközi botrányt csinállok. Ezeknek a szerencsétlen fickóknak iszonyatos dolgokat vágok a fejükhöz, pedig nem tehetnek róla, se a fizetésük nem túl nagy, se a megbecsülésük, nem csoda, hogy többet törődnek a statisztikával, mint az életmentéssel meg a gyógyítással.

Megrökönyödve pislognak rám, végül megértik, hogy Viszockij a haladkló, az üvöltözö, csapzott nőszemély meg az élettársa, a francia színész. Erre rövid megbeszélést tartanak, szitkozódva ráfektetnek téged a hordágyra, és lecipelnek a mentőautóig. Akkora erőt ad az elkecserevés, hogy én is beszállok melléd, minden tiltakozásuk ellenére. A moszkvai baleseti kórház bejárata ugyanolyan, mint minden kórházé, bárhol a világon. Eitűnsz egy kétszárnyú lengőajtó mögött. Hajnali három, a folyosón éterszag terjeng, a padon már ülnek ketten-hárman, magukba roskadtan, szunyókálva.

Valósággal odatapadnak a két ajtószárny közti réshez. Férfiak, nők jönnek-mennek, almazöld színű, steril

öltözékben. Onnan, ahol állok, nem sokat látni. Csak a mütő egyik sarkát, de azt látom, hogy nagy a nyüzsgés, tehát foglalkoznak veled, még nincs veszte minden. De hamar be kell látanom, hogy ábrándokba ringatom magam, arrább taszítanak, hordágyat visznek el mellettem, rajta törékeny, élettelen női testtel. Megértem, hogy a nyüzsgés, amelyben az életed biztosítékát láttam, csak a rendes állapot ezen a helyen. Órákat töltök az ajtó előtt, a barátaim látnak el enni- és innivalóval, cigarettával, még sálat is hoznak. Már ismerőseim is vannak a folyosón, a hordágyon látott fiatalasszony szülei, akit féltékeny vőlegénye kihajított a kilencedik emeleti ablakon, egy tőporódott asszony a meggyötört férjével. Aterzem ezt a mély szolidaritást, amely összefűzi ezeket az embereket.

Itt nem vagyok külföldi színész, nem vagyok se fiatal, se öreg, csak egy asszony, egy a sok közül, aki lázasan várja az emberével kapcsolatos híreket. Időnként felállok, kapcsolgatok a két ajtószárny közti réshez, az orvosok elcsigázott arcát fürkészem.

Ennek a napnak csak nem akart vége szakadni. Egyszer-kétszer megpróbáltam beszélni az orvossal, aki épp abból a mütőből lépett ki, ahová téged vittek, de hiába. Nem mond semmit, várni kell. Késő este (akkor már több, mint tizenhat órája lelekedtem az ajtó előtt) egy bajszos, mokány férfi jött ki a mütőből, és intett, hogy menjek vele. Átme gyünk a lengőajtón, és egy apró helyiségben találok magamat. A sarokban vérfoltos, tépett, ruhák, kávések, üres injekciós ampullák halma, valóságos csatatér. Jobbkéz felől jókora hodályt lehet látni, vakító neonfényben. A görgővel ellátott ágyakon meztelen testek, mindegyikből gumicsövek ágaznak szanaszét. Ráismerek a tizedre, ott fekszel, hullafehéren és száméretlenül, rángatózva megemelkedik a mellkasod. Igriok, az alacsony orvos csupa remény: „Nehéz volt, rengeteg vért vezetett. Ha néhány perccel később ér ide, tehetetlenek vagyunk. De mostantól fogva vigyázni kell...” Miközben beszél, egyre téged nézlek. Egy ér megpattant a torkodban, abba kell hagynod az ivást, hosszú pihenésre van szükséged. A többi orvos is odajön hozzám, három férfi meg egy nő, elmondják, mennyire örülnek, hogy sikerült a mütét, és hogy megismerhettek, még ha nem is a legvidámabb körülmények között. Röggtől a szívembe zárom ezeket az embereket, akik — miközben tovább mentik, ami menthető — nevetgélnek, vicceket mesélnek, cigarettáznak, kilencven fokos alkoholt iszogatnak apró kortyokban, és — orosz szokás szerint — egy falat fekete kenyeret küldenek utána.

(Folytatjuk)

Ádám Péter fordítása

LÁTTUK MÉG

BETTY BLUE

A francia filmművészetben öt-hat éve új raj bontogatja szárnyait. Néző legyen a talpán, aki a hazai mozik kínálatából ezt meg tudja állapítani. Leos Caraxtól először a legutóbbi francia filmhéten játszottak filmet (*A rossz vér*), Jean-Jacques Beineix-től pedig egy néhány évvel ezelőttin (kirobanó sikerű első filmjét, barokkos zsúfoltságú szerelmi-bűnügyi történetét), a *Dívat*. Hogy mitől újszerűek ezek a filmek? Kézenfekvő a magyarázat: fiatalok készíttik fiatalokról. Róluk ugyanis az utóbbi időben

már csak az öregek (és a koravének) forgattak filmeket az öregeknek (és a koravéneknek). A papa mozijának nehézkes moralizálásából vagy könnyed semmitmondásából csak az nem derült ki: könnyű-e francia fiatalnak lenni?

A *Betty Blue* tanulsága szerint egyáltalán nem. A felnőttvilág sem munkát nem ad, sem szabadságot. A különözés jogát nem ismeri el, jó szívvel elfogadható életmintát azonban nem kínál. Aki olyannyira képtelen egy számára idegen életstílust magára erőltetni, mint Betty, az előtt nem marad más út, mint a lázadás vagy az önpusztítás. A lány egy ideig habozás nélkül (és fékevesztett vadsággal) vág vissza az őt ért sérelmekért, idővel azonban magába fojtja dühét, míg nem úrrá lesz rajta a téboly, és egy rohamában életveszélyesen megcsonkítja magát. Nagy kár, hogy Beineix képtelen hitelesen megjeleníteni ezt a folyamatot, mert nagyon is mai eshetőség, hogy egy féktelen szerelemszomjival és élet-erővel megáldott vadóc egyszerűen csak a szentimentális regények sápatag kisaszonykáihoz hasonlóan elemésztdjön a boldogság utáni sóvárgásban. Nem ke-

Betty Blue

vésbé izgalmas (és nem kevésbé megoldatlan) kérdés, hogy miért marad beteljesületlen a tökéletes testi összhang, a kölcsönös vágyakozás és imádat ellenére az az „őrült szerelem”, amely Bettyt és Zorgot összeköti. Ezeket a dramaturgiai gyengeségeket semmi sem teheti bocsánatosá.

Mégis, a hősnő különös egyénisége, a szokatlan színeket felvillantó színészi játék (a harmincas éveiben járó, alkalmi munkából élő író, Zorgot Jean-Hugues Anglade, a mai francia film egyik favoritja, Bettyt pedig egy színésznőnek teremtett amatőr, Béatrice Dalle játssza), néhány eredetien groteszk jelenet, a helyszínek (az elhagyott tengerparti faház-kolónia; Lausserre, a filmen még sohasem szereplő francia kisváros) szokatlan atmoszférája, figyelemre érdemesítik Beineixnek ezt az első kettőnél (*Díva, Holdfény a kanálisban*) szerényebb és földközeli vállalkozását is.

SCHUBERT GUSZTÁV

Betty Blue (37:2 le matin) — francia, 1986. Rendezte és Philippe Djian *Reggel 39:2* című regénye nyomán írta Jean-Jacques Beineix. Kép: Jean-Francois Robin. Zene: Gabriel Yared. Szereplők: Jean-Hugues Anglade (Zorg), Béatrice Dalle (Betty), Consuela de Haviland (Lisa), Gérard Darmon (Eddy), Jacques Mathou (Bob), Clementine Celarié (Annie). Gyártó: Constellation Productions — Cargo Films. *Feliratos*..

TANGÓK

Ahogy a száműzöttség mindig külső kényszer következménye, úgy erről filmet csinálni sem elhatározás kérdése, hanem belső kényszeré.

Esetleges és tépett világunkban — a szabad választás egy kofferban elfér, ne gondoljuk hát kívülállóként, hogy ebben a történetben a művészi választás szabadsága diadalmaskodik. Solanas *vizuális diskurzust* folytat velünk és szereplőivel (egy Párizsban élő argentin művészközösséggel), akik az otthoni diktatúra elől — „hol vágóhidat tart fenn a zsarnokság” — menekültek. Tagjai mély politikai, ideológiai és egzisztenciális krízisen mentek keresztül, hazájukból kulturális örökségüknek csak egy-egy foszlányat hozták magukkal: Cortázar és Borges néhány művét, San Martin tábornok és a tangófejedelem, Gardel nevét, a *tangó életérzését*, az argentin szabadságharc halványuló emlékét.

A film groteszk történetek költői, álmoképszerű füzére, hősei a száműzetés valóságát és mítoszát egyaránt megélik, hétköznapijaikban otthonra vágyanak, ahol szabadon élhetnek, alkothatnak és halhatnak. A emigráció végtelen csigalépcsőjét mászva azonban az otthon kalandja ugyanúgy elérhetetlen, mint „a száműzetés Odüsszeiájának”, a tangodiának a létrehozása idegenben.

