

FILMVILÁG

Ár: 20,- Ft


88/4

HA 1272

Tábori
palackposták

Bulgakov-
egy film
regénye

Lubitsch, a fejedelem



**Anne St. Claire és Pintér
Georg- Szomjas György Mr.
Universe című filmjében**

Tóth Árpád felvétel

Cikkünk a 18. oldalon

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 (*szervezőségi
titkár*)

KÜLFÖLDI TUDÓSÍTÓK

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

Szerkesztőség: Budapest I., Bérc u. 19—21.
A/1. H—1016. Tel.: 821-317. Kiadóhivatal:
Budapest VII., Lenin krt. 9—11. Tel.:
221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223
Terjeszti a Magyar Posta. Elfizethető 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.

Révai Nyomda — 88-1491
Budapest

Felelős vezető:

Horváth Józsefné dr. igazgató

HU ISSN 0428-3872



A történelem visszavétele (2. oldal)



Lubitsch filmvígjátékai (22. oldal)



Egy film regénye (35. oldal)

TARTALOM

Szabó Miklós: Tábori palackposták (*Törté-
nelmi dokumentumfilmekről*) 2Kovács András Bálint: Miért az ávósok?
(*A történelem visszavétele*) 6Almási Miklós: Vadászjelenetek Felső-
Magyarországon (*Tűske a köröm alatt*) 12Ágh Atilla: Az igazán nagy ügyek (*A mi
kie ügyeink*) 14Koltai Tamás: Kis lokál a pesti Broadway-n
(*Miss Arizona*) 16Koltai Ágnes: Rejtő Jenő velünk van (*Be-
szélgetés Szomjas Györggyel*) 18Kovács Ilona: Gondola alakú hamutartó
(*Ernst Lubitsch filmvígjátékai*) 22

Francis Truffaut: Lubitsch fejedelem volt 24

Nagy Zsolt: Mechanikus Mikulás (*Brazília*) 30Hirsch Tibor: Bolondok vagy csak meztele-
nek? (*Spielberg bíborásnéi*) 32

Egy film regénye: Bulgakov és a Holt lélek 35

Marina Vlady: „Sok-sok remény és illúzió”
(*Vlagyimir Vaszockijről; 3.*) 40

LÁTTUK MÉG... (A hónap filmjei) 49

FESZTIVÁL

Zsugán István: Rosszkezdűek a srácok
(*Torino*) 52Bikácsy Gergely: Máshol (*Rio de Janeiro*) 54

OLLÓZÓ 56

KÖNYV

Koltai Tamás: Egy ember, aki nevetett
(*Kabos Gyula*) 63

A címlapon: Marlene Dietrich

(Tóth János reprodukciója)

A hátoldalon: Hanna Schygulla — Sándor Pál:
Miss Arizona című filmjében

Tábori palackposták

Történelmi dokumentumfilmekről

Az alábbi dokumentumfilmek, Magyar Bálint—Schiffer Pál *A Dunánál*; Sára Sándor *Sír az út elöttem*; Gulyás Gyula—Gulyás János *Törvénytörés nélkül* és Böszörményi Géza—Gyarmathy Livia *Faludy György portréfilmje* közt ugyan csak egy van — *A Dunánál* —, amelynek 1956 szoros értelemben a középpontjában áll, hiszen a *Törvénytörés nélkül* az ötvenes évek egyik legsötétebb jelenségével, a deportálással foglalkozik, elsősorban a hortobágyi fegyenclelappal, a Faludy-interjú centrumában a hortobágyinál is hírhedtebb, recski internáló táborát találjuk, Sára filmje pedig a második bécsi döntés után hazatelepített bukovinai székelyek sorsát mutatja be, mégis, úgy vélem, nem erőltetett mindeme dokumentáris ábrázolások „dinamikus középpontjának” 1956-ot tekintenem.

Az ötvenes évek már több éve gyakran feldolgozott témája — nem elsősorban a dokumentáris filmbeli tényfeltárásnak, hanem — a magyar játékfilmnek. Az ötvenes évek ábrázolásának a keserves történelem megadta a szoros esztétikai értelemben vett ábrázolási vezérfonalát, dramaturgiáját. Magyarországon — a mából visszatekintve — 1948-tól, de ha meggondoljuk voltaképp már 1945-től minden emberi sors 1956 felé fejlődik. Mindenki szinte valamely irodalmi mű hőse, akinek élete, pályája, karaktere az 1956-os drámai csomópont előtörténete. Nem jelenhet meg a filmvásznon, regényben 1950 táján figura, hogy akaratlanul is azt ne nézzük benne: mi lesz vele 56-ban? Mit fog akkor csinálni? És mi lesz az akkor eldőlt sors folytatása? Mert az már nyilvánvaló, hogy a későbbi sorsot 56 határozza meg. Minden egyes személyét, az egész országát. A későbbi történelmet is jó két évtizedre meghatározták azok az „események”. Nyilván nem a „legvidámabb ba-

rakk”, nem a gazdasági reformpróbálkozások országa volnánk, ha ama „események” nem lettek volna. A vezetés politikája azóta az ebből való következtetések, az ebből való tanulás politikája. Az ötvenes évekről szóló, elmúlt évekbeli, jószándékú, sok tény feltáró, sok problémát felvető játékfilmeknek még az a közös nevezőre hozható baja, hogy ez nem látszik bennük: a jellemek 56 felé fejlődése. Sőt, mintha a probléma elkerülése olykor szándékos volna. *A mérkőzés* 1956 júniusában játszódik; *A Tegnapelőtt* nézve nem tudom elkerülni a kérdést: vajon nem azért kellett a hősnak 1951-ben öngyilkosnak lennie, hogy ki ne derüljön, mit csinált volna 56-ban.

A mostani dokumentumfilmek az elsők, amelyek, azt hiszem, tartalmazták ezt a kikerülhetetlen dramaturgiát. Itt minden sors elmegy 1956-ig, s úgy vélem, nem csupán ennyiről van szó. 1956 és az 1948—1953 közötti évek egymásra vonatkoznak, egymást értelmezik. '56 teszi világgossá, hogy mi is történt igazán azokban az években: 56 tárja fel félreérthetetlenül és félremagyarázhatatlanul ezeknek az éveknek a következményeit. Viszont: ezek az évek magyarázzák az októberi napokat. Ennek a néhány őszi napnak a megértéséhez pontosan azt kell tudni, ami ezekben a dokumentumfilmekben most először a szélesebb közönség elé kerül. Aki nem tudja meg mindazt, amit e filmek a Hortobágyról, Recskről, a kitelepítésről, a begyűjtésről tudatnak, az még ma is azt hiszheti, hogy ha Hruscsov ama zárt referátumban nem szedi le Sztálinról a keresztvizet, ha nincs Rajk-temetés, ha a vezetés októberben nem utazik szinte teljes létszámmal Jugoszláviába — akkor nincs semmi. Ezeknek a tényeknek az ismerete nélkül a diákok tanácstalanul faggatják ama idők átélőjét, hogy hogyan eshetett,

hogy egy diaktüntetésből estére fegyveres felkelés lett; e nélkül az ismeretek nélkül lehet valóban hinni, hogy az atrocitások csak azért történtek, mert fegyencek kerültek szabadrálbra. Csak aki ezekből a filmekből megtudja, hogy mi halmozódott fel az emberekben 1948 és 1953 között, az érti meg októbert. Úgy van ez ezekkel a filmekkel, mint Szekfű *Három nemzedékével*, melynek szerzője az 1867 és 1918 közötti „hanyatló kor” ábrázolásával lényegében az első világháborút követő két forradalmat és Trianont akarta ábrázolni, úgy vélve, hogy ez utóbbiakat nem lehet megérteni közvetlen eseményeikből, kizárólag előzményeikből. A négy dokumentumfilm, azt sejttem, nem csupán megadja '56 magyarázatát, mintegy rátalálva más indíttatásból feltárt és leleplezett tényekben, hanem keresi is. Az összefüggés bennük ok és következmény között nem „Sieg des Realismus”.

1. Egymás helyébe

A feltételezett közös központi tárgytól Sára filmje esik legtávolabb. A bukovinai székelyek sorsa 1948-ig a szó szoros értelmében magyar sors. A történet régóta foglalkoztatja a publicisztikát és a szakirodalmat is. A bukovinai székelyek története nem azonos az ugyanott élő csángókéval. Nem az ínség elől a még szűz területekre szerencsét próbálni ment kivándorlókról van szó, mint a csángók zöme esetében. A szóban forgó falvak alapítói azok a székelyek, akik politikai okból menekültek el szülőföldjükről. A „mádfalvi veszedelem”, a határőrvidék-szervezés, a székely szabadságból kincstári jobbágság, „katonai kolónia” helyzetébe kerülő székelység kétségbeesett lázadása után Bukovinába menekültek a dokumentumfilm szereplőinek ősei. A falvakat Hadik András generális telepítette; kettő az ő kereszt- és családi nevét viselte. A kezdeti másfél évszázadban a bátor menekülők utódai otthonmaradt sorstársaikhoz képest valószínűleg nem jártak rosszul. Így a Magyarországhoz tartozó Székelyföld elmaradott, szegény terület volt, a menekültek a birodalom Osztrák-Habsburg örökös tartományai sorába tartozó Bukovinában a hazainál fejlettebb körülmények között éltek, nagyobb jómódban. A film által bemutatott családok tagjai nem „góbék”, nem pásztorok és favágók, hanem az ottani körülményekhez képest jómódú parasztagdák. Amikor a területet az első világháború után Romániához csatolták, az új korszak kezdetén és nagyobbik részében magasabb mezőgazdasági szaktudásuk, nagyobb vagyoniuk — kivehetően — elsősorban szociális presztízst teremtett számukra a román lakosság körében. A harmincas évek végén, a „királydiktatúra” idején szakad rájuk egy

eladdig ismeretlen brutalitású, asszimiláló politika terrorja. Ezt a felgyorsult események sodrában hamar követi a katasztrófa. 1940-ben Besszarábia hirtelen visszakerülése a Szovjetunióhoz, áttelepítési láncreakciót indít el. Besszarábiából románok települnek vissza az anyaországba. Helyre, juttatott paraszti birtokra van szükség, ahová teleptésük őket. Ekkor válnak „hazátlanná” a román kormányzat szemében a bukovinai székelyek: őket szemelik ki, hogy helyükre telepítsék a besszarábiai menekülteket. A Romániából Magyarországra áttelepítettek új-régi hazájukban újabb áttelepítési láncolatba kerülnek. Nem Székelyföldön találnak otthont — ott nincs hely —, hanem a frissen visszacsatolt Bácskában, 1941-ben. A helyzet itt hasonló, mint Besszarábiában—Bukovinában. Trianon után, amikor Bácska szerb-jugoszláv birtokba került, az ott végrehajtott földreform után a kisajátított volt magyar nagybirtokokra szerb telpek: a „dobrovólácok” kerültek. A Szerb—Horvát—Szlovén, majd Jugoszláv királyságok idején politikailag, sőt katonailag jól szervezett, gerillaháborúra kiképzett szerb népelem. Ők a jugoszláv királyság egyik fontos támasza. Ők dobálják virágcsokorban a kézigránát a bevonuló magyar katonaságra; ők a csetnikek. Természetesen a visszatérő magyar rezsim kitelepíti őket. Helyükre, elvett házaikba kerülnek a visszatelepített székelyek a háború végéig. Ekkor újabb politikai fordulat. A Jugoszláviához visszakerült területről újra át kell települniük Magyarországra. A láncolat folytatódik. Most a Baranyából kitelepített németek házaiba, földjeire kerülnek, akiket éppen azért telepítenek ki — a Volksbundban, az SS-ben való szerepüket meghaladó mértékben —, hogy helyet adjanak a Szlovákiából áttelepített magyaroknak s velük

a bukovinai székelyeknek is. A film dobberetes erővel mutatja meg, hogy demokratikus nemzetiségi politikának soha többé nem lehet eszköze az áttelepítés, a „lakosságcsere”. A film finoman illusztrálja, amit a német kitelepítések óta a „szülőföldhöz való jog”-nak hívnak a világban. Ma már idős szereplői szinte egybehangzón azt vallják, jöllehet, öntudatos magyar hazafiak, akinek sokba került magyarságuk, hogy álmukban egykori bukovinai szülőházaikban járnak, ha ébren talán nem is, de tudat alatt oda vágnak vissza. Egykori ottani földjük volt valóban az ő birtokuk, saját jogon, az öröklés és szerzés jogán. Nem politikai önkény adta vette — mint később. Az áttelepítés körülményei már sokban utalnak arra a másféle magyar sorsra, a magyar falu sorsára, amely 1948 után következik.

A *Faludy-portréfilm* kivételével a másik három film — az 1948 utáni helyzetet bemutató — a magyar falu filmje. Ez újra felveti a fentebb mondott problémát. Tényleg 56 előtörténetéről van szó? Hiszen 56 főleg városi és legfőképpen fővárosi történet. Igaz, de a feszültségek elsősorban a falun halmozódtak fel. A városban is a faluról menekült új, ipari munkásság lesz közvetlenül az „események” aktív résztvevője. Indulataikat a faluban történetek motiválják elsősorban.

2. Ahol fát vágnak

A *Faludy-portréfilm* a másik film-dokumentum, amely más problémát is érint. A költő 1956-os emigrációjáig beszéli el életét. Középpontban a Recsken töltött börtönévek állnak. Az 1953—1956 között történetekről és az 56-os év eseményeiről csak érintőlegesen esik szó. Az interjú első része: a munkaszolgalmi költő sorsa a patriarchális terror, a paternalista

cenzúra éveiben. A későbbiekhez képest szinte kedélyes történet. A költő a harmincas évek elnyomását könnyen ki tudta leleménnyel játszani. Nem írhatott a nevében, ezért kényszerül nevezetes fordításaira, versátíraitára. A költő a kényszerű rejtőzködéssel nyer is, nemcsak veszít. Az, hogy „Villon álnéven” kényszerül versei sorát megjelentetni, mivel tilalmi listán van, a legmagasabb költői elismerést juttatja részül: versei „folklorizálódnak”, modern népköltészetként lesznek igen széles olvasótábor közkincsévé. Diákgenerációk élvezték a Horthy-, majd a Rákosi-rendszer iskolájának prüd légkörében a Villonéknak hitt versek erotikáját, és nemzedékek pedig a mozgalmi indulószövegekké „folklorizálódott” átíratokat. Hányan tudták, hogy a NÉKOSZ nevezetes indulójának, a *Geyer Flóriánnak* szövege nem a német parasztháború népköltészetéből származott, hanem az „ős-urbánus” Faludy verse? A mai szemmel nézve özönvíz előtti cenzúra mosolygató és viszolygató egyszerre. Látszólagos bornírtóságán a rafinált, sorok közötti olvasni tudás sejlik át, amikor a Villon nevében megírt haláltánc-versben felfedezi az osztályellenes izgatást abban, hogy a haláltánc-képek hagyományos sora után — a Halál sorra ragadja, el bűnei fertőjéből az egyes bűnök, a Kevélység, a Fősvénység, a Bujaság megszemélyesítőiként megjelenő uralkodó-osztályi figurákat, a Nemes, a Püspököt, a Kalmárt viszont —, eltérve a haláltánc-legendárium; hagyományától, a vers végén a Paraszt tisztán néz szembe a Kaszással, aki ügyis csak szenvedéseitől váltja meg. S a paraszt az egyetlen, aki halálakor nem csupán magára, hanem sorstársaira is gondol. Még gyermektegebb a román cenzúra, amely miatt a *Korunkban* megjelenő híres „zsoldosnótában” V. Károly császár nevét Henrikre kell változtatni, nehogy valaki Károly román királyra gondoljon. Milyen elegánsan történik az országból való kikutatása is. Maga Antal István, akkor igazságügyi államtitkár kéreti — óh nem rendeli, kéreti! — magához és tegezve a szocialista intellektuális „marginálist”, a legnagyobb jóindulattal ajánlja neki, hogy hagyja el az országot, ő a letartóztatási parancsot elrejtí fiókjában, míg megkapja Faludy levelét külföldről, amiből tudja, hogy a menekült rendben megérkezett új hazájába.

1945. után a történet a mozgalmi értelmiségi, a szociáldemokrata politikai koncepciók perével folytatódik. A kedély itt már az áldozat oldalán van. A kínzást elkerülendő Faludy



Sára Sándor:
Sír az út előttem

beismeri, hogy az amerikai titkos-szolgálat Walt Whitman és Edgar Allan Poe nevű tisztjei szervezték be Babylon amerikai városban. A kihallgatót nem könnyű becsapni, tudja, hogy Babylon a Bibliában van, nem az USA-ban, de az áldozat nem sül fel, Babylon — mint Memphis és Cairo is — előfordul az Új Világban. Az új terrorgépezet talán nemcsak azért jelenik meg kedélytelenebbként, mint az „ánti-világbeli”, mert kegyetlenebb, hozzájárul ehhez az is, hogy ez utóbbi lezárult múlt. Vége, ma már mosolygni is lehet nevetséges vonásain, a másik azonban még lezáratlan, lezárását ezek a dokumentum-művek még csak megkezdik.

A *Faludy*-portréfilm az egyetlen a négy közül, amelyik egy egykori baloldali közéleti ember sorsával foglalkozik. A többi film, s magának a Faludyról szóló filmnek legfontosabb, a recski táborról szóló része is a névtelen tömegek, a kisemberek, elsősorban a falusi nép sorsával, szenvedésével foglalkozik. Mikor korábban a koncepciók perек során az eszme harcosainak tragédiájáról volt szó, sokszor elsikkadt, hogy a Rákosi-kori terrornak nem csupán reprezentatív politikai személyiségek, nemcsupán „nevek” voltak az áldozatai, hanem egyszerű emberek is. Másfél, két évtizeddel korábban voltaképp még az a felfogás is megbújt a koncepciók perек ábrázolásában, hogy a kommunizmus elleni koholt vádak égbekiáltó dolgok egy szocialista országban, viszont a mezőgazdaság erőszakos kollektivizálása, az osztály-ellenség elleni „túlkapások” egy forradalmi átalakulás szükséges velejárói, amelyekre a hírhedt „ahol fát vágunk, repül a forgács” bölcsessége vonatkozik. Akik ezeket az interjúkat végignézik, azok számára nem igen maradhat hitele ennek a bölcses-ségnek. A riportfilmek mintegy palackposta-üzenetek arról, hogyan is nézett ki 1948—1953 között az a bizonyos falusi osztályharc. Az első etap: begyűjtés, kulák-üldözés. A Dunapatajról szóló filmben (*A Dunánál*), a bukovinai székelyek sorsát bemutatóban, a Hortobágy-filmben (*Törvényesítés nélkül*) mind-mind nagy hangsúllyal megjelennek ezek a kérdések. Az egyéni parasztság kifizetésének politikája, a parasztság szisztematikus tönkretétele, hogy elege legyen földje műveléséből, terhektől való szabadulásnak tartsa birtoka elvesztését. Döbbenetes hallani, hogy a többszörös áttelepítés hányattatásain átment székelyek legrosszabb emlékükként a beszolgáltatást emlegetik. Hasonló a kulák-üldözés. Megjelennek a vásznon az üldözött, jobb parasztagazda-típus képviselői. Az a típus, amelyet ma vállalkozó típusként kedvel a hivatalos társadalom is. Nem őket akarják megnyerni az újfajta mezőgazdaság kulcsembereinek, hanem — ismeretesen — olyan terrorral üldözik, amely

legfeljebb az 1944-es nyilas, Dunához hurcolókkal szemben lehetne megengedett. De nem őket telepítik ki, a hortobágyi lágert nem ezek népesítik be, sőt, a Hortobágyra deportáltak egyike azt emlegeti, hogy községében, vidékén a deportálási listák összeállításában a magukat átmentett volt nyilasok vitték a prímet. Azenkívül ki mindenki kulák: a nagycsaládos székely áttelepült, aki sok gyermeke után annyi juttatott földet kapott, hogy mennyiségileg megüti a kulák mértékét, rákerült a hírhedt kuláklistára... Ezután jön az erőszakos tévészervezés. A filmekben szintén gazdag riportanyaggal dokumentálva.

3. Túlélők

A legsúlyosabb szenvedések bemutatása azonban természetesen a deportálás: a hortobágyi deportált-láger és a recski internálótábor. A laikus néző előtt feltárul a rémuralom gazdag tagoltsága, annak differenciái. A kitelepítettek — róluk csak érintőlegesen esik szó a Gulyás-testvérek filmjében — kényszertartózkodási helyre, faluba telepített, de szabadlábban maradó személyek. A deportáltak bírói ítélet nélkül, családjukkal együtt kerülnek rab-munkahelyre. Az internálás börtön, de az internált bírói ítélet nélkül, államigazgatási intézkedés alapján kerül börtönbe. Ilyen börtön Recsk. A börtönbe kerültek társadalmi színskálája széles. Hortobágy nagyrészt a Jugoszláviával szembeni konfliktus és a hidegháborús légkör áldozataival van tele. Valamiért politikailag gyanússá lett kisemberek a jugoszláv és az osztrák határról. A jugoszláv relációban minden kapcsolat életveszélyes: Hortobágyra kerül az itteni szerb magyar felesége és a határőrtiszt, aki jugoszláv kitüntetést kapott a szakítás előtt. És persze a kulákok. A régi úri osztályt is képviseli — egy Andrásy grófnő. Az új dokumentumfilmek különbözőnek sok korábbiokban, hogy nem névtelen krónikák. A megszólalóknak, minden oldal képviselőinek — hiszen nem csupán a volt elítéltek szólanak meg — van nevük és személyazonosságuk. Mintha vége felé tartana a sok évtizedes gyakorlat, hogy aki ma Magyarországon kötötünk él, annak nevét kompromittáló összefüggésben nem szabad leírni.

A bánásmódról a filmek minden eddigit messze felülmúló nyíltsággal beszélnek és beszéltenek. Rendszeres verés, éhezés, emberpusztító robot. A Hortobágy-filmben egy náci megsemmisítő tábor is megjárt zsidó származású középtörkés házaspár összehasonlítja a kettőt, és az 1945 utáni nem kerül ki előnyösen az összehasonlításból.

Azonnal feltoluló kérdés: hogyan lehetett kibírni? Az emberek emberek maradtak, végzetes emberi eltorzulás nélkül kerültek ki a szenvedők? A képernyőn megjelenő személyek

válasza egyértelmű igen. A túlélésnek különböző útjai voltak. Nehezebb volt Recsk, mint a deportálás, ahol az együttélő család jelenléte erőt adott. A recept, amit a filmek megmutatnak: akinek feladata van, erőt nyer belőle. Aki itt is, ilyen körülmények között is a családjáról gondoskodott, olyan feladat elé került, ami arra készítette, hogy összpontosítsa erejét, „tartsa magát”, tanuljon meg gazdálkodni emberi tartalékaival. Az internálnak magában kellett megtalálnia a túlélést biztosító feladatot. Faludy egész esszéjét ad elő erről, ennek lehetőségeiről. Tézise: test és lélek között szorosabb a kapcsolat, mint felvilágosodáson nevelt szellemünk hinné. Erre tanította Recsk. Aki tartja magát, elkerüli az éhenvezést, aki feladja, éhenhal. Az életben maradás lelki tréningje a napi munka utáni este eltöltése. A rabok nem zuhannak ágyba, hanem csoportonként szellemi gondúzt művelnek. Soha fel nem tártult képességek jönnek napvilágra. Volt magas beosztású hivatalnok kívülről mond el Shakespeare-darabokat, vannak matematikával tornáztatják elméjüket. A költő egy csoportnak filozófiai előadásokat tart és persze verseket ír. Ír — fejben, papír nélkül. Hosszú költeményeket memorizál, sőt szolidáris rabtársak tanulják meg a verseket külön-külön szakaszonként, hogy ha az alkotó nem élné túl a fogságot, a költemények ne menjenek veszendőbe. A hortobágyi táborban sokak merítenek erőt vallásos meggyőződésükből. A túléléshez tartozik a rabok világával érintkező külvilág viselkedése. Elágyes kép: van szökevény, akit saját gyermeke nem mer befogadni, de van postamester, akinek kezén mindig eljutnak a községben dolgozó rabokhoz az otthoni pénzküldemények.

4. „Visszaszabadítottak”

A rabok után a rabtartók. Bemutatásuk a Gulyás-testvérek filmjében bravúros. A film alkotói előbb készítették videó-interjút a volt őrrel, mint a volt rabokkal. A raboknak a videót mutatták be, lejátszották nekik azt, hogyan állítja be egykori tevékenységét őruk. Nem személyesen állítja eljűk. Ennek feltehetően még ma, évtizedek után, egy más korban is bántó hatása volna. A filmriport azonban jó értelemben provokál, sokkol. Előjön minden. A filmek sajátos alakokat vonultatnak fel a másik oldalról. Nem „sematikus” alakok. A videó előjátszott, egykori fegyőri feladatot végző rendőr szakaszvezető megsebesült 56-ban a Rádió ostrománál. A kórházban vallási tébolyba esett. Lakása, ahol az interjú készül, vallásos tárgyú festményekkel van tele. A volt őr elmondja, hogy végig gondolta életét és minden bűnét külön-külön megbánta. Mihelyt azonban nem vallásos látomásairól, ha-



Gulyás Gyula—Gulyás János:
Törvénytörés nélkül

nem egykori fegyőri tetteiről van szó, inkább felejt, mint megbán. Megdöbentően tárul fel a néző előtt, hogy a vallásos páfordulás mennyire nem hozott lelki megtisztulást, emberi megigazolást, hanem önmaga elől való rejtőzést, a szembenézés nem vállalását. A volt ör Krisztus által megszállottan is ugyanolyan lélekkel viseltetik egykori áldozatai iránt, mint annak idején. A pünkösdi láng a sztálinista utóvédharc ideológiáját sem űzte ki belőle. Pontosan felmondja a leckét: a huszsovi liberalizmus éveiben nagyon szükséges volt az „erős kéz”. Sokat elárul a rabgazdaság egykori főkönyvelője, későbbi igazgatója. Mellét veri, hogy ő bizony nem állítja magáról, hogy már akkor tudta, mi a helyzet. Ő bizony ezeket az embereket ellenségnek tartotta. Mai szavai elárulják, hogy most sem igen bánja egykori felfogását. Akaratán kívül kicsúszik belőle, hogy miért: kiviláglik, hogyan élte meg akkor a rabok helyzetét, s ezt ma is lényegében így gondolja: lehet, hogy voltak közöttük — talán nem is kevesen —, akik ok nélkül kerültek be. De mivel bekerültek, ez a meghurcolás nyilván ellenséggé tette őket. Ha pedig már azok voltak, ennek megfelelően kellett őket a továbbiakban kezelni. Nem volt szabad őket, ellenségek lévén, visszazabadítani a szocialista rendszerre. Fantasztikus figurát mutat be erről az oldalról a Dunapatajról szóló film (*A Dunánál*). Az ötvenes évek begyűjtési felelősét, aki túlkapasait odáig vitte, hogy 1954-ben eltávolították pozíciójából és a pártból kizárták. '56-ban a sértett begyűjtő a zavarkeltés élére áll, és szerzezi az emlékmű-döntést és a Vörös

Csillag-leverést. Emiatt 1957-ben börtönbe is kerül.

Mind a négy film eljut 1956-ig. A volt hortobágyi rabok hangoztatják, hogy nem hagyták magukat megtorlási akciókba belerángatni. 1956. *A Dunánál* központi témája. Itt az előzmények megfoghatóan ennek előzményei. A filmből kiderül, hogy a község életét a Rákosi-években igenis nagymértékben a régebbi közigazgatásból ittmaradt vezetők irányították. Az 56-os ügyekkel kapcsolatban a felgöngyöltés során három volt jegyzőt emlegetnek. Ezek a tisztviselők igyekeznek enyhíteni a beszolgáltatási terheket, a kulaküldözést. De nem csupán a régi közigazgatásból maradtak. A község szegényparaszti sorból kikerült párttitkára odáig is elmegy, hogy az erőszakos tévesztést azzal a csellel akarja a faluval megúsztatni, hogy cigányokból áltéeszt szervez.

'56 napjaiban a régi községi vezetők és a parasztpárt korábbi helyi vezetője veszik kezükbe az új előjáróság megszervezését. Céljuk a konszolidált viszonyok fenntartása, a rombolás, a lincselések megakadályozása. A szegénysor torbulens indulatait, melynek a volt begyűjtő áll élére, hamar leszerelik.

A bizottság november 4. után is hivatalban marad, s megkísérli az új helyzetben autonóm községi élet megszervezését. A pártot is ők alakítják meg. Egy, a filmen meg nem jelenő helyi vezető azonban feljelentést tesz: az 56-os változás átmentésével vádolja a község vezetőit. Karhatalmi különítmények kiszállása, bántalmazás, börtön. Legélesebben *A Dunánál*, de érintőlegesen a *Törvénytörés nélkül* és a *Sír az út előttem* című filmekből is feltárul, hogy ama bizonyos „ötvenes” évek nem értek véget azonnal '56. novemberével. A retorziók — főleg mint a filmek mutatják: falun — inkább tartoznak ezen évek utó-

életéhez, mint annak a konszolidációnak az előtörténetéhez, amely csak a hatvanas években, az amnesztiával és a megbékélési politikával kezdődött meg. Ez is fontos tanulsága az új dokumentumfilmeknek.

Dunapataj két — a filmen bemutatott — egykori „vonalas” kulcsfigurája, a már említett párttitkár és a község legszektánsabb vezetőemberének számított iskolaigazgató nem keltenek idegenkedést. A párttitkár szájából hitelesnek tűnik, hogy valóban enyhíteni, menteni igyekezett mind a begyűjtés és az első kollektivizálás, mint az 57-es retorzió idején. Az iskolaigazgató szövegeiből azt sejtjük, hogy munkássága során több rosszat tehetett, mint jót, de megnyilatkozásaiban az egyszerű ember fanatizmusa nem zárja ki az empátiát.

Az utolsó nagyobb tárgykör a három dokumentumfilmben a hatvanas évekbeli második kollektivizálás, amelynek során a magyar parasztságnak gyakorlatilag egésze bekerült a tévesz-gazdálkodásba. A filmekből kiderül az is, hogy ez sem volt önkéntes, de kiderül az is, hogy nem az egykori terrorral zajlott le a parasztságot téveszbe erőltetése. Szó esik még a tévesz első nehéz éveiről s utána már csak említés arról, ami azután következett. Eltérően a hetvenes évek „szocio”-filmjeitől, melyek témája a második gazdaság kibontakozása volt és a korábbi keserves múlt csak érintőlegesen kapott helyet, ezek a filmek erre a későbbi, más jellegű folyamatra nem térnek ki. Ez már más történelem számukra. A tárgy nem a bemutatott nyilatkozók egész élete — erre csak *A Dunánál* törekszik valamennyire —, hanem az '56-hoz vezető ötvenes évek és '56 utóélete ezekben a sorsokban.

Számtalan rossz közérzetet sugárzó dokumentum- és játékfilm után, amit három évtizeden át láthattunk, meghökkentő módon éppen ezek a filmek a szörnyűségek feltárása után nem lehangozóak. Nem, mert a képen megjelenő áttelepített székelyek, hortobágyi deportáltak, dunapataji 56-os vezetők minden gesztusából olyan emberek néznek ránk, akik úgy érzik: súlyos helyzetekben, szörnyű körülmények között megálltak helyüket. Nem valaha ár által sodort, megtört emberek az egykori áldozatok. A „másik oldal” megjelenő szereplőiről nem lehet ezt mondani, noha jónéhányan közülük nagyon is szeretnének cselekvőképesek lenni. Ezért nem hiszem, hogy a filmen megjelenő alakok tendenciózus beállítások következtében hatnak rokon-vagy ellenszenvesnek. A valahai helytállás önértetét, helytállását ilyen viszonyok között, manipuláció nem tudná a gesztusokba becsapni.

SZABÓ MIKLÓS

Miért az ávósok?

A történelem visszavétele

Immár évtizede sorozatban készülnek filmek az ötvenes évekről, ámcsupán a legutóbbi időben jelenik meg egyre közvetlenebb módon a korszakot idéző nyílt erőszak ábrázolása. 1987-ben két film is készült, amely sokkoló hatását a benne szereplő ávósok brutalitására építi. Miről árulkodik, hogy ez a motívum éppen most jelenik meg?