Solanas műve a száműzöttség tragédiájáról szól. Nincsenek benne durva történelmi analógiák, nem a nagybetűvel írt Száműzetést elemzi, hanem a csendes, szinte észrevétlen felismerést és érzést: a sehova sem tartozás hidegét, amelytől megváltozik a környező világ. A mindennapok zegzugos rejtelmeit a bensőséges kis kamaraművek-jelenetek elevenen és gazdagon teszik átélhetővé. Az apró élménytöredékek fel-fédezni (s nem leküzdeni) segítenek zavarunkat. Egyszerre érezzük a gyöker-vesztés fájdalmát, és a külvilág, az élet vigasztaló sokszínűségét — amely Solanas otthontalanjait bátorítja abban, hogy újraláthassák



önmagukat, és túléljék a minden porcikájukba beivódott száműzetést. Solanas — tangó-mitológiájának — elkezdett mondatával többet tud elmondani, mint más egy befejezett eszmefuttatással. Töredezett, szétforgácsolt tanulmánya politikai vélemény és művészi elgondolás: a szellem (a kultúra) kényszerű függőségének felismerése a mindenkori hatalomtól.

A rendező, akit Mnouchkine, Brook, Strehler mágius-rituális színháza vonz, inspirációt, ösztönzőerőt nyújthat egyszerűségében is kihívó filmjével azoknak, akik költészettel, varázslattal, képzeletbelivel és fantáziával „megálmodott” filmekre várnak.

TAMÁS AMARYLLIS

Tangók (Tangos, El exilio de Gardel) — argentin-francia, 1985. Írta és rendezte. Fernando E. Solanas. Kép: Félix Monti. Zene: Astor Piazzola. Dalok: José Luis Castirena és Fernando E. Solanas. Szereplők: Marie Laforet (Marian), Philippe Léotard (Pierre), Marina Vlady (Florence), Miguel Angel Sola (Juan Dos), Gabriela Toscano (Maria), Gregorio Manzur (Carlos Gardel), Georges Wilson (Jean-Marie). Gyártó: Cinesun — Tarcine. Feliratos.

A BETÖRŐ

Nehezen választhatott volna a fenténél félrevezetőbb címet filmjének Valerij Ogorodnyikov, hiszen sok mindenre gondolhat a néző, de arra a legkevésbé számít, hogy az egyik első — ha nem az első — Szovjetunióban készült punk-rock (koncert) film rejtőzik mögötte. A „betörő” a punk-énekesnek, Kosztyának a kisöccse, aki a kultúrházból elemeli azt a szintetizátort, amely miatt bátyját, a „főpunk” zsarolja. Az ő szemével látjuk azt a sajátos szubkultúrát, melynek létezéséről



az utóbbi évekig fogalmunk sem nagyon lehetett: a moszkvai underground zene, a fél-amatőr rock-punk-heavy metal bandák, a sarki csövesek világát. Ennél többet nem akart a film rendezője sem, hiszen a cselekményt szinte teljesen száműzte művéből, már-már dokumentarista jellegű élet- és hangképek sorozatát állítja elének helyette: ilyenek (is) vagyunk. Diavetítőn nézzük Elvis, Guevara, Churchill, a Beatles fényképét, rácsodálkozunk a múltra, élvezzük a jelent, és bizonytalan a jövőnk.

Soklakásos, zsúfolt társberletben lakunk, szótlán anyákkal, iszákos apákkal; pincékben, zsúfolt klubokban próbálnak zenekaraik, a házibulikon fergeteges rock'n rollt táncolunk, vodkától kihevülten, sűrű cigarettafüstben. Esténként a lakótelepen motoros banda száguld, és a zenészeket ugyanolyan unott arcú főcenzor zsúrizi, mint Forman Amerikában forgatott *Elszakadásában*.

Ez a film — minden gyermekbetegsége és helyenként mesterkéltségei ellenére — fontos kordokumen-

tum. Elsősorban nem esztétikai mércével mérendő, hanem azt a tényt kell értékelnünk, hogy elkészült, bemutatott és hozzánk is eljutott. A valódi olvadás biztos jele, hogy az ötágú csillag békésen megfér a biztosítótűvel Kosztya bőrzekéjén. Érdemes rá odafigyelni.

NAGY ZSOLT

A betörő (Vzlomszcsik) — szovjet, 1987. Rendezte: Valerij Ogorodnyikov. Írta: Valerij Prijemuhov. Kép: Valerij Mironov. Zene: Viktor Kiszin. Szereplők: Oleg Jelikimov (Szenyka), Konsztantyin Kinosev (Kosztya), Jurij Capnyik. Gyártó: Lenfilm. Szinkronizált.



A betörő

A VÉR MINDIG FORRÓ

Ritkán láthat az ember olyan opuszt, mely annyi meglepetéssel szolgálna, mint ez a kínai film. Már maga a cím is csupa keleti titokzatosság, csupa meglepetés, hisz ez első két percben ezt kell látnunk, hogy — várakozásunkkal ellentétben — nem rafinált keleti erotikát vagy hasonlóképpen rafinált keleti gyilkolását leplez, hanem egy selyemgyár igazgatójának mindenféle tanulságokkal szolgáló munkahelyi konfliktusait. Ez a kínai magányos hős pedig csak annyiban emlékeztet nyugati rokonaira, hogy ő is viszolyg a borotválkozástól és a nyakkendőviselésselől. A feszültségkeltést sem afféle kommersz látványosságok szolgálják, hanem az összehúzott szemmel kimondott vezetői döntések. De nem is az a fajta film ez, mely jók és rosszak szembenállásává sablonosítja a történetet, hanem olyan dialektikát prezentál, ami a legrutinosabb hegeliánusokat is megizzasztaná. Példának okáért az egyik — amúgy ártalmatlan külsejű — fiatal lányról tudnivaló, hogy apja a Négyek Bandájának „kiszolgálója” volt,

ám ő mégis arany keresztet visel a KISZ-jelvénye mellett, s mintha még ez sem lenne elég, szerelmes egy „individualistába”, akinek igazi, nyugaton élő rokonai vannak, s aki hol a selyemgyár megmentőjeként, hol sértődött fagyaltárusként viseli ugyanazt az egy szakadt inget.

A korszerűség igénye diktálta férfiasan kemény őszinteség közepette a Régi Szép Idők nosztalgiáját is kielégíti a film. Mily meghatóan ismerős például a már nyugdíjazott és a még aktív párttitkár duettje, akik mindketten intézkednek! Mily imponáló a Központból Jött Elvtársnő szigora, aki ugyan a főhős felesége, de adott esetben el tudja tőle határolni magát! Mily emberi, hogy a negyven körüli vezérigazgatót „Luo bácsinak” szólítják a gyár dolgozói, míg ő atyás szigorral, s tegezve oktatgatja őket a demokráciára! Mily jól esően meghitt érzés újra filmen találkozni azzal az Öntudatos Munkással, aki szűk látókörű, pénzéhes, kispolgári társai közül az egyetlenként ingvásárlás helyett is arra költi a pénzét, hogy a szomszéd város selyemgyárába utazzék „tapasztalatcserére”! Mily ismerősen hangzik, hogy mindenfajta meghurcolást „szigorú bírálat”-ként emlegetnek a szereplők!

De nincs hiány itt nyíltságban, őszinteségben, kritikában és önkritikában sem, Luo bácsi egyszer például olyan karakán önkri-



A Nilus gyöngye

tikát gyakorol, hogy a munkások végül vörösre (!) taposolják a tenyerüket, s rohanva, dalolva mennek teljesíteni a tervet. Többen sírnak is, amikor Luo bácsi azt mondja: „Mi rosszul végeztük a munkánkat!”

Mert Luo bácsi nemcsak magányos hős, hanem közösségi ember is, aki nem szívesen használja az egyes szám első személyt.

SZEMADÁM GYÖRGY

A vér mindig forró (Hszüe, cung si zso-tó) — kínai, 1983. Rendezte: Van Jen. Írta: Cung Fu-hazien és Hó Kuo-fu. Kép: Zsu Sul-zsen. Zene: Csang Pi-csi. Szereplők: Jang Caj-pao (Luo), Fang Haj-csing (Jiang), Maj Ven-jen (An Min), Maj Hazi (An Kai). Gyártó: Peking Stúdió. Feliratos.

A NÍLUS GYÖNGYE

A film tulajdonképpen *A smaragd románcának* folytatása, amely nagy kasszasiker volt az USA-ban, és a hazai mozikban is játszották. Újra találkozhatunk tehát a Columbiában „összekerült” újdonsült szerelemekkel (Michael Douglas és Kathleen Turner), akik már éppen unatkozni kezdenének (kaland hiányában) a Rivierán veszteglő luxusjachtjukon, amikor a „sors keze”, egy örült diktátor személyében újabb izgalmas kalandokba keveri őket. Omer kalifa (Így hívják a diktátort) ugyanis ol- vasta a filmbeli fiatal író- n

összes regényét, amelyek inkább egy romantikus ponyvaregényeken felnőtt szerző kitalálmányai, mint a valóságot ábrázoló, komoly irodalmi művek. De éppen ez a körülmény az, amely „összehozza” a kalifát és az írónt. A mindenre elszánt diktátor éppen ezért választja ki hősnőnket „krónikaírójának”, mert ostobának és felületesnek tartja. Az írónt pedig azért vállalja el a megbízást, mert végre valami „komoly” dolgot akar csinálni. Jack, az írónt szerelme nem nagyon örül az ötletnek, és az első pillanatban úgy tűnik, véget ért szerelmük... De megjelenik Tarak, a szufi forradalmár, és rákényszeríti a fiatalembert az Omer elleni összeesküvésre... Hogy a filmben mégis legyen valami eredeti, az Omer elleni harc fordulatai közben kiderül, hogy a Nilus gyöngye nem valami milliókat érő ékszer, hanem egy bájos, kedves, „szent” ember (esernyjével Gandhira emlékeztet), akinek helyére a gaz Omer pályázik, mert hannis prófétaként félre akarja vezetni a népet.

Aki látta *Az elrabolt frigyláda fosztogatói* című filmet, annak csalódást fog okozni ez a produkció, mert bár az is igazi „limonádé” volt, tele volt ötletekkel, humorral, amelyre az em-

A vér mindig forró



ber néhány hónap múlva is visszaemlékeznek. Ez a film sejnös — bár nem kis pénzbe kerülhetett — a moziból kilépve azonnal kitörölődik az emlékezetből.

KOVÁCS ÁGNES

A Nilus gyöngye (The Jewel of the Nile) — amerikai, 1985. Rendezte: Lewis Teague. Írta: Mark Rosenthal és Lawrence Konner. Kép: Jan De Bont. Zene: Jack Nitzsche. Szereplők: Michael Douglas (Jack Colton), Kathleen Turner (Joan Wilder), Danny De Vito (Ralph), Spiros Focas (Omer), Paul David Magid (Tarak). Gyártó: Fox. Szinkronizált.

MONA LISA

„A szerepek ki vannak osztva” — jegyzi meg a filmbeli George tán nem túl eredetien, de az adott esetben igen helytállóan. Azt már csak gondolja, hogy a szerepek adta határokat átlépve az ember nagy veszélyekbe sodródhat. A magafajta kisstílu bűnözőt illet persze nem tesz. London fél- és alvilágának életében ugyanis — mint a világvárosok szféráiban általában — a farkastörvények kiváltképp érvényesülnek. A köpcös, kopaszodó, negyvenes George (a *Gengszterek Klubjából* ismerős korpu-

Mona Lisa



lens sztár, Bob Hoskins játssza) a börtönből frissen szabadulva munkát kap régi főnökétől, s egy fiatal manökenkülséjű néger prostituált sofőrje lesz. A főszereplő-kettős megválasztása remek kezdés, és nem volna világ a világ, a film igazi film, ha — természetesen kellő indokkal — nem kezdene nek saját akciójába, fitytyet hányva mozgásterük korlátainak.

Neil Jordan, a rendező nem akar olcsón megvenni miniket. Úgy készíti el egy mindvégig feszült és hatásos filmet, hogy nem tesz engedményeket a kommersznek és nem szépít vagy ront egy olyan (film)valóság képén, mely önmagában is „minden pénz nem égér”. A konvencionális megoldásokhoz feloldásokhoz szokott néző talán kissé idegenkedve fogadja majd, pedig ez a nem kis mértékben szociografikus igényű játékfilm nagyon is jól fogyasztható. De hogy kerül ide Mona Lisa? Nat King Cole híres régi slágere a film kísérelés és aláfestő zenéje, és habár a befejezés nem hepiend, Jordan kesernyés humora mégis furcsa kis mosolyt csal a néző szája szögletébe.

KABAI JÓZSEF

Mona Lisa (Mona Lisa) — angol, 1980. Rendezte: Neil Jordan és David Leland. Kép: Roger Pratt. Zene: Michael Kamen. Szereplők: Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Michael Caine (Mortwell), Robbie Coltrane (Thomas), Clarke Peters (Anderson), Kate Hardie (Cathy), Zoe Nathenson (Jeannie). Gyártó: Palace Productions — Hand Made Films. Szinkronizált.

AZ ÜLDÖZÖTT ÉS A VAK

Egy rejték helyet kereső férfi zavarja meg a vidéki kastélyában visszavonultan élő vak színész érintetlen nyugalma. Különböző sorok és mentalitásuk ellenére a bizalom törekény jegén egyensúlyozva a két férfi az idegenkedéstől lassan a cinrosságig jut el. Ami végtére nem is olyan meglepő, mert igazából magányos lelkek, akik szabadulni szeretnének az egyedüllétől. Ez viszonylag könnyen sikerül is, mert a szerepek maguktól kínálkoznak, a színész ráta-

lál *nézőjére*. Ehhez a kamarajátékokhoz antik szobraival, franciásan kifinomult miliójével a kastély hatalmas épülete szolgál díszletül. (Henri Alekan — a világ-hírű operatőr szemmel látható élvezettel veszi ki részét ebből a színházadiból, térbevilágításaival teatralis atmoszférát teremt.) Jean-Luis Leconte rendező és Gérard Brach forgatókönyvíró (aki többek között Polanski-val, Antonioni-val, Jozselianival dolgozott együtt) a lélektani kamardrámát egy thriller keretébe foglalja. A történet végén a bűntársait eláruló üldözöttek egy titokzatos gyilkos törbecsalt áldozataként, kővel a szájában kell meghalnia. Lelki finomságokból lövöldözésbe váltani a színészek bizonyára érdekes játék, a nézőnek nem anynyira.

JUSTYÁK JÁNOS

Az üldözött és a vak (Une pierre dans la bouche) — francia, 1983. Rendezte: Jean-Louis Leconte. Írta: Jean-Louis Leconte és Gérard Brach. Kép: Henri Alekan. Zene: Egisto Macchi. Szereplők: Harvey Keitel (A szökevény), Michel Robin (Victor), Catherine Frot (Jacky), Richard Anconina (Marc). Gyártó: Helia Film — Salsaud International. *Feliratos.*

FELTÁMAD A VADNYUGAT

A filmbeli Delos üdülőhelyen méregdrágán kínálják mindannyiunk gyerekálmát: az idelátogatókat az 1880-as évek Vadnyugatának, a dekadens Rómának, avagy a XIII. századi középkor maradvékalanul hiteles környezete között válogathatnak. Megfelelő jelmezbe öltöztetett, ember-szabású robotok fogadják a vendégeket, akik aztán igényeik és hajlamaik szerint lóthatnak le őket, szerethetnek vagy akár párba-jozhatnak velük. A gémberek megtévesztő küllemét bonyolult számítógépek tervezték, a felügyelő-ség csupán karbantartja őket, működési elvük többnyire számukra is rejtélyes. A rutinos mozilátogató ebből már sejtetheti, hogy a robotokon titokzatos agresszivitás lesz majd úrrá, de huncut az, aki az okát firtatja.



Feltámad a Vadnyugat

A filmnek nem az a legfőbb hibája, hogy infantilis igényekre szabták, hanem hogy ezeket sem elégíti ki. A legnaivabb néző is az első perctől tudhatja a kifejeletet. Így aztán másfél órány keresztül kényszerülünk elszemvedni a blöd westernjeleneteket, az utolsó pillanatok izgalmának reményében. A legváratlanabb pillanatokban ugyan kimered egy-egy robotember szeme, ám horrorjelenetek helyett ilyenkor egy békés szerelő-műhelybe visz bennünket a kamera, ahol fehérköpenyes urak és hölgyek hajolnak robottetemek fölé, elmélyülten bűbelődve az áramkörökkel. Van ugyan közöttük egy izgatott főszereplő, aki ismételtelen elő-rejelzi: ebből még nagy baj lesz! Türelmünk jutalmául végül valóra válik jóslata: felláznak a robotok, igazi hullák kerülnek terítékre, szemünk pancsikolhat a vérfürdőben.

Természetesen az egyszem fősos megmenekül. Az utolsó képsorban úgy tekint maga elé, mint aki döbbenetes élmények részese volt.

MÉSZÁROS ISTVÁN

Feltámad a Vadnyugat (Westworld) — amerikai, 1972. Írta és rendezte: Michael Crichton. Kép: Gene Polito. Zene: Fred Karlin. Szereplők: Yul Brynner (Gunslinger), Richard Benjamin (Martin), James Brolin (Blane), Alan Oppenheimer (A főellenőr), Terry Wilson (A seriff). Gyártó: Metro—Goldwyn—Mayer. Szinkronizált.

AZ ÉG BERLIN FELETT

Beszélgetés Wim Wendersszel

— A Párizs, Texas után azt nyilatkozta, hogy A világ végéig fogja elkészíteni, s aztán mégis úgy határozott, hogy előbb Az ég Berlin felett című filmet csinálja meg.

— A Párizs, Texas után a Tokyo-Ga utómunkálatain dolgoztam. Majd A világ végéig megírásához fogtam hozzá, Solveig Dommartinnel együtt. A történet a század utolsó éveiben játszódik, főleg Ausztráliában, a sivatagban. Tudományos-fantasztikus film ez. Majdnem két évig dolgoztunk rajta, Solveig és én. Nagyon sokat utaztunk, szinte mindenfelé jártunk, a film tizenhét országban játszódik, s azok közül tizenkettőben megfordultunk. Végül azonban ugyanannyira bonyolult és annyira szerteágazó történet kerekedett ki az eredeti ötletből, hogy az volt az érzésünk, kicsúszik a kezünk közül. Jobbnak láttuk, ha magunk mellé veszünk egy másik forgatókönyvírót is. Egy fiatal amerikaiat találtam. Éppen Berlinben tartózkodtam, mikor nekilátott a forgatókönyv megírásához.