Sára Sándor *Tüske a köröm alatt* és Kézdi-Kovács Zsolt *Kiáltás és kiáltás* című filmje ugyan nem a szigorúan vett „ötvenes években” játszódik, úgy érezhetjük azonban, hogy valamilyen módon mindkettő az ötvenes évek filmje is. Üzenetük egyik lehetséges történelmi értelmezése, hogy ötvenhatal nem tűnt el az erőszakos hatalmi terror a társadalomból, csupán rejtetté, s így még ellenőrizhetetlenebbé vált. Az erőszakalkalmazás mindkét filmben azzal az intézményes háttérrel rendelkezik, amely nyílt hatalmának virágkorát 1949—56-ig élte, és ennek a korszaknak rejtett szimbóluma volt. Ez a tény e filmek drámai hatásának döntő eleme. Félreérténénk ezért őket, ha azt mondanánk, hogy az exávósok és mai utódaik szerepeltetése pusztán politikai pikantéria bennük. Valójában mondanivalójuk lényegét érinti. Az ávósokon keresztül juthatunk el azokhoz a mélyebb rétegekhez, melyek nélkül egyik film sem volna több egyszerű bűnügyi történetnél. Az ávósok szerepeltetése olyan történelmi korszakot idéz, amely politikai jelentésénél fogva azonnal a történet meghatározó motívummá válik. A rendezők nyilván nem arra a közismert tényre akarták felhívni a figyelmet, hogy a felozlatott ávó számos tisztje és katonája került át a rendőrségbe és más fegyveres testületekhez, köztük olyanok is, akik nehezen tudták levétközni korábban megszokott habitusukat. Az ávósok nyilván nem egyes személyeket, nem is a szerveze-

tet, hanem egyrészt a korlátlan és ellenőrizhetetlen hatalomgyakorlás és a hatalommal való visszaélés rendszerét szimbolizálják, másrészt olyan történelmi kontinuitást képviselnek, melynek lényege épp a politikai erőszak. De miért fordulnak a rendezők épp ehhez a történelmi szimbólumhoz, amikor a jelenről akarnak szólni?

A választ egy hagyomány válságában keressük. A hatvanas évek úgynevezett közéleti vagy cselekvő filmtípusának értelmiségi hagyományáról van szó.

Egy szerep válsága

Ahogy Ujhelyi Szilárd fogalmazta egy interjúban (Filmkultúra 1970/1) a magyar filmesek a hatvanas években „saját pályájukat” követve lényegileg a politika „napja” körül keringtek. A hatvanas évek filmjei azért tűntek fel úgy, hogy „együtt haladnak” a hatalommal, mert olyan erkölcsi ideálokat fogalmaztak meg, amelyek beleillettek az 1963-tól kezdődő, az új gazdasági mechanizmust előkészítő korszak politikai perspektívájába. Valójában azonban ezek a filmek nem az adott politikai irányvonal támogatását hirdették, hanem az egyén erkölcsi autonómiájának fontosságát — kimondva, kimondatlanul — mindenfajta politikai hatalommal szemben. Az erőskezü hatalom és a függetlenségre törő egyén konfliktusa volt ennek a korszaknak a fő témája. A kor két alapműve elmentésé oldaltól közelíti meg ennek modellhelyzeteit. Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* azt példázza, hogyan törí meg a hatalom kéréllhetetlenül az autonómiaigény mindenfajta érvényesülését, Kovács András *Hídeg napokja* pedig azt vizsgálja, hogyan

válík végül önpusztítóvá az erkölcsi függetlenség legkisebb hiánya is.

A hatvanas évek filmjei kitüntetett módon értelmiségi filmek voltak, ez közismert. Nemcsak azért, mert főhősök szinte kizárólag értelmiségiek, hanem azért is, mert lényeges mondanivalójuk ugyancsak kitüntetett módon értelmiségi problémaként jelentkezik egy olyan társadalomban, amelyben az individuális autonómia értékének eredeti hordozója — a polgárság — társadalmi jelentősége elhanyagolható. A hatalommal való együttélés morális konfliktusainak megfogalmazása azonban a hatvanas években mégis az egész társadalomhoz tudott szólni, mivel olyan szituációban történt, amelyben a totális elnyomás alóli felszabadulás és egy emberibb társadalom morális kérdése minden réteget egyformán érintettek, aminthogy az embertelen elnyomás ugyancsak az egész társadalom terhe volt. Újra hangsúlyozzuk: ezek a filmek — legalábbis a java — nem egy konkrét társadalmi állapot apologetáiként, hanem az elnyomásból a szabadságba vezető út morális elemzőiként váltak az egész társadalom reprezentatív szószólóivá.

A magyar film és a politika kényes és többé-kevésbé látszólagos harmóniája rögtön megszűnt a hatvannyolcas csehszlovákiai internacionalista segítségnyújtásban való részvétel, és főképp az új mechanizmusból való gyors gazdasági visszarendeződés következtében. A „cselekvő film” műfaja igen érzékenyen reagált arra az elbizonytalanodásra és bizalomgyöngülésre, ami ezt követően az értelmiségi társadalomban bekövetkezett. Nem mintha a filmek nem akartak volna továbbra is áttételesen részt venni a szocialista hatalmi stratégia kialakításában, de a személyes autonómia problémáját a hetvenes években már nem abból a szemszögből fogalmazták meg, hogy mit nyújthat az önállóság az egyén és a társadalom számára, illetve mit veszhet annak hiányával, hanem hogy miként védhető meg most már a pusztán privát integritás az elnyomó társadalom támadásaival szemben. A korszak modellértékű remekműve, Makk *Szerelmeje* az erkölcsi integritás és függetlenség megőrzését már nem a társadalmi cselekvés színterén, hanem a privát intimszférájában mutatja meg. A társadalmi színtér a hetvenes években vagy a komikumot vagy a fenyegettetést idézi fel.

A csalódás megfogalmazása azonban a hagyományos megközelítésmódot is kérdésessé tette. Van-e értelme ilyen körülmények között továbbra is hatalom és egyén elvont dichotómiájában gondolkodni. A hatalom elvont ábrázolása csak úgy lehetséges, ha vagy az iránta való bizalomhoz vagy a vele szembeni bizalmatlansághoz nem fér kétség. Ekkor kialakulhat egy hatalompárti vagy hatalomellenes mitológia, amely fel-

léphet az egyetemes érdekkifejezés igényével. Bizalom és bizalmatlanság konfliktusa azonban legfeljebb kérdéses, és ez már szűken azoknak a rétegeknek az ügye, akik érdekelték a hatalmi struktúra fenntartásában. Hatalom és egyen konfliktusának alakulása a hetvenes években már nem reprezentálta az egész társadalom legfőbb gondját — a fekete vonat utasának ennél konkrétabb gondoljai voltak —, csak azokét, akiket még mindig foglalkoztatott a hatalommal való együttműködés lehetősége. A hetvenes évek filmekben is kifejeződő értelmiségi szerepváltságának ez volt az egyik legfontosabb oka. A humán értelmiség megpróbálta megvédeni azt a róla (önmagáról) kialakított képet, hogy kitüntetett társadalmi szerepe a hatalom és a nép közötti közvetítés. Az egész hetvenes évek művészetét és publicisztikáját átszövi egyrészt az elkecsereedett értelmiségi küzdelem a privatizálódás, a „kispolgáriság” ellen, annak kétségbeesett bizonyítási kényszere, hogy fontos a társadalmi aktivitás, még ha ez nehézségekbe ütközik is, másrészt az állandó burkolt célozgatás a hatalom felé, hogy jobban vegye figyelembe, amit az értelmiség mond neki, cserébe azért, hogy emez nem fejt ki ellenséges ideológiai propagandát. A hetvenes évek filmjeiben egyre erősebben érződik az a kétely, hogy ez a szerepmegőrzés egyáltalán lehetséges-e, és el is tűnik belőlük az a morális biztonság, amellyel korábban az értelmiségi hősök sorsát a társadalmi konfliktusok paradigmájává avatták. Jól mutatja ezt az elbizonytalanodást Sándor Pál *Szabadság a gonosztól* című filmje, amely, hasonlóan a *Hideg napok*hoz, olyan szituációt ábrázol, amelyben a magasabbrendű „közösségi értékek” figyelmen kívül hagyása pusztuláshoz vezet. A *Hideg napok* az esemény utáni etikai elemzés filmje, a folyamatot ábrázolja, ahogy a hősök ráébrednek tetteik következményeire, s ez azt sugallja, hogy az események csakis egyféle erkölcsi szemszögből értelmezhetőek. Sándor Pál filmje azonban nem az etikai feldolgozást, a tanulságok levonását, hanem magát az eseményt állítja középpontba, és meghagyja a szabadságot a nézőnek, hogy esetleg ne vonjon le semmilyen erkölcsi tanulságot a filmből, vagy ha mégis, ne érezze úgy, hogy csak egyféle megoldás lehetséges. Nem mintha a filmnek nem volna morális álláspontja, azonban ezt ironikus pozícióba rejti, mintegy meghagyva magának a tévedés lehetőségét is. Ez a hetvenes években általánossá váló ironikus attitűd a korábban általánosnak és megkérdőjelezhetetlennek tűnő értékek elbizonytalanodását mutatja. A közéleti problémákkal foglalkozó filmek hősei továbbra is többnyire értelmiségiek, viszont sorsuk már nem az értelmes küzdelem, hanem a reménytelen magáramaradottságot példázza, míg a

nyolevanes évek elejére a teljes tehetlenségérzés lesz úrrá az értelmiségi filmekben. A hatvanas évek általános társadalomkritikai attitűdje a hetvenes években először mint réteggömbölyvény jelentkezik, a nyolevanes évekre pedig elveszti erejének döntő részét, és „nyafogássá” (Hankiss Elemér) vagy közérzetjelentéssé erőtlenedik.

Azok a rendezők, akik ezt a szerepváltságot úgy vették tudomásul, hogy közben ragaszkodtak korábbi társadalmi státuszuk visszaszerzéséhez, új társadalmi konszenzus teremtésével próbálkoztak. Így jelenik meg az ötvenes évek tematikája ezen a második váltóponton, tehát amikor a magyar értelmiségi film kezdi egészen elveszteni kritikai biztonságát. Ez nem más, mint a talajvesztésre való reakció, a *hagyományos és hitelét veszített értelmiségi szemszög össznemzetivé tárgításának újabb kísérlete*.

A hatvanas évek társadalomábrázolása mögött mindig is ott rejtőzött a sztálinizmus diktatúrája, mint viszonyítási pont. Az ekkor készült jelentős művek hitelét az adta — ha egyáltalán megfelfedezhető ez a titok —, hogy igazán belső viszonyuk volt a történelemhez. Ezt a viszonyt az a hit táplálta, hogy van remény a hatalomnak való kiszolgáltatottság megszüntetésére. Nem nehéz megérteni, hogy lényegében ugyanazok a rendezők, akiknek a nevéhez a hat-

vanas évek filmművészetete is kapcsolódik — talán csak Jancsó Miklóst kivéve —, miért próbálkoztak meg ugyanazzal a történelmi konszenzus-teremtéssel akkor, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy hagyományos értelmiségi megközelítésmódjukkal már nem a társadalom egészét képviselik. Az ötvenes évek témája lehetőséget adott arra, hogy ismét szó essék az egyen és a hatalom általános viszonyáról, az erkölcsi autonómia konfliktusairól. Ezekben a filmekben újra megjelenhetett az értelmiségi hős mint egy egész társadalom sorsának letéteményese és szimbóluma.

Ez azonban csupán a hagyományban rejtőző *oka e* filmek létrejöttének. Funkciójukat a hagyomány folytatásában és a kor közgondolkodásában ez még nem magyarázza meg. Ehhez már magukat a filmeket kell elemeznünk, és elsősorban azt, milyen formában jelenik meg újra hatalom és autonóm egyén hagyományos konfliktusa.

A meggyalázott lelkesedés

Az ötvenes évekről szóló filmek szemléletében Bacsó filmje, *A tanú* fontos változást jelez, azzal együtt, hogy nem sokkal később, Makk *Szerelmje* után időlegesen meg is szakad ennek a témának a feldolgozása. A korszakról szóló hatvanas évekbeli filmek jellegzetessége az volt, hogy a korszakot a történelmi kontinuitás részeként kezelték. Azt vizsgálták, hogy a magyar történelem folyamatában — elsősorban a jelen szempontjából — milyen helyet foglal el ez az időszak, milyen történelmi és erkölcsi tanulságok vonhatók le belőle. Egyértelmű volt, hogy a rendezők mai világuk egy elmúlt, de tőle elválaszthatatlan állapotáról beszélnek, olyan korról, amelyet saját történelmük-

„már nem is hajlandó komolyan foglalkozni vele; nevetve elbúcsúzik tőle”
(Bacsó Péter: *A tanú*)

Kende Tamás felvétele



ként vállalnak, de mint műlat, és nem mint jelent. Felidézésére azért volt szükség, hogy levonhassák belőle a jelen számára is érvényes erkölcsi tanulságokat, ami kizárólag azért volt lehetséges, mert múlt és jelen között folyamatosságot tételeztek. A múlttal nem kívülről, hanem mint önmaguk egykori valóságával álltak szemben, amelyet minden bűne és hibája ellenére a sajátjuknak éreztek. Az ötvenes évek a hatvanas évek filmjeiben — *Nyár a hegyen, Húsz óra, Feldobott kő* — nem elidegenedett történelmi vagy politikai modell, hanem a jelen világ erkölcsi elözménye, mely elmúlt, de éppen mert *elmúlt*, sajátként vállalható. Ezekben a filmekben kevésbé hangsúlyos a kor teatrális külső megjelenése, nincsenek meg a külsőséges történelmi relikviák, a figurák megjelenésében semmi sem utal „történelmiségre”. Fontos a kontinuitás megmutatása, a visszaemlékezés vagy a jelenben való folytatás felidézése. Az ötvenes évek ezekben a filmekben nyitott világ, mely megérthető, feldolgozható, és közvetlen dialógus folytatható vele.

Ennek a nyitott és átlátható világnak a bezárkózása és elidegenedése először *A tanulóban* történik meg, annak ellenére, hogy a film végén még mindig felidéződik a jelen világ, amikor a hős a békés pesti utcán sétálgat. Csakhogy ez a jelenet már nem a folyamatosságot, hanem éppen a diszkontinuitást hangsúlyozza. Ebből a jelenetből visszatekintve a megelőző események nem történelmi előzményként, hanem örült lázálomként látszanak. Múlt és jelen itt nem ugyanannak a folyamatnak két állapota, hanem a normális világ és az agyém feloldhatatlan ellentéte. Bacsó a film mottójával is ezt a különbséget akarta hangsúlyozni; olyan yira múltnak tekinti az ötvenes éveket, hogy már nem is hajlandó komolyan foglalkozni vele, „nevetve elbúcsúzik tőle”. Elutasítja azt az erkölcsi részvételt, aminek alapján a *Nyár a hegyen*ben még jelenbeli erkölcsi problémák forrásaként kezelte. Ezzel a gesztussal az ötvenes éveket végérvényesen múlttá és történelemmá avatja, elidegenedett tárggyá degradálja, melyet kedvére formálhat hol komikusra, hol tragikusra anélkül, hogy jelenbeli konfliktusai szempontjából a legkisebb mulasztástól is tartani kellene. Az ötvenes évek modellé válik, egy egyszer s mindenkorra lezárt kor történelmi, erkölcsi, politikai lomtára lesz, amelyből akármilyen céllal, nagyobb erkölcsi felelősség nélkül figurákat, helyzeteket, gegeket, konfliktusokat lehet kölcsönözni. A jelenbeli konfliktusoknak már nem eredete az ötvenes évek, csupán az elvont történelmi modellek szintjén. A hatvanas évek a korszak feldolgozását egyetlen célra használta: hogy ezáltal találgon rá az „emberarcú” szocializmus útjára. *A tanú*

után készült filmekben nem vezet út többé az ötvenes évekből a jelenbe, s onnan a jövőbe, a kor különféle modellhelyzetek díszlettára lesz.

Az ötvenes évek új szemlélete szinte azonnal remekművet hozott létre Makk *Szerelemjében*, azután azonban hét évet kellett várni, hogy beinduljon az igazi új széria, az ötvenes éveket leleplező filmek sorozata.

Ezek a filmek, ahogy említettük, nem folyamatot, nem történelmi utat ábrázolnak, hanem egy világállapotot, egy statikus helyzetet, amelyből nincs kilátás. Épp az általában vett történelmi perspektíva elvesztése, a társadalmi fejlődés irányának elbizonytalanodása volt az, ami ezeket a filmeket a hetvenes évek végétől kezdve létrehozta. Nem a kor történelmi elemzését akarták nyújtani ezek a filmek, hanem érzékeltetni akarták a kilátástalanság politikai és erkölcsi atmoszféráját, fel akarták mutatni az ebből következő morális konfliktusokat. Mi volt konkrétan ez az atmoszféra, és melyek voltak ezek a konfliktusok? Az uralkodó légkör ezekben a filmekben a kiszámíthatatlanság, a kiszolgáltatottság, az érthetlenség, amit az átláthatatlan hatalmi gépezet félelmetes működése kelt. Az egyén sosem tudja, hogy cselekedetei milyen összefüggésbe kerülnek és mi lesz következményük. Minden egyes szereplő függésben van egy általa be nem látható hatalmi hierarchiától, ahol az információk mindig csak fölfelé terjednek, lefelé csak a kész döntések érkeznek. Ezeknek a filmeknek — ahogy Cseri István írja — (Kritika 1981/9.) — nem volt céljuk, hogy „többet tudjanak” a korról, mint hőseik, mert a néző számára hőseik kiszolgáltatottságát, információszegénységét, cselekvésképtelenségéből fakadó szorongásuk lelki állapotát akarták átélhetővé tenni. Mondhatni, ez a lelkiállapot az ötvenes évek témájú filmek legfontosabb üzenete, még ha ezt néha ironikusan kezelik is. Azt, hogy ez milyen fontos üzenet a nyolcvanas évek elején, mutatja, hogy Jancsó *A zsarnok szívében* ugyanezt az állapotot fogalmazza meg modellszerűbben, egy egész más történelmi korba helyezve.

A kiszolgáltatottság atmoszféráján kívül bizonyos morális konfliktustípusok is jellemzők ezekre a filmekre. Három nagy problémakört különíthetünk el: az egyik a karrier kontra erkölcsi integritás konfliktusa (*Angi Vera, Kettévált mennyezet, Requiem, Te rongyos élet*); a másik a hatalom kontra személyes autonómiáé (*Szerelem, Mérékzés, Téglafal mögött, Napló I—II, Philemon és Baucisz*); a harmadik témakör a hit és lelkesedés meggyalázása (*A ménegazda, Tegnapelőtti*).

Az első két — egymáshoz közel eső — témakörben nem nehéz felismerni a hatvanas évek alapkonfliktusának variációit. Az a tény, hogy a rendezőket inkább ezek foglalkoztat-



„Aki 1958-ról beszél, az egyszerre beszél a máról és az ötvenes évekről!”
(Kézdi-Kovács Zsolt: Kilátás és kilátás)

Demeter Miklós felvétele

ták, mint a harmadik, mutatja, hogy mennyire a hagyomány új formában való megjelenéséről van szó, és nem az ötvenes évek „feltárásáról”. Kiváltképp a karriertörténetekből látszik az a törekvés, hogy a hagyományos alapképletet könnyen átélhető formában próbálják meg a jelen számára is elfogadhatóvá tenni. A téma annyira általános volt a korban, hogy Szabó István két utolsó filmjében már nem is az ötvenes évekkel kapcsolatban jelenik meg. A hit és lelkesedés meggyalázásának témája ugyan erősebben kapcsolódik az adott történelmi korhoz, azonban itt is inkább egy jelenbeli lelkiállapot megfogalmazásáról van szó.

Ha ezek a művek szubjektíve abból a célból készültek is el, hogy fel-fakasszák a magyar történelem fekélyes sebeit és ezáltal nyugtassák meg a hánykolódó történelmi köztudatot, mégis többet tudunk meg belőlük arról, hogyan érezték magukat rendezők saját korukban, mint arról, hogy milyen volt az „ötvenes évek”.

A filmek kritikai visszhangjának visszatérő eleme, hogy a korszaknak csupán felszíni rétegeit érintik, és nem jutnak mélyebbre az elemzésben. Hogy jutottak volna, amikor nem is akartak mélyebbre ásní? Így is súlyos művészi teherként vállaltak magukra a rendezők akkor, amikor úgy döntöttek, hogy morális és politikai problémáikat olyan korszak köntösébe bújtatják, amelynek történelmi feltárása szinte el sem kezdődött, és még sokáig politikai viták tárgya lesz. Két cél is lebeghetett a szemük előtt: megfogalmazni aktuális társadalmi közérzetüket, és ugyanakkor értelmiségi avangárdként élenjárni egy mindenkit mélyen érintő problémákör feltárásában. A filmek megmaradtak a kor ábrázolásának felszíni rétegeiben, és ez nem engedte elmélyíteni magát az ábrázolt morális konfliktust sem. Egyáltalán nem véletlen, hogy a legsikerültebb karrierkonfliktus-történet a nyolcvanas évek elejéről, Szabó Mephistója, olyan korban játszódik, amelyben maga a történelmi közeg már nem vet föl értékelési-gondokat, így a film szilárd történelmi értékrendre alapozhat, nem kell még a kor árnyalt elemzésével is terhelnie magát. Azonban nem feladatunk a filmek értékelése, pusztán azt szerettük volna illusztrálni, hogy az ötvenes évek-témájú filmekben épp az ötvenes évek történelmi közege a legnagyobb teherként, mint-hogy alapvető üzenetük ugyanakkor saját korukban gyökerezik. Ezzel természetesen nem vitatjuk, hogy e filmek nagyban elősegítették az ötvenes évekkel kapcsolatos gátlások felszabadítását a közgondolkodásban.

Autonómia és hatalom viszonya re-ménytelenebbnek ábrázolódik, az egyén kiszolgáltatottabb és megalázottabb, mint valaha a magyar filmekben. Az autonóm személyiség tökéletes elnyomordása, a megoldhatatlan morális dilemmák, a hatalom átláthatatlan, szövevényes szerkezete, a sárba taposott hitek és a meggyalázott lelkesedés: ezek az ötvenes éveket tárgyaló filmek szemléletének meghatározó motívumai. Ez volna a magyar filmrendezők első és részben második generációjának alapélménye a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának társadalmáról? Ez nyilvánvalóan igazolhatatlan állítás, azonkívül szubjektív, egzisztenciális motívumok sem vezethették őket erre.

Az ötvenes évek a filmekben pusztán szimbólum: az értelmiségi talajvesztés és az ebből következő kiszolgáltatottságérzés szimbóluma. Nem arról van szó, hogy a rendezők az évtized-

forduló társadalmi viszonyait hasonlítják a sztálinizmushoz, hanem arról, hogy a hagyományos módon már nem tudják definiálni a társadalomhoz való viszonyukat, s úgy érzik, hogy ragaszkodásuk hagyományos értelmiségi értékeikhez kiszolgáltatottá teszi őket, akárcsak harminc évvel ezelőtt. Ez a kiszolgáltatottság pedig eminens módon a hatalomhoz való viszonyukban csapódik le, hiszen a lojalitás problémája a lényege ennek az értelmiségi tradíciónak. Nyíltan már nem hirdethetik együttműködési készségüket a hatalommal — ennek már semmi hitele nem volna —, de különféle okokból mégsem akarják feladni a meggyőződésüket, hogy a véleménykimondás és a lojalitás megfelelő egyensúlyban tartásával meggyőzhető a politikai vezetés arról, hogy érdekében áll figyelembe venni az ő társadalmi értékeit is. Ezért csupán intellektuális, kvázi-ellenzéki pozíciót hajlandók elfoglalni, amelyből bármikor vissza lehet térni a hatalom belső köreibbe. Sem a hatalomtól való elfordulást, sem a vele szemben való radikális fellépést nem vállalják, ugyanakkor a jelen viszonyaiból kiindulva mégsem találnak olyan — még lojális — szemszöveget, amelyből az egész társadalomra érvényes általánossággal fogalmazhatják értelmiségi közérzetüket. Ezért van szükség az ötvenes évek felidézésére. Ezek a filmek — melyeknek hősei, amint Fábian László is megállapította (Filmvilág 1983/3.), szintén csaknem kizárólag értelmiségiek — semmi mást nem hivatottak ábrázolni, mint szélsőségesen ellenséges és álnok társadalmi környezetet, mely látszólag az ő értékeik szerint működik (ezért olyan fontosak a külsőségek), misztikus, kiszámíthatatlan hatalmi gépezet (ezért fontos az ötvenes évek „hangulatának” érzékeltetése) és egy kiszolgáltatott, megalázott, magáramaradt értelmiségi figurát. Azért nem látható a hatalmi mechanizmus közelebről — egyetlen filmben jelenik meg Rákosi, ott is csak hátulról —, azért bújik el a közvetlen politikai szféra, mert a rendezők olyan hőst akarnak ábrázolni, aki nem részese, hanem kiszolgáltatottja a hatalmi manipulációnak. Az ötvenes évek hű, díszlet-szerű ábrázolása azért szükséges, mert ez a hős a privátszféra biztonságától is meg van fosztva (szemben a *Szerelmmel*). A nyolcvanas évek elejének nem-ötvenes évek témájú filmjei az értelmiségi hőst ugyancsak magára maradt, kiszolgáltatott áldozatnak ábrázolják, azonban az ötvenes évek-tematika azt is lehetővé teszi, hogy ezt a rossz közérzetet egyértelműen a politikai gyakorlat szemére hányják.

Ezzel a túlzással azonban e filmek rendezői el is rejtik valódi szándékukat, és úgy tesznek, mintha csak az ötvenes évek szubjektív történelmi analízisét végeznék el. Holott semmi

másról nincs szó, mint hogy hagyományos értelmiségi álláspontjukat nem akarván feladni, inkább a kiszolgáltatatot, szenvedő áldozat szerepét öltik fel. Túláltalánosítják a kritikai attitűdöt, és ezt visszavezetik egy minimális társadalmi konszenzusra: az ötvenes évek politikai gyakorlatának elutasítására. Ebben már az értelmiségi álláspont újra reprezentatív válnak, és így elfogadtathatják áldozatszerepüket. Ugyanakkor nem válhatnak a jelen politikai gyakorlatával szembeni illojalitással sem, hiszen az ötvenes éveket leleplezni előrevívó cselekedet. A kor ábrázolásának felületessége abból is adódik, hogy a kor felidézése egy kényszerű csúsztatás eredménye: a nyolcvanas évek politikai tudatával és céljaival jelentik meg az emberöltővel korábbi élményeiket.

Igen jellemző, hogy ezek a filmek nem vagy csak nagyon áttételesen ábrázolják az ötvenes évek erőszakalkalmazását, holott az igazi történelmi hűség megkövetelné, hogy ez nagyobb hangsúlyt kapjon. De vajon, amikor a nyolcvanas évek második felében megjelenik a nyílt erőszak a filmekben, azt jelenti ez, hogy most már az agresszivitás is aktuális társadalmi tapasztalat volna valamilyen módon? Amennyire igaz ez a kijelentés ma, annyira igaz volt tíz évvel ezelőtt is, így ez a motívum nem vezethető le közvetlenül a jelen társadalmi tapasztalatból. Ezenkívül fel kell figyelni még valamire: az erőszak ábrázolása a mai filmekben csak áttételesen kapcsolódik az ötvenes évekhez. Az erőszakot tartalmazó történetek az ötvenhatot követő periódusban játszódnak. Ennek magyarázatát az ötvenes évek-tematikájú filmek sajátos önfejlődésében látjuk. Az erőszak megjelenése ugyanúgy egy politikai közérzet megnyilatkozása, mint maga az ötvenes évek ábrázolása.

Ördögüzés?

E közérzet egy csalódott, a politikai szféra manipulatív tevékenységét fenntartás nélkül tagadó, magát magárahagyatva érző, és saját társadalmi felelősségét hirdető értelmiségié. Az erőszak megjelenése ugyanennek a közérzetnek egy radikálisabb megfogalmazása. A brutális ávos egy véletlenül hitelét veszített társadalmi közeg szimbóluma, mely arra sem alkalmas már, hogy jovialis színházi díszletek mögé bújtatva sejtesse a valóságban nyílt agresszivitását. Nem a politikai gyakorlat lett kimutathatóan agresszívabb, mint mondjuk tíz évvel ezelőtt, hanem a hitele gyengült meg olyannyira, hogy rejtett lényegét a filmek egyszerűen az erőszak-tesztben szimbolizálják.

Az, hogy ez a hitelromlás még mindig az ötvenes évek bizonyos motívumain keresztül fejeződik ki, annak a következménye, hogy e filmek alap-

attitűdjé a társadalmi kérdésekkel szemben továbbra sem változott. Az ötvenhat utáni periódus megjelenése ennek egy műfaji következménye.

Említettük, hogy a rendezők az ötvenes évek ábrázolásával eltúlozzák saját helyzetük jelentőségét a mai társadalomban. Ez a túlzás csak az által legitimálódik, hogy a filmek ürügyként használják a történelmi ábrázolás látszatát. Ezt az ürügyet azonban a kritikai visszhang egy percig sem vette komolyan. Az első pillanattól fogva az aktualizálható motivációt kereste, amelyet eddig véleményünk szerint, Berend T. Iván fogalmazott meg a legjobb közelítéssel: „Nemcsak azt fejezik ki ezek a filmek, hogy nem tudunk szabadulni a múlttól, hanem azt is, hogy szorongások zavarják jelenünket... a feldolgozatlan és feldolgozhatatlan múlt szorongatóan belemosódhat a jövőképbe is. Elmúlt, de visszahozhatatlan-e? Számoljunk le vele, újra, hogy ne kísértsen.” (Filmvilág 1982/4.) Ez a nyilvánvalóan jóindulatú értelmezés egyfajta *ördögüzés*ként fogja fel ezeket a filmeket. Ha egy kicsit szkeptikusabb szemmel nézzük őket, azt is megláthatjuk, hogy maguk a „mágusok” nem hisznek igazán az ördögüzés sikerében. A leszámolás nem történik meg a filmekben, a kor szellemét nem megsemmisítik, hanem éppen hogy apokaliptikussá növelik. Céljuk nem a néző katartikus felszabadítása, hanem *szorongásának végletessé növelése*. Az ötvenes évekről szóló filmek: történelmi horrorfilmek. Sajátosságuk nem az ördögüzés, ami az expresszionista művészetre jellemző, hanem a szorongás fokozása, a félelemkeltés, az érzképi riasztás, ami viszont a horror tulajdonsága. Nemesebb kifejezéssel élve: ezekben a filmekben a történelmi vészharang kondul meg.

A probléma viszont épp az, hogy hiányzik belőlük az a történelmi dimenzió, amelyben érthetővé válna, *miféle konkrét veszélyhelyzet teszi szükségessé a harangok zúgását*.

Azt nyilván senki sem gondolja komolyan, hogy a magyar értelmiség a Rákosi—Gerő-klikk hatalomátvételétől tart. Azt pedig, hogy miféle aktuális társadalmi folyamatokban látják az ehhez mérhető horderejű veszélyt, a filmekben sűrű homály fedi. (Ha valaki azt mondaná, hogy ennek megfogalmazása a cenzúra tilalmába ütközne, arra hívnánk fel a figyelmét, hogy nem veszi elég komolyan a filmek alkotóit, ha feltételezi róluk, hogy a legfontosabbat tilalomszóra elhallgatják. Másik érvünk pedig az, hogy tudunk olyan filmről, amely az ötvenes éveket következetesen és nyíltan aktuális szemszögből ábrázolta: ez Wajda *Márványember*. Ez a film bizonyítja, hogy a ki-
ennek konkrét mondanivalója van a jelenről, az nem bújik el egészen történelmi kulisszák mögé, és akkor az is megadatik neki, hogy a jelen törté-

nelmének aktív részese lehessen, ahogy Wajdának megadatott a *Vasember*ben — a művészi színvonal itt már elhanyagolható. Röviden: az ötvenes évekről filmet készítő rendezők a hagyományos kiindulópontból már nem tudnak érvényeset mondani a jelenről, ezért keresnek menedéket a „történelmiség látszatában” [Fábián László.]

A történelmi maszk azonban ragadósnak bizonyult. Ennek oka az, hogy valódi társadalmi igényt fejezett ki az ötvenes éveket fedő kulturális csend megtörése. A magyar közéleti film itt újra úttörő szerepet vállalhatott, ha ez már csak inkább publicisztikai és nem annyira művészi színvonalon sikerült is neki. De bármilyen hatásos volt is ez az álca, azért csak álca maradt, és ez elég hamar világossá vált. A publicisztikai töltet hamar kiürült belőle, és a téma átkerült abba a közegbe, ahová igazán való: a történettudományi és a valódi filmes publicisztikába.

Az ötvenes évek két-három film után üresen kongó operettdíszletté vált a magyar játékfilmben. Két megoldás kínálkozott: tudatosítani a díszletszerűséget, és ezt emelni stilizációs elvvé, vagy a történelmiség látszata helyett valódi történelmi dimenziót adni ezeknek a történeteknek, s ezzel egyszerűen jobban érvényesíteni a jelenre való utalást.

Az első megoldással két film próbálkozott: Jeles András *Álombrigádja*, és Bacsó Péter *Te rongyos élete*. Jeles ezt a módszert olyan következetesen vitte végig, hogy tökéletesen új és autentikus formát hozott létre a magyar filmben, sőt a magyar színházban is, amellyel egyszerűen meghatározta az értelmiségi attitűd érvényességi határait is a társadalomban. Filmjét azonban, amióta elkészült, immár hat éve, a közönség nem láthatja. Bacsó ismét csak az értelmiségi attitűdöt csomagolta be népszerű formába — erről a módszerről lásd Király Jenő elemzését a *Szóra-köztető film* című kötetben —, és szép közönségsikert ért el vele.

A második megoldást először Makk Károly fedezte föl *Egymásra nézve* című filmjében. Ennek lényege a következő: az ötvenes évek összes ábrázolási konvencióját és alapmotívumát ki kell emelni az ötvenes évek politikai kontextusából, ahol ezek már hatástalanok, és át kell helyezni egy olyan korba, amelyben ezek a hatáselemek még nem használódtak el. De ennek a kornak olyannak kell lennie, hogy a motívumok ne legyenek anakronisztikusak, történelm-hamisítással se lehessen vádolni a rendezőt, és a film is megtartsa politikai leleplezőerőjét. Ilyen korszak az ötvenhétől hatvanháromig tartó éra, melybe beletartozik az 1958-as Nagy Imre-per.