Az elmúlt két év kizárólag utazgatással ment el, s így, új film híján, nehéz helyzetben voltunk. Azt számoltam magamban, hogy ez már a harmadik év, hogy nem forgattam, és biztos, hogy 1988 előtt nem is fogunk tudományos-fantasztikus filmet csinálni. Ez öt év, gondoltam magamban, tényleg neveltséges. Egyik napról a másikra határoztam el, hogy filmet készítek ott a helyszínen, Berlinben. Nem akartam, hogy ez a Párizs, Texashoz hasonló két év legyen, mert hátráltatta volna a tudományos-



Wim Wenders: Az ég Berlin felett (Solveig Dommartin)

fantasztikus film megvalósításának — jöllehet távolinak tűnő — tervét. Úgy döntöttem tehát, hogy gyorsan csináljak egy filmet, amit egy évnél rövidebb idő alatt készítek el.

— Mikor rendezte be az irodáját Nyugat-Berlinben?

— 1976-ban, adóügyi meggondolásból, mivel ott a filmipar valamivel több hasznot hoz. Már korábban is kevertünk és állítottunk össze itt filmeket.

Mivel nem volt lakásom, mindig szállodában laktam. Saját lakásra először a tudományos-fantasztikus film írásakor tettem szert. S ekkor értettem meg, hogy most van lehetőség arra, hogy újra Berlinben filmezhessenek. Legelső filmem, a *Summer in the City* (Nyár a városban) nagyrészt is itt forgattam. De akkoriban idegen voltam errefelé, még nem ismertem a várost.

— Vázlatos vagy gyorsan, de pontosan megírt forgatókönyvet használt?

— Nem volt forgatókönyv. Miután az ötlet megszületett, sehogy sem tudtam szabadulni tőle. A történet furcsa, homályos és tőlem szokatlan: az angyalokról, az angyalok életéről szól, akik figyelik az embereket, torokig vannak a foglalkozásukkal, és az egyetlen megoldás számukra az, ha lemondanak az örökkévalóságról azért, hogy emberré válhassanak. Nem valami kivételes ötlet, már talál-

kozhattunk vele... de az igaz, hogy nem túl gyakran. A szíren történetéhez hasonló, akit a szerelem emberré változtatott. Forgatókönyvünk tehát nem volt, csak sok ötletünk. Az, hogy az angyalok bárhol megjelenhettek, számos lehetőséget rejtett magában. Németül akartam forgatni. Úgy gondoltam, hogy mivel angyalok szájába adom a szöveget, mindenképp igényes, irodalmi nyelvre van szükség. A párbeszédet nem én írtam, mivel ehhez igazán nem értek. Tehát szoltam Peter Handkénak, akivel 1982 óta nem találkoztam. Peter Handke volt az egyetlen, aki az angyalok párbeszédét vagy a forgatókönyvet képes lett volna megírni. Ő azonban egyáltalán nem lelkesedett az ötletért, mivel épp akkor fejezett be egy regényt, s kimerültnek érezte magát. Végül aztán mégis beleegyezett.

— *Egészen különleges a film hanganyaga: egyrészt mivel irodalmi igényű, másrészt az embernek az a benyomása támad, mintha rádió szólna, több hullámhosszon, több állomáson egyszerre...*

— Minden hangot az utómunkálatok során kevertünk rá a szalagra. Néha az volt az érzésem, mintha az első hangosfilmemen dolgoznék. Ez volt az első igazi hangmérnöki munkám.

— *Az a benyomásom, hogy pályáján ezzel a filmmel új szakasz kezdődik, valamint az, hogy Berlin kultúrája és jelenléte folytán a filmen erősen érezhető a német hatás. A filmben Peter Falk személye nem amerikai volta miatt érdekes...*

— Pontosan. Peter Falk nem az angyalok „amerikai barátja”. Kiválasztásában nem az volt fontos, hogy amerikai legyen, hanem kizárólag az, hogy bárhol a világon ismerjék a nevét. A *Párizs, Texas* valóban egy témakört zár le, a bolygás téma körét. Amerika iránti elfogultságom megszűnt. Mikor Travis elindul a *Párizs, Texas* utolsó kockáin, nem tudni, merre megy. Úgyiszlóván kimegy a filmből. Nemcsak Travis számára, hanem az előző filmjeim többi szereplőjének számára is a búcsúzás képe ez. Mindnyáján Travis Fordjában ülnek...

— *Jól ismerte a helyszíneket?*

— A film Berlin számomra legkedvesebb részein játszódik. A forgatás elején már minden helyszín megvolt, anélkül, hogy tudtam volna, mit fogok ott forgatni, csak abban voltam biztos, hogy ennek és ennek a helynek jelen kell lennie a filmben. Van Berlinben egy talapzaton álló, aranyozott angyal, amely a város fölé emelkedik, s így mindenhol látni lehet. Kocogás közben mindig a szemem elé került. Talán ekkor született meg bennem a film alapötlete. De az is lehet, hogy Rilke hatása alatt, mivel ez idő tájt az ő verseit olvastam.

— *Mennyire volt hatással Önre Berlin nagy korszaka, a 20-as évek és a*



Peter Falk Az ég Berlin felett főszerepében

30-as évek Németországa? Hagytak-e Önben nyomot Döblin könyvei?

— Nem nagyon. Talán inkább a fényképek. Fritz Lang az összes filmjét Berlinben forgatta. Újra megnéztem ezeket, hátha Berlin nyomaira bukkanok, de azokból már semmi sem maradt. A *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* hatott legjobban a filmemre.

— *Különleges a fekete-fehérből a színésbe való átmenet, mégpedig azért, mert kihívásnak érzem, mivel látszik rajta, hogy nem természetes...*

— A fekete-fehér technikára azért volt szükségem, mert Berlin valódi arcát csak így tudtam igazán érzékelni. Másrészt az angyalok szellemi mivoltának bemutatása fekete-fehérben jobban érvényesült.

— *A film első mondata ez: „Mikor a gyerek gyerek volt, a következő kérdést tette fel magának: miért vagyok én? Miért nem vagyok te?” Szerintem egy gyerek ilyesmit, mint a kérdés második fele, nem kérdez...*

— Ezzel nem értek egyet. Úgy gondolom, hogy a „Miért nem vagyok te?” nagyon is fontos kérdés egy gyerek számára. Jól emlékszem, hogy gyerekkoromban engem is erősen foglalkoztatott az identitás kérdése. A filmben az angyalok felnőtt lények, akiknek soha nem volt gyermekkoruk. Mégis csak a gyerekek veszik észre őket, s nem is lepődnek meg a jelenlétükön. Ugyanakkor az angyalokban is van valami gyermeki: épp olyan ártatlanok és nyitottak, mint a gyerekek.

— *Két ausztrál rockegyüttest szere-*

peltet a filmben. Ma is ugyanúgy a rockzene szerelmese, mint tizenöt éve?

— Igen, pontosan. Úgy találok, hogy Nick Cave és Simon Bonney együttese egy újfajta rockot játszanak. Furcsa, hogy ausztrálok. Vannak Berlinben élő német együttesek, akiket nagyon szeretek, de ezek a zenészek a kedvenceim.

— *Figyelemre méltó a film képi világa, a képsíkok változásának könnyedsége és gyorsasága, ami lebegő érzést kelt.*

— Ennek a lebegésnek még jobban kellett volna érvényesülnie. Talán a felszerelés és az idő hiánya volt az oka, hogy nem sikerült jobban.

— *Annak ellenére, hogy a film Berlinben játszódik, a természet nagyon is jelen van a filmben, a képeken és magában a szövegben, ami az egésznek romantikus jellegét kölcsönöz.*

— Berlin olyan város, ahol több a zöldterület, mint bármelyik másik városban. Berlin példája jól mutatja, hogy a nagyvárosokban a természet csakhamar visszaköveteli jogait. Az ember tizenöt év múlva visszajön ide, és már nem fog házakat találni.

— *Az angyalok egyforma ruhát és egyforma lófarkas frizurát viselnek...*

— Kivéve Bernard Eisenchitzet, akinek néhány nappal azután szoltam, miután levágatta a haját. Egyedül ő nem hord lófarkat, de éppen így angyali.

— *A különböző személyek kiválasztásával, gondolok itt például a török nőre, Berlin jellegzetességeit akarta bemutatni?*

— Igen, hiszen nagy számban élnek itt törökök. A lefátyolozott nők hozzátartoznak a város képéhez.

— *A film nagyon pontos. Ugyanakkor költői, metaforikus és jól illeszkedik Berlin valóságába. Majdnem minden egy vizsgálatásnak, egy szociológiai metszetnek a része.*

— Igen, főleg azzal együtt, amit kihagytunk a filmből. Szinte csinálhatnánk egy dokumentumfilmet is. Az egymással ellentétes fantasztikus és dokumentum-elemeket a fekete-fehér technika segítségével illesztettük össze. Színesben a fantasztikus rész nem érvényesült volna ennyire.

— *Mennyi ideig tartott a forgatás?*

— Nyolc hétig.

— *Mennyiben befolyásolja következő filmjét ez a film?*

— Nagyon sokban. Új irányokat, új területeket nyitott meg előttem, sokkal inkább, mint bármelyik előző filmem. Ez a film valóban kezdet, jóllehet később bizonyára nem használhatom az itt kipróbált eszközök egy részét. Azt hiszem a leforgatandó tudományos-fantasztikus filmem különbözni fog attól a filmtől, amit, ha az események másképp történnek, rögtön a *Párizs, Texas* után készítenem volna. Nagyon örülök annak, hogy így alakult.

POSITIF, 1987. 319. SZÁM

(Elek Dóra)

ADJ EGY GARAST

Fernando Birriről

Fernando Birri az új latin-amerikai film egyik vezéralakjaként emlegetik. Jelentőségét és életművét tekintve mégsem volna igazságos, ha Birri csupán filmrendezőként tartanánk számon. Az 1925-ben, Argentínában, olasz bevándorlók unokájaként és egy politológus fiaként született Birri jogot és szociológiát hallgatott szülővárosa egyetemén, de már ekkoriban érdeklődött a színház és az irodalom iránt is. Bábszínházat alapított, verseket közölt és filmklubot szervezett. A negyvenes évek végén a film vonzáskörébe került, és mivel Argentínában nem talált megfelelő iskolát, Európába ment, ahol Párizs és Róma közül végül a neorealizmus hazája mellett döntött. A *Centro Sperimentale di Cinematografia*-ban töltött évek alatt és után születtek első dokumentumfilmjei (a *Selinunte* és az *Alfabeto nocturno*, 1951), dolgozott asszisztensként Mario Verdone: *One is one* (1952), Carlo Lizzani *A nagyváros peremén* (1952), Vittorio de Sica és Cesare Zavattini *A tető* (1954) című filmjeiben és néhány alkotásban filmszínészként is szerepelt. 1956-ban visszatért Argentínába és Santa Fé-ben létrehozott egy filmintézetet,

ahol 1956 és 1958 között elkészítette első jelentős filmjét, a *Tire Diè-t* (Adj egy garast).

Birri ebben a filmjében, amely az „Új Latin-Amerikai Mozi” születését jelzi, nyolcvan diákjával elkészítette az első Latin-Amerikában forgatott, társadalmi kérdéseket tárgyaló dokumentumfilm. Egy szegénynegyvedben eltöltött két év során gyűjtött fénykép-, dia- és hanganyagból a Birri köré szerveződött csoport olyan filmet hozott létre, amely nemcsak az olasz neorealista hagyományokat dolgozza fel önállóan, hanem egyéb szempontokat is figyelembe vesz. A film egy nyomornegyed lakóinak életét mutatja be. A gyerekek úgy próbálnak egy kis pénzhez jutni, hogy egy két kilométer hosszú hídon áthaladó vonatok mellett szaladnak és azt kiabálják az utasoknak: „Tire diè!” Egyszer egy vonat lelassít, s a gyerekek megrohanják a szerelvényt... A nyomornegyed lakosai között eltöltött két esztendő nemcsak az alkotókat tette fogékonyabbá a hétköznapi valóságra, hanem a szereplőket is megbarátságolta a

kamerával. A szereplőket egyébként bevonták a filmről rendezett vitába is. Így, miután sok helybéli lakos véleményét figyelembe vették, az alkotók az eredetileg több, mint egy-órás anyagból mindössze harmincöt percnyit tartottak meg. A *Tire diè* nem csupán a dokumentumfilm módszerét gazdagította és vált későbbi alkotások előképévé, hanem heves vitákat is kiváltott, amikor az argentin, illetve az egész latin-amerikai film újjászervezése került napirendre. A viták középpontjában az úgynevezett „tíz pontos program” állt, amelyben a latin-amerikai film megújulási mozgalma a jobb gyártási feltételek mellett tartalmi változásokat is követelt; elutasította a Dél-Amerikában meghonosodott „gyarmatosított filmipart” és a saját témájú alkotások mellett kardoskodott.

Birri következő jelentős alkotását egy honfitársa, Mateo Booz *Los inundados* (Az árvízkarosultak) című írása alapján forgatta. Ez a film is egy Santa Fé-i nyomornegyedben játszódik. Az esős évszakban medréből kilépő Paraná folyó a lakosságot évenként számuízi kunyhóiból. A *Los inundados* kapcsolódik a Quevedo-i és Cervantes-i pikareszk regény hagyományaihoz. A pikareszk regény humora támaszt nyújt az egyszerű embereknek; lehetőséget, hogy tiltakozzanak az élet igazságtalanságai és az őket ért katasztrófák ellen. Birri sikeresen ötvözi a dokumentarista és a játékfilmes elemeket. Ebben a filmben is a *Tire diè* szereplői játszanak.

A *Los inundados* a Gaitán család történetét eleveníti fel, amelynek tagjait — akárcsak többszáz más családot — elűzi hajlúkból az árvíz. Átmenetileg egy holtvágányon veszteglő marhavagonban húzzák meg magukat, amelyet egy kortesútra induló szerelvényre kapcsolnak. A család belekeveredik a választási hadjáratba, s kalandos utazás során beutazza egész Argentínát, míg végül visszaérkezik útjának kiindulópontjára. Az 1961-ben készült filmet sok kritika érte. A bírálók azt vetették Birri szemére, hogy megszépíti, romantizálja a szegénységet és a nyomort. Birri visszautasította a kritikát. Rámutatott, hogy a pikareszk hagyomány eszközeivel nagyszerűen lehet harcolni a társadalmi ellentétek ellen. Míg De Sica a *Csoda Milánóban* című filmjében a kiutat az utópiában találja meg, addig Birri soha nem lépi át a realitás határait. A Santa Fé-i filmiskola az új latin-amerikai film jelentős iskolája volt 1963-ig, amikor az argentin katonai junta felszámolta. Birrinek és munkatársainak sikerült az óriási film- és fénykép-anyagnak legalább egy kis töredékét Brazília menteni, a kópiák, fotógyűjtemények túlnyomó részét és az összes technikai berendezést azonban a hatalmon lévők megsemmisítették. A pusztítás csak az 1933-as náci könyvégetéshez volt mérhető.

Fernando Birri



Birri Európába emigrált. Rómába ment, és az 1963 óta forgatott filmjeinek nagy részét itt készítette. A száműzetésben Birri nemcsak a latin-amerikai film, hanem az egész harmadik világ filmalkotójának szószólójává vált. Birri, akinek művésze saját szavaival „valahol a költészet és a politika között” foglal helyet, a film mellett foglalkozik irodalommal, zenével, festéssel, fényképezéssel, politikával. Festményei többször szerepeltek kiállításokon, szerelmes verseit Olaszországban adták ki.

A 1967 és 1978 között Terence Hill-lel közösen készített kísérleti film, az *ORG*, Birri számára a film-ábrázolás lehetőségeinek és az emberi észlelés határainak keresését jelentette. A film első változata tizenkét óráig volt, később fokozatosan három órányira apadt. Merőben más jellegű a *Rafael Alberti, un retrado del poeta por Fernando Birri* (1983) (*R. A. költő arcképe, készítette F. B.*) című film, ami emlékképekkel, régi fotográfikkal és dokumentumokkal próbálja megrajzolni a spanyol költő életútját, miközben a XX. század történelmének egy szeletét is bemutatja. A film Alberti mellett megemlékezik Lorcáról, Nerudáról, Picassóról, a Pasionariáról (Dolores Ibarruriról), Brechtől, Guillénról és Buñuelről, valamint a spanyol polgárháborúról, a fasizmus és a diktatúra elleni mozgalomról és a száműzetésről.

A forinai megoldások közül nemcsak a barokk zenei aláfestés érdemel említést, hanem az a dokumentumfilmeknél szokatlan eljárás is, hogy az eredeti, Alberti által mondott kommentárt nem az eredetileg hozzá tartozó képek alatt lehet hallani. A hangkollázsnak ez a módja eleinte irritálja a nézőt, később azonban fokozott figyelmet vált ki, mivel a szokásos kép-hang-szintézist sok helyen feloldja.

Birri legújabb filmje, a *Mi hijo el Che* (*Fiam, Che, 1985*) a 84 esztendő Ernestó Guevara Lynchról készült portré, aki régi fényképek és egy, a harmincas évekből származó, családi amatőrfilm segítségével eleveníti fel fia, Ernestó „Che” Guevara életét. Az apa nem panaszkodik, személyes hangon számol be a több mint ötven évvel korábbi eseményekről és közben kitér a harmadik világ néhány jelentős történelmi eseményére. Korrigálja és ezzel aktualizálja a Che Guevara körül kialakult mítoszt. A film a latin-amerikai diktatúrákban vívott felszabadítási mozgalmak, a forradalom, az igazságért folytatott küzdelem tükrképévé válik, és nem utolsósorban azért hagy mély nyomokat a nézőben, mert heroizálás nélkül ábrázolja Che Guevara politikai és történelmi szerepét.

Birri életének eddigi legjelentősebb állomása a kubai San Antonio de los

Banosban alapított „Nemzetközi Film- és Televíziós Iskola” megalapítása. Az iskola Fidel Castro jelenlétében, 1986 decemberében nyílt meg; Latin-Amerikából, az Antillákról, Afrikából és Ázsiából érkező filmeseket képeznek itt. A gazdaságilag és szervezetenként Kubától független intézményt az „Új Latin-Amerikai Mozi” nevű alapítvány támogatja. Az alapítvány elnöke egyébként Gabriel García Márquez.

A fiatal iskola, amelyet Birri a „látás és hallás gyarának, a látás és hallás laboratóriumának, a szem és fül vidámparkjának” nevez, különbözik a hagyományos filmiskoláktól és várhatóan sok újat nyújt majd mind az európai, mind az észak-amerikai iskoláknak és filmalkotóknak.

FILM (FRANKFURT AM MAIN)
1987. 8. SZÁM

(Horváth Géza)



KI EZ A LÁNY?