Az erőszak megjelenése a fent említett fokozott bizalomvesztésen kívül, pusztán ennek az időbeni előrelépés-

nek is következménye. Az ötvenes évek társadalmi elnyomását azért nem kellett a fizikai agresszivitással érzékeltetni, mert már a lelki agresszivitás is elég erős volt ahhoz, hogy félelmet lehessen vele kelteni. Ez a lelki agresszivitás azonban jellegzetes módon kötődik a korhoz, nem lehet minden további magyarázat nélkül átvinni más korszakra. Makk ötletességét dicséri, hogy megtalálta annak a módját, hogy az ötvenes évek lelki agresszivitását át tudja tenni '56 utánra is: az egyént kellett felruházni olyan tulajdonságokkal, amelyek szemben a társadalmat megint szélsőségesen intoleránsnak lehet ábrázolni. A korábbi filmek hősei „normális” átlagemberek voltak, a társadalom volt „deviáns”, „állampolgári jogon” nyomta el őket. Makk hősnőjének ehhez már lesbikusnak kell lennie (az már csak árnyalat, hogy a munkájában is nehezen kezelhető). Ez azonban még mindig túl partikuláris motívum ahhoz, hogy a társadalmi intolerancia igazán érezhető legyen: el kell dördülnie egy — szigorúan szolgálati — fegyvernek is.

Az erőszak megjelenésének azonban van egy harmadik oka is, amely az ötvenes-évek-film horrorjellegéből következik: a zsigeri ingerek fokozásának kényszere. A naturalista horror történetében megfigyelhető, hogy a rémisztgetés hatásmotívumaként egyre erősebb ingereket használnak. Hasonló ingerfokozást figyelhetünk meg az ötvenes évek-tematikával kapcsolatban is. Makk filmjében mind a lesbikusság, mind a fegyverhasználat még enyhe formája a fokozásnak, de Kézdi-Kovács filmjében ez odáig fajul, hogy a vér, az erőszak és a halál motívumai már kitöltik az egész filmet (vágóhíd, hadifogság, az ávósok ütlegei).

Az időbeni előrehaladás lényege azonban a korábbi filmekből hiányzó történelmi dimenzió újramegjelenése. Ezt a dimenziót két motívum hordozza: az egyik az 1958-as évszám, a másik a volt ávósok szerepeltetése. Az évszámban az jelenti a történelmi perspektívát, hogy egyaránt tekinthető — ahogy a hivatalos álláspont is teszi — a jelen korszakhoz tartozóknak, ugyanakkor a Nagy Imre-per és a tisztogatások miatt az ötvenes évek „nyúlványaként” is felfogható. Aki 1958-ról beszél, az sajátos módon egyszerre beszél a máról és az ötvenes évekről, és akarva, akaratlanul egyfajta történelmi kontinuitást állít. A kiszolgált ávósok jelentése viszont egyértelmű: a múlt továbbélése a jelenben. Nem a személyeké, hanem a hatalmi struktúráé. Akkor is, ha az időpont nem 1958, hanem a nyolcvanas évek, mint Sára filmjében.

Az aktivizálódó kiszolgált ávós motívuma azonban más tartalmakat is hordoz, s ez kapcsolatban van a magáncélú szolgálati fegyverhasználatlaltal. Ez utóbbi az elmúlt évek filmjeiben háromszor is szerepel, mint



...Állandó, érthetetlen és elfajzott testvérgyilkosság”
(Kósa Ferenc: *A másik ember*)
Kalászi György felvétele

direkt motívum: *Egymásra nézve, Malom a pokolban, Kiáltás és kiáltás* (itt az ávós pribékek funkcionálnak úgy, mint szolgálati fegyver). Sára filmjében pedig áttételesen jelenik meg (a repülőn, illetve a fegyverrel való fenyegetésen keresztül).

Ha az ötvenes évekről szóló filmek nem ábrázolták a „társadalmi célú” nyílt erőszakot, ami pedig megfelelt volna a történelmi hűségnek, akkor az ötvenhatot követő korszakban túl erős, történelmileg indokolatlan lett volna az erőszak nyílt, intézményesített alkalmazását bemutatni. Olyan motívumra volt szükségük, amely egyértelműen tartalmazza egyrészt a brutalitást, másrészt az erőszak intézményes lehetőségét, harmadrészt rejtett, társadalmilag ellenőrizhetet-

len voltát. A szolgálati fegyverrel való magáncélú visszaélés ezt a három feltételt elégíti ki. Nem lehet azt mondani, hogy az intézményes struktúra *kényszerít* az erőszakra, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*, és nem lehet azt mondani, hogy a társadalom szükségképpen brutálisan beleavatkozik az egyén magánéletébe, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*. Ezek a filmek épp azt akarják ábrázolni, ahogy ezek a lehetőségek valóra válnak. Ennek okait azonban — korábban említettek miatt — nem a Kádár-korszak inherens szerkezetében keresik, hanem a háború óta tartó társadalmi fejlődés általános sajátosságának tartják. Ezért legfőbb mondanivalójuk a társadalmi erőszak állandó fenyegetése és ellenőrizhetetlensége.

A közelmúlt történelmével foglalkozó filmek az utóbbi időben visszatértek ahhoz a történelmi dimenziójú ábrázolásmódhoz, amit a hatvanas évek végén elhagytak. A társadalomelemzést újra történelmi perspektívából végzik el, nem csak változtathatatlan, kilátástalanul megmerevedett struktúrákat ábrázolnak, mint a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején. Az ötvenes évek újra egy történelmi folyamatot befolyásoló történelmi korszak lett, ahonnan újra van

átjárás a jelenbe, nem lezárt metafizikus struktúra többé.

Ezt a történelmi dimenziót egyrészt a hatvanas évek értelmiségi attitűdje, másrészt a nyolcvanas évek totális elbizonytalanodása és katasztrófaélménye határozza meg. Ebből következően az újabb történelmi vonatkozású filmek már nem kilátástalan, az egyént kiszolgáltatottá tevő társadalmi környezetet ábrázolnak, mint a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején, hanem kilátástalan és az egyént pusztító történelmi folyamatot, melyet a magyar vagy a kelet-európai sors kérelhetetlen törvényszerűségének állítanak be. A hatvanas évek történelmi perspektívája a jövőre irányult, és folyamatos progressziót tételezett fel. A nyolcvanas évek végének filmjei visszafelé mutató perspektívát jelentenek meg, progresszió helyett kilátástalan, örök körforgást, és a legrosszabb „örök visszatérését” állítják. Ezen a ponton állításunk érvényét már nemcsak az „ávós” filmek igazolják. Ezek a művek ugyanannak a nagyon rossz társadalmi köz- és előérzetnek a közéleti film-hagyományban fogant termékei, mint amelynek explicit kifejtése Kósa *A másik embere*, amelyben a magyar történelem nyíltan és minden csúsztatás nélkül állandó értelmetlen és elfajzott testvérgyilkossággént jelenik meg, és a legadekvátabb módon, publicisztikába fogalmazott megjelenési módja a történelem és a mai társadalom erőszakosságát és kegyetlenségét ábrázoló dokumentumfilmek sora: Vitézy: *Úgy érezte, szabadon él*; Magyar—Schiffer: *A Dunánál*; Sára: *Sír az út előttem*; Gulyás-testvérek: *Törvénysértés nélkül*.

A magyar társadalmi filmekkel kapcsolatos lényegében húsz éve érvényes konklúziót Jancsó Miklós vonta le egy interjúban: „A magyar filmművészet a hatvanas években már hangot adott annak, hogy a reformok híve, nem ismételtetheti önmagát. Ezért már jó ideje nem tud újat mondani a nemzetnek és a nagyvilágnak. Ha a szocializmus megújításához szükséges változások annyi várakozás után végre teljesedésbe mennek, akkor ismét volna mit üzennie.” (Filmvilág 1987/7.) Az, hogy a magyar filmesek félnek a történelemtől és rossz az előérzetük, nem rajtuk múlik. Az, hogy ennek hangot adnak, az részben. Ezen két módon lehet változtatni: el lehet hallgattatni őket, és meg lehet változtatni a körülményeket. Az első az egyszerűbb, a második a tartósabb megoldás; a filmeknek pedig kerestük kell azt a szemszöveget, amelyből a mai társadalom nemcsak a hatalom és a vele kiegyezést kereső értelmiség viszonyából ábrázolható.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

Vadászjelenetek Felső- Magyarországon

Tüske a köröm alatt

Mintha a hatvanas évek képvilágával találkozánk: szikár-visszafogott szerelem, társadalomkritikai pátosz, lovak, tornác, végtelen puszták, libák és gazemberek. A „retro” azonban csak látszat. Nemcsak azért, mert Sára Sándora nyolcvanas évek végéről néz körül szereplőin, hanem mert a történet, bár sokat markol, mégis erőtlen és töredékes. Az ismerős képi elemekben *akkor* egy világ és egy új látásmód kapott kifejezést, *most* viszont csak filmpublicisztika lett belőle.

A mesét a kibontakozó szerelem szövi: a film ebben ábrázolja a helybéli hatalmasságok maffiáit, a művészlét konfliktusait, a reform árnyoldalait, sőt az ötvenes évek itt maradt relikviáit. (Író: Csóori Sándor) Vagyis e szerelemnek emberi érdekességével, mélységével kellene hordoznia a társadalmi elemzést. Sikerülhetne is ez a dramaturgiai fogás, ha ebben a szerelemben valamivel több tárulna fel Hódosi András festőművésznek és a helybéli vezető lánynak, Zsuzsának a személyiségéből, ha emberileg érdekesebb lenne kapcsolatuk, ha egy titokmegfejtésére kellene vállalkoznunk. Itt azonban csak annyit tudunk meg, hogy a festő szakít Rorábbi — már itt, a pusztán szerzett — szeretőjével, és elfogadja a fiatal lány lelkesült vonzalmát, sőt a maga rezignált módján meg is kísérli viszonzni. Hódosi egyéniségéből azonban alig tárul fel valami, csupán morális tisztaságát állítja a film elé, az igazságtalanság elleni tiltakozó szenvedélyét.

Cserhalmi György pazar játéka sejteti emberi teljességét, ám mégsem tudunk igazán vele menni. Nem tudunk, mert lázadása csak illusztratív tulajdonságként áll előttünk, ami el-takarja személyiségének egyéb vonásait, emberi titkait. A lány méginkább egydimenziós figura, csak a vonzalom, az alárendelődés vágya élteti,



„Heidegger képesű vitázik
Zausza korábbi (francia) udvarlójával,
de Heidegger alakja másutt is
felbukkan”
(Kácskevel Anna és Cserhalmi György)

B. Müller Magda felvételei

s bár olykor megkapó ez a naiv láz, alakja mégis bántóan vázlatos, kidolgozatlan. Így, ez a kibontatlan szerelmi szál képtelen hordozni azt a leleplező szenvedélyt, amivel a festő a vidéki hatalmasságok maffiája ellen küzd, s nem tudja összefogni azt a sokféle témát sem, amibe a film — sokszor csak érintőlegesen — belekap.

Retorikus elemekből épül Hódosi művészlétének bemutatása is. Hogy

festő és hogy letette az ecsetjét, csak elbeszéléseiből tudjuk meg. Öreg mestere próbálja rávenni, térjen vissza a palettához, szolgálja tehetségét, az Istennek, ha már megundorodott kortársaitól — a művészlét és küldetés csak beszédtema marad. Képeivel — Orosz János megrázó erejű alkotásaival — ugyan találkozunk, de a festmények drámaisága nem sugárzik át a festő egyéniségére. Hódosi alkotói gyötrelmeire csak következtetni tudunk. Arra is gondolhatunk, hogy a film azt kívánja sugalmazni: a társadalmi igazságtalanság és korrupció szövevényébe művészi munkával már nem lehet beleszólni. A művésznek ezért személyesen, művészetén kívüli eszközökkel kell közbelépnie, ha tenni akar valamit. A műalkotás túl erőtlen az ilyen vállalkozáshoz. De ez a célzás is csak akkor lenne átéltető, ha láthatnánk az ecset és a társadalmi tett konfliktusát, ha kiderüene az előbbi lehetetlensége. Mert távolról még feldereng bennünk e sors néhány modellje, ismerős is a konfliktus, csak itt nem tudunk vele igazán azonosulni: verbális a kép...

Ezért említettem, hogy Hódosi figurája valahogy a hatvanas évek hőseinek késői dublőre. Beleütközik a falusi hatalmasságok korrupciójába, és azonnal cselekedni akar, érvényesíteni a törvényt, az igazságot. Mikor tanúja lesz, hogy a helybéli nagyságok a természetvédelmi területen, tehát a tilosban vadásznak, azonnal közbe akar lépni. A természetvédelmi megbízott, a barátja, hiába figyelmezteti a kellő körültekintésre — Hódosi utálja a taktikázást —, az csak arra jó, hogy elvizenyősítse a tiltakozást, leszerelje a cselekvő szenvedélyt. Az első rohamnál azonban kiderül, hogy nem a hatvanas években vagyunk, és Hódosi pátosza sem azonos az egykorival. A fényképeket, melyeket barátja készít a vadásztársaságról — a dokumentumot — elveszti, a természetvédelmist megalázzák. Hódosi ellen is megindul az intrika. Első rohamát tehát leszereli a helyi maffia, de ezzel meg is törik Hódosi azonnal cselekedni akaró pátosza: ettől kezdve csak háborgó tanúja lehet a Csák Máté-szerű garázdálkodásnak. Mert még a szülek felderítése is kemény munkájába kerül: mindenhonnan kiltitják, mindent elködösítenek előtte. Így viszont olyan lesz történetbeli szerepe, mintha csupán a filmnéző megbízottja lenne: vele együtt fedezük fel, lépésről lépésre az összefonódó érdekeket, a libatenyésztő hálózat maffiaszerű hűzásait, a hatalmi viszonyokat. Egészen a történet végéig, ahol rá kell döbbernünk, hogy szerelmének apja, a lány tudtán kívül, még Zsuzsára is fratott pár ezer libát, védve saját „tisztaságát” és persze a családi vagyont. Így aztán Hódosi képtelen bármit is tenni a televényyszerű korrupció ellen: így változik át szenved-

délyesen küzdő, taktikát megvető figurából — amilyenek indul — pusztá tanúvá: semmit sem tud tenni. De nem is az akció a szerepe, alakja kapcsán csak betekintést nyerünk a vidéki kiskirályok manipulációiba, figurája inkább csak apropó — ezért olyan elvont a portréja, a szerepé, az egyénisége. A „semmit se lehet csinálni” illusztrációja ez a figura, miközben egyénisége szétesik a lázadó-cselekvő és a tanúszerű magatartás két bekezdésére. Már nem is emlékeztet a hatvanas évek stílusára, pátoszára.

A hiányzó cselekményt, az elnagyolt portrékat az érdekesnek szánt mellékalakok és didaktikus párbeszéd-ek igyekeznek palástolni. Ilyen például a mezőgazdasági pilóta, aki Vietnamban(!) tanulta ki a haláltmegvető rárepülések technikáját, franciául magyarázza a vendégnek a trükköket és karrierjét. Aztán Süle,

(francia) udvarlójával, de Heidegger alakja másutt is felbukkan — a híres Van Gogh-i parasztbakancsok kapcsán. Ami önmagában nem baj, csak éppen említési sűrűsége fura ebben a pusztai környezetben.

Sajnos ez a film nem képekkel, látható eseményekkel akarja megjeleníteni a történetét és hőseit, hanem dialógokkal: a szereplők leülnek és elmesélik múltjukat és gondolataikat. Olykor szellemesen, máskor csak retorikusan. Kép és szöveg egymás mellett él. Aztán beugrik egy pazar ötlet: Hódosi a mezőn talál egy piros, női szandált, felemeli, beleszagol, majd felnéz az égen köröző darvakra... (A jelenet megismétlődik Hódosi öreg mesterével is: még a képi rím is bravúros.) Am a gag sikerültsége tudatosítja hiányérzetünket: miért nincs több ilyen játékosabb és áttetszőbb jelenet? Egyáltalán miért nem fér el ebbe a vádló,

Nem Sára az egyetlen, aki kűszködik a nyolcvanas évek adekvát játékfilmese kifejezőmódjaival. Ebbe a küzdelembe adott bepillantást a XX. Játékfilmszemle is. Láthattuk, hogy több lehetséges megoldás kínálkozik. A megszólalás formáját ma újra ki kell találni, jogosultságát a történetkezelés révén igazolni, s csak aztán kel életre a felfedezett stílus, a lehetőség akkor válik valósággá. Sárának ezen belül is nehezebb dolga volt: azt is mondhatnám, igazságtalanul bosszulta meg magát a hosszú játékfilmese kényszerpihenő. Hiszen hiába teremtett meg egy sajátos műfajt, a dokumentum-balladát, a nagyszerű *Pergőtűzzel* vagy a *Sír az út előtt* mel: a játékfilm műfajában szinte újra kellett kezdenie, amikor a gyakorlatot kellett pótolnia, amikor a kis pénzből készülő film kompromiszumait kellett elrejtene, s amikor mindenneklőtt a nyolcvanas évek



„Ettől kezdve csak háborgó tanúja lehet a Csák Máté-szerű garázdálkodásnak” (Eless Béla és Cserhalmi György)

a volt ávéhás, Hódosi egykori kűzőja, aki most sofőr a nagyfőnök mellett. Ő egyébként, mint a krimiszál aktora, akár érdekes is lehetne, ha volna valamilyen értelmes, cselekménybeli funkciója. A dialógok olykor poénszerűen csattannak („Mindenki ott felesleges, ahol van, ezt már az óvodások is tudják” — mondja egy alkalommal Hódosi), többnyire azonban nehézkesek, nem a karakterhez, szituációhoz illeszkednek, könyvszagúak. Hódosi Heidegger kapcsán vitázik Zsuzsa korábbi

leleplező publicisztikába egy csipetnyi ironia, vagy éppen szatíra, hiszen az ironia is képes társadalombírálatra, leleplezésre, s olykor még többre: gúny is tud jellemezni. Sára és Kurucz Sándor operatőr — ez derül ki a piros szandál groteszk gegjéből — ért is ezen a nyelven. Használt volna a történetnek, mert így, szárazon, „direktben” kevesebbnek tűnik a legkíméletlenebb leleplezés is. Pedig még e töredékes, publicisztikus kifejezőmódon is átüt az eredeti, libásmaffia valóságsgaza, a dokumentumhitelesség. A festő Don Quijote-harca, sértődöttsége és küzdeni akarása, a kettő tétova egyensúlya, eldöntetlensége és végülis szomorú egyenlege így élesebben, maibban szól volna a nézőhöz jelenéről, lehetőségeiről.

társadalmi-emberi gondjaihoz kellett volna meglelnie *saját* filmi elbeszélőmódját. Mindezek persze háttér-gondok: a néző nem az életrajzi adatokat, hanem a filmet nézi a moziban. Mégis szólni kell róla, mert ez is hozzátartozik a képhez.

ALMÁSI MIKLÓS

Tűske a köröm alatt — magyar, 1987. Rendezte: Sára Sándor. Írta: Csóri Sándor és Sára Sándor. Kép: Kurucz Sándor. Zene: Eötvös Péter. Hang: Fék György. Vágó: Tuba Mariann. Szereplők: Cserhalmi György (Hódosi András), Ráczkevei Anna (Kökényesi Zsuzsa), Szegedi Erika (Bagi Zsófia), Tyll Attila (Kökényesi István), Reviczky Gábor (Baka József), Kenderessy Tibor (Bodza Mihály), Kálmán György (Becey Jenő). Gyártó: Budapest Film-stúdió.

Az igazán nagy ügyek

A mi kis ügyeink

Fut a szemünk a térképen, és egy kis ország kis településére talál: Hévíz. Ez a film, *A mi kis ügyeink* kezdő képsora. Tapogatjuk az ország testét, és vér serken ki a kezünkől. Kis csepp vér, de mély, alattomos sebet hagy. Kis ország, kis települések és kis ügyek... Kit érdekel mindez? Talán magunkat se, akik ennek a kis országnak kisebb-nagyobb településein élünk, és kisebb-nagyobb ügyek ügyis mindennaposan frusztrálnak bennünket. Voltaképpen ezek a kis ügyek az igazán nagy ügyek, egy egész kis ország, s nem pusztán egy kis település nagy ügyei. Erről szól Magyar József filmje.

Ha a jövő történésze a hetven-nyolcvanas évek Magyarországot kívánja tanulmányozni, biztosan rátalál majd a dokumentumfilmekre, ezek a jelenkor legjobb krónikái és a dokumentarista filmművészek a legjobb krónikásai. Hogy miért a leg-hitelesebb és egyben a „legteoretikusabb” műfaj a dokumentumfilm? Vannak időszakok, amikor maga a valóság kíván „fekete-fehér” ábrázolást, hiszen a tények, úgy mond, maguktól beszélnek. Ilyenkor a valóság valószínűtlenebb a fikciónál, de egyben mélyebbről feltárulkozó és meg-rázóbb erejű is annál, s ezért gyakran a játékfilm nem egyéb filmes játéknál. Szinte hihetetlen, hogy a valóság ennyire „doktrinér” legyen, ennyire nyíltan és összegeződve hordozza az ellentmondásokat, ahogy a köznyelv ezt az esetet az állatorvosi ló példáján ismeri. A dokumentaristának egyéb dolga sincs, „csak” megtalálni, megszerkeszteni és hagyni beszélni magát a valóságot. Kovács András — immár *Valahol Magyarországon* címen vetített — fél-dokumentumfilmjéről jut az eszünkbe, hogy amennyiben filmje dokumentum, annyiban „igaz” is, de amennyiben „játék”, úgy — József Attilával szólva — legfeljebb csak „valódi”, ott válik erőtlenebbé,

„Ujjunk begyéből vér serken ki,
Mikor téged tapogatunk,
Te álmos, szegény Magyarország,
Vajjon vagy-e és mink vagyunk?”



„Bizonyos szintű embereknek már nem mernek szólni”

Szabó Árpád felvétele

ahol maga beszél és nem hagyja a nyers valóságot megszólalni. Talán nagy igényű politikai publicisztikájának, féljátékfilmjének sorsa utal egyben a magyar játékfilm lépéshátrányára is: nem a „nagy ügyeink” összegezésénél tartunk még a közelmúlt és a félmúlt betakarításánál a filmművészetben és a politikatörténetben sem, hanem csak a „kis ügyeink” tükrébe nézésnél, ebben látjuk meg manapság a legtalálékosabban a nagy, országos és sorsfordító ügyeinket.

Magyar József filmje tiszteli ezt a mai magyar valóságot, és hagyja megszólalni. Nem megy vissza még

a közelmúltba sem, a jelenkor krónikása akar lenni, s vállalja, hogy azt a valóságot mutassa be a dokumentarizmus eszközeivel, amely hihetetlen és ezért igaz. Csak az ilyen kis ügyek hordozzák ugyanis a nagy ügyeket, filozofikusan szólva: az ellentmondások klasszikus megjelenési formáit. A dokumentarista művész persze nem filozófál, hanem kimetszi a társadalom mély szövetének egy kis darabkáját, és közli: a vizsgálat eredménye pozitív, olyan kóros szövetet talált, amely az egész társadalom betegségére vall. Nem egy kis település szűk világában dülnek viharok, nemcsak a hévízi tó beteg és szorul gyors mentőakcióra, hanem a társadalom alapszövege, a „kispolitikák” világa. Ahogy a film egyik szereplője — egy tanácsstag — mondja indulatosan: „gyalázatos ügyek” játszódnak le sorozatban Magyarországon kelettől nyugatig. Ilyen „kis” ügyek mind, s miattuk kis sebek tömegéből vérzik a kezünk, amikor hazánk testét tapogatjuk.

Az elmondott és az elmondható történet nagyon egyszerű. Hévízen egy építési engedély kiadása kapcsán jogsértés történt, az esetet a KNEB feltárta, és a megsértett jogrendet helyreállították — a házat lebontották. Ennyi lenne a hír az újságokban, amelyek tömegével találkozunk kis napihírekben, s nem is nézünk — és nem is láthatunk — mögéjük. Hogy mit jelenthet ez a napihír az életben, érzelmekben és indulatokban, mindennapos konfliktusokban, azt a saját tapasztalatainkból tudjuk. Ha a film csak annyit tenne, hogy felidézne és feldúsítaná bennünk saját élményeinket és frusztrációinkat, már ezzel is a jelenkor krónikása lenne a történelem alulnézetben logikája alapján. I jóval többet tesz ennél, hiszen ahogy feltárul előttünk az elmondható történet, úgy tágul a történet optikáj. helyiből országossá. Megjelenne, ugyanis a „véletlenek”. Tiszta véletlen ugyanis, hogy a jogsértés alapján felépült épület, a „Giulio bár” egy fiatalember tulajdonában volt, akinek — társával együtt — volt 3—4 milliója az építkezésre; még nagyobb véletlen, hogy az apja a megyei pártbizottság titkára volt, aki véletlenül ismerte a hévízi kórház igazgatóját, aki egyedül adhatott engedélyt arra, hogy a hévízi erdő védett övezetében éjszakai bárt építsenek.

Ezek valódi véletlenek, mert az nincs, ami jogilag nem bizonyítható, s egy község vergődik a véletleneknek ebben a hálójában. A reménybeli ifjú bártulajdonos és a (volt) megyei párttitkár — ha nem is jogos, de jogszerű — felháborodása refrénként tér vissza a filmbe: ők mindent a jogszabályok szerint intéztek, nekik senki se szólt, hogy itt jogsértésre került sor, s ezért most, a bontás után, perelik a községen a pénzüket, azt a négy milliót. Fiat justitia — pereat mundus, mondaná erre a latin, azaz éljen

a jog, pusztuljon bár a világ! A jogsértő ítéletet a községi tanácsbírók írta alá, akit ezért a KNEB-vizsgálat után áthelyeztek, a jogrendet helyreállító határozatot pedig az új tanácsbírók. De a bontással csak több probléma keletkezett, mert a terna-teremre a pénzt apránként, téglalajegyenként összegyűjtő község fizeti ki a kártérítést. A harag erre a két tanácsbíróra zúdul, az emberek szemében nyilvánvalóan ők a felelősök, ők pedig nem mondhatják — bár ez az igazi történet —, hogy „parancsra tettem”. S máris itt vagyunk az elmondható történet határainál, amelyet csak sejtet az új tanácsbírók kifakadása az ifjú, reménybeli bártulajdonos a saját jogait elhadaró szövegeire: „nem mertek az apukája miatt szólni”, hiszen „bizonyos szintű embereknek már nem mernek szólni.” De ez még csak az igazság kisebbik fele. Az igazi történet az, hogy „bizonyos szintű” emberek nem restellnek a fiacskájuk miatt szólni, s a megfélemlített emberekből álló helyi apparátus nyomban mozgásba indul és „önként” meghozza a jogsértő határozatot. Ezért az elmondhatatlan történetért volt érdemes a filmet megcsinálni.

Ami az elmondható történeten túl kezdődik, az a helyi hatalom szociográfiája. Helyesebben szólva talán inkább „mikropatológiája”, hiszen a látélet és a diagnózis olyan súlyos, hogy a beteg helyi társadalmat kórházba kellene utalni, sürgős kezelésre. Persze nem a hévízi kórházba, mert a tóval együtt — amely csak áldozat — a kórház is gyógyításra szorul. Nem a nagy társadalmi visszhangot kiváltott tüzeset miatt, amikor a kabinrendszerek elégték, s a feltárt visszaélések és gondatlanságok büntetéseként — újabb véletlen — a kórház egy olyan vezetőjét is elítélték, aki a „Giulio bár” ügyének is egyik főszereplője volt. Ezeknek a „véletleneknek” a halmozódása most a „megbántott” emberek megdöbben arcával és nem-értem-kérem szövegeivel kontrasztos, a helyi hatalom Pilátusai mossák a kezüket, és a jogrend megsértése számonkérésének időszakában, az igazság pillanatában nem tudnak semmiről.

A száj bezárul, csak az arcok beszélnek az informális birodalomról, az igazi helyi hatalomról. Elejtett megjegyzések, nem akart kifakadások, feltörő indulatok jelzik csak, hogy ki az úr a háznál, hol lakozik és milyen eszközökre hagyatkozik az igazi helyi hatalom. A fölülről jövő telefonok világa ez, amely eldöntései engedélyeket és emberi sorsokat, de sohasem vállalja önmagát, nem hivatkozható és felelősségre sem vonható. A központokban ülő, törvényen kívüli lovag néha a törvény kemény szabályaival szemben meneszti helyi katonáit, „mezei hadait”, s az ilyen hadjáratok is eleve bekalkulált veszteséggel járnak közülük. Az egyetlen

szerelő a filmben, aki az igazi történetről beszél, s aki a tiszta beszédet vállalva megszólal, egy ilyen kalkulált veszteség áldozata: a volt tanácsbírók.

Az új tanácsbírók csak szárazon közli, mintegy önvédelmében pajzsként maga előtt tartva, azt a felmondatot, hogy felsőbb körökben előkészítették és kikényszerítették a jogsértő határozat kiadását. A régi tanácsbírók indulatosabban szólal meg, és szavai is súlyosabbak, hiszen — ahogy meggyötört arca is mutatja — az ő karrierjét törte meg mások jogsértő vállalkozása. Vergődését jól magyarozza, hogy olyan tragikus szituációba sodródott, amelyből számára nincs pozitív kiút: vagy aláírja a jogsértő határozatot, akkor pedig neki kell szembenéznie az (esetleges) felelősségvállalással, vagy pedig állását, egzisztenciáját veszti a helyi kiskirályokkal való reménytelen konfliktusában. Napjaink mindennapi konfliktusainak egyik alaptípusa ez, a kisemberek megpróbáltatásainak, jól ismert kálváriájának modellje, amelyben még a várva várt elégtétel is elvétetik, hiszen a jogsértés leleplezése nem az igazi elkövetőket bünteti, hanem a megfélemlített kishivatalnokot.

Ha nem mindenre egyformán érvényesek a törvények, az a régi tanácsbírók vallja és esete tanúsítja, akkor a (helyi) társadalom kétfelé válik szét: a jogon túli jogosultságok hasznélvezőire és azok kárvallottaira. A filmet ezek ellentéte feszíti, így körvonalazódik az elmondhatatlan történet is, de végül is a „nyomozás” ebben az ügyben lezáratlan és lezárhatatlan. A nyomok nem utolsósorban a kórházi főorvoshoz vezetnek, aki saját maga is az informális birodalom egyik „terminálja”, s egész mentalitása arról tanúskodik, hogy „megértő módon” él. Mi sem természetesebb számára, mint a fölülről jövő telefonok által kormányzott világ, túl a megye határain is, egészen addig, hogy „melyik apa nem segíti a fia boldogulását?” Az informális birodalom kézenfekvő realitása a másik oldalról is, hiszen, mint az új tanácsbírók jelzi, az „utca emberének” eszébe sem jutna, hogy a védett erdősávban felépítendő disco-bárra kérjen építési engedélyt.

Hát ilyenek vagyunk. A kettős világra jól szocializáltak; és találó arcképek ez a film, velünk hagyva a kínzó kérdést: végül is hány értékrend, hányféle erkölcs és hatalom, miféle jogrend van nálunk, ha a helyi hatalmi és érdekviszonyok jól rejtőzködő világa diktál, és a látható viszonyok sokszor csak paravánként szolgálnak az informális birodalom álcázására? Alságok kusza szövevénye vesz bennünket körül, s gyakran a „fortélyos félelem” és nem a jogrend az igazi mozgatóerő a tetteink, sőt a gondolataink mögött. Ezért igazán nagy ügyek az ilyen kis ügyeink,

hiszen minden út Rómába, azaz ahhoz a kérdéshez vezet, hogy ki védi meg a hévízi tavat, s ki védi meg a mindannyiunkat jelképező tanácsbírókat, magyarán a közérdeket és a jogrendet a helyi hatalmasságok informális birodalmában? A film és a valóság egyaránt a jogállamiság múlt századi ideálja után kiált, amely ma aktuálisabb, mint bármikor, hatalommegosztás és társadalmi ellenőrzés, jogok és garanciák kellene az állampolgárok és közösségek számára az informális birodalom kiiktatására, félhomályban cselekvő alakjainak éles fényvel való megvilágítására.

Hévízen jogsértés történt, s a film kemény, izgalmas és tanulságos jogbeszámoló erről a jogsértésről. De mi sem egyértelműbb annál a film végén, hogy az igazi jogsértés nem a „Giulio bár” építési engedélyének kiadása volt, hanem az, hogy kétszer is, még hozzá ellentmondóan, a közösség feje fölött döntöttek — hiszen a lebontást is a megye „javasolta”, bár a helyi tanács „rendelte el” —, de mindenképpen a közösség számlájára. Így válik ez a film napjaink társadalmi drámájává, a fájdóan hiányzó demokrácia hétköznapi drámájává. A települések kisléptű konfliktusaiban mutatja fel a kis ország egész téképén azt, hogy nem szabad már „a régi módon kormányozni”, s hogy a kormányzottak nem tudnak már „a régi módon élni.”

Magyar József filmje nem panasznap, nem a negatív hősök tobzódása, hanem új karakterek jelentkezése is a kispolitika színpadán: az új tanácsbíró, aki tudja már, hogy szívszorító és infarktuszba kergető konfliktusait felfelé is meg kell vívnia, és a régi tanácsbíró, akinek már eleve van az informális birodalom árnyjátékaiból, és indulatosan, de jól artikulált és argumentált mondatokban végre „kinyitja a száját”. Felesleges pátoz nélkül elmondhatjuk, hogy újfajta emberek, ha tetszik, hősök ők, a tiszta homlokú közérdek és a nyiladozó demokratizmus első képviselői. A film záró képsorain már a megsértett jogrend teljesebb helyreállítását is látjuk, a pártbíró búcsúzik a politikai szintől, amely szavai szerint is újfajta, egységes vezetést kíván. De a film még ezelőtt bemutatja a falugyűlés, mint demokratikus fórum, heves vitáját, s kiállítja az ilyen fórumok születési bizonyítványát. Csekély vigasz, de mégis halvány reménysugár ez a mai világban, amikor a filmekben és körülöttünk a világban inkább az aggodalom és a szorongás dominál, mint a bizalom és a bizakodás.

ÁGH ATTILA

A mi kis ügyünk — magyar dokumentumfilm, 1987. Rendezte: Magyar József. Dramaturg: Gere Mara. Kép: Ónody G. György. Hang: Szűcs Péter. Vágó: Somló Mária. Zenei szerkesztő: Szigeti Ágnes. Gyártó: Movi.

Kis lokál a pesti Broadway-n

Miss Arizona

Közvetlenül e szám nyomása előtt
értesültünk arról,
hogyan a *Miss Arizona* bemutatóját
öszre halasztották.

Ki menne el egy olyan mulatóba, ahol a sztárt Rozsnyainénak hívják? A Mici már jobban hangzik, franciás bája van, de inkább egy sanzonetthez és egy bohémtnyához illik. Miss Arizona, az más. A revüipar mindig legyen kicsit amerikai. Arra fölfigyelnek Mucsán. Tán még azon túl is.

Rozsnyaiék Arizona mulatója a harmincas években a Nagymező utcában állt. Miss Arizona, alias Mici, alias Rozsnyai Sándorné egyszer már reinkarnálódott, méghozzá ugyanott, „a pesti Broadway-n”, az időközben Thália Stúdióvá keresztelt eredeti helyszínen; Esztergályos Cecília játszotta. Most Sándor Pál koprodukciós filmjében elevenedik újjá a regényes mulatótörténet. Nemzetközi sztár, Hanna Schygulla alakítja a legendás mulató-tulajdonosnőt és énekesnőt, aki a nehéz háborús időkben is kitartott félzsíd férje mellett; őt egy másik nemzetközi sztár, Marcello Mastroianni játssza. Schygulla hét évet öregedett azóta, hogy mint Willie, a Lili Marleen-dalocska sztárja énekelgetett a nácioknak a náci ellen, és zsidó szerelmének kedvéért az antifasiszta ellenállásba is besegített. Fassbinder filmje Sándor Pál *Miss Arizona*jával egy időben jutott el Budapestre; az időzítés nem a legszerencsésebb.

Am nem minden tanulság nélkül való. Fassbinder szemérmetlen profi mozit csinált, ami abban tér el a nemzetközi (amerikai) szabványtól, hogy őrzi a rendező száraz racionalitását; nem melodramai, csak bombasztikus. Halálbiztos szakmaisággal megírt for-

zött játszódik. A történet meglehetősen kalandos, attól kezdve, hogy Mici első férjét — gyaníthatóan bizonyos elrejtett gyémántok miatt — megölik, az özvegy és kisfia pedig a védelműkre kelt Rozsnyaiával együtt külföldre szöknek. Az Olaszországban szerencsés véletlen folytán előkerült gyémántokból itthon fölépítik az Arizonát, egészen addig, hogy Rozsnyait deportálják, Mici pedig a mulató romjai közül török útlevéllel ismeretlen helyre távozik. Ez utóbbi tényeket a film befejezésekor inzert adja a néző tudtára.

Úgy gondolhatnánk, ebből az anyagból akciódús mozidarabot lehet készíteni. Ehhez képest meglepő, milyen kevés történik a *Miss Arizona*-ban. S az sem történet. A történet ugyanis mese, aminek folyamata van, a szereplőknek pedig sorsuk, amely alakul. A *Miss Arizona*-ból mindkettő hiányzik. Ennek az lehet az oka, hogy mindig akkor látjuk a szereplőket, amikor nem történik velük semmi. Mintha Ragályi Elemér harmóniát kereső, nyugodt kamerája valami fatális véletlen folytán állandóan rosszkor érkezne a helyszínre. Vagy túl korán, vagy túl későn.

Egy olasz hajón például hosszan elidőzik a szépen terített asztalok és az elegáns vendégek fotogén látványán, miközben az „Arizona-trió” számunkra (mozinézók számára) első nyilvános föllépését rögtönzi a fedélzeten. Vagyis — rendezői késleltetésre — lemaradt az első közös ihlet



„Ebből ki lehetett volna
találni valami...”
(Marcello Mastroianni és Hanna Schygulla)

pillanatról, amikor *in statu nascendi* tetten érhető volna a létfenntartó és komédiás ösztön kényszerítő erejű összekapcsolódását, illetve eredményét, az első „művészi produkciót”. Ez lenne az a pont, ahol megérezhetnénk a köztük lévő emberi affinitást, a két munkanélküli csepűrágó véletlen találkozásának „drámai sorsszerűségét”. Akkor visszamenőleg tartalommal teltődne az a korábbi jelenet, amelyben mindketten sikertelenül próbálkoznak egy pesti varietében zajló meghallgatáson, és Rozsnyai nem kis lélekjelenléttel kellekipisztolyt szegezve a gyémántkeresők melléne, kiszabadítja a véresre vert Micit. (Ami legalább olyan attrakció, mint zenebohóc-száma a preparált zongorával; a film végéig sem voltam képes rájőnni, hogyan vitte magával a meghallgatásra.)

A hajójelenetben kellene megtudnunk, valójában kicsodák ők ketten. Ezt nem helyettesítheti az a megelőző rövid dialógus, amelyből kiderül, hogy Mici férje gazdag volt, de Mici nem szerette, Rozsnyai pedig félolasz és félzsidó. Ez tipikus dramaturgiai célzatú dialógus, az adott pillanatban tökéletesen hiteltelen és fölösleges, egyetlen funkciója, hogy tudomásunkra hozza a folytatáshoz nélkülözhetetlen alapinformációkat. Az összetartozás-érzésnek, az emberi kapcsolatnak azonban a szemünk látára kellene megszületnie.

Egy kicsit mindvégig olyan a film, mint az a bibliai előképsorozat, amelyet valamelyik olasz templomtéren adnak elő Rozsnyaiék. Kimerevített szituációk egymásutánja. A milánói Dóm előtti téren, a Duce képével díszített hatalmas transzparens: kipipálható az olasz fasizmus. Munkások és fasiszták verekedése egy előadáson: utalás a politikai helyzetre. Nincs valódi élet ezekben a képekben. Milyen steril, érzelemtelen, elevenység nélküli például az a jelenet, amikor a kislíú megtalálja a gyémántokat: tehervonaton utaznak, tehének között, és véletlenségből éppen Budapestre. A következő snitten, néhány eredeti híradófelvétel után már a fölépült Arizona mulató neonfényfóliara forog körbe. És milyen élet-telenül díszletszerű az Arizona bel-seje; egyetlen egyéni arc nem tűnik föl sem a vendégek, sem a személyzet között. Mellékszereplők és statiszták. Revügörlők semleges csapata. Átlagzene és átlagkoreográfia. Emelkedik és süllyed a színpad, de a híres lifező szeparék csupán egyszer játszanak, ráadásul egy hangsúlyosnak szánt pillanatban, ám megfelelő dramaturgiai előkészítés híján nemcsak hatás-talanul, hanem érthetetlenül is.

Nincs arcuk a szereplőknek. Még a Básti Juli játszotta barátnőnek és Kardosnak, a gyanús egzisztenciának sines, akiről Reviczky Gábor — forgatókönyvi támaszték híján — kép-telen eldönteni, spicli-e, fasiszta-e,



„Énekelni Kovács Kati énekel”
(Hanna Schygulla)

Bartók István felvételei

följelentő-e, vagy egyszerűen csak krakéler. Nem jár jobban a bizonytalan küldetéssel Pestre érkező amerikai újságíró (Urbano Barberini) sem, aki szerelmes Micibe; nem beszélve Udvaros Dorottyról, akinek annyi a szerepe, hogy föltűnjön, és bizonytalanságot keltsen Rozsnyai-val folytatott kalandja iránt. Leginkább még Zsótér Sándor tud valamelyes életet vinni Rozsnyaiék ener-vált fiába; paradox módon főként az öngyilkossági jelenetben.

De milyenek is lehetnek a mellékszereplők, ha maga a két főszereplő sem létezik? Mintha Diderot „üres hordó” elméletének fordítottjával próbálkoznának az alkotók, amikor nem a szereppel akarják feltölteni a színészt („aki önmagában senki és semmi”), inkább meg sem írják a szerepet, elegendőnek tartva az alakításhoz a színész személyiségét. Hosszas töprengés után egyetlen halvány egyéni vonást tudtam fölfedezni a két figurában: Mici prűderiáját. Ebből ki lehetett volna találni valamit. Egy prűd mulató-énekesnő és bártulaj-donos — az azért érdekes. Nem látom jelét annak, hogy ez bárkinek is eszébe jutott volna.

Ugy fest a dolog, hogy azt képzel-ték, Schygulla és Mastroianni elvi-zszik a filmet. Nem viszik el. Két hí-rességet látunk két órán át. Nem tu-dunk azonosulni velük, mert ők sem ember elcsodálkozik, mi minden *nem történet* Rozsnyaiékkal a nehéz hábo-rús időkben. Mindkét oldal finom együttműködési ajánlatot tett nekik,

s ők mindkét oldalt elutasították. Háborítatlanul játszottak a háború-ban, bizonyára azért, mert tisztessé-gesek maradtak. Jöhettek a zsidótör-vények, a legrosszabb, ami megeshet-tett, hogy Kardos lesüllyesztette a szeparét. Rozsnyait előszörre még a deportáló vagonból is kiment egy *deus ex mikrofon*. Hogy ki volt az il-lető, örök rejtély marad. Így aztán Schygulla és Mastroianni nem tehet mást: magát adja. Két tökéletesen ellentétes technikájú, nehezen össze-illő színész. Schygulla mindent ön-nen enigmatikus lényének sugárzására bíz. Mastroianni agyondolgozza ma-gát. Őt még Szabó Gyula szinkron-hangja is sújtja: a legképtelenebb vá-lasztás, amit csak ki lehetett gon-dolni. Varga Mária hangja jobb. Éne-kelni Kovács Kati énekel. De csak azért, hogy a skizofrénia teljes legyen. Ennél már csak az idegesítőbb, amik-or némely magyar szereplő angol szájmozgásra szinkronizálja önmagát.

Végül is a legnagyobb baj — gon-dolhatnánk —, hogy unalmas életük volt Rozsnyaiéknak. De ha már így esett, nem kellett volna fantáziálni, hogy mégis történjék velük valami? A tanulság mélyen jellemző nap-jainkra. Helyből nem lehet Holly-woodig ugrani. Legalább illik neki-futni.

KOLTAI TAMÁS

Miss Arizona — magyar, 1987. Rendezte: Sán-dor Pál. Írta: Alfredo Gianetti, Molnár Gál Pé-ter, Kovács János és Sándor Pál. Kép: Ragályi Elemér, Szabó Gábor. Zene: Armando Tro-vaioi. Díszlet: Bachman, Gábor, Rajk László, Luigi Quintili. Jelmez: Nicoletta Ercole, Flech Andrea. Koreográfia: Mirella Agujaro, Gino Landi. Szereplők: Hanna Schygulla (Sugár Mici), Marcello Mastroianni (Rozsnyai Sándor), Zsótér Sándor (András), Alessandra Martinez (Márta), Urbano Barberini (Stalley), Garas Dezső (Áron), Básti Juli (Éva), Udvaros Do-rottya (Zsuzsa). Gyártó: Hunnia Filmstudió— Hungarofilm — Videodistributori Associati.



Rejtő Jenő velünk van

Beszélgetés Szomjas Györggyel

A Játékfilmszemlén mutatták be Szomjas György új filmjét, a *Mr. Universet*, melynek forgatókönyvét Fekete Ibolya, Grunwalsky Ferenc és a rendező írta. A Hunnia Filmstúdió Vállalat prdukciójában készült film Amerikában játszódik, a főszerepet Szabó László, Pintér Georg és Mickey Hargitay alakítja.

— *Ha valaki tíz-tizenöt évvel ezelőtt azt mondta volna, hogy a magyar filmrendezők úgy járnak majd Amerikába, mint a Lumumba utcába, mindenki hitetlenkedve fogadta volna ezt a kijelentést. Mára alaposan megváltozott a helyzet, csak azt nem tudom, mi történt: mi futunk Amerika után, vagy Amerika jön hozzánk?*

— Nem tudom, ki megy a másikhoz, mindenesetre fontos és jelentős dolognak tartom, hogy Amerikában forgathatunk. A hatvanas években, amikor a filmről álmodoztunk és megpróbáltuk kitalálni a *mi mozinkat*, fel sem merült bennünk, hogy egyszer majd a tengerentúlon forgathatunk, de hittük, reménykedtünk, vártuk a csodát. A *Mr. Universet*

Halász Mihálynak ajánlottuk, akivel mindig is ilyenféle filmeket szeretünk volna készíteni, és mindazoknak, akiket útközben elvesztettünk. Most leforgattuk azt a bizonyos filmet, egy *road moviet*, ha nem is *pont* azt, amit húsz-egynéhány évvel ezelőtt elterveztünk, valójában ilyen filmre nem is gondolhattunk. A személyes élményeknél is fontosabb — gondolom a kérdés is erre vonatkozott —, hogy az amerikai film beszüremkedhet hozzánk. Persze, Amerika nem azonos Hollywooddal. Az amerikai filmek többségére jellemző szemléletet és dramaturgiát — azt, amit egyszerűen „a hollywoodi film” kifejezéssel szokás megfogalmazni —, vagyis a sémákat nem szeretem, és

elkeserítene, ha a magyar film ezt venné át. (Azt azonban elismerem, hogy Hollywood a közönséggel jó, eltéphetetlen kapcsolatot alakított ki.) De hát létezik egy másik amerikai film is. „Amerika nagy” — ezzel a mottóval és ebből az élményből indul a filmünk. Szeretem Amerikát, a dinamikát, a teret; a tér nemcsak a távolságokat és a nagy utakat jelenti, hanem a lehetőségeket is, amelyeket még ma is bőkezűen ad ez az ország.

A tér minden magyarnak nagyon fontos, sokat beszélünk már erről, filmeket is csináltunk a bezártságról, a szűkös tér okozta fóbíáról (hogy szerénytelenül magammal és legkedvesebb filmemmel példálózjak: erről szól a *Könnyű testi sértés*). A bezártság életünk alapélménye, ránk szinte sokkolóan hatnak az amerikai méretek.

— *A Mr. Universe a te Amerika-élményedről szól, vagy azoknak az em-*

bereknek az életéről, akiknek a filmet ajánlottad?

— Is is. Nem lehet a kettőt szétválasztani, mert ezeknek az embereknek az élete szorosan összefügg az enyémmel. Én talán szerencsésebb vagyok náluk, mert kicsit jobban össze tudtam egyeztetni a gyakorlatot azokkal az eszmékkel, amikben a hatvanas években hittünk. Mi a hatvanas években indultunk, egy különleges, ígéretekkel teli korszakban, ami ma már történelem, s nem csupán időben távolodtunk el tőle, hanem alaposan megváltozott azóta a világ. Nekem ehhez az időszakhoz, a Bercsényi klubhoz fűződnek a legfontosabb élményeim. Rockkoncerteket, kiállításokat szerveztünk, lapot alapítottunk. Ugyanebben az időben a Muskátli eszpresszóban jött össze az a társaság, amely úgy gondolta, hogy legmegfelelőbb kifejezőeszköze a film. Néhányukat „útközben elvesztettünk”, néhányan — mint azt Bereményi Géza megírta — külföldre mentek, a többiek pedig filmrendezők lettek itthon.

— Fontos tudni a film megértéséhez, hogy kikről szól, meg kellene most kérni, hogy készíts egy amerikai — magyar who's who-t?

— Nem, mert ez nem két ember privát története. A *Mr. Universe* generációs film, és tükre annak, hogy miként gondolkodtunk (és gondolkodunk ma is) a filmről. Nem az életünk, hanem a filmről való gondolkodásunk kifejezője. Magyarországon egy időben szokás volt önvallo-másos, „Így jöttem”-filmekkel kezdeni a pályát. Ha úgy tetszik, nekem ez a vallomásom, a legszubbjektívebb filmem (bár nagyon sok ponton kapcsolódik korábbi munkáimhoz), a filmkészítésről magáról szóló történetem. Így értelmezendő az ajánlás is, hogy mindig „ilyen filmeket szeretünk volna csinálni” — szabad, kötetlen, felfedező filmeket, amelyek nem életrajzi hitelességük miatt szólnak rólunk. A film — legalábbis számomra — a megismerés, a felfedezés eszköze. Technika, műszer, olyan, mint a mikroszkóp vagy a távcső: meghosszabbítja látásunkat, segít a részletek felfedezésében. E látvány tanulmányozásának, értelmezésének módja, eszköze a vágás. A filmkészítésnek ezt a fázisát szeretem a legjobban, mert tulajdonképpen ekkor születik a film. A forgatást nem kedvelem, mert itt van a legkevesebb lehetőség az új információk beépítésére. A vágáson áll vagy bukik minden. Az ember ugyanis sohasem azt veszi fel, amit eltervez, amikor megérkezik az anyag a laborból, és először megnézzük, már akkor látni kell, hogy itt más van, mint ami a papíron vagy a fejünkben volt. Ekkor elkezdődik az igazi munka. A filmek hosszadalmasan készülnek, minimum másfél-két évig, készítőjük viszont gyorsabban változik, halad. A matéria nehézkes, csak lassan, néha egyál-

talán nem követi a mi változásunkat, s ezt a film készre formálásánál figyelembe kell venni. Az én filmjeim az utolsó pillanatig formálódnak, nem fejeződnek be a forgatással.

Nem tudok íróasztal mellett kitá-lálni filmeket, a *Mr. Universe* sem úgy készült, hogy itthon megírtuk a forgatókönyvet, aztán kimentünk és leforgattuk. Azt hiszem, a filmen is érezni lehet, hogy azokkal együtt talál-tuk ki, akik szerepeltek benne. Elsősorban Szabó László és Pintér George alakította a filmet, de sok, a történetben végülis nem szereplő ember ötletét használtuk fel. Percről-percre, jelenetről-jelenetre alakult a film —, hogyan is találhattam volna

ki itthon, hogy mit mond egy amerikai kislány a világ legtökéletesebb emberéről, Mr. Universe-ről.

— *Úgy tűnik, mégsem fedezkez-tünk meg azokról az emberekről, akik a főszerepeket alakítják: Godard Bolond Pierrotjának Lazlo Szabójáról és a legendákkal övezett Pintér George-ról. Végére is nem egyszerű színészek ebben a filmben...*

— Nem lehet két emberre szűkíteni a világot, ez egy szomorú-ironikus történet rólunk, barátainkról. Fájdalmas beismerése annak, hogy közülünk nem mindenki tudta beváltani a hozzá fűzött reményeket, és ironikus képe a mi kis világunknak. Mert milyen is ez a két figura? Nagypofájúak, álmodozók, moralizálók, és bizonyos mértékig balekok. Ám mindez természetesen nem feltétlenül negatív dolog. Ilyen vagyok én is.

— *Ki ez a két, negyven körüli, zilált életű férfi? „Belevaló pesti gyerekek,*

Szabó László, Mickey Hargitay, Pintér Georg



körúti vagányok”, akiket odaát sem lehet eladni, vagy netán ők azok, akiknek ott sem sikerült megcsinálniuk a szerencséjüket?

— Álmodozók. Lelkes megszállottak, akik háromezer kilométernyi hiábavaló autózás és „a nagy lehetőség” elvesztése ellenére újrakezdik. Újra akarják kezdeni. Egynek érzem magam, magunkat velük, mert nem az számít, hogy ki hol van, mivel próbálkozik. Minket csak a halál (sajnos már ezzel is szembe kellett néznünk) és az öregedés választhat el. Ezek a fiúk nem öregek, ezért csináltam róluk filmet. Nem fogyott el a jövőjük, hiszen mi más is volna az öregedés, ha nem a jövő megszűnése.

— A film egyik jelenetében a fotókat nézegető Lord (akit Pintér Georg játszik) hirtelen felkiált: „Milyen keskeny a Rákóczi út!” Azt hiszem, az ő helyzetében levő embernek a 5th Avenue sem elég széles. Az utolsó kockáig vártam, hogy valami, akár egy mondat vagy egy gesztus utal erre, de nem...

— Egyrészt ennek a mondatnak nem kell túlzott jelentőséget tulajdonítani, hirtelen, őszinte meglepetésében tört ki Pintér Györgyből. Nincs „megrendezve” a jelenet, tizenöt éve nem járt itthon, máshoz szokott a szeme. Másrészt lehet, hogy a 5th Avenue is keskeny, csak másképp, mint gondolod. Lord nem dőlt be Amerikának, a nagy pénznek, a karrier hidegen hagyja, a vágyain és a saját normái szabta életén kívül semmi sem érdekli. Anikor ezt a filmet készítettük, nem a siker vagy a sikertelenség érdekelt minket, és még csak nem is az emigrációról szeretünk volna képet adni. Ez egy külön történet, egy egészen más film. Nem véletlen, hogy mi ezt, és éppen így csináltuk meg. A *Mr. Universe* azokról szól, akik elmentek és megpróbáltak „összehozni valamit”, és nekünk eszünkbe sem jutott a sikertelenséggel szembesíteni őket — már csak azért sem, mert nem is azok. Legfeljebb csak a praktikus világ szemében.

— Mickey Hargitay hogy került ebbe a történetbe?

— Az ötlet Pintér Georgé, ő ismerte, és javasolta, csináljunk vele filmet. Mickey Hargitayt igazi hősnak tekintem, és a filmben is így jelenik meg, minden ironia, gúny nélkül. Tényleg *Mr. Universe* volt, tényleg Jayne Mansfield volt a felesége, westernhősöket játszott, felépítette a házat, és most, hatvanöt évesen, kismult arccal, elégedetten nézhet a kamerába. Az ember ránéz, és az első gondolata, hogy de jó is volna annyi idős korban ilyen kiegyensúlyozottnak lenni. Mickey Hargitay a negyvenes-ötvenes évek ideálja volt; igazi

Pintér Georg



sportember. Mi még hittünk ezekben az ideálokban, fontosak voltak számunkra a sportteljesítmények. Mickey nem body-builder, hanem komplex sportember, aki pontosan fel tudta mérni az erejét, állandóan kontrollálta magát, és nagy teljesítményekre volt képes. Az identitás szobra, ami ma ritka. Mellette szomorú képet mutat a két lepusztult figura, akik húsz évvel fiatalabbak nála. Nem véletlen, hogy Mickey Hargitay mindössze öt percre jelenik meg a filmben. A magafajta tiszta hősköről nem tudok filmet csinálni. Ma a gazemberek az igazi hősök. Erre utal a film végén az a felirat is, hogy „az erény nem fotogén”.

— A Mr. Universe-ben dramaturgiaiilag fontos pillanatokban feliratok jelennek meg, idézetek Humprey Bogarttól, Andy Warholtól, Orson Wellestől, Judy Garlandtól és még vagy egy tucatnyi sztártól. Mi a szerepük ezeknek az idézeteknek, netán ironikus keretbe foglalják a történetet?

— Részben az a szerepük, hogy a filmet a mozi éltető mítoszhoz kötik. Csak olyan rendezőktől és színészek-től idéztünk, akik maguk is részesei, éltetői a mozi mítosznak. Ugyanakkor ez az elidegenítési effektus része annak a kettős játéknak, amely előző filmjeimet is jellemezte: a sztórrival és a hőskövel „viszem” a nézőt, a felirattal, a színezéssel, az ismétléssel vagy éppen a stoptrükkal pedig megállítom, kiszakítom a történetből. Megszakítom a történetet, kiemelem a nézőt a film sodrásából, mert azt szeretném, hogy érezze az anyagot, amivel én is játszom. Ezek a „trükkök” zenei hatású elemek filmjeimben. Nincs súlyos dramaturgiai funkciójuk. Vágás közben érzem, hogy itt vagy ott kell lennie valaminek, inzeretnek, fekete-fehér képnek, ismétlésnek. Eklektikusak a filmjeim, de én ezt szeretem, mert a tiszta stílus Hollywoodhoz, akadémiához hoz vezet. Nem szabad a nézőket tiszta stílusú, akadémikus filmekkel elkényelmesíteni. Kezdetből fogva eklektikára törekedtünk, Halász Mihállyal együtt dolgoztuk ki a család, a rendetlen filmet, az össze nem illő elemek furesza kontrasztját, de minden egyes alkalommal meg kell küzdenünk a szétesés veszélyével. Rendet vinni a rendtelenségbe — nem kis feladat.

— Miért játszódik a film nagy része New Yorkban? Mert — mint azt többször is elmondják, ma ez a város a filmművészet központja, vagy azért mert itt él a legtöbb magyar emigráns, egymás hegyén-hátán a sok, hazai íze- ket kínáló étterem, hentes, s mert mindig bele lehet botlani valakibe, aki tudja a legfrisebb otthoni híreket?

— Elsősorban azért, mert, nagyon szeretem ezt a várost. A kegyetlen Amerikát kedvelem. Los Angeles, Hollywood, de különösen a vidéki, polgári Amerika szörnnyű, elviselhe-



Pintér Georg és Szabó László

Tóth Árpád felvételei

tetlen. Egyszerűen szeretem, hogy New Yorkban bármelyik utcasarkon leszűrhatnak. New York hídfő, mögötte van Európa, előtte pedig a tágas Amerika...

— Volt a filmnek külföldi producere?

— Nem. De nem is tudtuk volna leforgatni ezt a filmet, ha lett volna. Eredeti elképzelésünk szerint lettek volna külföldi investítorok, a történet középpontjában Mickey Hargitay állt volna, s jöllehet nem profi producerek adták volna a pénzt, Hollywood rögtön betette a lábát a résen. El sem jutottunk tehát odáig, hogy azt a történetet megírjuk. A Mr. Universe magyar pénzből készült, Mickey Hargitay a nevét, a házáét és a családját adta hozzá, de ha akár csak egyetlen dollárral hozzájárult volna, a film ebben a formájában nem létezne. Amerikában paradox módon nem tudtuk volna így, forgatókönyv és befolyásos producerek nélkül forgatni. A pénz nagy csapda, amit meg kell próbálni olcsó filmekkel kikerülni. Szerencsére a filmipar olyan, hogy bizonyos küszöb alatt ki lehet

csúszni a producerek karmaiból, és lehet szabadon, a pénz összekunyerálására írt forgatókönyv nélkül dolgozni.

— Új filmedet road movie-nek nevezted. Ez egy tipikus amerikai műfaj. Milyen film végülis a Mr. Universe, amerikai, magyar, vagy fél úton van a kettő között?

— Ez magyar film, itthonról és itthonra készült. Remélem azonban, hogy sok mindent meg tudtam mutatni Amerikából, mindazt, amit szeretek és nagyra becsülök benne, meg amit nem.

— Vajon ráismerne-e országára ebből a filmből egy amerikai néző?

— Nem tudom egy amerikai néző szemével nézni a filmem. Szeretném persze, ha ott is bemutatnák és nem tartanák merő abszurditásnak. Amerika elég nagy és sok mindent be tud fogadni; renelem ez a film is megtalálja a maga forgalmazási csatornáját. De ha nem, az csak filmkészítési módszerünket erősíti meg. Mindenesetre meglepett, hogy a kintiek milyen tetszéssel fogadták csatornájukat. Például azt, hogy László és Lord taxival kelnek át Amerikán — a la Rejtő Jenő. Ő konflissal küldte a sivatagba hőseit.

KOLTAI ÁGNES

A GONDOLA ALAKÚ HAMUTARTÓ

ERNST LUBITSCH FILMVÍGJÁTÉKAI



Időről időre elő kell venni a filmművészet klasszikusait, ha másért nem, azért, hogy ihletet és erőt merítsünk belőlük: könnyed eleganciájukból, humorukból, fantáziájukból. Ernst Lubitsch — ez a jellegzetes közép-európai intellektüel, aki annyi más kortársához, írókhoz, színházi- és filmrendezőkhöz hasonlóan világpolgár lett — egy korszak jellegzetes művész-figurája. A *Mindkettőt szeretem*, a *Ninocska*, a *Sarokzlet*, *A vig özvegy* és még vagy egy tucat komédia rendezőjét nem lehet divatjamúlt ruhadarabként a sarokba dobni. Nem véletlen, hogy a kritikuskak oly tiszteletlen és kérlelhetetlen François Truffaut annyi szeretettel írt róla, a mesterei között említi, magán-filmtörténetében Alfred Hitchcock és Friedrich W. Murnau mellé helyezi.

Higyjünk a lelkes Truffaut-nak: Lubitsch fontos, újra felfedezésre méltó rendező. Talán nálunk is előveszik egyszer a filmjeit. A sort, ha minden igaz a *Ninocska* nyitja meg, Greta Garboval a főszerepben.

A legendássá vált, és jellemző módon homályos "Lubitsch-hatás" (Lubitsch-touch) kifejezés igen korán, a rendező első némafilmjei láttán megszületett, s annyira népszerű lett, hogy a rendezőnek magának is többször nyílt alkalma — magyarázat címén — újabb talányokkal gazdagítani a fogalmat. „Minden azon az elméleten alapul, hogy nincs olyan méltóságteljes ember, aki naponta legalább kétszer ne válna nevetségessé!” Azért némi magyarázattal is hajlandó volt szolgálni, mikor azt fejtegette, hogy nem elszigetelt hatáselemekre, hanem ezek együttesére kell gondolni, amely úgy hozható létre, ha a kamera mozgása, amely elmesél egy történetet, azt egyúttal célzásokkal, utalásokkal, poénokkal is kíséri. Az idézett beszélgetés 1928-ban, Amerikában zajlott, fehér asztal mellett, egy Pudovkin-film vetítése után, amelynek egyik képsorát — a kamera felváltva hol egy díszes öltözetet magára öltő tibeti főpapot, hol egy hasonló gonddal szépítkező-öltözködő hölgyet mutat — valamelyik munkatársa sikeres „Lubitsch-touch”-nak minősítette. Lubitsch jót mulatott a képsoron, no meg a bemondáson, és mindjárt meg is toldotta egy újabb példával: „Ismeritek azt a viccet, amikor egy járókelő aranytalérral dob egy koldus kalapjába? A koldus nagyon megőrül, szalad vele a bankba, de ott kiderül, hogy

hamis. Pedig valódi aranynak látszott! Elhatározza, hogy továbbadja, méghozzá az utcalánynak, aki ugyanazon a sarkon »dolgozik«. Együtt töltik az éjszakát, de reggel, mikor a fizetésre kerülne a sor, egyszer csak azt veszi észre, hogy lyukas a zsebe, kiesett belőle a tallér. A lány határtalan dühbe gurul, fejéhez vagdossa a rongyait, és szidja, mint a bokrot. — Ugyan már, mit circuszolsz — szól rá a koldus —, tán nem hamis pénz volt?”

Ernst Lubitsch ekkor már ötödik éve az Egyesült Államokban dolgozott, de hangosfilmet még nem készített. A Berlinben forgatott kosztümös-történelmi filmekben azonban már tökéletesen kidolgozta azt a filmnyelvet, amelyet később valamennyi filmjében bravúrosan alkalmazott. Ennek a filmretorikának nemcsak az a titka, hogy a hatáselemeket külön-külön kiaknázza (a képhez, a hanghoz és a zenéhez mindig irodalmi szöveg társul), hanem, hogy ezenfelül kombinálja, bonyolult többszólamúságba szerkeszti őket. Ha nem volna amúgyis bolondság kétszer mondani azt, amit filmen egyszer sem kell, és ha nem némafilmekben iskolázza a technikáját, Lubitsch akkor sem érte volna be kép-szövegezene lapos harmóniájával. Nála nem a kimondás, hanem az elhallgatás-sejtetés a cél, a képek csak annyit mutatnak, amennyi fölszigazza a ki-

váncsiságot, a néző pedig csak úgy igazodik ki a fondorlatos mesében, ha rejtvényfejtő módjára bekapcsolódik a játékba. Minthogy Lubitsch a némafilmekben megtanulta, hogyan lehet szavak nélkül információkat továbbítani, a dialógusokat ő a hangosfilmben sem gyakorlatiasan fogta fel (súlyos közlendőket bírva a szavakra); ehelyett többértelmű, szellemes replikákat csiszolt belőlük. Így aztán részben közvetlenül átvette, részben filmre alkalmazta a klasszikus retorika figuráit (ellipszis, eufemizmus, szinekdoché, metafora stb).