Beszélgetés Madonnal

Miféle szerzet ez a Madonna? A *Rolling Stone* szerint megalkuvó, a *Time* humorosnak találja, a *Village Voice* azt állítja, hogy elragadóan posztmodern, a *New York Post* pedig hamisnak tartja. James Foley szerint „nincs egyetlen szilárd csont sem a testében”. Kinek higgyünk? „Legálább egymilliárd ellentét él bennem” — mondta maga Madonna a *New York Daily News*nak, és úgy látszik, eddig ez a legjobb meghatározás.

Amikor a beszélgetés készült, a Warner stúdiójában éppen szünet volt a *Who's that Girl?* (Ki ez a lány?)

forgatásán. Madonna most 29 éves, és éppen változban van.

— *Képes-e ugyanúgy ellenőrizni a filmforgatásokat, mint a videóklip készítését?*

— Ez egészen más ügy. De szeretek mindenről tudni. Amikor videót készítek, tudnom kell, mi mennyibe kerül, ki intzi a dolgokat, és úgy aggodom, mint egy örül. A többiek-től mindig megkapom: „Csak nyugi! Ezekre a munkákra más embereket szerződtetünk.” De én nem lehetek mindig csak a kamera előtt.

— *Részt vett a Who's That Girl kialakításában?*

— Hát... Ez úgy volt, hogy én a *Sanghai Surprise* (Sanghaji meglepetés) után rögtön a *Blind Date* (Vak randevú) elkészítését terveztem. Úgy gondolták, én majd szépen beleegyezem a rendező kiválasztásába, úgy-hogy nem is mondták meg nekem, hogy már szerződtették Bruce Willist. Ez... nem volt megszérvé. De valójában nagyon izgatott, hogy egy igazi furcsa, bolondos komédiát készíthetek, és amikor Jamie feldobta az ötletet, az egész olyan volt, mint valami jutalom.

— *Nem kellett bűnhődnie a Sanghaj miatt?*

— Nem. Mark Canton és Allyn Stewart ennél sokkal előrelátóbbak. A Warner minden fejeseinek tetszett a terv. Ez hosszabb ügy volt — az írkkal — csiszoltuk, javítottuk a forgatókönyvet.

— *Milyen ruhát viselt, amikor a Warner főnökeivel találkozott?*

— A flotta kék öltönyét.

— *Tényleg?*

— Igen. De fiúra vettem, úgy-hogy (mosolyog) egy kicsit nyitva volt.

— *Mint előadó nagy különbséget érez-e a rock-video és a film között?*

— Nem ezek között van a különbség, hanem a közönségfogadásban. A közönség azonosít azokkal a szerepekkel, amiket a videóknak eljátszom. Nekem viszont ezek csupán karakterek, amelyekbe beleteszem a személyiségem egy részét. Miután elkészítettem a *Kétségbeesve keresem Susant*, az emberek azt mondták: „Na igen, valóban önmagát alakítja.” Így azt gondoltam, hogy ez azt jelenti: el kell játszanom egy ellentétes jellemet, hogy mindenkit meggyőzzek. Ez viszont csapda.

— *Ebből lett a Sanghaj?*

— Igen, valahogy így. De a forgatókönyvet tényleg szerettem. Azután amikor odamentünk és a rendezőnek (Jim Goddard-nak) fogalma sem volt arról, hogy mit csinál, akkor a második naptól szétesett minden. De annyira próbáltam különböző lenni a *Kétségbeesve keresem Susantól*, amennyire csak tudtam. Ez nagyon nyomasztó élmény volt, amiből sokat tanultam, és egyáltalán nem sajnálom, hogy így történt.

— *Megzavarodott?*

— Ó igen. Kétségkívül nagyon lehangoló, ha az ember a közönségeiker

után rohan. A legjobb, ha hű marad önmagához.

— Az a benyomásom, hogy nagyon megbízik Foleyban...

— Jamie Foley egy zseni.

— Meg szokta beszélni a döntéseit Sean-nel?

— A férjemnek teljesen elismerő véleménye van rólam.

— Van-e bárkinek vétőjoga a pályafutását meghatározó döntésekben?

— Nincs.

— Olyan szerepeket utasított vissza, mint az *Evita*, pedig énekelhetett volna a vásznon...

— Sokszor találkoztam Robert Stigwooddal, és Kínában egy tonnára való irodalmat olvastam el az *Evitáról*, de Stigwood valami operett-szerű dologhoz ragaszkodott, az *Evita* engem viszont kizárólag mint dráma érdekelne, így nem dolgoztunk együtt. Szeretnék egyszer egy olyan filmet, amelyben énekelhetek, de nagyon nehéz az átmenet, ha énekesről szóló filmeket készítek.

— Elvállal-e szexjeleneteket is?

— Szerettem a (Mary Lambert-féle) *Siesta* forgatókönyvét, de nem tudtam mit kezdeni a benne szereplő meztelenséggel. Pályafutásom olyan szakaszában vagyok, amikor bármilyen vetkőző jelenet a vásznon hihetetlenül zavarna. Ami a többi filmet illeti, nagyon esetleges, hogyan hat a meztelenség. A *Betty Blue*-t például nagyon szerettem, mert úgy éreztem, hogy ott a vetkőzés természetes és fontos a történet szempontjából. A *Blue Velvet*ben viszont zavart, mert csak a közönség meghökkentését szolgálta.

— Amikor Woody Allent megkérdezték, hogy szerinte mocskos dolog-e a szex, azt válaszolta: „Csak ha jó”. Ön mit gondol, mocskos dolog a szex?

— Csak akkor, ha nem fürdik az ember.

— A romantikus boldogság viszont sok embert nyugtalanít tesz. Az elmúlást kezdik emlegetni...

— Egyszer én is beleestem ebbe a csapdába, de általában... nem tudom... egyszerűen nem gondolok arra, hogy vége lehet. Tudja, én már hosszú ideje jól érzem magam.

— Egyetért-e Michel Ventura filmkritikus azon állításával, hogy az amerikai filmekben a szex az előjáték és az erőszak a tetőpont?

— Úgy gondolom, az amerikaiak valóban nagyon nehezen tudnak szenvedélyeket és vágyakat kifejezni a filmekben. Mindig kell valami rossznak történnie — például ilyen az erőszak —, vagy pedig a kapcsolat véget ér. Én nem szeretnék erőszakos filmeket készíteni. Az olyan szerepeket kedvelem, ahol a nők erősek, és nem áldozatok. Minden, amit csinállok, az élet egyfajta ünneplése kell, hogy legyen.

— Ha az Ön — nőkről, életről — szóló elképzelése nem lesz piuccépes, akkor lemond róla?

— Ó, (mosolyog) eladható lesz.



Madonna

— Amit Ön csinál, az hatással van az utca emberének izlésére...

— Azt hiszem, ez a teljes kihívás — hogy az embernek stílusa, bája van, még akkor is, ha nincs pénze, társadalmi megbecsülése vagy képzettsége. Nagyon közepes, alsó középosztálybeli nevelést kaptam, de azokkal az emberekkel azonosulok, akiknek életük egy bizonyos pillanatában meg kellett küzdeniük a túlélésért. Ez új szint ad az ember jellemének.

— Az édesanyja meghalt, amikor Ön hat éves volt...

— Az az időszak, amikor tudtam, hogy az édesanyám nem lesz többé, hogy elveszítem őt — óriási erőt adott nekem, azt is mondhatnám: innen merítettem az életerőmet. Azt az erős vágyat, hogy egyfajta hiányt betöltsék.

— Ezek szerint Ön valóban „szűzanya” volt ilyen értelemben?

— Vigyáztam a fiú- és lánytestvéreimre. Az egyik film, amin most dolgozom, egy anyáról szól, aki mindent megtesz a gyermekeiért.

— A *Borderline* (Határvonal) című videóban arról ábrándozik, hogy a fiúkkal játszhatson.

— Igaz. Hagyományos katolikus nevelést kaptam, és láttam, hogy idősebb fiútestvéreimnek milyen előjogaik voltak. Később este is hazajöhettek, koncertekre járhattak vagy a szomszédban játszottak. Engem ebből kihagytak. Később, amikor táncoltam, a férfiak többsége homoszexuális volt, úgyhogy itt megint kívülrekedtem. Valahol mélyen él bennem egy frusztrált kisfiú, ez biztos!

— Filmes pályafutásában el kívánja-e kerülni a kitaposott utakat?

— Szeretek sebességet váltani, sok különböző dolgot csinálni. És amennyi vidámság van az életben, ugyanannyi a szomorúság is...

— Mint a „törvényen kívüli fiúk”-ban?

— Bukowski, Hopper, Sean meg a cowboyok, akik kint a pusztában lövöldöznek, ez az, ami lenyűgöz. De azokban a filmekben, amelyekben játszom, a szomorúság nőies dolog.

— Gondolt-e valamelyik klasszikus hollywoodi filmre, amikor a *Who's that Girl* készült?

— A *Bringing up Baby*re. Azokat a filmeket szeretem, ahol a nő mázlista, de a fegyvere a nevetés. Aztán a vége az, hogy beleszeretnek.

— Ez úgy hangzik, mintha a romantikus hollywoodi hagyományt élesztgetné, miatt a legmenőbb elbádók paródiát csinálnak belőle: *Ghostbusters*, *Dead Men Don't Wear Plaid*...