Milyen beszédes például az életmű egyik legszebb elliptikus képe, Léon szerelmeslevele a Moszkvába visszatért Ninocskához (*Ninocska*, 1939), amelyben a szovjet cenzúra a megszólítás („Drága Ninocska!”) és a búcsúformula („Szeretők Léonod”) kivételével mindent törölt. Önmagában is mulatságos lenne Ninocska osztályharcos szövege a párizsi viszonyokra alkalmazva, de az ellentétezés megsokszorozza az egyszerű hatást abban a jelenetben, ahol nem sokkal Párizsba érkezése után megörökönyödve áll meg a szálló egyik vitrinjében kiállított drága és bohókás női kalap (a kapitalizmus jelképe!) előtt: „Egy olyan civilizáció, amely megengedi, hogy a nők ilyesmit rakjanak a fejükre, halálra van ítélve. Már nem kell sokáig várniuk, elvtársak!” Arcáról világosan leolvasható, mennyi csodálat és sóvárgás vegyül megdöbbenésébe, és a fejlemények (utóbb kiderül, hogy titokban megvásárolta, sőt a végén még a fejére is teszi a csudabogár-fejfedőt) igazolják ezt a benyomásunkat. Többszörös jelentésátvitelre példa a repülőbeli jelenet, ahol szegény Ninocska útban hazafelé az Eiffel-torony technikai adatait kezdi elsorolni érzelmetől átfűtött hangon (ott, a torony tetején beszélgetett először Léonnal,

a műszaki leírás tehát szerelmi valamás-értékű, ugyanakkor őszinte szakmai tisztelet is színezi a fejlett tőkésipar iránt).

Végezetül lássuk a híres gondola alakú hamutartó esetét a *Zűrzavar a paradicsomban* (1932) című film-ből, amelyről Truffaut elragadtotta ír. Ő a tárgyiasított gondolatmenetben látja a rendező utána-zhatatlan kézjegyét, a ráismerés fo-lyamatában azonban nemcsak ez a zseniálisan megalkotott tárgy, ha-nem egyéb motívumok (zene és szö-veg) is szerepet játszanak. A film fő-hőse egy szélhámós, egykor orvosnak adta ki magát, hogy kirabolhassa ál-dozatát, aki mandulagyulladással lá-zasan feküdt egy velencei szállodá-ban. A hajdani beteg első, tapogatózó kérdéseit az *O sole mio* festi alá, a párbeszédekben pedig többször elő-bukkan a kényes téma: „torok, man-dula”. Így jut mind közelebb a ráis-

meréshez az emlékező azon az úton, amelynek végpontja a nevezetes ha-mutartó.

Miből lesz a forgatókönyv?

A Lubitsch-életműnek annyi a ma-gyar vonatkozása, hogy Molnár Gál Péter látványos mozi-hungarológiát kanyarított belőle (*Mozgóképek*, 1985. 1—5. szám). A névsorban néhány jeles név (Lengyel Menyhért, Biró Lajos) mellett ithon kevésbé ismert, nezetközileg azonban elismert szerzők szerepelnek (László Aladár, Bús-Fekete László, Vajda Ernő, László Miklós és mások). Tegyük ehhez hozzá még azt is, hogy fontosabb filmjei magyar irodalmi nyersanyag-ból készültek. Magyar szerző da-rabja vagy ötlete nyomán született az *Angyal*, a *Saroküzlet*, a *Ninocska*, sőt a *Lenni vagy nem lenni* is.

Tévétra vinne, ha belebonyolód-nánk az egyes szerzők értéke körüli vitába, hiszen vannak köztük jobb-ak (például a magyar televízióban nem-regiben bemutatott *Illatszertár* szer-zője, László Miklós), és rosszabbak (mondjuk, Alfred Savoir), a lényeg azonban az, hogy Lubitsch nem fil-mét, hanem forgatókönyvet készített-készített mindezekből a művekből. Ez döntő különbség, mert munka-módszerét ismerve az alapműveket csak nyersanyagoknak, ötletbányának tekinthetjük. A magyar darabok mel-lett az is nagy súllyal esett látha, hogy — ismeretlenek révén — szaba-dabban lehetett kezelni, átdolgozni, átszabni őket. A meggyőző ellenpél-dát Noel Coward *Mindkettőt szeretem* (1933) című, a Broadway nagy siker-rel játszott darabja szolgáltatja, amelynek filmváltozatát a közönség és a kritikusok fanyalogva fogadták, főleg azért, mert az eredetiből csak a cím maradt meg! Végül az sem volt mellékes szempont a választásnál, hogy a szerzők európaiak, sőt lehető-leg közép-európaiak legyenek, mert az Amerikába áttelepült rendező ettől a miliőtől, gondolkodástól soha nem tudott elszakadni.

A vén Európa varázsa

A számos irodalmi szál mellett a ma-gyar környezet (amit megtartott a *Saroküzlet*ben, viszont megváltozta-tott más daraboknál) és a magyar beszéd (*Váljunk el*, 1941) is felbuk-kan Lubitsch filmjeiben, megerősítve azt a feltevést, hogy a lelke mélyén mégiscsak Közép-Európához kötö-dött a legerősebben. A *Váljunk el* egy francia vígjáték (Sardou—Najac műve) nyomán készült, és nemcsak egyik fontos figurája — a zongorista — magyar, hanem váratlanul magya-rul kezdenek beszélni benne: Az üz-letember férj azzal akar örömet sze-rezni vacsoravendégeinek, hogy fele-szony eleinte vonakodik, a vendégek csak a férjnek érdekesekek üzleti szem-pontból, a szó is nyelvtörő („Egész-ségére”), de végül rááll, és a hatás frenetikus. A (feltehetően) magyar származású vendégek percekig össze-vissza kiabálnak magyarul, mintha ettől újra a Nagykörúton éreznék magukat, aminél nagyobb boldogság nincs is. A jelenet groteszk lenne, ha nem áradna belőle valami melegség, ami bizonyára Simon Lubitsch ber-lini konfekciókereskedő fiától sem volt idegen, különben miért építtette volna föl az amerikai stúdiókban hol a bécsi operettek ragyogó báltermeit, hol pedig Matusek úr pesti bőrdíszmü-üzletét, amely a karácsonyi vásár al-kalmából magyarul megírt táblán



„Nőszeméye csábító és nagyon amerikai: szellemes, ötletes, szép, mohó és rámenős” (Jeanette MacDonald és Maurice Chevalier A vig ózvegyben)

hirdette, hogy „Gyöngyös táskák 33 1/3-dal külön leszállított áron kaphatók”?

Lubitsch csillogó játékvilágában minden a szerelemtől szól. Ha nála kioldoznak egy nyakkendőt, majd megkötnek, aztán újra kicsomózzák és egy hölgy a bokájára köti (*Édes pásztoróra*; 1932), annak semmi köze az öltözködéshez, a napszakok váltakozásához és egyéb prózai dolgokhoz, kizárólag a szerelem játékaihoz. Egy készen átvett, de új jelentésrendszerbe állított sémakészlet bravúros kezelése teszi sokrétűvé Lubitsch lát-szatra oly könnyed, lehetetlen komédiáit. A *Saroküzlet* (1940) jó példa arra, milyen sokféle értelmezésnek nyit tág teret ez a lebegő technika. Egyik lehetséges értelmezése szerint önéletrajzi ihletésű: Matusek úr boltja mögött felsejlik a berlini üzlet, a fiatalág, a múlt. Egy másik megközelítésben a film nosztalgikusan ele-

venít fel egy emberségebb kort. Egy olyan világot, ahol a főnök, Matusek úr, családfő módjára szeretigyötri-dolgoztatja alkalmazottait, azok pedig meghálálják jóságát. Ebben a felfogásban a film a kisemberek drámája, akiknek apró-cseprő bajait a hollywoodi kliséket parodizáló modorban adja elő a rendező. Egy másik értelmezés szerint a *Saroküzlet* eladónak tevésvévése egy színésztársulat készülődésére hasonlít, akik új showműsor próbájára érkeznek. Végül és egyértelműen azonban a bolt egy nagy szerelem történetének kerete, ahol az örök szerelmi háromszög (amely Lubitschnál legtöbbször egy nő-két férfi összeállítású triót jelent) paradox módon úgy alakul ki, hogy James Stewart (Králik) önmaga eszményített képének lesz a riválisa. Apróhirdetés útján szerzett szerelemének frott leveleiben kitalálja saját jobbik énjét, amelyet gúnyol és idéz

nappal, és csak álmaiban él tovább. Kedvese nem más, mint boltbeli kolléganője, akivel folyton marakodnak (a fizikai vonzalom triviális levezetéseként), és akivel nem könnyű elfogadtatni, hogy a romantikus álomlovag és a szürke Králik ugyanaz a személy.

Lubitsch mindig elkerüli a tragikus végkifejleteket, sőt a groteszket is. A fenti éppen kivételszámba megy, a legtöbb befejezés szemtelenül erkölcsstelen vagy szkeptikus. A tipikus lubitschi kompozíció a körkörös, amely szépen megfelel ironikus világnézetének, és ügyesen megkerüli a lezárás dilemmáját. Ilyen önmagába visszatérő szerkezetű a főművek közül a *Zürzavar a paradicsomban* (1932), a *Mindkettőt szeretem* (1933), az *Angyal* (1937), a *Lenni vagy nem lenni* (1942). A *Mindkettőt szeretem* lendületes, sőt fergeteges kezdőjelenében Gilda beszáll egy vonatfülkébe,

François Truffaut:

Lubitsch fejedelem volt

Lubitsch, mint a formateremtő nagy mesterek mind — ösztönösen vagy tudatosan — a nagy mesemondók elbeszélő-technikájához nyúlt vissza. Az *Angyalban* egy kinos, feszült hangulatú vacsorán egymás mellé kerül Marlene Dietrich, a férje, Herbert Marshall, és futó kalandja, Melwyn Douglas, akiről azt hitte, sosem találkozik vele többé, és akit — egy véletlen folytán — a férje meghívott vacsorára, a házába. Mint Lubitschnál nem egyszer, a kamera otthagyja a cselekmény színlelyét, és egy másikat mutat, ahol a következők láthatók. A konyhában találjuk magunkat. A főkomornyik ki-be járkal, először a Lady tányérját hozza ki: „Milyen furcsa, Milady hozzá sem nyúlt a sültjéhez.” A vendég tányérja a következő: „Nahát, az övé is érintetlen!” (Valójában ez a hússzelet sok-sok apró darabra van vágva, de nem ettek bele.) A harmadik tányér is megérkezik, üresen: „A Milordnak, úgy látszik, izlett a sült.” Könnyű ráismerni, ugye. Aranyboglárka látogatására a három mackónál? Mackópapa kásája túl forró, Mackómamáé nem elég meleg, Kismackóé viszont éppen jó. (Utalás egy francia mesére. A szerk.) Vajon nem ez az igazi, nélkülözhetetlen irodalom?

Egyúttal ez az első közös pont a Hitchcock-hatással. A második alighanem az, ahogy a forgatókönyvről gondolkodnak. Látszólag mindössze egy történetet kell képekben elmesélni, és ők maguk ilyen értelemben is nyilatkoznak interjúikban. Nem így van. Nem élvezetből hazudnak, vagy hogy csúfot üzzenek belőlünk, hanem hogy egyszerűsítsék a túl bonyolult valóságot, meg azért is, mert érdemesebb munkára fordítani az időt, önmaguk tökéletesítésére: mindketten a tökély megszállottjai.

Valójában nem az a cél, hogy elmeséljék azt a történetet, hanem az, hogy egyáltalán ne meséljék el. Persze van egy történet, amely néhány sorban összefoglalható: egy nő elcsábít egy férfit, akinek ő nem is tetszett, vagy fordítva, esetleg kísértésbe visznek valakit, egyetlen estére, vagyis a témák ugyanazok, mint Sacha Guitry-nél, a lényeg az, hogy a szüzsét *áttételesen* szabad csak előadni. Szóval azért ácsorgunk a szobaajtók előtt, amikor minden érdekes a szalonban zajlik, — vagy azért

maradunk a szalonban, ha éppen a lépcsőházban történik valami, vagy a telefonfülkében, ha a pincében dől el minden — mert Lubitsch hat hétig törte a fejét, hogy a nézők maguk alkothassák meg a forgatókönyvet, vele együtt.

Kétféle filmes létezik, ahogyan festőt és írókat is két fajtát ismerünk: az egyik lakatlan szigeten is tudna dolgozni, a másik nem ... mire lenne az jó? Nincsen Lubitsch néző nélkül, de vigyázat, nála a néző *nem ráadás, hanem együtt létezik* vele, része a filmnek. A hangterkes a párbeszédekéből, a zajokból, a zenéből és a mi nevetésünkből áll, ez a lényeg, enélkül nincs film. A forgatókönyv — remekbe szabott — hézagai csak úgy kelnek életre, ha a mi nevetésünk hidat ver két jelenet között. A Lubitsch-féle gryere-sajtban minden lyuk zseniális...

A *Zürzavar a paradicsomban* egyik képsorán E. E. Horton gyanakodva figyelni Herbert Marshallt. Úgy rémlik neki, mintha látta volna már valahol ezt a fickót. Mi, nézők tudjuk, hogy Herbert Marshall az a zsebtolvaj, aki a film legelején leütötte és kirabolta szegény Hortont egy drága velencei szállodában. Nomármot feltétlenül el kell jönnie annak a pillanatnak, amikor Hortonnak ez eszébe jut, de tíz filmrendezőből kilenc — csupa lusta fráter — hogyan oldaná ezt meg? A pasas aludna az ágyában, aztán éjjel egyszer csak felriadna és a homlokára csapna: „Megvan! Velencében történt! Hű, mi csoda gazember!” És ki a gazember? Semmi esetre sem Lubitsch, aki vért izzad, törí magát és húsz évvel az ideje előtt belehal a filmezésbe. Nos, hogyan oldja meg Lubitsch ezt a problémát — ahogy Jean-Pierre Léaud mondja a *Kínai lányban* — nos, hogyan? Úgy, hogy Hortont látjuk, amint cigarettázik, és közben nyilvánvalóan azon töri a fejét, vajon hol láthatta Herbert Marshallt korábban. Még egyet szív a cigarettáján, töpreng arccal, aztán elnyomja a csikket egy ezüst hamutartóba, amely gondola alakú ... gondola ... Velence! A mindenségít! Éljen, a nézőtér hullámozik a nevetéstől, Lubitsch pedig a háttérben, a terem végében állva figyel „nézőit”, nehogy egyetlen pillanattal később jöjjön be a nevetés.

Eddig arról volt szó, ami megtanulható, ami kellő fáradsággal megszerzhető, arról viszont még nem esett szó, ami nem tanulható és nem szerzhető meg: ez pedig varázsa, maliciája; varázslatos maliciája, ez tette őt igazán Fejedelemmé!

CAHIERS DU CINÉMA, 1985. LUBITSCH KÜLÖNSZÁM

Kovács Ilona fordítása

ahol mélyen alszik két fiú, lábukat a szemközti ülésre támasztva. Gilda betelepszik közéjük, elkezd rajzolni az egyiket. Egymás után felébrednek, melléülnek, majd újabb helycsere, megint szembekerülnek egymással, mint legelőször, csak épp fordított helyzetben. A mozgások pontosan megfelelnek a későbbi cselekmény egy-egy epizódjának, ugyanis Gilda előbb az egyikkel él együtt, majd a másikkal, de nem tud választani, úgyhogy a vidám záróképen már megint ott ül a két fiú között, ezúttal egy taxi hátsó ülésén, kényelmesen befészkelve magát közéjük. Minden kezdődhet előlről, azaz folytatódhat. . .

A körkörös szerkesztés iránti hajlama is azt bizonyítja, hogy Lubitsch Marivaux és Musset szellemi rokona. Míg Molière legharsányabb vígjátékainak is a komor, tragikus világkép adja a súlyát, Marivaux darabjainak alapszíne ragyogó, mint ezeké a filmkomédiáké. Csillogó helyszínek itt is, ott is, személycserék, helycserék, átöltözéses bújócskák, úr-szolga párosok ironikus párhuzamai, és szellemes replikák. A nagy műgonddal előállított, leheletfinom játéknak azonban valami mégis megadja a mélységét, és ez a vágyakozás.

A vágy kapui

Egyik méltatója szerint Lubitsch filmjeiben a szexualitás az alaptéma: „Az ágyak rendezője” — mondták rá. Rajongók és ellenségek ebben egyetértenek: ezek a filmek mind a vágyakozásról és a vágy tárgyairól szólnak. A szereplők futnak a szerelem, a pénz, a siker és a hatalom után. A körtánc alapképlete a hármas, vagy az egy nő két férfiből álló trió, vagy — ritkábban — a fordítottja. Lubitsch nőeszménye csábító és nagyon amerikai: szellemes, ötletes, szép, mohó és rámenős. Rámenős? Pénzéhéségében és erotikus étvágyában kielégíthetetlen, ijesztően kiszámíthatatlan. Vele szemben félnék, legyőzhető, szolgálatkész férfiak állnak, könnyű préda gyanánt.

A vágyakozás természetrajza — elodázni, külső-belső akadályok támasztásával késleltetni, véglegesen meghíúsítani a vágy halálát, a beteljesedést — adja meg a kulcsot a Lubitsch-filmek formanyelvéhez is. Minthogy nem szabad célba érni (legalábbis nem rövid úton és gyorsan), nem a kimondás, hanem az elhallgatás, nem az őszinteség, hanem a misztifikáció, nem a megmutatás, hanem a titkolózás, bonyolítás irányában halad minden. Titkos értelmet nyert a szereplők jövő-menése, a kosztümök színeinek változása, és a dialógusok valamennyi csalfainté-ésége. Kitüntetett figyelem illeti meg a tárgyakat, amelyekre olyan érzel-



„Az éjjeli szekrényén álló Lenin-képet is arra kéri: mosolyodjon el!”
(Greta Garbo és Melvyn Douglas a Ninocskában)

mek, gondolatok, vágyak vihetők át, amelyek másként kimondhatatlanok. Ilyen képes nyelven beszél a nyakendő (*Édes pásztoróra*, 1932), hallgat a virágcserep (*Mindkettőt szeretem*), árulkodik a gondola alakú hamutartó (*Zűrzavar a paradicsomban*), nyilvánítanak véleményét a konyhába visszakerülő tényérok (*Angyal*).

A fecsegő csecsebecsék mellett az ajtók különleges szerepéről sem feledkezhetünk meg. Itt is egy megvető ajkbiggyesztés, Mary Pickford szűrös megjegyzése talált telibe: ő nevezte Lubitschot „az ajtók rendezőjének”.

A Lubitsch-filmek értelmezői már korán felfigyeltek az ajtók kitüntetett szerepére. Az irodalmi példa Musset, akinél egy teljes darab hosszában csúrik-csavarják azt a kérdést, hogy „egy ajtó nyíva legyen vagy csukva”. Igaz, a kérdéses darab csupán egyfelvonásos. Musset még beérte ugyanannak az ajtónak tízszeri ki-becsukásával, Lubitsch némelyik filmjében száznál több jelentőségteljes ajtócsapást regisztráltak a szemfüles kritikusok!

Nehogy freudista rögeszmének tűnjék ennyi hűhó az ajtó körül, hadd idézzem Lubitsch némafilm-korsza-

kának egyik darabját, amely nyilvánvalóan a néző voyeurizmusára játszik rá. Az *Elvarázsolt várkastély* (1921), valamennyi kockáját különböző geometriai alakzatokat képező, takarásos keretbe foglalta a rendező, ráadásul ezek közül az egyik női vulvát formáz.

Az ajtó-szimbolika szép — és kivételesen erotikamentes — példája a *Ninocska* kezdő képsora. Ahogy már láttuk, a házójelenetek különösen fontosak, kapu nélkül is szimbolikus értékük van. Itt a fényűző és mérge drága Clarence szálló előtti járdán ácsorog a három szovjet küldött, kezükben a nagyhercegnő államilag eldobzott gyémántjait rejtő bőrönddel.

Vágyakozva nézegetnek befelé a szálló forgóajtaján át, amely hivogatólag leng az orruk előtt. Bent egy alkalmazott várja őket ugrásra készen.

Végre, egyesével, de mindegyik rászánja magát, hogy belépjen a forgóajtó ringliszpiljébe, majd rövid bámszoklás, egy rövid kérdés után visszaforgon vele a járdára. Nagy a kísértés, de előbb visszatörpünnak, az egyik már vissza is ül a nyitott ajtóval várakozó taxiba, mondván, hogy olcsóbb szállás után kell nézniük, a fiatal szovjethatalom küldötteinek. Izgatott tanácskozás után engednek a kísértésnek, bemennek. Ez a mini-komédia a forgóajtó körül szintén előrevetíti a történet lényeges fordulatait: az első elcsábulást (párizsi epizód), ami után egyszer megfontolják magukat (hazatérés Moszkvába), míg végül az emigrálás

mellett döntenek (konstantinápolyi záróképsor).

„Színház az egész világ . . .”

Képzeljünk függőnyt a *Saroküzlet* csengős üvegajtajára, sőt a *Ninocska* most megpörgetett forgóajtaja helyébe, és a szereplők átváltoznak színészekké, akik éppen szemügyre veszik a helyszínt, előadás előtt. Minden Lubitsch-filmről elmondható valamilyen értelemben, hogy színpadias (a legtöbbről meg is írták). Az egyik filmpoerettben Maurice Chevalier egyenesen a közönséghez fordul a vásznonról, mintha igazi színpadon lenne. Másutt a zene és a dalok távolítják el a cselekményt a valóságtól. Ilyen külsődleges jelzések híján sem feledkezhet meg a néző arról, hogy képzeletbeli történet követ, nem-létező helyszíneken: Lubitschnál a díszletek nyilvánvalóan festettek, a dialógusok kiagyaltak, az egész mese- és színházszerű. A kosztümös történelmi filmek vagy az operettek esetében a fikció-jelleg szembeötlő, a teatralitás azonban ott is döntő elem, ahol a politika (*Ninocska*) vagy a történelem (*Lenni vagy nem lenni*) a játék tárgya. A *Ninocskát* próbálták elkötelezett műnek beállítani, amelynek tételes mondanivalója van, de gondosabb elemzés azonnal kideríti, milyen durva félremagyarázás ez. Mi sem állt távolabb Lubitschtól mint a világot fekete-fehér kontrasztokban látni.

„Ismeritek azt a viccet, amikor egy járókelő aranytallért dob egy koldus kalapjába?”
(Fredric March, Gary Cooper és Miriam Hopkins a *Terv az életre* című filmben)





A *Ninocska* nem ideológiai mű, amelyben valamiféle kívánatos Nyugat állna szemben a rémületes bolsevizmussal. Itt mindenki megkapja a magáét, bár nagyon finoman és áttételesen. A filmbeli Párizs a hollywoodi klisékből és más filmekből jól ismert álmok és szerelmek városa, ahol lecsúszott arisztokraták tanyáznak, mindenki romlott és pénzéhes, velük szemben Ninocska elvi szilárdsága nemcsak komikus, de vonzó is. A filmbeli Moszkva ugyancsak a fantázia szülötte, néhány jelzesszerű felvonással, transzparenszel, és az elmaradhatatlan sokszoros társbérlettel. Látszólag, a tények szintjén, ugyancsak messze vagyunk az úgynevezett történelmi valóságtól, a koncepcióperek, a nagy éhínségek Oroszországtól. Nem hiába kezdődik és végződik a film egészen mesészerűen, egy felirattal: abban a boldog békeidőben járunk, amikor a szirének csábos hölgyek és nem légiriadók (szirénák) voltak — a szójátékot nehéz visszaadni —, illetve a legendás Keleten, Konstantinápolyban, szabályos happy enddel. Utalás ez arra, hogy a cselekmény végig a mesék öntörvénnyű világában mozog, és szimmetrikusan két részre oszlik ugyan, de ez nem a Nyugat—Kelet szembenállása, hanem a „nevetés előtti” és „nevetés utáni” rész. Ninocska legendás, felszabadító, véget nem érő nevetése

a film fordulópontja: új élet kezdődik számára, amikor megtanul nevetni, és ki meri nevetni Léont, a világot, a dogmákat. Ettől kezdve válik emberarcúvá a világ, barátságosakká a tárgyak, széppé az élet. Szimbolikus jelentőségű, hogy a nevetés birtokában a boldogsághoz is eljutó Ninocska az éjjeliszekrényén álló Lenin-képet is arra kéri: mosolyodjon el, legalább egyetlen egyszer, amit az, a mesében, meg is tesz. Itt ér célba a szatíra.

A korábbi filmek mind színpadiak voltak ugyan, és állandóan emlékeztettek játék-jellegükre, a *Lenni vagy nem lenni* azonban a színpadot egyenesen a világtörténelem színterének teszi meg. Az alaphelyzet az, hogy a világháború alatt egy lengyel színésztársulat tagjai, akik egyben ellenállók is, csak úgy tudnak ártalmatlanná tenni egy náci kémet, ha megölik, és vezető színészüket, Józef Tura lép a helyébe. A varsói színházban felépítik a Gestapo-főhadiszállás pontos mását, megkezdődik az életveszélyes, halálos izgalmakban bővelkedő színjáték. A *theatrum mundi* megfordítása ez: minden a színpad világában dől el, de az igazság-hamiság abszolút kritériumai szerint. A náci rossz ügy képviselői, tehát nem ismerhetik ki magukat a játék bonyolult útvesztőiben, megbuknak, mint afféle hitvány ripacsok. A színészek viszont az igazság oldalán

„Áltérni a küszöböt, kívülrekedni, csukott ajtó mögött hallgatolni, leselkedni, várakozni”
(Emil Jannings — középen —
A hűséges fogoly-ban)

állnak, nemcsak ismerik, de mesterien uralják is a látszatok világát, és azt javukra fordítva sikert aratnak, ami egyben az igaz ügy diadala is.

A sok-sok szellemes fordulat és poén közül csak egyetlenegyét idéznék, amelynek ráadásul külön története van. A főhős, Józef Tura nagy színész ugyan, de olyan nevetségesen hiú is egyszersmind, hogy a különböző náci tisztek-kémekek gúnyját magára öltve sem állhatja meg, hogy ne folyton „önmagára” terelje a szót. Addig-addig emlegeti a „nagyszerű” lengyel színészt, Józef Turát, amíg az egyik (igazi) náci ki nem jelenti, hogy látta már játszani ezt a színészt és megvetően hozzáfűzi: „... azt toroljuk most meg a lengyeleken, amit ő Shakespeare ellen elkövetett”. Turának eláll a lélegzete (annak idején az amerikai közönség is), és csaknem kiesik a szerepéből. A film bemutatója idején általános felhőrdülés fogadta a náci tiszt zléstelennek és lengyelgyalázonak ítélt replikáját, de Lubitsch semmiféle nyomásra nem volt hajlandó kivágni a filmből. Ionesco és Beckett ismeretében már könnyebb értékelni a csattanós válasz abszurd



humorát, de meggondolkoztató, hogyan azonosíthatták a nézők a véres valósággal ezt a filmet, amely virtuóz gegek sorozata, és a fikció különböző szintjeit bravúrosan változtatva éppen arról szól, hogy látszat és valóság, lényeg és illúzió között szinte láthatatlan, mégis életbevágóan fontos a különbség, Maguk a filmbeli náci is a látszat áldozatai lesznek a történet végén, amikor az ál-Hitler parancsára kiugranak a repülőből. A színészek sikeres játéka pedig az igazságot juttatja egyben diadalra, mint láttuk. Ilyen többszörös áttételekkel csatolható vissza a játék a valósághoz, és bizonyára így kell érteni Lubitschnak azt a kijelentését, hogy filmje hiteles képet ad a náciokról, mert a baj gyökerére mutat rá: „hamis, talmi teatralitásokat” leplezi le.

Lubitsch és Hitchcock

Súlyos filozófiai-esztétikai tanulságokat levonni idegen lenne Lubitsch szellemétől. Nem véletlenül vonzotta őt az Ancien Régime, az első világháborút megelőző békeidő, a „belle époque”, a ragyogó díszletek közt halálódó korok, amelyekben még tudták élvezni az élet édességét. Bizonyára nem tévednek azok, akik a mulandóság élményét érzékelik a legerősebben komédiáinak szédítő tempójában, képsorainak tűnékeny, a vetítés után többé vissza sem idézhető szépségében. Minthogy azonban stílusától merőben idegen volt mindenfajta realista valóságbrázolás, a technikát viszont mesteri fokon kezelte, legelső filmes próbálkozásaitól kezdve szívesen olvasták a fejére, hogy üres formalista, semmi esetre sem több ügyes szakembernél. Igaz, hogy a fintorgók táborával szemben olyan nagynevű rendezők tekintették feltétlen példaképüknek, sőt mesterüknek őt, mint Billy Wilder, Otto Preminger vagy Joseph L. Mankiewicz. Csodálatukban számos európai kritikus osztozott.

Kétségtelen, hogy Lubitsch a forma oldaláról közelített a filmezés problémáihoz, de olyan formai tökély, amilyent ő megvalósított, nem képzelhető világvég és formanyelv tökéletes egybeolvadása nélkül. Nem becsülte le a technikai megoldások jelentőségét, sőt maximálisan kihasználta a hollywoodi stúdiók nyújtotta lehetőségeket, de hiszen azért ment filmesnek, színházi rendezés vagy drámaírás helyett, mert a film megszorozza a látvány határfokát. Az is igaz, hogy soha nem volt forradalmár vagy lázadó, jól be tudott illeszkedni az amerikai filmipar szisz-

„Talán nem is volt igaza a fanyalgók táborának”
(Emil Janingés
A múmia szeme című filmben)

**ERNST LUBITSCH
FONTOSABB FILMJEI**

1925	Forbidden Paradise (Tiltott Paradicsom)
	Lady Windermere's Fan (L. W. legyezője)
1927	The Student Prince (Diákélet)
1928	Love Parade (A királynő férje)
1931	The Smiling Lieutenant (A mosolygó hadnagy)
1932	Broken Lullaby (Megszakadt bölcsődal)
	One Hour With You (Édes pásztoróra)
1933	Design For Living (Mindkettőt szeretem)
1934	The Merry Widow (A víg özvegy)
1937	Angel (Angyal)
1939	Ninotchka (Ninocska)
1940	The Shop Around The Corner (Sarküzlet)
1942	To Be Or Not To Be (Lenni vagy nem lenni)
1948	The Lady in Ermine (A hermelines hölgy)

témájába. A közönség hatást is mindenekelőtt való követelménynek tartotta, de mindeme követelményeknek úgy tudott eleget enni, hogy eközben maradandó stílust és egy nevével fémjelzett hatáseffektust hozott létre. Nem ő az egyetlen, aki remekművekkel sok pénzt tudott keresni, ideje felidézni a kortársak közül Hitchcock alakját, aki ugyan nem volt a tanítványa, de sokat tanult tőle. Hitchcock tíz évvel később kezdett forgatni, és csak 1940-ben került Amerikába, de a kettejük közti hasonlóság fel tűnő. Mindketten vonzódtak a hangsúlyozottan teátrális, kamara-jellegű játékokhoz (*Szédülés*, *Hátsó ablak*), a minden részletében kidolgozott hatáseffektusokhoz (a kritikusok a *Lubitsch-touch* mintájára megalkották a *Hitchcock-touch* kifejezést is), zseniálisak voltak a színészvezetésben, különösen színésznőket tudtak kivételesen teljesítményekre sarkallni, filmjeik nő-képe kísérteties, és kísértetiesen hasonló. Mindketten egy-egy alapvető életérzés kifejezésére, és az azzal összefüggő hatásmechanizmus kidolgozására építették életművüket. Hitchcocknál a félelem felkeltése és feloldása, Lubitschnál a neveltségesség felmutatása és a felszabadító nevetés a katarzis forrása.

Megítélésükben — hosszú, szerencsés pillanatokra — egyetértett a „sarki csapos” és a vajtfülű kritikus (hogy Godard megfogalmazását idézzük Hitchcock kapcsán). Valami mégis meggondolkodtató: ennek ellenére, és éppen pályájuk csúcspontján, mindketten megtapasztalták a sikeretelenséget, az érdektelenséget a közönség részéről. Olyan tökélyre fejlesztettek egy stílust, amelynek bizonyultsága idővel megnehezítette a befogadók dolgát. Hitchcock kései remekművei (különösen a *Szédülés* és a *Hátsó ablak*), amelyek csak hosszú idő után kerültek a közönség elé, nem arattak igazi sikert, (legalábbis Magyarországon). Lubitschnál a főművek egész soráról mondható el, hogy bemutatásuk pillanatában vagy



„Nem is ő az egyetlen, aki remekművekkel sok pénzt tudott keresni”
(Marlene Dietrich és Ernst Lubitsch)

megbuktak, vagy hűvös fogadtatásban részesültek. Sikertelennek bizonyult a *Kékszakáll nyolcadik felesége* (1938), a két világsztár, Claudette Colbert és Gary Cooper szerepeltetése ellenére, sőt az *Angyal* (1937) is, de a maga idejében a *Ninocska* sem volt siker. Garbo nevetése ellenére, csak a negyvenes-ötvenes évek hidegháborús hangulatában, és súlyos „félrenézések” árán lett igazán népszerű! A legmeglepőbb azonban a méltán korszakos jelentőségűnek tartott *Lenni vagy nem lenni* sorsa, amelynek bemutatóját szinte egyértelmű bukásnak könyvelték el a kritikák!

Talán nem is volt igaza a fanyalgók

táborának: Lubitsch nem mindig ment előbe a közönség várakozásának? Az sem véletlen, hogy éppen érett, kiforrott kései filmjeit érte utol a remekművek gyakori végzete, az értetlenség. Úgy tűnik, mintha kezdetben, amikor a művész még nem uralja tökéletesen anyagát, s nem forr össze stílusával, könnyen össze lehetne téveszteni alkotásait — krimiket vagy szexkomédiákat — afféle sikeres, de szimplán rémisztgető vagy röhöggető moziarabokkal! Ahogy a stílus egyre kifinomultabbá válik, az áhított találkozás is egyre nehezebben jön létre mű és közönség között. Nem is egy, látszatra sikerdarab kezd el így járni a műalkotások keserves útját: kiszolgáltatva a szakértők elemző dühének és az utókor önkényének.

KOVÁCS ILONA

Mechanikus Mikulás

Brazil

Terry Gilliam nagyon ért a filmkészítéshez. Mint az 1969-ben alakult „Monthy Python” csoport tagja, forgatókönyvíró, színész, rajzoló és társrendező volt. Az ironia, a (fekete)humor, a műfajparódia és a fergeteges tempó jellemezte a csoport egyetlen itthon is bemutatott filmjét, a *Gyalog-galoppot*, és ez a megközelítésmód nem hiányzik a rendező harmadik önálló filmjéből, a *Brazil*ból sem. „Valahol a huszadik században” — olvashatjuk rögtön a főcím után, bár efelől szemernyi kétségünk sem marad, amint megpillantjuk egy gigantikus, automatizált „metropolis” betonhegyeit, a mindent behálózó csövek, liftek, furcsa járművek, önálló életre kelt gépek, pásztázó videókamerák, komputerek egyre inkább ismerős, ijesztő képeit. Egy tökéletesen elidegenedett, lepusztult, emberi értékeket csak nyomokban őrző társadalom karkai víziója ez hivatalnokseregével, sivár otthonaival, az embert alkatrésszé degradáló rutinmechanizmusaival. Orwell szellemét idézik a falakon látható feliratok („ne gyanakodj a barátodra: jelentsd fel, a gyanakvás erősíti a bizalmat” stb.), és erre utal a mindenható Tájékoztatói Minisztérium képviselőjének nyilatkozata is a terroristák tizenharmadik éve tartó „sportszerűtlen” háborújáról.

Az egész film felfogható az 1984 című regény illetve az abból készült, Michael Radford által rendezett film paródiájaként is, ám a *Brazil*, éppen ironikus hangvétele, ötletparádéja és humoros epizódjai miatt könnyedebb „olvasmány” mint Orwell súlyosan reménytelen, szürke, keserű világa. A film több is, kevesebb is, mint az Orwell-mű, de a képi és szóbeli utalások, olykor teljes jelenetek kísérteties hasonlósága arra utal, hogy Gilliam nagyon tudatosan építette be filmjébe ezt a regényt.

Winston Smith alteregóját itt Sam Lowrynak hívják, ő is kishivatalnok, csavar egy arctalan gépezetben. Színes álmai, vágyai és nosztalgiaja a régi filmek után éles ellentétben állnak a hétköznapiok sivár világával. Álmai nőjével történt képzeletbeli és későbbi valós találkozása arra indítja, hogy feladja a csavar szerepét, gondolkodni, küzdeni kezdjen. Ő azonban nem helyezi magát kívül a társadalmon, hanem a mindenható gépezeten belül kezdi el a harcot, önmaga ellen fordítva annak tehetetlenségi nyomtatékát. „Bürokráciával a bürokrácia ellen” — adja ki a jelszót, és ennek szellemében a felső tízezerhez tartozó, annak unalmas és sivár életét élő, önmagát plasztikai műtétek segítségével komikusan meg-megfiatalító anyja

„Ne gyanakodj a barátodra, jelentsd fel: a gyanakvás erősíti a bizalmat” (Jonathan Pryce)



segítségével magasabb beosztásba helyeztetni magát, hogy közelebb kerüljön az „agytröszt”-höz, több információt szerezhesen. Mert az információ hatalom. A társadalom minden szegletének állandó ellenőrzése, „a kamerák a város minden pontján”, a telescreen, ami egyszerre adó- és vevőkészülék, a körzetekre osztott ország, a mindent elárasztó úrlapok, igazolványok, kérvények, iratok hegyei, pillanatok alatt mozgósítható különítmények, láthatatlan vezérlőpultok, személytelen kezek, arnélküli főnökök, gondolkodó robotok: a posztmodern pokol kelléktára. A természet kihalt, megszűnt, a földből gigászi növények, rákos sejtként burjánzó felhőkarcolók nőnek. Az olajozottan működő gépezetben a meglazult csavar — azaz Sam — sajátos köztes helyzetbe kerül: még nincs kívül, de már nincs belül. Ezt világosan tudtára adja a sebészvállaló kollégája, Jack is, amikor átnyújtja neki egyenpapírba csomagolt karácsonyi ajándékát. Mert itt, az elidegenedtettség birodalmában — kiváló rendezői ötlet — éppen karácsony van, a gyermekek „boldogságtrikókat” viselnek a szeretet ünnepén, és a társadalom is megőrizte az ajándékozás kiürült rituáléját: mindenkinek egyforma csomagolású és nagyságú egyenajándék jár.

A kegyetlen ironia, a dolgok kifordítása önmagukból végig jellemző Gilliam filmjére, mégis csak ritkán tudunk felszabadultan nevetni. A rendező kegyetlen tükröt tart elénk mai világunkról és a bennünket fenyegető jövőről. A kortalan birodalmi eklektika stílusában épült, az egyént törpévé zsugorító gigászi épülettömbök között bolyongva Sam is kénytelen rádöbbenni arra, hogy itt csak vesztes lehet. És vesztes mindenki, aki azonosul ezzel az önpusztító civilizációval, annak kétélű „vívmányai-val”, amelyek betonnal és vassal takarják be a földet, kiirtják a természetet. Olyan elnyomó gépezeteket alkotnak, amelyek egy idő után szinte automatikusan az azt létrehozó ember ellen fordulnak. Ott, ahol egy komputer tévedése emberek (ha nem az emberiség) sorsát pecsételheti meg, ahol a tiszta levegő csak utcai automatákból szerezhető be némi aprópénz bedobása ellenében, és a külvárosi szeméthegyek között a gyermekek is „terroristásdit” játszanak — talán igazi fegyverekkel —, nincs más értelmes cselekvés, csak a lázadás. Századunk nagy kérdése, hogy képes-e az ember megőrizni ember mivoltát ezen a fegyverekkel, erőszakkal, irracionális túlszűfolt bolygón. Van-e esély arra, hogy az emberiség kitörjön abból az ördögi körből, amelybe a tudomány és technika korlátlan fejlődésébe vetett naiv hit vezette. Bármilyen „szórakoztató” legyen is ez a film, a mai embert nyugtalanító számos alapvető kérdésre rátapint, és a rendező vá-



„Bürokráciával a bürokrácia ellen”
(Terry Gilliam rajza)



lasza egyértelműen borúlátó. A Gosz legyőzhetetlennek tűnik.

A film utolsó kockáin Samet látjuk egy óriási betonteknő közepén, amint „agytalanított” McMurphyként a jó öreg Brazíliáról szóló egykori slágert hallja réveteg, üdvözült arccal. Elvégeztetett.

Gilliam lenyűgöző filmje *álom és valóság* zavarbaejtő összemosásával, a reális és a szürreális hatásos változtatásával, nagyon tudatosan felépített képi világával teremti meg a kiszolgáltatottság atmoszféráját. A több mint kétórás film pillanatnyi üresjárat nélkül, kifogyhatatlan energiával bombázza a nézőt jobbnál jobb ötleteivel: pergő cselekménye, a kiváló színészi játék és Roger Prat bravúros operatőri teljesítménye szinte sokkolja a nézőt. Mindezt izléselesen, finoman, mítoszt és paródiát egyéni módon átértelmezve a groteszk és a borzalom határán biztosan

„Még nincs kívül, de már nincs belül”

„Valahol a huszadik században”

egyensúlyozva teszi. És ha már a mítoszok és elődök szóba kerültek: tagadhatatlan, hogy a *Brazil* összegző film, amelynek inspirálói között ott találjuk Fritz Lang *Metropolis*-át, Kubrick *Mechanikus narancsát*, Orson Welles *A perét* és Radford már említett 1984-ét.

A keserű vízió egy-egy oldottabb pillanatában a rendezőnek marad ideje arra, hogy kitűnően parodizálja a szamurájfilmek állandó küzdelmét, és mintegy mellékesen idézőjelbe tegye az egész Spielberg-féle *Csillagok háborúja* mitológiát. Ugyanakkor él a „post-war-dream” eszköztárával is, a szeméthyegyek, a „ki tudja, mire jó”

gépezetek és az erőszak bemutatásával. A fentiek ellenére a *Brazil* autentikus alkotás, amely rendezője szerint „nem más, mint egy véscsengő: azt mondom az embereknek, tartsátok nyitva a szemeteket, különben olyan világ felé haladtok, amelyben az egyént eltörlik a hatékonyság, az adminisztráció és a technológia nevében.” A figyelmeztetés már csak azért is megszívlelendő, mert — ahogy a filmben Tuttle mondja: „mindannyian benne vagyunk”.

NAGY ZSOLT

Brazil (Brazil) — augol, 1985. Rendezte: Terry Gilliam. Írta: Tom Stoppard, Charles McKeown és Terry Gilliam. Kép: Roger Prat. Zene: Michael Kamen. Szereplők: Jonathan Pryce (Sam Lowry), Robert De Niro (Harry Tuttle), Kim Greist (Jill Layton), Katherine Helmond (Lowry anyja). Gyártó: Embassy International Pictures. *Feliratos.*

Bolondok vagy csak meztelenek?

Spielberg bíborszínei

Az infantilizmus sok mindent jelent, és különösen bővelkedik értelmezés-árnyalatokban, ha filmcsinálókról vagy közönségükről van szó. Első közelítésben: az infantilis felnőtt hadilábon áll a valósággal.

Állításunk persze használható valóságfogalom híján nehezen tartható; hiszen melyik valóságról is beszélünk? Óvatosan kell fogalmaznunk, különben hamarosan valamelyik különösen otromba realizmus-gondolatkör vonzásába kerülünk. Tehát: az infantilizmus nem segít tudomásul venni azt a valóságot, amely ránk méretett, azt a valamit, amit az egyén és emberiség egybeeső közös végzeteként szokás elgondolni, amit olyan — az infantilis

ember számára egyenesen megalázó — tények foglalnak keretbe, mint a születés és a halál.

Ebből a nézőpontból a felnőni nem akaró gyerek nemcsak a keserű igazságokat utasítja el, hanem szármassza, kisserűnek érzi azt is, amit az istenek a mérleg másik serpenyőjébe raktak, és ami miatt a felnőtteknek állítólag megéri kitartani a világban. Alapvető értékekről van szó: a felelősség méltóságáról, mely a túlkorosok szemében nevetséges önkínzásnak tűnik; vagy arról az egyszerű hitről, hogy vannak egymásnak számot adó nemzedékek — van emberiség, vannak többiek. Egy igazán nekikeredett kiskorú számára éppen ez

a hit az igazi önbecsapás: a valóság a halálra ítélt felnőttek ópiuma.

Gondolhatnánk, a legszélsőségsébb infantilizmus az ördöggel kötött szövetség: csak hogy a fausti választás — legalább visszavonásáig — túlságosan következetes, vagyis szigorúságában mégiscsak felnőtt tett.

Ezzel el is jutottunk hevenyészett meghatározásunk másik kulcsszavához: az infantilis ember következtelen.

Kérdés: ha ez a valóság-bojkottáló, de ebben is következtelen ember filmcsinálásra adja fejét, fontos-e, lehetséges-e a született terméket továbbkategorizálni, és minta nélkül való világunkban is komolyan venni a meghatározásainkat, beszélni giccstről és ál-giccstről, öncélú fantasztikumról és olyanról, amely időzjelbe teszi magát, olcsó popularitásról és többszintes műről, melodramáról, amit aztán vagy fel-, vagy leértékelünk az önirónia megléte vagy hiánya szerint?

Spielberg legújabb filmjének, a *Bíborszínek* kezdő képsora gyönyörű napfényes tájat mutat; a virágos réten önfeledten játszadozó gyermeklányoknak csak a hajfonatai, a századeleji nyakfodrok, szalagok látszanak ki a magas fűből. Aztán kilépnek az irtásra. Az egyik lány szép, a másik csúnya és állapotos. Erre nem számítottunk. Ez nem egyszerűen poénos szerkesztés, nem operatőri információ-késleltetés: Spielberg rendszeresen használ olyan gegeket, melyek nem vagy csak félig-meddig tartoznak a közönségre. A filmcsináló egészen halkán, szinte csak magában kinevet



„Minél közelebb van a bika sarva a torréádor testéhez, annál több pontot ér a mutalvány”
(Meztelenek és bolondok — 1941)

bennünket. Sokszor nevetett már rajtunk: például amikor a *Cápában* Roy Scheiderrel együtt a gyilkos állat uszonyának véltük egy lubickoló nő fürdősapkáját, vagy amikor *Az elvesztett frigyűdében* egy sablonos verekedés végén, miután a hős harminc vérszomjas benszülötellel pusztá közel bánt el, a legharciasabb harmincegyediknél vállalt von, és egyszerűen lepuffantja ellenfelét — fittyet hányva az akciófilmek elemi lovagiasságkövetelményeire.

Az világos, hogy az ilyen vásott nevetés még aligha számít magasművészetbe átemelő öniróniának. De akkor minek számít?

A válaszhoz újra kellene gondolkunk mindazt a jót és főleg rosszat, amiért a filmszínáló infantilizmusát szokás felelőssé tenni.

Mindenekelőtt, ha létezik választás a világláttató és világteremtő filmes attitűd között, akkor az ilyen alkotó biztosan az utóbbi, a Méliès-i hagyományra fog hivatkozni, és nem a Lumière-től származó valóságfeltáró örökségre. Úgy ítéli, joga van hozzá; a mozgóképek csodája végülis kettős csoda: reprodukció és illúzió. Ő a második összetevő szolgálatába szegődött.

Világépítési törekvései természetesen a fantasztkumba vinnék: itt azonban hamar elanyátlanodik, szorongani kezd, és főleg ezt a szorongást feltételezi közönségéről. Spielberg sci-fi filmjeiben a világteremtéshez szükség van egy olyan nagyon ismerős, nagyon otthonos amerikai kertvárosra, mely készségesen fogadja magába azt a fantasztkum-magot, amit az alkotó a megtermékenyítés céljára kijelöl. Az eredmény a különbejáratú, spielbergi valóság. Hiszen ez a kertváros valóban infantilis bakfislányként ábrándozik a másnemű világgal való harmadik típusú találkozásról. Amennyiben ez sci-fi világ, annyiban hímnemű, mégha a várva várt jövevény a maskulin értékekkel aligha azonosítható Földönkívüli is.

A fantasztkum keresése, a világépítés játéka tehát még nem feltétlenül infantilizmus-bizonyíték. A „férfias” sci-fi alkotó nem kerül meg a szorongás élményét: valóban addig távolodik az ismert világtól, ameddig röghőzkötött képzelete engedi. Az újhollywoodiak gyermeki lelke megkívánja a következtetlenséget; vagy a fantasztkumot hozzák le jó hírként, evangéliumként kedvenc kertvárosukba, vagy — ahogy George Lucas teszi a *Csillagok háborújában* — kedvenc kertvárosi játszópajtásaikat emelik be az otthonossá tett fantasztkumba.

Mit jelent még az infantilizmus szülte következtetlenség? Amint a szorongás pillanata elérkezik, az alkotó enged hajlamainak, és darabokra törő a gondtal felépített finom dramaturgiai konstrukciót, megsemmisíti a jó érzékkel megerősített filmhangulatot.

Mindent, ami állandó — állandósult pátosz, állandósult szentimentalizmus, állandósult feszültség, sőt állandósult irónia — behódolásnak érez, halál és felelősség tudomásul vételének, egy komolyan vett világ diadalának. Spielberg leeurópaibb és hazájában legkevésbé sikeres filmje a *Meztelenek és bolondok*. Gondolhatnánk: annyival van közelebb az európai ízléshez, amennyivel kevésbé viseli magán a hollywoodi konzervatívizmus jegyeit. Valójában a helyzet fordított: a *Meztelenek és bolondok* a rendező egyetlen „hagyományos” boházata, ahol minden egyenletesen, folyamatosan harsány: az irónia értelemszerűen minden keretbe foglal; ezért nincs hely hangulati ugrásokra, sem arra a játékra, melyhez Spielberg éppen a legkonzervatívabb dramaturgiájú kommerszokban talál eszményi terepet. A *Biborszínben* bezzeg a legváratlanabb pillanatokban a tör-

A szakmai ügyetlenség is kizárva, hiszen ezek a fiatal mesterek pontosan kimérnek, biztos kézzel adagolnak mindenféle filmhangulatot.

Itt jutunk el az újhollywoodi infantilizmus legsajátosabb hozadékáig, ha tetszik, erényéig. És ez: képesség a provokációra. Természetesen nem avantgard polgárpukkasztásról van szó, a filmipar fellegvárában ez nyilvánvalóan lehetetlen. A mozifenyegerek hősökedésének más a mértéke, más az iránya, más a motívációja.

A nyaktörő sportok tökéletesen öncélúak, de minél veszélyesebbek, annál inkább bizonyítják az adott sport világának autonóm voltát. A játék nyújt annyi kockázatot, mint az élet. A gyerekek tehát játszanak. A játék célja: sikerfilmet csinálni, úgy, hogy közben minél nagyobb esélyt adunk a kudarcnak. A játékszabály: annyi aggodalmaskodó véle-



„Gondolhatnánk; a legszélsőségesebb infantilizmus az ördöggel kötött szövetség” (Pollergerl)

ményt kell figyelmen kívül hagyni, annyi axiómát, jótanácsot, logikus érvelést, sőt gyáva belső hangot kell semmibe venni, amennyit csak lehetséges.

Az egész leginkább egy bikaviadalra emlékeztet. Minél közelebb van a bika szarva a torreador testéhez, annál több pontot ér a mutatvány. Fontos különbség persze, hogy a bikaviadalon a kockázatvállalást az egyszerű nézők is értékelik; ennek tapasztalnak. A virtuóz filmszínáló csak a filmben érdekelt pénzemberek idegeit teszi próbára, a közönség viszont már csak a bika biztos halálát, vagyis a film sikerét érzékeli; más nem tartozik rá.

Hollywood sajátos, lassan évtizednyi messzeségbe vesző forradalmáról könyveket írtak. Ezúttal nem is a hatalomátvitel története a fontos, hanem a terep, ahol az utóvédharcok azóta is folynak.

ténet tüntetően nyegle előadását szentimentális tombolás szakítja meg, egy-két trükkös beállítás — megfelelő zenével — a film végét sugallja. Aztán, mintha mi sem történt volna, unalmas pontossággal felépített kamarajáték kezdődik: esetleg az előbbi érzelemtüntengést egy teljességgel nem oda illő képi villámtréfa ellensúlyozza.

Mi a magyarázat? Tudatosan használt idézőjelekről biztosan nem beszélhetünk, hiszen a stíluszárványok nem szolgálnak magasabb célt.

Valaha az éles szemű filmcézár rá-nézett az íróasztalán fekvő cédulák néhány szavas témamegjelöléseire, és megmondta, melyikből legyen film, melyikből ne. A divat változott, ennek megfelelően a filmötletek minősítése is, de a siker esélyeinek meghatározásában a témánál és a sztár személyénél semmi sem lehetett fontosabb. Óriási változás, hogy ma már egy film sikerére a rendező személye a garancia. Ennek ugyan nem sok köze van az európai rendezőkörponti filmgyártáshoz; hiszen itt csak józan pragmatizmusról van szó. A tapasztalat azt mutatja, hogy megfelelő filmszakember mindenből mindent tud csinálni. Ezt a tételt aztán leginkább újabb és újabb választásokkal lehet megerősíteni. Minden klasszikus produceri receptkönyv óvott volna attól, hogy pénzt adjon olyan filmre, mint az *Aranyoskám*, melyben Dustin Hoffman gyanús tökéletességgel játszik női szerepet. És nem lett volna szabad támogatni Altman *Popeye*-ét, a közhelyes és soványka *E. T.*-történetet, a *Cápát* — a természeténél fogva egyhangú víztükör miatt —, vagy Peter Bogdanovich filmjét, *A maszkot*, amelyik egy rémisztően eltorzult arcú kamaszfiú szomorú életéről-haláláról szól. Józan számítás szerint a *Csillagok háborúját* már szinopszis korában át kellett volna dolgozni, hiszen túlságosan zsúfolt, zavaros, és a szerelmi szál sem elég hangsúlyos. A *Harmadik típusú találkozások* sem járna jobban: hogyan lehet tizennyolc millió dollárt kérni és kapni egy olyan filmre, melynek végső és egyetlen látványossága egy impozáns lámpafűzér?

A példák nemcsak azt sejtetik, hogy a kipróbált rendezők lehetőséget kapnak, hogy aggodalommal fogadott filmtervekkel birkózzanak, hanem azt is, hogy ezek az alkotók nem is igen vozódnak máshoz, mint az ilyen filmtervekhez.

És ez még csak a téma. A fenyegetések másik veszélykereső terepe a színészválasztás. Valószínűleg ebből a szempontból korszaknyitó pillanat volt, amikor Francis Coppola a tiltakozások ellenére is elérte, hogy a kipeckelt szájú Marlon Brando játssza a *Keresztapa* Don Corleonóját. A filmgyárak, bár továbbra is bizalmatlanok, nem támadnak, csak aggodalmaskodnak, riadtan védekeznek. Igazi sztárookra már nincs szükség, sőt nagy színész egyéniségekre is csak ritkán. Új-Hollywood mesterei génsebészeti aprólékossággal végzik a siker manipulálásának nagy körületekintést igénylő munkáját. Ehhez jól felkészült, de tökéletesen engedelmis, szinte szájmozgásonként instruálható színészek kellenek. Ezenkívül egyszerű, derűs archetipusok, a könnyű azonosulás érdekében. A *Csillagok háborújának* valamennyi, jóindulatunkba ajánlható szereplőjét ilyen szempontok szerint válogatták ki, de ez érvényes a *Harmadik típusú talál-*

kozások minden rendű és rangú megbüvílt polgárára vagy a *Biborszín* szívünknek kedves feketéire.

A *Biborszín* jó példa arra, mi történik, ha a terredor túl sok kecsesnek képzelt fordulatot tesz, és túl közel engedi magához a bika szarvait. A *Biborszín* tizennygy Oscar-díjra jelölték, végül egyet sem kapott meg; a rendező a jelöltek közt sem szerepelt. Egy bűvészműtárvány sikere csak „dupla vagy semmi”-alapon bírálható el, ezért a tizennygy megcsillagotatott Oscar ebben az esetben kudarc.

Már maga a megfilmesítés alapjául szolgáló regény veszélyes: nőkről és színes bőrűekről szóló történet. Ősi hollywoodi szabály: egy forgatókönyv elfogadásakor ki kell jelölni a film közönségét. Minél több embernek kell filmet csinálni, minél kevesebb ember megsértésével. Aki megsértődik, nem vesz jegyet, vagy ha már vett, lebeszél másokat. A film jelenetről jele-



„Egy bűvészműtárvány sikere csak dupla vagy semmi alapon bírálható el” (Whoopi Goldberg a *Biborszínben*)

netre újabb és újabb hangulati közeget kever ki a semmiből fekete hősei köré. Néha a magasan felettük álló fehér ember jószándékú szánakozásával kell néznünk őket, néha természetes hajlamaik iránti irigységgel, néha női együttérzéssel, néha a kívülről férfi lekezelésével. Szinte érezhető, ahogy minden nézőpontváltásnál újabb százezrek sértődnek meg, és adják tovább sértődésüket szomszédjuknak.

Jellemző újhollywoodi sport: valamilyen kép- vagy szövegmebotrán-

koztatással provokáljuk a nézőt, próbára tesszük erkölcsi, nemzeti, vallási, faji és minden más toleranciáját; már-már a film ellen fordítottuk: aztán az utolsó pillanatban valamilyen újabb fogással visszanyerjük jóindulatát. Izgalmas tornagyakorlat közvetlenül a bika szarvai előtt.

Ha egy infantilis filmszínáló kicsúfolja a világot, és szellemesen, találatkonan François Truffaut-t szerződ-teti egy fél-epizód szerepre (*Harmadik típusú találkozások*), ez sokkal kevésbé kellemetlen, mint amikor hirtelen megbánja vásottságát. Jönnek a regresszió pillanatai, és a filmvásznon is, a nézőtérben is patakokban folyik a könny. A *Biborszín* befejezése ennyiben igazi csúcsteljesítmény, valamennyi spielbergi „nagy összebörülés” szintézise, ad absurdum fokozása.

A rosszindulatú feltételezés szerint a fenyegetések azonnal felnőtté válnak, ha üzletéről van szó. Egyáltalán nincs így. És nemcsak azért nincs, mert mindig többet kockáztatnak, mint amennyit szükséges. Ma játékszenvedély — tehát infantilizmus — nélkül senki sem lesz önálló filmvállalkozó. A régi filmgyárak mögött álló mammutvállalatoknak persze könnyű nagyban játszani, és néhány magányos üzletembernek is megéri filmbefektetéssel jutni adókedvezményhez, de a pénzt közvetlenül kockáztató producer vagy producer-rendező biztosan jobban járna, ha bátorságát, invenciózus személyiségét a tőke közvetlen közelében kamatoztatná, mondjuk: kitanulná a tőzsdés szakmát. Egyébként akárki, akárhonnán, akárannyi pénzzel közelít a filmhez, valamennyire mindenképpen homo ludens. Sok évtizeddel ezelőtt, amikor a milliárdos Howard Hughes mellékesen vásárolta meg az RKO-t, ez a magatartás még kivétel-szerű számított; ma már a nagy pénzintézetek, a gyárakat birtokló konzorciumok a filmbefektetést szabadidős tevékenységnek, fiatal bankárok gyakorló terepének tekintik.

Egyébként lehetséges, hogy az infantilis filmszínálók csillaga leáldozóban van.

A *Rambo*-, a *Mission*-filmek hősei nem keverednek csöpögős melodramákba. Chuck Norris, Sylvester Stallone nem kezd bohóckodni két géppisztolyosorozat között. Íme: a férfiak újra férfiasak, a nők újra nőiesek. Nincs többé következtetés. Örüljön, aki akar.

HIRSCH TIBOR

Biborszín (The Color Purple) — amerikai, 1985. Rendezte: Steven Spielberg. Írta: Alice Walker. Nyomán Menno Meyjes. Kép: Allen Daviau. Zene: Quincy Jones. Szereplők: Danny Glover (Albert), Whoopi Goldberg (Celie), Margaret Avery (Shug), Oprah Winfrey (Sofia), Willard Pugh (Harpo), Akosua Busia (Nettie). Gyártó: Warner Bros. *Szinkronizált.*

Az elmúlt egy-két évben megnyílt szovjet archívumokból páratlanul izgalmas anyagok — és korfestő dokumentumok kerülnek elő.

Mihail Bulgakov a *Turbin család napjai* sokat vitatott bemutatója után, 1932-ben elfogadta a filmgyár szerződését forgatókönyvek stilizálására, írására. Ez az írók számára egyébként lélekölő munka, Bulgakovnak úgy tűnt, menedék lesz. Reményei azonban nem váltak be. Mindjárt első munkája, Gogol *Holt lelkek* című regényéből készült forgatókönyve megbukott a hivatal akadékoskodásán. Elsősorban azért, mert rövid életű filmírói munkássága szerencsétlenül egybeesett a kultúra elleni általános és erőteljes támadásokkal. A *Holt lelkek* átdolgozása idején jelent meg a Pravda 1934. januári számában az a Sosztakovics elleni kirohanás, amelyet mindenki intő jelnek tekintett (e cikk jelentőségéről és hatásáról írt többek között Sinkó Ervin is a naplójában).

Az alábbi összeállítás az Iszkussztvo Kino forrásközleményéből és Marieta Csudakova Bulgakov-életrajzából készült.



Egy film regénye

Bulgakov és a Holt lelkek

„1932. május 9-én Bulgakov szerződést kötött a filmgyárral, amelynek értelmében dialógusokat kell átdolgoznia a *Halászkok felkelése* című hangosfilmhez. Május 18-án leadta az első rész forgatókönyvét.

Részlet az írásból:

„K A T O N A. Széplány! Tetszik a szemed! Mennyit akarsz?

M A R I J A. Milyen kár, hogy nekem nem tetszik a te szemed. Látom benne, hogy nincs pénzed.

M A R I J A. Révkalauz! Ne vess meg, engem már kapitányok is szerettek. Nem hiszed?

G U L L. Szép ez a kendő.

M A R I J A. Na és én? Nézz csak meg... Nem bánod meg.

L E L K É S Z. Bocssáson meg, de nem tudom felfogni, hogyan ígérhett olyasmit, amit nem lehet betartani?

B R E D E L. Ej, drága lelkész úr. Annyi mindent ígértünk... Példának okáért maga is azt ígéri nekik, hogy a mennyszángba kerülnek...”

Az efféle munkát napszámos-munkaként könyvelték el az írók. Akkoriban sokan foglalkoztak ilyesmivel — Babel is, Sklovszkij is.

Ugyanebben az évben kap Bulgakov egy szolidabb ajánlatot is. „A filmgyár megrendel tőle egy vígjátéki forgatókönyvet...”

Jermolinszkij elmesélte, hogy egy kezdő forgatókönyvíró bevitte neki egy művét, hogy nézze meg. A címe: „A kulák-tehetetlenség jajveszékése”...

1933. november 5.
Bulgakova naplójából

A *Kino* című újság 1934. április 4-i számából.

Gogol *Holt lelkek* című regényéből írandó forgatókönyvre kötött szerződést a Moszkvai Filmkombinát Bulgakovval, az íróval. A forgatókönyv az 1935. évi tervben fog megvalósulni Pirjev rendezésében, amint a rendező befejezi soron lévő, szovjet témájú filmjét. (...)

„Azt hittem, hogy lekerül a vállamról a színdarab gondja, és hozzáfogok a *Holt lelkek*hez, amit a filmeseknek csinálók. Csakhogy a kérdés most kissé bonyolult.

Borzalmasan érzem magam, már ami az egészségemet illeti. Végleg elfáradtam. (...)

Beadtam a kérelmemet, hogy engedélyezzék augusztus—szeptemberben külföldi utazásomat. Már régen álmodozom erről.

Földközi-tengeri hullámok és párizsi múzeumok, csendes hotel, sehol egy ismerős, Molière szökökútja, és a kávéház, egyszóval, csupán az a lehetőség, hogy mindezt láthatom. (...)

Láttam egy irodalmárt, aki járt külföldön. A fején svájcisapka volt,



Bulgakov 1926-ban,
a Turbin család bemutatóján

kicsi farkincával. Nem hozott semmi egyebet ezen a farkincán kívül! Az a benyomásom, mintha aludt volna két hónapig, aztán megvette azt a svájcisapkát és hazajött. Se egy sor, se egy mondat, se egy gondolat! (...)

Ó, Pável, hogy micsoda leveleket fogok neked írni! Aztán megjövök ősszel, megölellek, de olyan farkincát nem veszek magamnak. Sem térdig-érő rövidnadrágot. Sem kockás zoknit...”

1934. április 28.
Bulgakov levele barátjához, Popovhoz

Tegnap este itt volt Pirjev és Vájszfeld a *Holt lelkek* ügyében. Mihail Afanaszjevics megírta a bevezetőt.

Pirjev: Mihail Afanaszjevics, kijöhetne a filmgyárba, megnézhetné, milyen...

M. A.: Nagyon zajos az nekem, fáradt vagyok, beteg. Inkább küldjenek el Nizzába.

1934. május 11.
Bulgakova naplójából

Május 10-én megvitatták Pirjevvel a bevezetőt, május 17-én pedig Bulgakov megírta a „*Kiegészítést*” a bevezetőhöz.

(Marietta Csudakova megjegyzése)

Bulgakov kiegészítése a *Csicsikov kalandjai avagy a Holt lelkek* című forgatókönyve bevezetéséhez. (Nyikolaj Gogol regénye nyomán.)

Egy étterem különtermében Csicsikov vendégül látja a gyámtanács egyik csinovnyikját. Csicsikov valaki másnak a tönkrement birtokát akarja elzálogosítani. Pétervári típusú étterem, ragyogó gárdatisztek és urak sziluettjei. Csicsikov feladata kényes. A tönkrement birtokról már sok paraszt meghalt. A baksis-szedő csinovnyik azt mondja, hogy ezt könnyű elintézni, ha a halott parasztokat még nem törölték a nyilvántartásból. Csicsikovnak nagyszerű bűn-ötlete támad — meg kell vásárolni a földesuraktól a halott parasztokat, és aztán előkként elzálogosítani.