— Vannak komédiák, mint például a *Mr. és Mrs. Smith*, Carole Lombarddal és Robert Montgomeryvel, amelyek számomra örökre emlékeztetnek maradnak. A többi filmen nevetek ugyan, de végképp nem jelentenek számomra semmit.

— Nincs bennük elég szív?

— Igen. Olyanok, mintha az alkohók a farkukkal csinálták volna őket.

— Meg a fejükkkel?

— Igen. És ez rossz kombináció.

— És Ön milyen testrészeit komponálja meg?

— A szívemet és a lelkemet. (Nevetés.) Időnként persze bedobok egy kis rafinériát is.

AMERICAN FILM, 1987

(Nagy Zsolt)

KÉSŐI VALLOMÁS

Beszélgetés Louis Malle-lal

Louis Malle francia rendező *Viszontlátásra, gyerekek* című filmjével 1987-ben elnyerte a Velencei Filmfesztivál Arany Oroszlán díját. Az alábbi interjú Danièle Heymann készítette a rendezővel.

— A *Viszontlátásra, gyerekek* története önéletrajzi ihletésű: a háború alatt, 11 éves korában Ön összebarátkozott egy osztálytársával, egy zsidó fiúval, akit később deportáltak. Miért várt ilyen sokáig, míg elhatározta, hogy elkészíti a filmet?

— Nagyon sok idő telt el, mire egyáltalán részántam magam, hogy megbolygassam ezt a régi emléket. Először a hatvanas években akartam belőle filmet készíteni, de akkor még túl közeli volt, és túl személyesnek is láttam.

Nem állt szándékomban, hogy egészen pontosan rekonstruáljam, ami gyerekkoromnak úgyszólván a legfontosabb eseménye volt. Annak idején ez az élmény adta meg a végső lökést ahhoz az elhatározásomhoz, hogy filmrendező legyek. Tisztességtelen dolog lett volna a részemről, ha nem készítek belőle filmet. Amerikában töltött hosszú évek sikerei és kudarcai után egyik nap aztán eldöntöttem: „Fogom magam és hazamegyek Franciaországba, mert ezt a filmet csak ott csinálhatom meg.”

Paradox módon amikor a tervemről beszéltem a barátaimnak, azt mondták: „Úgy látszik, minden realitásérzékedet elvesztetted. Egy csomó dolog megváltozott azóta, hogy az Államokba mentél. El vagyunk árasztva a megszállásról szóló filmekkel, és a dolog már senkit sem érdekel.” Mindez 1986 vége felé történt.

Ekkor kezdtek el sokan mozgolódni az iskolákban és az egyetemeken. A fenyegetés, melynek hátterében Le Pen állt, kezdett alakot öltetni. Aztán ott volt a Klaus Barbie-per, ami erősen lázba hozta a közvéleményt. A televízióban bemutatott Claude Lanzmann *Shoah* című filmjét, és ennek ugyancsak jelentős hatása volt. Mire pedig az én filmem elkészült, az emberek majdnem megalkuvással vádoltak!

— *Filmjében milyen mértékben szerepelnek önéletrajzi események?*

— A film megtörtént események és fikció keveréke. A filmbeli Julienhez hasonlóan engem is szigorú katolikus szellemben neveltek, s ahogy ő, én is arról ábrándoztam, hogy majd nagy dolgokat viszek véghez. Én magam is misszionárius akartam lenni Kongóban, pusztán azért, hogy felboszszantsam a szüleimet.

Ma már magam is nevetek rajta, de sokáig borzasztóan szegyelettem magamat a származásom miatt. Filmes pályám elején nagyon dühített, amikor azt feltételezték rólam, hogy di-

lettáns vagyok és a család pénzét köl-töm (ami persze nem volt igaz). Nagyon szerencsés voltam, hogy már a kezdet kezdetén megcsinálhattam azokat a filmeket, amiket akartam. Viszont éveken keresztül rámkényszerítettek egy olyan képet, mely szerint aranyifjú vagyok, aki pusztán unalomból filmezget. El sem tudnám képzelni, hogy vannak aranyifjak, akik kizárólag azért csinálnak filmeket, mert nincs jobb dolguk. A filmcsinálás túlon-túl pepecselő munka, úgyhogy az effajta uracsok aligha tartanának ki mellette. Filmet csinálni legalább annyira kimerítő, mint, mondjuk, építkezésen dolgozni.

— *Mennyiben készítette Önt a film-ben Bonnet néven szereplő fiú letartóztatása arra az elhatározásra, hogy filmrendező legyen?*

— 1942-ben velem egykorú fiúkat láttam, akik sárga csillagot viseltek. Arra a kérdésemre, hogy „Miért ép-

legjobban meglepve, ha ez nem így lenne.

— *Használt-e új filmjének a körü-lötte csapott nagy hűhó?*

— Ha mást nem, azt bebizonyította, hogy igen érzékeny pontra tapintottam. Az emberek heves reagálásaiból — akár a film mellett, akár ellene foglaltak állást, kiderült, hogy a franciák még mindig mennyire feszengenek, ha erről az időszokról esik szó, s főleg, hogy milyen érzékenyek tudnak lenni, amikor valaki veszi a bátorságot és kétségbe vonja azt a mítoszt, mely szerint az ország egész lakossága az ellenállásban harcolt.

— *A filmet lányainak és volt avoni iskolájú rendfőnökének ajánlotta.*

— Ez volt az eredeti elképzelésem, aztán úgy gondoltam, hogy jobb lesz, ha várok vele — amennyiben elégedett leszek a filmmel, nekik fogom ajánlani. A film egyfajta felszabadulást jelentett számomra. Lehetővé



Viszontlátásra, gyerekek

pen ők és nem én?”, nem kaptam feleletet. Attól fogva úgy néztem a felnőtték világára, mint ami tele van igazságtalansággal, színleléssel, képmutatással és hazugsággal. Úgy éreztem, hogy átvett eszmék és túlon-túl bonyolult magyarázatok dzsungelében élek. Minden egyes kérdésemre kitérő és ellentmondást nem tűrő válaszokat kaptam, így kénytelen voltam egymagamban az igazságot kutatni.

Miután 1944 januárjában Bonnet-t elvitték, amit egyébként nagyon bizonytalan érzésekkel fogadtam, bizonyossá vált bennem, hogy filmrendező akarok lenni, és ezt meg is mondtam szüleimnek, akik ezen megdöb-bentek. Ma már meg nem tudnám mondani, hogy akkor hogyan képzeltem a dolgot, azt viszont tudom, hogy mint filmes, az igazságot akartam ki-nyomozni. Úgy hiszem, azóta semmit sem változtam — én lennék a

tette ugyanis, hogy továbbadjak egy személyes élményt, amit életem későbbi évei csak elmélyítettek bennem; olyan élmény ez, melyet, remélem, másokkal is megoszthatok és hasznosnak is bizonyul. Ha holnap elütne egy autóbusz, ezt a filmet hagynám örökül gyermekeimnek.

Most már őszintén elmondhatom, miért készítettem el a *Viszontlátásra, gyerekek* című filmemet. Ez azonban nem megy könnyedén. Az igazi Bonnet sohasem volt a barátom, csak ábrándoztam róla. Amikor ő az iskolánkba került, én eminens diák voltam, franciából csupa ötössel. Magasabb növésű és tehetségesebb is volt nálam, és ezért gyűlöltem őt. Fogalmunk sem volt róla, hogy a napjai meg vannak számlálva. Azóta sem tudok megszabadulni a gondolatától, hogy én és a többiek valamilyen módon felelősek voltunk a haláláért — talán csak azért, mert mi is emberek vagyunk. Most, több mint negyven évvel később, annyit akartam Bonnet-nak mondani, hogy szeretem.

LE MONDE (English Section) 1987. október 4-5.

(Fésős András)

„DINOSZTIA”

(Hollywoodban és a Wall Streeten csak úgy hívják: a Dinamó. Dino de Laurentiis nem híres arról, hogy jól tudna angolul. Önként adódik a kérdés, hogyan lett filmproducer, vagyis hogyan tört be ez az olasz, vagy még inkább nápolyi egy valóságos dzsungelnek tetsző területre?)

— 1968—69 körül jöttem el Olaszországból, mert számomra az olasz film halottnak, de legalábbis haldoklónak látszott. Megértettem, otthon maradvá nem jutok semmire. Azzal érkeztem Amerikába; majd meglátjuk, tudok-e filmet csinálni az amerikaiaknak?

— A film bonyolult üzlet, sokan foglódhatnak körülötte. Nem találta nehéznek, hogy egy teljesen idegen világban lavírozzon olyan emberek között, akik akkor sokkal jobban tudták a nyelvet, mint Ön?

— Nem, dehogya. A pénz minden náció számára az egyetlen őszinte, közös nyelv. A probléma tényleg nem a pénzügyeknél volt. Egy hiányzott, ami ma is és mindig: egy jó forgatókönyv.

Nos, ahhoz, hogy megértsük, alkalmas-e egy sztori a megfilmesítésre, nem kell irodalmi fokon ismerni a másik nyelvet.

— Olaszországban olyan filmeket készített, mint a Háború és béke, a Waterloo, a Biblia, úgy vélte, meg tud csinálni egy amerikai filmet is?

Dino de Laurentiis, Francesca nevű lányával



— Saját magammal kötöttem fogadást és nyertem. Ha ma csinálnám meg a *Serpicót*, meggazdagodnék. Akkor alkalmazkodnom kellett az amerikai piac játékszabályaihoz.