Csicsikov homokfutója a mezőn. Megy, hogy megvegye az elhunytakat. Paraszti temető. Csicsikov a kereszteteket számolja. (...)

Csicsikov Nozdrjevnel (tízezeret érő mén négyezerért, wurlitzer, a homokfutó átfestve). Óriási botrány, mert Nozdrjev csal a dámajáték közben. Csicsikovot megverik, ráuszítják a kutyákat. Alig tud elmenekülni. (...) A vásárlókörútnak vége. Csicsikov visszatér a városba. A megvásárolt parasztok jegyzéke fölött töpreng. A szökött parasztok típusai áttűnésben, úsztatva. (...)

A városban felfordulás. A csinovnyikok összegyűlnek, hogy megbeszéeljék, mi is az, hogy holt lelkek. Nozdrjev hazugsága. A postamester felgyúlt képzeletében megjelenik Kopejkin kapitány. (...)

Ugyanazon az úton, amelyen a féltelmetes, de tehetetlen főkormányzó érkezett, Csicsikov elutazik, hogy más vidékeken folytassa a tevékenységét. (...)

A Nyikolajev-i Oroszország. Keresztek, varjak, mezők.

„A világon a legjózanabb emberek a Művész színháziai. Nem hisznek sem istenben, sem emberben. De képzelje el, a fejükbe vették mégis, hogy Bulgakov elutazik. Tehát a dolog komoly! Annyira hinni kezdték ebben, hogy beírtak a listájukra engem és Jelena Szergejevnaát (pedig ebben az évben különösen sokan utaznak). Odaadták a futárnak, mars az útlevelékért.

Nem szabad azt hinni, hogy ha a cenzúra már nem olyan erős, és a szerkesztőségek nem gördítenek akadályokat egy-egy mű megjelenése elé, akkor ezzel a tudat problémáit is megoldottuk. Amikor nem az igazságot mondják vagy írják — még ha csak annak érdekében is, hogy csodálatos művek jelenhessenek meg —, az nem múlik el nyomtalanul. A gondolat elszokott az adekvát beszédétől...

■
Bulgakov megmutatta, hogy nehéz körülmények között is létezik állhatatosság, eszünkbe juttatta, hogy létezik akarat szabadság, amelyet az ember azért kapott, hogy szabadságában álljon jól vagy rosszul cselekedni, de legalább is szabadságában áll a rosszat nem cselekedni.

■
Bulgakovról mind a mai napig olvashatunk olyan dolgokat, amelyek nyilvánvalóan nem igazak. Itt van például Bulgakov levele, amelyben fehéren—feketén megírja ő maga (és kinek! Sztálinnak!): „...a mély szkepszis azzal a forradalmi folyamattal szemben, amely elmaradott országunkban végbemegy, és a kedvelt Nagy

Evolúció szembeállításával vele...” És akkor a *Druzba Narodov* folyóirat 1987. 8. száma azt írja, hogy „Bulgakov szimpatizált a forradalommal”, — mint látjuk, megint létrejött egy megfogalmazás, amely abszolút semmit nem mond —, és „Bulgakov ezzel a darabjával (a *Bíborszigettel* — M. Cs.) igent mond a forradalomra”. Nos, ha már ilyen dolgokról módosítószavakkal kell beszélnünk, akkor már inkább azt mondta, hogy „hát i-i-igen...”

■
És egyáltalán, mire való mindez? Akárhogy fogadta is Bulgakov a forradalmat (márpedig a korai munkásságából származó legélesebb kijelentéseket még nem publikálták), az ő életműve akkor is a forradalom utáni szovjet irodalom legragyogóbb lapjai közé sorolható.

■
1984 tavaszán levelet kaptam egy levelező aspiránstól, aki beleegyezett, hogy idézzek a levélből. Felháborodva írja meg, hogy milyen magyarázatot adott neki Tiganova helyettese, Loszev, aki a Lenin Könyvtár Kézirattárában a Bulgakov-archívumot kezeli, arra a kérdésre, miért tettek lakatot az archívumra. „Bizonyára tudja, hogy New York-ban megjelent Bulgakov összes műveinek első kötete. Éppen ezért óvjuk az archívumot,



„Nekünk kell Bulgakov” — felirat a házban
Bulgakov háza a Szadovaja proszpekten

mert az ottaniaknak szükségük van az eredeti szövegekre, hogy egybevevessék, az eredeti példányok pedig nálunk vannak. Ha mindenkit beengedünk, akkor valaki biztos lemásolja és elküldi nekik. Nem szeretnénk erre alkalmat teremteni. (!) Mi természetesen hiszünk önnök, de mi van akkor, ha tegyük fel beeresztjük, és aztán megtudjuk, hogy külföldön újabb anyagok jelentek meg. Akkor mire gyanakodjunk?” Akinek van egy kis képzelőereje, könnyen kitalálhatja, hogyan viselkedett volna ez az ember Bulgakov korában. És micsoda íróniája a sorsnak, hogy éppen ez az ember tette közzé Bulgakov levelét Sztálinhoz, amelyet az író szinte a vérével írt... Wolandnak igaza volt, amikor figyelmeztette a Mestert: „a regénye még sok meglepetést fog szerezni önnök”. És sajnos nem hiába felelt így a Mester: „Ez nagyon szomorú.”

MARIETTA CSUDAKOVA



Bulgakov és Jelena Szergejevna 1932-ben, házasságkötésük évében

Mars oda, mars vissza. A fizimiskája rögtön nem tetszett, annyira, hogy még mielőtt kinyitotta volna a száját, én már a szívemhez kaptam.

Egyszóval, meghozta mindenkinek az útlevét, nekem pedig egy cédulát — M. A. Bulgakov kérelme elutasítva.

Jelena Szergejevna még papírt sem kapott, no persze, egy fehérszemély, minek rá szót vesztegetni. (...)

Elutazásom előtt írtam egy levelet a főtítkárnak (*Sztálinnak — A ford.*), megírtam, hogy nem maradok kint, idejében hazajövök, kértem, hogy vizsgálja felül az ügyet... Válasz nincs. Mellesleg, nem kezeskedem érte, hogy a levelem eljutott a címzetthez. (...)"

1934 július 11.

Bulgakov levele barátjához, Vereszajevhez

„Megvolt a *Turbin család napjainak* 500. előadása. (...)

Nyemirovics-Dancsenko küldött a színháznak egy üdvözlő táviratot. Ide-oda forgattam a kezemben, de nem találtam egyetlen szót sem, ami a szerzőre vonatkozott volna. Gondolom, a jó modor így kívánja, hogy a szerzőt ne említsék. Eddig ezt nem tudtam, de úgy látszik, nem vagyok eléggé nagyvilági ember. . .

Írom a *Holt lelkeket* a filmeseknek, készen viszem haza. Aztán kezdődik a veszködés az *Üdvözléssel*. Ó de sok a munka. A fejemben pedig Margaritám kószál meg a macska meg a repülések. . .

Ljuszja elnevezett Kopejkin kapitánynak. Mit szólsz a humorához, szerintem elsőosztályú. . ."

1934. június 26.

Bulgakov levele Popovhoz

„Megmutattam nekik a forgatókönyv piszkozatát, és jól tettem, hogy nem másoltam át. Ami a legjobban tetszett nekem, azt mind kidobták —

azaz a Nozdrjev-jelenetből a szuovrov-katonákat, Kopejkin kapitány balladáját, egy különálló nagyobb részt, a temetést Szobakevics birtokán, és ami a legfőbb — a római képet, az erkélyen a sziluettel! Legfeljebb Kopejkit sikerül megtartani, és azt is rövidítve. De azt a római képet, istenem, de sajnálom!

Mindent meghallgattam, amit Vájszfeld és a rendezője mondott, és azonnal azt mondtam, hogy átírom, egészen elképedtek. . ."

1934. július 10.

Bulgakov levele Popovnak

A *Holt lelkek* forgatókönyvének harmadik változatát 1934. augusztus 12-én fejezte be Bulgakov, és még aznap le is adta. (...) Augusztus 15-én a forgatókönyvet jóváhagyták. (...) 1934. augusztus 16-án az Ukrajna-film szerződést kötött Bulgakovval a *Revizor* forgatókönyvére, amelyet a kijevi stúdióban fognak forgatni.

„Egyszóval, a forgatókönyv három hónap alatt elkészült, az irodalomtörténészek egyöntetűen jó véleménynyel voltak, és engedélyezték a filmrevitelét.

Elkezdődött az előkészítő szakasz. Megbeszéltem Nyikolaj Akimovval, hogy ő lesz a művészeti vezető, Dmitrij Sosztakovics vállalta a zeneszerzést. Vszevolod Mejerhold elvállalta Pljuskin szerepét. Nozdrjev szerepére Ohlopkov, Manjilov szerepére Zavadszkij volt kijelölve, Csicsikovot Zubov játszotta volna. . .

Már készülődni kezdtünk a próbákra. Varrták a jelmezeket, csináltak a parókákat.

És akkor. . .

Pirjev visszaemlékezéséből

1934. október 3.

Vélemény a *Holt lelkek* című forgatókönyvről

„(...) A forgatókönyv egymás után jeleníti meg Gogol hőseit, de azok társadalmi-történelmi meghatározottsága nélkül. A forgatókönyv egyik legsúlyosabb hiányossága, hogy nem jelenik benne meg a jobbágyrendszer faluja. A gogoli hősöket a konkrét társadalmi körülményektől elszigetelve ábrázolja. Az arra való hivatkozás, hogy ez nincs benne a *Holt lelkek*ben, aligha elfogadható. A *Holt lelkek* filmváltozatának feltétlenül túl kell lépnie Gogol reakciós világnézetén, ami a *Holt lelkek*ben kifejezésre jut. (...)

Az, hogy Csicsikov új társadalmi erők képviselője (az eredeti tőkefelhalmozás korában), aki bármilyen eszközt megragad a vagyonszerzés érdekében, nincs eléggé aláhúzva. (...)"

Hrapcsenko, az SZKP KB
Félműbizottsága

1. sz. filmgyár igazgatóságának Szavraszov és Vájszfeld elvtársaknak Tisztelt elvtársak!

(...) Szerződésünk értelmében a filmgyár kétszeri javítást kérhetett tőlem, és én kétszer át is dolgoztam a forgatókönyvet, ami után a gyár azt elfogadta. A mostani felkérés a szerződésben nem szerepel és ezért külön munkadíj jár. (...) Rendkívül meglepett, hogy a levélben említik annak a lehetőségét, hogy valaki mást vonnak be a munkába az átdolgozásra. A filmgyárnak nincs joga senkit bevonni a munkámba.

1934. október 22.
Mihail Bulgakov.
Jegorov közlése

A Moszkvai Filmkombinát ideigl. mb. igazgatójának, Artamonov elvtársnak

1934. október 25.

A Szovjetunió Népbiztosok Tanácsa mellett működő Film- és Fotófigazgatóság tudomására hozza, hogy Bulgakov *Holt lelkek* című forgatóköny-

Bulgakov 1928-as rajza





„Lehetetlen, hogy gipsz-Napoleon legyen a kormányzóhelyettes szalonjában!”
Jezsov és Sztálin 1937-ben

vét direktívai szinten át kell dolgozni Hrapcsenko elvtárs útmutatásai szerint.

Hrapcsenko elvtárs határozatát Ön a maga idejében megkapta.

*Sumjackij,
a Főigazgatóság vezetője*

„Kedves Ivan Alekszandrovics!
A *Holt lelkeket* átnéztem az Ön rendezői változtatásaival együtt, és sok olyan dolgot fedeztem fel, amit sürgősen ki kell javítani. Például a bálon menüett van beírva. Ilyen rövid idő alatt nem tudok most utánanézni a korabeli táncoknak, de enélkül is tudom, hogy a kormányzó bálján Csicsikov idejében nem táncolhattak menüettet.

Azután: Az 56. oldalon Önnél megjelenik egy rendőraltiszti. Oroszországban a rendőraltiszti intézménye 1878-ban jelent meg. Következésképpen a rendőraltiszti el kell távolítani. (...)

Nem akarok felelni azokért a hibákért, amelyek a forgatókönyvben vannak. Az én nevem áll rajta, és én, mint szerző, ragaszkodom hozzá, hogy a szöveget én nézzem át.

Remélem, hogy a rendezői példányt is megmutatja. (...)

*Mihail Bulgakov
1934. november 5.*

Tisztelt Bulgakov elvtárs!

Ezúton hozzunk tudomására, hogy az Ön által elvégzett átdolgozás nem elégíti ki a filmgyárat.

Annak ellenére, hogy az átdolgozás jellege és szövege ismeretes volt Ön előtt Pirjev szóbeli közléséből, az Ön javításai mind vagy ellentmondanak

azoknak, vagy ha nem, akkor felületesek és irodalmilag annyira kidolgozatlanok, hogy nem épülhetnek be szervezen a szövegbe.

E körülményt sajnálattal vettük tudomásul (...), de a filmgyár mégis kénytelen eltekinteni az Ön által benyújtott változtatásoktól.

*Szavraszov, filmgyári
igazgató
Vájszfeld, a művészeti
igazgató helyettese
1934. november 27.*

Vecsernaja Moszkva, 1935. január 20.

„A *Holt lelkek*”

A moszkvai filmkombinát egyik gyárában Ivan Pirjev megkezdte a Gogol műve nyomán készült *Holt lelkek* című film forgatását. A forgatókönyvet Mihail Bulgakov és Ivan Pirjev írta. A film zenéjét Zselobinszkij fogja írni.”

Az újsághírből csak a zeneszerzőre vonatkozó hír igaz, a többi nem felel meg a valóságnak. (Csudakova megjegyzése)

„A Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának

G. M. Tanyin elvtársnak

Igen tisztelt Georgij Mihajlovics!

Mellékelem annak a levélnek a másolatát, amelyet az 1. sz. filmgyár küldött nekem 1934. X. 18-án. (...) Az összes, ebben a levélben kért változtatást végrehajtottam, a rendezővel való pontos megállapodás szerint Mindazonáltal a filmgyár azt írta nekem, hogy nincsenek megelégedve, és egyik változtatást sem vezették át a rendezői példányba, egyet kivéve, a „minden tekintetben kellemes hölgy” epizódját, amelyet Pirjev rendező valamilyen oknál fogva az én terveimtől eltérően dolgozott ki, és amely nézetem szerint nem szolgál a forgatókönyv javára.

A megjelölt javítások helyett, amelyekről a gyár azt mondja, hogy a felsőbb szervek követelték meg, több olyan változtatást tettek a rendezői

Baratov és Bulgakov



példányon, amelyeknek semmi közük a megjelölt javításokhoz.”

*Mihail Bulgakov,
Moszkva, 1935. február 10.*

A Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának

Semminemű javításokhoz nem adtam a beleegyezésemet, és ezért ezekért a javításokért, amelyek tudtom és beleegyezésem nélkül történtek, a filmgyár viseli a felelősséget, bárki írta is át a forgatókönyvet. (...)

Ugy gondolom, hogy: 1. a gyár jogaimat és a fenálló törvényeket sértő módon járt el, amikor tudtom és beleegyezésem nélkül átírta a forgatókönyvemet, 2. Pirjev elvtárs, a technikai forgatókönyv szerzője semmiféle jogot nem nyert, és a forgatókönyvnek nem a társszerzője.

*Mihail Bulgakov,
1935. február 11.*

A Moszkvai Filmkombinát Igazgatójának

Másolatok: Szovjet Írószövetség

(Drámai szekció)

Filmgyár Igazgatósága,

Sumjackij elvtárs

Bulgakov elvtárs

A Szerzői Jogvédő Hivatal felhívja szíves figyelmüket, hogy a Filmkombinát megsértette a szerzői jogot azzal, hogy a Filmkombinát megbízásából Pirjev elvtárs végezte el a forgatókönyv javítását és átdolgozását, a szerzővel való egyeztetés nélkül.

Azonkívül a Hivatal Igazgatósága úgy véli, hogy a Filmkombinátnak feltétlenül közzé kell tennie a sajtóban egy nyilatkozatot, hogy a *Vecsernaja Moszkva* f. év 17. számában megjelent információ nem volt pontos, ami a szerzöt illeti, mert a forgatókönyv szerzője egyedül Bulgakov.

*Velicskin,
az Igazgatóság
igazgatóh.
Gorogyeckij,
jogi konzultáns*

K. Ju. Jukov elvtársnak. Nézetem szerint Pirjev nem társszerző. Babickij elvtárs ugyanezen az állás-

ponton van. Pirjev mint konzultáns fizethető. Forgatókönyvet átdolgozni csakis a szerző beleegyezésével lehet.

Blumenfeld
1935. március 8.

1. sz. Játékfilmgyár. Vájszfeld elvtársnak

Tisztelt Ilja Venjaminevics!

Kérésükre elküldöm véleményemet a *Holt lelkek* rendezői forgatókönyvről:

1. Szerintem ki kell hagyni a 14—15. oldalról a kobzos énekét, mert megtöri a gogoli regény szatirikus vonalát.

2. Lehetetlen, hogy gipsz-Napóleon legyen a kormányzóhelyettes szalonjában (20. oldal).

3. Ki kell hagyni a tojás-pörgetést a rendőrfőnöknél (24. o.).

4. Nem jó a Manyilov-jelenet befejezése (2. rész, 12. o.): Csicsikov javaslata, hogy megveszi a halottakat, nem válthat ki hahotázást Manyilovból — ez a javaslat csak szörnyülködést válthat ki. (...)

6. Ki kell hagyni Anna Grigorjevna és Csicsikov jelenetét az orgonaborkorban (5. rész, 8—9. o.) (...)

13. Csak sajnálni lehet, hogy a Kopejkin kapitányról szóló ballada kimaradt.

Mihail Bulgakov
1935. március 14.

A Szerzői Jogvédő Hivatal Igazgatóságának. Velicskin elvtársnak

(...) Az Önök által előterjesztett felkérésre a következőt közöljük.

1. A direktív szervek által kiadott útmutatás alapján elvégzett javítások és változtatások a M. Bulgakovval való egyeztetés után kerültek be a forgatókönyvbe.

Az átírási tervet Bulgakov ismerte, amiről a filmgyárnak egy levele is van, sőt több, ezeket a változtatásokat maga Bulgakov írta (és éppen ezért nem lehettek számára „ismeretlenek”), de a filmgyár ezekről lemondott, mint nem kielégítőekről; az idevonatkozó levél mellékelve. A Pirjev által frott technikai forgatókönyvet M. Bulgakov kézbe kapta éppen egyeztetési céllal, de M. Bulgakov mind a mai napig semmilyen észrevételét nem közölte a filmgyárral, és arról, hogy ilyen észrevételek léteznek, a gyár csak most szerzett értesülést az Ön által elküldött levél-másolatból. (...)

Míndezek után világos, hogy:

1. A filmgyár nem vetette fel Pirjev társszerzőségét, annak ellenére, hogy aktívan közreműködött a forgatókönyv létrehozásában.

2. A javítások jellegét Bulgakovval egyeztetettük.



Szergej Akimov illusztrációja
A mesier és Margaritához;

Itt járt a regényben szereplő villamos



3. A javításokat maga M. A. Bulgakov végezte el, de sajnos, nem megfelelően.

4. A technikai forgatókönyv, elkészülte után, M. A. Bulgakovnál volt egyeztetés céljából, de a filmgyár a mai napig nem kapott a szerzőtől észrevételeket.

5. A direktív szervek véleményezése szerint az irodalmi forgatókönyv nem alkalmas a gyártásra, míg a technikai forgatókönyv igen, és ily módon a *Holt lelkek* filmrevitelének alapvető feladatát teljesítettük.

Szavraszov, az 1. sz. filmgyár igazgatója

Pirjev visszaemlékezéseiből

(...) Már készülödni kezdtünk a próbákra. Varrták a jelemezeket, csinálták a parókákat... és akkor a *Pravdában* megjelent egy vezércikk, „Zene helyett kakofónia”. A cikk éles hangon támadt Dmitrij Sosztakovicsra a *Kisvárosi Lady Macbeth* című operája miatt.

A cikk felszólította a szovjet művészeket, hogy alkossanak igazi műveket, amelyeknek nem a formalista bűvészműtatványok az alapjai, hanem a mai szovjet élet valódi igazsága. Ez a cikk nagy hatással volt rám. Meglehet, hogy a valódi jelentésénél szélesebb értelemben fogtam föl. Számomra ez a cikk felhívás volt, hogy minden erőmet a szovjet valóság hiteles művészi visszatükrözésére fordítsam (...) Harminchárom éves voltam akkor. Ebben a korban az ember, ha nincsen egy család gondja a vállán, gyorsan határoz alkotói kérdésekben. Bármennyire vonzott is a nagy regény filmrevitele, lemondtam a *Holt lelkek* rendezéséről — győzött az a törekvés, hogy a szovjet életről rendezzek filmet. (...)

Vinogradszkaja visszaemlékezéseiből

A *Panka* című film vetítésén valaki azt mondta a stúdióban: „A Turbinokra már nincs szükség” (...)

Ott állok, Pirjevvel beszélgetek és azt gondolom magamban:

Szemetek vagyunk mi vagy nem?

Szemetek vagy művészek?
Néhány nap múlva mindnyájunkat behívtak Sumjackijhoz. Szokolovszkaja azt mondta; „Sztálin megnézte a filmet. Azt mondta: »Bátor film«. Tett néhány megjegyzést és egy új címet adott a filmnek: »A párttagkönyv«”


Ez aztán a győzelem!

„Az 1935-ös terv teljesítéséről.

Holt lelkek — előkészítő szakasz — selejt.

Panka — mozihálózatba kiadva.”

Hetényi Zuzsa fordítása



„SOK-SOK REMÉNY ÉS ILLÚZIÓ”

MARINA VLADY VIZSÖCKIJRŐL

3.

ste érkezünk Münchenbe, az egyik nagyszálló elé. Azért jöttünk a városba, hogy régi barátoddal, Romannal találkozunk. Néhány éve él az NSZK-ban, autókereskedelemmel foglalkozik, és neked az autó a mindened.

Egész nap vezettem, majd összeesem a fáradtságtól, és amikor felkiáltasz: „Nézd, ki van ott!”, eltelik egy kis idő, amíg én is felismerem a félhomályban a cigarettázó férfit. A körvonalai élesen rajzolódnak ki az ellenfényben, és amikor kiereszti a füstöt, akkor látom csak a jellegzetes arcot, a szemét, és a szemére le-lecsukódó, súlyos szemhéjakat. Charles Bronson az, egész Európa tele van a legújabb filmjét hirdető plakáttal, a te legkedvesebb színészed. „Látni szeretném — mondod —, beszélni vele.” És már ugrasz is ki a kocsiból, annyi időm sincs, hogy visszatartsalak, és odamegy hozzá. Látom, amiint

mondasz neki valamit, ő meg széles és nyugodt mozdulattal arrébb társzít, és hátat fordít neked. Erre visszajössz, és izgatottan kérlelni kezded, menjek én oda, tisztázzam a helyzetet, mert te nem tudod elmagyarázni, hogy orosz színész vagy és nagy tisztelője, de engem majd meghallgat. Azt felelem, hogy talán nem akarja, hogy ilyesmivel háborgassák. Hiszen te is mennyit bosszankodsz, amikor vendéglőben, utcán vagy a boltokban megrohannak az emberek és idétlenül faggatni kezdenek. De hiába minden, nem tágitasz. Erre én is kiszállok az autóból, odamegyek hozzá, és annyi időm sincs, hogy elhadarjam a jó előre megfogalmazott mondókámat, mert elnyújtott, indulatos hangon ezt mondja: „*Leave me alone, go away!*”! Engem is félretol, majd sarkon fordul, és bemegey a szállodába.

Messziről nézed a jelenetet, el vagy keseredve, alig tudlak megvigasztal-

ni... Szerencsére ott vannak a barátaink, és egy sokkal prózaibb álomról kezdünk beszélgetni: Mercedest akarunk vásárolni. Addig nem is egy francia kocsit vittem már Moszkvába. Megtanultál vezetni, egyet-kettőt össze is törtél közülük, de most egy Mercedes minden vágyad, ez a divat a Szovjetunióban, mert megbízható, mert a német diplomatáktól lehet pótalkatrészeket szerezni, de főleg mert Brezsnyev is ilyen kocsit kapott ajándékba, és annyira szereti, hogy néha maga ül oda a volánhoz. Mint mindig, a divat most is a legfelsőbb vezetők ízléséhez és megjelenéséhez igazodik. Hiába emlegeted gúnyosan, hogyan tűntek fel a anyajegyek Hruscsov alatt, Brezsnyev alatt pedig a csodálatosan dús szemöldökök a magas beosztású káderek arcán, hogyan utánozzák a televízió bemondoi az ország első emberének akcentusát. Azért neked is a divatos kocsi-ra fáj a fogad... És hiába olyan nehéz külföldi kocsit bevinni a Szovjetunióba, jöttányit sem engedsz az elképzeléseidből.

Mellesleg alaposan előkészítetted a talajt. Néhány koncertet adtál a várnőroknak, ők meg cserébe biztosítottak róla, hogy egy-kettőre meg fogod kapni a rendszámot. Azoknak a kocsiknak, amelyeket addig hoztam neked, meghatározott idő elmúl-

tával el kellett hagyniuk a Szovjetunió területét. Ez viszont végleg az országban maradhat, igaz, csak azután, hogy kifizették a vámot, ami nem csekélység. De ezt is elintézed. Előfordul, hogy egyetlen nap öt koncertet is adsz egymás után, két óras koncerteket, tízezer férőhelyes, zsúfolásig megtelt stadionokban; ott állsz középen, gitárral a kézben, a rossz hangszóró úgy erősíti fel a kiáltásaidat, hogy egyetlen szót se lehet érteni, de a közönséget ez se zavarja, így is élvezi a jelenlétedet. Így robotolsz tíz teljes napon át, a színházi szabadságod rovására, és lesoványodva, holt fáradtan hagyod abba, alig van benned élet, de kerestél pár ezer rubelt, és sikerült összeszedned a vámhoz szükséges összeget...

Tehát Münchenben vagyunk, és mi meg a barátaink azon törjük a fejünket, hogy mi is volna a legmegfelelőbb megoldás. Igaz, hogy egy szovjet Fiatot is próbáltál vásárolni, de a várakozási idő nagy, és a kocsi ára sokkal, de sokkal magasabb a külföldi kocsi behozatali vámjánál. Ahogy sorra járjuk a használtkocsikereskedéseket, ahol végtelen sorokban állnak egymás mellett a felújított autók, egyszer csak megakad a szemed az egyikén, az lesz a tiéd: egy acélszürke, négy ajtós kocsi, az ára olyan alacsony, hogy szinte nevetséges...

Ragyog az arcod, boldog vagy, beülsz a kormány elé, tréfálkozol. Később a moszkvai közlekedési rendőrök, ezt saját szememmel láttam, eleinte azért szalutáltak a jöttödre, mert azt hitték, valaki más ül az autóban, majd azért, mert nagyon is jól tudták, hogy kihez van szerencséjük. Ezt az autót egy másik, csokoládébarna sportkocsi követte, ezek voltak a te legkedvesebb játékszereid. Ezt a csokoládébarna, zabolátlan Mercédést alighogy megvettük, mi magunk visszük haza Németországból Moszkvába. 1979 utolsó hónapjaiban vagyunk, óránként kétszáz kilométeres sebességgel száguldnak a német utakon, minden probléma nélkül átlépjük a lengyel határt, amikor nagy büszkén elújságolod, hogy elkészült a breszt—litovszki országút, amelyet az Olimpiai Játékok tiszteletére építettek: „Vége a lyukaknak, az ugratóknak, a holdfényben sétáfkáló szarvasoknak, mehetsz, teljes gőzzel!” Csakugyan gyorsan haladunk. Mindössze az útjelző táblák hiánya, az itt-ott árválkódó földgyaluk miatt aggódom egy kicsit, meg azért, mert kívülről egyetlen más autót se látok a sztrádon, de te rögtön megmagyarázod, hogy vasárnap van, munkaszüneti nap, és olyan biztos vagy a dolgokban, hogy tovább megyünk.

Kilencven kilométernyi tükörsima országút után, messze előttünk, hatalmas erdőt veszek észre, földgyalukat, úthengereket, majd, egyik pillanatról a másikra, vége a betonút-



„Te Moszkva belvárosában töltötted a gyerekkorodat, én Clicheben” (Vologya apjával, mostohaanyjával, nagybátyja családjával)

nak... Szemünk-shánk tele homokkal, prűszkölünk, káromkodunk, hisztérikusan nevetünk, amikor a kocsi, több méteres repülés után, végre megáll a homokban. Az útpadka két méteres magasságban ért véget, és mi száz kilométeres sebességgel repültünk át felette. Ezt a breszt—litovszki országutat még nem adták át. Következett két óra bolyongás a környező erdők girbe-gurba dűlőin, majd, szerencsére, ép bórral érünk ki a régi országútra. „Ha átadják, ez lesz a legszebb autósztráda”, mondd, megingathatatlan lelkesedéssel.

Magyarország, 1977. Téli szürkeség, kövér felhők úsznak el, alacsonyan, a repülőtér felett. Már két órája várlak, te is szerepelsz a filmben, amit Budapesten forgatok. A repülőgép késik, de... mint ilyenkor általában, most sem adnak semmi felvilágosítást. Hirtelen megüti a fülünket a hajtóművek sívítása. A szük váróteremben, amely zsúfolásig megtelt em-

berekkel, egyszerre nézünk a menyhnyezetre, majd valamennyien kitódulunk a teraszra... és látjuk, amint a repülő a zúzmarás ködben alig pár méterre húz el az irányítótorony mellett. A tömeg döbbenet felmorajlik, „még jó, hogy nem ment neki”, mondom franciául, a repülő zihálva emelkedik, a hajtóművek sikoltozása közepette. Összeszorul a torkom: itt vagy a közelben, és mégis, hajszálon függ az életed.

A repülőgép még háromszor elsüvít felettünk, majd eltűnik. Magyarul bejelentik, hogy a 602-es járat nem Budapesten fog landolni, és hogy az utasok másnap reggel érkeznek majd meg a fél hatos vonattal. De ezt is csak egy szürrealista beszélgetés után tudom meg, én oroszul érdeklődöm, de csak néznek rám, és németül válaszolnak, azt viszont én nem értem...

Másnap reggel forgatjuk az egyetlen jelenetet, amelyben veled játszom a filmben. Mészáros Márta, a rendező egy járókelőt akar veled eljátszatni. A jópofa ötlettől el vagyunk ragadtatva. Sohase játszottunk még együtt. De már nem lelkesedsz annyira a dologért, mivel mindössze két napod szabad, és a rossz idő miatt máris szegényebbek vagyunk egy éjszakával. Már jónéhány hete, hogy nem láttuk egymást. Annyi a mondanivalónk! Visszarohanok a szállodába, hogy aludjak egy keveset. Azt akarom, hogy szép legyen ezen a ketős randevún, az életben meg a mozivásznon. Pontosan fél hatkor a vonat begördül a pályaudvarra. A szörmebunda van rajtam, de hiába, egészen át vagyok fagyva, talán mert nem aludtam eleget. Feltűnsz a peron túlsó végén, sápadtan, két ormóttal bőrrönddel a kezében, ezt a két bőrröndöt sohase láttam. Rám mosolygysz, sajnálkozva, majd egy gyönyörű néger nő felé biccentesz, aki mögötted száll le a vonatról. Valami dzsesszenekarhoz tartozik, a zenekar Budapesten fog játszani, össze-melegedtetek a vizontagságos utazás alatt, de te különben sem tudsz ellenállni a női bájaknak. Erőltetetten én is elmosolyodom, és csak nélkül kísérek el, másik oldaladon a néger szépséggel, a kijáratig.

Ez az elfuserált találkozás akkora szorongást kelt bennem, hogy el se tudom rejteni. Szó, ami szó, a mi közös életünk során sohase tudtam, hogy kit fogok viszontlátni egy-egy hosszabb távollét után. Az a tény, hogy más-más országban, két különböző világban élünk — én Franciaországban, te a Szovjetunióban —, mindig is rengeteg alkalmazkodást követelt tőlünk.

Be kell mennünk a stúdióba, ki kell választani a szerephez szükséges jelmezt, meg kell tanulni a szöveget (oroszul játszunk), egyszer-kétszer el kell próbálni a jelenetet. Rettenetes fejfájás gyötör, és a szórakozott arc kifejezésed láttán csak még levertebb vagyok. Nem, nem itál, erről



tapintatosan meggyőződtem, de valahogy zavaros vagy, és a gyöngédséged sem a régi. Amikor megérkezünk a forgatás színhelyére (kis utca, egy faluban), olyan az egész, mint egy tündérmese. Reggel óta nagy pelyhekben havazik, minden csupa fehérség, teljes a csönd, és vakítóan csillog a hó a reflektorok széles fénypásmájában. A jelenet egyszerű. Férjes asszonyt alakítok, aki szornbat este találkozik az egyik, munkahelyi ismerősével. A moziból este kijövet rám nézel, átölelsz és megcsókolasz. Mire azt mondom, hogy most először csókolj meg olyan férfi, aki nem a férjem, faképnél hagylak, a kamera pedig nagyközeliben mutatja elkámpicsorodott arcodat. Többször is leforgatjuk a jelenetet. Mindannyiszor megtörténik a csoda, valami huncutság szikrázik fel az üres tekintetemben, a migrénem eltűnik, az ajkad rátalál az enyémre, és a kamera előtt átéljük mindazt, amit, kicsivel előbb, az életben nem sikerült átélni. Azóta több év telt el. Ma már tudom, hogy a szorongásom jogos volt: akkor először láttam a tekintetemben azt a hideg pánikot, amelyet az elvonnás vált ki. Pedig a mozivásznon egy férfi megkíván és zavarba hoz egy nőt...