— Elég volt a *Serpico* sikere, hogy Amerikában maradjon?

— A *Serpico* 1973-ban készült el, de már korábban elhatároztam, hogy itt maradok. Néhány évvel később másik sikerrel jöttem ki: *A keselyű három napjával*. Nem azt akarom mondani, hogy nagyon könnyű volt. Ez egy szörnyű és fantasztikus ország. Az amerikaiaknak igazuk van, ha azt mondják: itt lehet álmodozni, bár engem inkább a számok érdekelnek. Ma hét stúdióm van, mintegy 32 hektár területen, és még másik kettőt építünk a közeljövőben. Rájöttem, hogy ha egy forgalmazó hálózatot is megvásárolok, támadhatatlan leszek. Megpróbálkoztam a Coca-Colával, aztán több tárgyalás után, 1985-ben az Embassyt vettük meg. Hogy mindezt mit jelent? Míg egy nagyfilm átlagos gyártási költsége eléri a 18 millió dollárt, további 8,2 millió dollárba kerül a forgalmazása, addig nekünk sikerült 10 millióért gyártani és 6 millióra leszorítani a forgalmazás költségeit. Akkor elhatároztam, hogy megalapítom a DEG-et, a De Laurentiis Entertainment Groupot.

Néhány évvel ezelőtt a mozik tele voltak fiatalokkal. Az igazi változás az, hogy ma ez nem így van. A mozi-terem bevétele csupán hab a tortán: ha van, jó; ha nincs, nem fontos. A filmek három irányban indulnak útjukra: a kábeltelevízió, a videó és a kereskedelmi tévétársaságok felé.

— Az analízis pontos.

— A mozi-terem persze nem tűnik el mindenestől, a legfiatalabbaknak mindig kell valami hely, ahová egy kislánnyal elmehetnek, de az igazi fizető közönség az lesz, amelyik otthon marad. Sőt, már ma is az. Ami a színészeket illeti, azok persze boldogulnak, és a rendezők is. A filmművészet hanyatlásának másik oka az, hogy eltűnt a háború utáni nagy rendezők nemzedéke, és nem jött utánpótlás. Négy-öt évvel ezelőttig, vagy talán még ma is, a fiatal rendezők Fellinit vagy Viscontit utánozták; ahelyett hogy Coppola, Scorsese vagy Cimino tanítását igyekeztek volna megérteni.

— Sose tér vissza Olaszországba, hogy ott dolgozzék?

— Nem. Amerikában rendkívüli a légkör, ami ezt az ipart elteti. Olyan ipart, ami 1985-ben, 1,1 milliárd dollárt vett be a mozikból, és 1,3 milliárd dollárt a videókazettákból. A prognózisok szerint 1990-ig csak a videókazettákkal 50 milliárd lesz a bevétel, s ebből az üzletből én is kiveszem a részem.

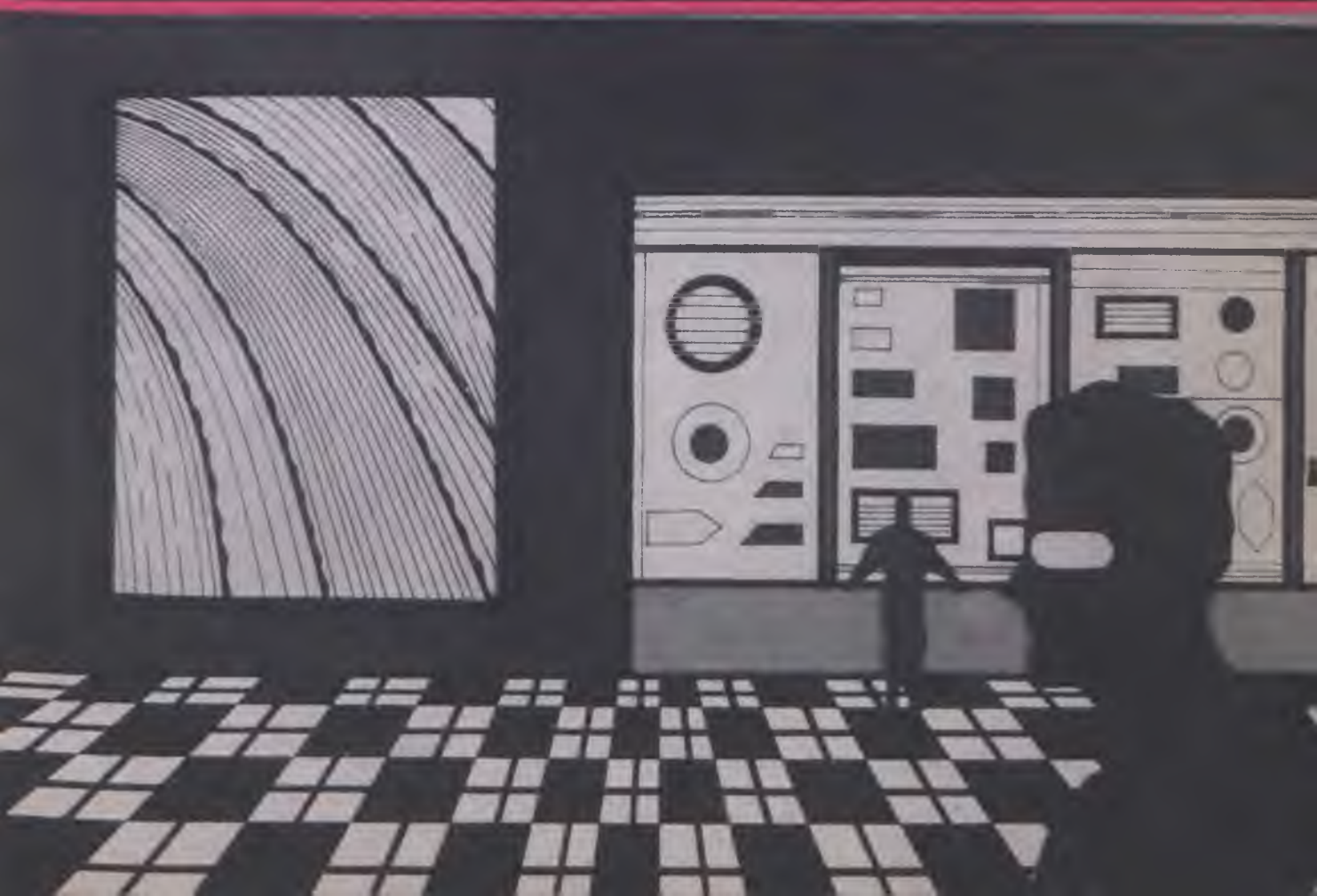
EPOCA, 1987. 1802 SZÁM

(Bádonfai Gábor)

CONTENTS

Pál Schiffer—Bálint Magyar: By the Danube (<i>Excerpts from the script</i>). In Pál Schiffer's new film-sociography, the inhabitants of the village of Dunapataj talk about sufferings and life in the Fifties, October 1956, and the period of consolidation that followed.	2
Zoltán Arday: I've Got to Go There Anyhow (<i>Just Like America</i> , dir. Péter Gothár)	8
Péter György: Coucise, Sad Style-Romantics (<i>Damn Real</i> , dir. Ildikó Szabó)	10
István Zsugán: Our Black Boxes (<i>Interview with Sándor Sára</i>)	12
András Bálint Kovács: Monologues on <i>Perdition</i> (Béla Tarr, László Krasznahorkai and Gyula Pauer talk about their new film)	16
István Zsugán: The Credit Under Their Feet (Interview with István Dárday and György Szalai) The compilation presents Hungarian directors who have had bitter experiences with the anomalies of domestic film production. <i>Perdition</i> , Béla Tarr's latest film, for example, was not made within the framework of traditional production procedures.	20
Debate on Hungarian Film, 1962. The speech by Márton Horváth, former executive director of the Film Studios in Budapest, throws light on the manner in which the vestiges of dogmatism prevented the birth of sincerity in Hungarian cinema between 1956 and 1962.	24
Vince Zalán: The Stripped Planet (<i>Interview with Sándor Reisenbüchler</i>). The latest film by the well known animator is an organic part of his oeuvre—a depressing tale of our "triumph" over nature.	31
Gusztáv Schubert: The Century of Light (<i>Ginger and Fred</i> , dir. Federico Fellini)	34
Béla Nóvó: Bars and Pen (<i>Prison Memoires</i> , dir. Nelson Pereira dos Santos)	36
Péter Molnár Gál: The Biography of a Song (<i>Lili Marleen</i> , dir. Rainer Werner Fassbinder)	38
Imre Barna: Playing with America (<i>On the films of Martin Scorsese</i>)	40
Irina Rubanova: "Play Rebellion!" (<i>Visszatérj, the movie actor</i>)	45
Marina Vlady: On Vladimir Visotskij (I)	50
WE ALSO SAW (Films of the Month)	54
FROM HERE AND THERE	58
ON THE COVER: Lana Riz and Lilla Pászti in <i>The Documentator</i> , dir. István Dárday and Györgyi Szalai. (Photo: Csaba Baldóczy)	
ON THE BACK: Jean-Hugues Anglade and Beatrice Dalle in <i>Belly Blue</i> , dir. Jean-Jacques Beineix	

Képek Reisenbüchler Sándor: Isten veled, kis sziget című filmjéből (Cikkünk a 31. oldalon) Harris László reprodukció



FILMVILÁG