„Ljubimov pedig, aki már torkig van a részegeskedéssel, egy másik színésszel is megtanultatta a szerepedet, abban a reményben, hogy letöri a gögödöt”

Mindketten izig-vérig városi gyerekek voltunk, és mindkettőnknek az utca volt az első játszóterünk. Te Moszkva belvárosában töltötted a gyerekkorodat, én Clichyben. De te már hétévesen elkerültél hazulról. Apádat, aki hivatásos katonatiszt, Németországba vezénylik a háború után, egy erdővel-mezővel övezett kisvárosba. Tejbe-vajba fűrésztének, úgy élsz ott, mint egy kis herceg... ettől az időtől fogva valósággal rajongsz az erdőért.

Én csak tizenöt éves koromban szerettem meg a falut, amikor Maisons-Lafitte-be költözünk, később a kertet teleültetem fával, minden külföldi utamról hozok egy nedves rongyba bugyolált facserjét. Így már első ott-tartózkodásom idején megfogom bennem a vágy: milyen egyszerű lenne vásárolni egy hétvégi házat, valahol Moszkva mellett. Anyagilag megengedhetném magamnak, a film gázsiját rubelben kapom meg, és az összeget helyben kell elkölteni... De egy-kettőre nekiüt-

közöm az állampolgárságommal kapcsolatos problémáknak. Moszkva körül van egy negyven kilométeres sáv, és a külföldiek csak ebben a zónában utazhatnak szabadon, itt viszont a házak megfizethetetlenül drágák, ha egyáltalán eladják őket... Attól fogva, hogy összekerültünk, valahányszor egy Moszkva környéki dác-sában vendégül láttak minket a barátaink, mindig elálmodoztunk róla, milyen jó lenne, ha volna nekünk is egy saját zugunk. Az évek során jó-néhány házat megnéztünk, több telket is, sőt néha kis híján meg is kötöttük az adás-vételi szerződést.

A csodaszép, kétezer négyzetméteres telek például, amely nyírfával meg fenyővel volt beültetve, és a folyó is ott volt a közelben, rögtön megbabonázott minket. Már be is jelöltük a fűvön a leendő vityilló alaprajzát, reggeltől estig a nap járását néztük, ott piknikeltünk a gyepen, különböző építkezések terveit latolgatva. Én kandallót szeretnék, meg egy nagy-nagy konyhát, amely egybenylik a nappalival, te meg padlásszobát, ott fogsz majd dolgozni; mint két kölyök, úgy ábrándoztunk az esti muzsikálásokról, amelyek végre senkit sem fognak zavarni, a nyári fürdésekről, a téli sétákról, becserkésszük a folyópartot, az ösz-szes rejtett szépségét felfedezzük ennek a tájnak, amely félreeső ugyan, de mégsincszen messze Moszkvától. A valóság, sajnos, hamar kijön azit bennünket. A telektől ötszáz méterre ugyanis zavaróállomás működik, igaz, törtük mi is a fejünket, amikor arra sétáltunk, hogy mi a csuda lehet ez a kerítéssel és fákkal övezett antenna-erdő. Idegenek, természetesen, nem tartózkodhatnak a közelben.

Máskor egy múlt században épült nyaralót megyünk megnézni, a faház kékre és fehérre van festve, előtte gondozott veteményes... Többször is eljövünk, valósággal beleszerettem a faluba. Teát iszunk, a házigazda izletes gyümölcslekvárral. A házban jókora cserépkályha duruzsol, az emeleti szoba lesz a tiéd, azt tervezzük, hogy leverjük a válaszfalakat, és egyetlen nagy helyiséget alakítunk ki a földszinten. A bejárat előtt háromszáz éves nyírfá, szinte látnak magunkat, amint már ott üldögélünk a lombja alatt, jeges málnalevet kortyolgatva, amelynek a házigazda épp most adta meg a receptjét. Megegyezünk, és egy nyárral megérkezünk a pénznel, amit alig tudtunk begyömöszölni a sport-szatyorba. De amikor megpillantjuk az öreg szomorú ábrázatát, rögtön tudjuk, hogy újabb tilalomba ütköz-tünk. A falut ugyanis, amelyhez a telek tartozik, főleg katonatisztek lakják...

Annyit-annyit töprengtem a megoldáson, hogy végül, egy amerikai út során, az a gondolat is felmerül bennem, hogy talán lakókoesit kel-



„Egész életedben valami szelíd tébolyt színellettél, csak hogy elrejtse az igazit, a lelket gyótró mély meghasonlottságot”
(Mihail Barisnyikov, Marina Vlady, Viszockij)

A tábla felirata: Magasfeszültség, életveszély

lene vennünk. Látunk is néhány százat valami kiállítási vásáron. Az egyik úgyszólván mindennel fel van szerelve, van benne villanyfejlesztő, zuhanyozó, konyha, fűteni is lehet, nagyon megtetszik neked. Arról ábrándozol, hogy bejárjuk vele az egész Oroszországot, aztán úgy döntesz, inkább elhelyezed egyik barátod telkén, Moszkva mellett, és egészen odaköltöztöl... De ez a kerekeken guruló ház valóságos vagyon. Sokat utazgattunk együtt ezekben az években, feléltünk minden tartalékomat. És mivel egyre kevesebbet dolgozom, épp az utazások miatt, ekkora kiadást egyszerűen nem engedhetek meg magamnak.

Valami mégis megmarad ebből a kísérletből, az ötlet, hogy megkérjük egyik barátunkat, engedjen át a telkéből egy részt, és hogy azon próbáljuk felépíteni a házacskánkat. Alighogy visszatérünk Moszkvába, nekilátunk az álom megvalósításának. Az egyetlen ismerősünk, aki nagy telekkel rendelkezik, író, és a

dácsája harminc kilométerre van Moszkvától. Mellesleg gyerekkori pajtásod, és mihelyt megemléjtük neki, azonnal rááll a dologra, és átenged nekünk egy talpalatnyi erdőt, a telke legvégén. Megrácsolom a terveket, a nappalit a kandallóval meg a vele egybenyúló konyhával, a két hálószobát, a fürdőszobát, a padlás-szobát, ahová csigalépcső vezet, és ahol majd kedvedre dolgozhatsz. Faházat tervezek, szerény méretekkel. A homlokzat déli oldalát veranda fogja körbe, ezen a verandán töltenék a meleg nyári estéket.

1978 elején vagyunk. Olyan kaland kezdetén, amelyet elképzelni sem tudtunk. Hivatalos úton nem lehetett egyetlen szöghöz, egyetlen deszkához, egyetlen darab műkőhöz sem hozzájutni. Keresztül-kasul bejárom az egész várost, még a peremkerületeket is, de csak feketén tudsz nyersanyagot szerezni, protekcióval, és ráadásul minden gyárban, minden üzemben, minden raktárban énekelned kell. A betonalapozástól (ezt az a brigád csinálta, amely épp garázst épített a szomszédos szanatórium mellett...) a tetőig, amelyet a színházi díszletesek raktak fel; a keményfa deszkából úcsolt kerítéstől (a deszkaanyag minden valószínűség szerint, egy városi építkezéstről kerülhetett hozzánk...) az önálló gázóráig (amelyet csak azután szereltek fel,

hogy koncertet adott a Moszkvai Gázművek Klubjában); az ingyen felragasztott padlószőnyegtől (ennek is egy koncert volt az ára) az ütött-kopott vizesblokkig, amelyet mi magunk pakolunk fel a kórháztól kölcsönzött teherautóra, minden csak protekció, előnyös összeköttetés, kivételezés eredménye...

Nyáron hatalmas fazékkal főzöm a húst meg a káposztát a munkásoknak. Mivel ott alszanak a telken, minden reggel dugig megrakott autóval szállítom nekik az ételkészletet. Este te is ki-kijössz hozzánk, kinyitasz néhány üveget, majd énekelni kezdesz valamenynyitünk örömeire. A munka lassan halad, még a tél beállta előtt be kellene fejezni, de annyi gond szakad a nyakunkba, hogy tavaszig abahagyjuk az építkezést. A háznak még csak a váza készült el, de a tető meg az ablakok már a helyükön vannak... Megegyezünk rá, hogy — ha törik, ha szakad — 1979-ben megtartjuk a házat. Vége-hossza nincs listával utazom el Moszkvából, feljegyeztem, mi mindent kell hoznom legközelebb. Az utolsó pillanatban, szerencsére, csodálatos ötleted támad. Egyik barátod, Oleg, aki londoni kiküldetésben dolgozik, jövőre tér vissza, és bérmentesen több konténert is el tud helyezni egy szovjet tengerjárón, így küldve haza az

ingóságait... Azonnal elutazom Londonba, épp akkor érkezem meg, amikor kiárusítást tartanak az egyik nagyáruházban, leírhatatlan a tolongás, de a háromnapos közelharcban mindent megveszek, ami a dácsa berendezéséhez szükséges. Divatos szalongarnitúrát, lámpákat, ágyakat, óriási hűtőszekrényt, amely — ahogy kérted — állandóan fagyasztja a jégkockákat... De veszek evőeszközöket, edényeket is. Egyszóval minden pénzemet elköltöm, de egy percig se bánkodom miatta, ha arra gondolok, hogy' fogsz örülni mindennek.

És amikor a visszatérésem után megint kimegyünk a telekre, kiderül, hogy mindent előlről kell kezdeni! Mivel a radiátorokból elfelejtették kiereszteni a vizet, egytől-

egyig elfagytak, ki kell cserélni őket. Máskor az előre gyártott fatáblák vetemednek meg, miután teleszívták magukat nyirkossággal: hozatunk egy gépet a Moszfilmtől, amely meleg levegőt fúj, de a gép kicsapja a környék összes biztosítékát. A meghatározatlan színű burkolólapok, amelyeket a fürdőszobába szántunk, csaknem teljesen összetörtek, mert a sofőr a fuvar előtt felöntött a garatra. De a tákolmány azért lassan mégiscsak hasonlítani kezd egy igazi házhoz. 1979 végén a bútorok is megérkeznek, marad még néhány napom a berendezésre, igyekszem, hogy minden a lehető legjobb legyen, de egy film megint Franciaországba szólít, még a házavatás előtt el kell utaznom Moszkvából.

1980 tavaszán minden működik, minden kész van, de olyan súlyos az állapotod, hogy mindössze két éjszaka-t töltünk álmaink dácsájában. A temérdek pénz, a temérdek erőfeszítés, a bútorok meg a berendezés nem szolgálták senkinek a kényelmét. Két éjszaka, pár óra magányos

munka, sok-sok remény és illúzió, majd minden elenyészett.

1980 végén a bútorokat elköttyavetyélik... Magát a házat, amelyre a barátaid is szemet vetettek, hiszen az ő telkükön épült, s így jogos tulajdonuk, a gyűlöletből odaküldött földgyalu rombolja szét, a családod, a volt barátaid és az én képviselőm közti szégyenletes marakodás után...

A Los Angeles-i repülőtéren vársz minket, ajándékokkal megrakodva: faszobrok, kendők, a legújabb lemezek... Van még két hetünk, aztán haza kell utaznod Moszkvába... A fizikai állapotod aggasztó, nem eszel, nem alszol, csak beszélsz szakadatlanul. Megannyi jel, de hiába, nem figyelek fel rájuk, legalábbis nem vagyok hajlandó tudomásul venni a tényeket.

Pedig hosszú éveken át láthattam, szinte szemtől szemben, a narkósok világát, úgyhogy szereztem már némi tapasztalatot ezen a területen. De

„A szerelmedet üvöltöd,
de én csak azt látom,
hogy állandóan megcsalsz”



akkor inkább egy másik probléma kötött le bennünket. A hosszú távollét ellenére szeretőként már nem tudunk egymásra találni. Az ágyban gyöngéden átölelsz, de nincs benned semmi vágy, nem tudod bebizonyítani a szerelmedet, úgy élünk együtt, mint két testvér. Abban reménykedsz, hogy mindez csak átmeneti. Valami bénító szorongás kerít hatalmába, de azért adom a vidámat, megpróbálok nagyokat nevetni, moziba megyünk, kínai vendéglőbe... Néha megpróbálok elmagyarázni, mi megy végbe benned, de összezavarodsz, érzed bennem a nyugtalanságot, amelyet nem tudok eltagadni, attól is félsz, hogy valami jóvátehetetlen történik kettőnk között, hiszen ismered a dühkitöréseimet, tudod, hogy mennyire irtózom a kábítószertől. A fiam vértanúsága idején már megszenvedtem a magamét, nem csoda, hogy minden porcikámmal visszautasítom a nyilvánvaló igazságot. Nem fogadom el a párbeszédet.

Annál is nagyobb benned a csalódás, mivel az ívásban még cinkosai voltunk egymásnak. Mindent megpróbáltunk, azt is, hogy együtt iszunk, de ez a közös félresiklás nagyon hamar a téboly szélére sodort bennünket, mivel a rombolás ösztöneit erősítette. A vodka csak a felhőtlen boldogság röpké pillanataiban egyesített bennünket, egyébként ártott kapcsolatunknak, még jobban téptük egymást miatta. El is határozzuk, hogy nem tartunk semmi szeszest italt odahaza, de így az esték sfnivalóan szomorúak. A barátaink úgy bámulnak ránk, mintha megbüntették volna őket, és olyan tapintatosan bánnak velünk, mintha betegek volnánk... Én, persze, könnyen mondtam le az italról, hiszen ha szívesen iszom is, nincsen rá szükségem, már-már dühös vagy rám, amiért nekem nem is hiányzik az alkohol. Amikor az orvosok figyelmeztettek téged, hogy a cigaretázás árt az amúgy is gyöngye szívednek, egyik napról a másikra abbahagyom a dohányzást... Csodálok az elhatározásom, mert te, bárhogy igyekszel, képtelen vagy csökkenteni a cigarettadagodat. Emiatt is haragszol rám, bár én nem értem, hogy miért. Ostoba módon még büszke is vagyok rá, hogy lám, én be tudom váltani az akaratomat. Nem értem, hogy a te démonaidban másféle szívósság munkál. Persze, hogy könnyű abbahagyni az ivást vagy a dohányzást, amikor kiegyensúlyozott az ember. Persze, hogy könnyű az életet választani, a köznapi ember módjára viselkedni, ha nem vonz minket a halál. De mit csináljon az a frusztrált zseni, akinek sohase lehetett része a megérdemelt elismerésben?

Ami az impotenciádat illeti, azért tartom átmenetinek, mert azt a fásultságot akarom látni benne, ami nagyon is általános a több mint tíz éve együtt élő pároknál. Fogalmam



„...szemünk-szánk tele homokkal, prüszkölünk, káromkodunk, nevetünk” (Mihail Semjakinnal Párizsban)

sincs róla, hogy erre az impotenciára, részben legalábbis, a kábítószer a magyarázat. És méginkább az elkeseredett életuntság, hiszen csak az mond le erről, akit már nem köt semmi az élethez. Észre se veszem, amikor magyarázkodni próbálsz. Képtelen vagyok elfojtani az ösztönös reakcióimat. Tudom, hiszen már a verebek is csiripelik, hogy kalandot kalandra halmozol. A féltékenység kínjai közt nem látom, ami a legfontosabb: a kétségbeesett próbálkozást, hogy mégis megkapaszkodj az életben, hogy bebizonyítsd: még élsz, még létezel... A lényeg az ordítod, de én csak azt értem meg, ami közönséges. A szerelmedet üvöltöd, de én csak azt látom, hogy állandóan megcalsz. Segítségét kérsz, de csak a könnyű lemondások kétértelmű példáját kapod tőlem.

Talán egy ilyen csalódás után adod magadnak, egyik jóbarátod bűnös tanácsára, az első morfium-injekciót. A tivornyak utáni fizikai fájdalom semmi a lelki szenvedéshez képest. A kudarc-élmény, a több napos ivászat utáni lelkiismeretfurdalás, a kényszerű utazásaim, amikor otthagytok munkát, családot, csakhogy kirántsalak az ördögi körből, az együtt töltött napok, amikor azért küzdünk, hogy kiszabadulj az ital rabságából, a szegyen, amit a felpuffadt, mocskos tested láttán érzel, és az én fájdalomam is, hogy szentánúja vagyok ennek a kínszenvedésnek, mindez eltűnik, mintegy varázsütésre, a morfium mindent eltüntet. Legalábbis ezt hiszed, első alkalommal. Még dicse-

kedsz is a telefonban, gyerekes büszkeséggel:

— Egyedül sikerült abbahagyni! Látod, hogy én vagyok az erősebb! — Csak azt nem tudom, hogy milyen áron. És ez a szemfényvesztés eltart még néhány hónapig. Sőt egyenesen a morfiumra térsz át, hogy újra be ne hódolj az alkohol csábításának, egy ideig abban a hitben ringatva magad, hogy végre megtaláltad a mágikus megoldást. De a dózis nőttön nő, észre sem veszed, és egyik rabszolgaságból a másikba kerülsz. Az új rabszolgaság, igaz, nem olyan látványos (látszólag normális életet élsz), de alattomosabb (mindig józan vagy) és iszonyúbb, hiszen mint egy túlpörgetett motort, úgy gyötříkoptatja az életedet minden ampulla. Rádadásul nincs semmi hatalmam az új ellenség fölött, nem is gyanítok semmit, hogy szándékos elvakultság-e az oka, vagy ostoba naivság, nem tudom, de tény, hogy csak akkor ébrednek tudatára a rettenetes igazságnak, amikor már késő... ■

Odessza, 1978. A *Harcolt két barát* című film forgatása, ez lesz a legszebb szereped, fehérgárdista tisztet alakítasz, aki az összeomlás, a kemény harcok után úgy dönt, hogy hajóra száll, és örökre elhagyja Oroszországot. Van egy csodaszép, hófehér lovad, és az állat beleveti magát a tengerbe, és úszva követi a hajót... Ezt a szerepet különösen szeretted, mert egy besesült, végsőikig elkeseredett, de délceg férfit kellett alakítanod, aki csak azért fordítja maga ellen fegyverét, mert a fuldokló paripa láttán megérti, hogy az ő egész világa romba dől, és nincs miért élnie — ezt a képsort azonban kivágták

a végleges változatból. A szerepből mindössze néhány — egyébként nagyon szép — jelenet maradt meg, de ez a néhány jelenet inkább csak frusztrációt kelt a nézőben...

Furcsamód szintén Odessza a színhelye az egyik utolsó nagy alakításodnak, ezúttal egy tévéfilmben játszol. A hat epizódos sorozat *A Fekete Macska bandája* egy rendőr kalandjait mutatja be. Ennek a tévéfilmnek akkora volt a sikere, hogy az adás idején az egész Szovjetunióban megállt az élet; azon az estén, amikor először és utoljára jelentél meg a képernyőn — mindezt saját szememmel láttam — egy teremtett lelket se lehetett látni az utcán. A tévéjátékban egyébként „pozitív” hőst játszottál, ez volt az egyetlen pozitív szerep egész pályafutásod alatt. Mert a többi filmben csupa gazembert, árulót, csirkefogót alakítasz. De bármit csinálnak is a filmbeli figurák, tetszel a közönségnek, sőt, törvényen kívüli hősként még inkább, mert ez a szerep jobban megfelelt ennek a képnek, amelyet az emberek a dalaid hallatán kialakítottak rólad, hiszen a moszkvai utcagyerekekről, „huligánokról”, tolvajokról, a társadalom kitaláltjairól énekelsz. Azzal, hogy kizárólag a negatív hősök szerepét bízták rád, csak növelték népszerűségedet...

A vörös fény felgyullad, kialszik, felgyullad, kialszik, a színészek fokozzák a tempót, valami feszültség vibrál a levegőben. Lopva hátrafordulok, és a nézőtér legvégén észreveszem Jurij Petrovics Ljubimov körvonalaikat, torzonborz üstöke úgy ragyog a fején, mint egy fénykoszorú. A kezében lámpát tart, ez a lámpa az ő találmánya: a fehér fénnel tulajdon arcát világítja meg, amikor a mimikát, a színészek helyváltoztatását, a gyors ritmust vagy a gépies játékot kifogásolja, a zöld azt jelzi, hogy minden rendben, a vörös pedig azt, hogy nem elég lendületes a játék, hogy a színészek csak félgőzzel játszanak, vagy hogy a „főnök” elégedetlen valamiért. Maga is színész lévén, pillanatok alatt észreveszi, ha a szereplők lazálnak. Ebben a férfiban az a különös, hogy ő maga is bevallja: sohase lett volna nagy színész, legfeljebb hódító hősszerelmes. Ő legalább tanárként, majd rendezőként találta meg igazi hivatását.

1964-ben találkoztatok először, körülbelül akkor, amikor a Taganka megalakult. Neked, aki már lehúztál néhány évet a különböző adadémikus színházakban, igazi szerencse ez az esemény. A Ljubimovval való kapcsolatod esztendőről esztendőre mélyül, egy kicsit az apát látod benne... Csodálsz, de félsz is tőle. Úgy szeret téged, mint egy tehetséges, de törékeny fiút, akitől minden kitelik. Jól kiegészítitek egymást a munkában, élvezet nézni, ahogyan próbáltok.



„Néha megpróbálok elmagyarázni, mi megy végbe benned, de összezavarodsz...”

feszülnek, majd a főpróba előtt néhány nappal, egyszerre minden elrendeződik. Bármilyen zsémbes volt is, Ljubimov sohase árulta el ezt a barátságot. Mindig megbocsátotta neked, hogy kirúgtál a hámból, pedig de sokszor hoztad kellemetlen helyzetbe...

Mindketten érzékenyek vagytok és becsúgyók, de mindkettőtökben van annyi agyafúrtság, annyi machiavelisztikus színlelés, hogy nyíltan sohase akasztotok tengelyt egymással. Csupa tánclépés ez a kapcsolat, a támadás és a bűvölet, a haragos visszahúzódás és a dühödő szembefordulás állandó balettje, az idegek pattanásig

Amennyire szereted a koncerteket, a zsúfolt előadótermeket, ahol egyedül vagy a közönséggel, annyira nehezen viseled a csoportmunka megkövettségeit. 1978 táján az is megfordul a fejedben, hogy otthagyd a színházat. Erre Ljubimov lehetővé teszi egy zenés irodalmi est rendezését

(ezt, *Egy műfaj nyomában* címen, márciusban állítják színpadra), és rád osztja Szvidrigaljev szerepét az 1979-ben bemutatandó *Bűn és bűnhődés*ben. Ez lesz az utolsó színészi alakításod. A darab végén eltűnsz a vörös fényvel megvilágított súlylyesztőben. A nézőtér dermedten figyel, nekem végigfut a hátamon a hideg, egész este valami mély szorongás gyötört, és ettől a szorongástól az előadás alatt sem tudtam megszabadulni. Pedig mindenki csupa derű, és a „főnök” is vidám... Igaz, soha nem látott mélységekig jutott el a művészeted. De milyen áron? Ki vagy merülve; a vacsora alatt egyre téged nézlek, ott ülsz Ljubimov mellett. Látom, milyen sápadt vagy, látom, milyen eleven a „főnök” szeme, látom az arcán a boldog mosolyt; úgy ülsz ott mellette, merev arccal, kiüresedett tekintettel, mint egy öregember. Pedig fiatalabb vagy nála húsz évvel.

Eljátszani a Hamletet, ilyen kaland csak egyszer adódik minden színész életében, és te a magad módján, erőszakosan, szélsőséges botrányokkal vágsz neki a kalandnak. A házasságkötésünk után egészen belevetted magad a kórhely tivornyákba, én hazautazom, Ljubimov pedig, aki már torkig van a részegeskedéssel, egy másik színésszel megtanultatja a szerepedet, abban a reményben, hogy letörheti a gögödöt, és jobb belátásra bírhat.

1970 május 25-én ezt írod: „Ljubimov meghívott egy színészt a Modern Színházból, Igor Kvasát, és azzal bízta meg, hogy velem együtt tanulja meg a szerepet. Ez, persze, alaposan betett nekem, hiszen ketten nem lehet próbálni, amikor az idő egy színésznek is kevés. Amikor visszamegyek a színházba, beszélni fogok a „főnökkel”, és ha nem hajlandó megváltoztatni az álláspontját, lemondok a szerepről, és lehet, hogy a színházat is otthagynom. A fene egye meg, egy éve várok erre a szerepre, már el is képzeltem, hogyan fogom eljátszani... Persze, megértem Ljubimovot, nemegyszer éltem vissza a bizalmával, most már nem akar kockáztatni... De éppen most, amikor biztos vagyok benne, hogy már nincs semmi kockázat, a hír teljesen letaglózott...”

Semmi kétség, ebben a néhány sorban kell keresni, hogyan értelmezted a tragédiát, azt a Hamletet, aki kénytelen örültséget színlelni, csak hogy életben maradhasson, mindenkit megtéveszteni, hogy ne csukják tömlöcbe, aki bátran megtagadja tulajdon kasztját... akit senki nem ért meg, még saját anyja sem. Mintha a testvéred volna, úgy hasonlított rád ez a Hamlet, amelyet életre hívsz. Ljubimov, aki ezúttal is megbocsájtott neked, biztos a dolgában, tudja,

hogy csak téged bírhat meg ezzel az óriási feladattal, senki más. Ráadásul a díszlet is csodálatosan illik a darabhoz. Barátod, David Borovszkij hatalmas, durva szövésű, piszkos-szürke függöny tervezett, amelyet minden irányban el lehet mozdítani. Ez a függöny valósággal önálló életet él a darabban: lassan és méltóságteljesen söpri végig a színpadot, miközben maga is részt vesz a játékban. Belecsimpaszkodsz, meghemperegsz benne, játszol vele, a függönyön keresztül kémlelnek téged, belecsavarod Ophéliát, akit elűzöl magadtól, miközben a függöny egyik gyűrődésében megbújva, szenvedélyesen magadhoz öleled...

„Mint két kölyök, úgy ábrándozunk az esti muzikálásokról”
Egy Fekete-tengeri hajózáson



Égész életedben valami szelíd tébolyt színleltél, csak hogy elrejtse az igazit, a lelket gyöttrő, mély meghasonlottságot. Állandó viccelődéssel leplezed a kétségbeesésedet... Az előadás után egy véres, életre-halálra vívott harc képe marad meg a nézőben. A hős elbukik, de az igazság napfényre kerül. A kétségek közt gyöttrődő Hamlet, aki egyformán szenved az anyja hidegségétől, Ophélie áldozatától és attól, hogy elárulták a legkedvesebb barátai, végül kezébe veszi sorsát, és kierőszakolja a tragikus végkifejletet. Amikor halálra sebzetten elmondja az utolsó szavakat („A többi néma csönd” — a darabot Paszternak csodálatos fordításában mutatták be), a nézők, a fájdalomtól bónán, még hosszú percekig nézik dermedten a színpadot. Te pedig félmeztelenül, görcsbe merült izmokkal, csatákosan, mint

egy megfuttatott paripa, három kilóval soványabban a sok őrjöngéstől és üvöltözéstől, csak azután egyenesedsz fel, hogy eltöltöttél néhány percet az előadást lezáró teljes sötétségben. Az első este odaszaladok hozzád, meg akarok csókolni a kulisszák mögött. Beesett arcom csillog a verejtéktől, mosolyogsz, boldog vagy, megkaptad a szerepet, eljátszottad, egész lelked beleadva.

Az összes premier közül ez maradt meg a legélesebben az emlékezetemben. Olyan hosszú volt az út... Ettől az 1970-es levéltől számítva több mint tíz esztendővel gazdagodott a színészi birtokló szerep, a letisztult játék, hogy végül ez a Hamlet-előadás a színházművészet leglényegévé váljék, egészen addig a végzetes napig, amikor 1980 júliusában — már nem ültél ott a színpad mélyén, válladat a díszletfalnak vetve, gitárral a kézben.

Azon az estén nem játszottad el a komédiát, és most már nem is fogod soha eljátszani. A színháznak nem kellett visszatérnie a jegyeket: mint valami szent ereklyét, mindenki megőrizte a magáét...

1980. június 11. A bőröndök ott sorakoznak a nappaliban, elmegy tőlem, hazautazol Moszkvába. Szomorúak vagyunk, fáradtak. Már három hete, hogy mindent megpróbáltunk, de hiába, bár az is lehet, hogy én nem voltam elég erős. A Fernand-Widel kórház elvonókúrája, a dél-franciaországi utazás, semmi sem használt. Kis füzetet húzol elő a zsebedből, néhány strófa van benne, néhány sebtében odafirkált sor. A hangod olyan öblös és ércesen zengő, mint egy harang. A szememet elfutja a könny.



„A színháznak nem kellett visszatérnie a Jegyeket: mint valami szent ereklyét, mindenki megőrizte a magáét”

— Ne bőgj! — mondd —, még nincs itt az ideje.

Fakó szemekkel rám nézel, talán választ vársz valamire. El akarom venni a füzetet, de azt mondd, még nem az igazi. Megígéred: ha kész lesz, megtáviratozod. Roissy felé megyünk. Az egész út alatt a vessoraidd zakatolnak a fejemben. Hogy a jég, erről többször is beszélsz, magába zár, foglyul ejt bennünket. Nem tudok mást mondani, csak a szokásos közhelyeket, hogy „vigyázz magadra, légy óvatos, csak semmi örület, és írj”, de már nem hiszek semmiben. Már nagyon messze vagyunk egymástól. Utolsó csók, utoljára si-

mogatom meg a borostás arcodat, fellépsz a mozgólépcsőre, nézzük egymást, amíg csak lehet. Még előre is hajolok, hogy lássam, mikor tűnsz el a szemem elől. Felemeled a kezed. Integetsz. Már nem látom az arcodat. Vége...

Úgy megyek haza, mint egy alvajáró. Egyre az elmúlt napok megpróbáltatásain rágódom: eszembe jutnak az idegeskedések, amiért nem érkezel meg a megbeszélt napon, a fölösleges telefonálgatások, a várakozás, a tehetetlenség, ez az egész képtelen história, hogy egyszer csak eltűnsz Párizs és Moszkva között, majd a baráti telefon, hajnali háromkor, hogy megvagy, valami lokálban üldögélsz néhány órája, de nem érzed jól magad, érted kell menni. Felébresztem Pierre fiamat, segítségre van szükségem. Ott találunk egy vörös műbőrrel bevont pamlagon, ott ülsz a legsötétebb zugban, a gitár meg a bőrdö-

között, mint egy eltévedt utas. Elcipelünk egy ismerős orvoshoz, de az tehetetlen, be kell vinnünk a kórházba... Majd, ahogy peregnék a napok, a feleszmélés, a levertség, a lelkiismeretfurdalás, végül őszintén megbeszéljük az állapotodat. Az orvos indítványozza, egyezzem bele, hogy zárt klinikán kezeljenek. Hallani sem akarok a dologról. Bele kellett volna egyeznem? Mi jogon foszthattalak volna meg a szabadságodtól, amely neked mindig is az életet jelentette? És hogyan reagáltál volna, öngyilkossággal? Még mindig a fülemben, ahogy kérlelsz: „Hagyjunk itt mindent, utazzunk el, majd te gyógyítasz, mint régen, mint mindig!” Odile, a nővérem, kölcsönadja a házát, Bonaguilba megyünk, aztán a csönd, a hideg, az elvadult kertben dugdosott italosüvegek, az idegcsillapítók, amelyek már nem csillapítanak semmit, a táj, amely neked már nem egyéb üres pusztaságnál. És a fájdalmas kifakadás: „Elmegyek, nem bírom, elég, elég!” Az akaratom elkopik, fásultság fog el, kétségbeesés, jól van: visszamegyünk. Az országúton alszol egy kicsit, elringat, megnyugtat az autózás, talán azt élvezed, hogy megint kaptál egy kis haladéket...

Az éjszaka csöndjében újra meg újra lepörgetem ezeknek az átkozott hónapoknak a filmjét... A szálmás telefonbeszélgetéseket, a több napos eltűnéseidet, majd június 25-én Odile nővérem halálát, ahogyan segítséget kérek tőled, te jönnél is, hogy megvigasztalj, de nem kapod meg a vízumot, megint elnyel az örvény. Aztán semmi, egy hónap gyűlölködő dühöngés, fékevesztett pánik, majd július 23-án este az utolsó telefonbeszélgetés:

— Végleg abbahagytam, még szóba állsz velem? Megvan a vízum, a 29-i gépre váltottam jegyet.

— Gyere, tudod, hogy várlak.

— Köszönöm, kedvesem.

Ezt a szót, amit annyiszor hallottam, már jóideje megtagadod tőlem. Újra közel érezlek magamhoz, csupa hit vagyok, csupa bizakodás. A következő napokban szervezni kezdem a programot, hogy jól érezd magad, hogy megnyugodj, hogy pihenj egy kicsit. Átrendezem a házat, bevásárolok, virágot veszek, magamat csinostom.

Július 25-én hajnali négykor arra ébredek, hogy csurog rólam a verejték, felgyújtom a villanyt, felköttyökölök, úgy bámulom a párnát elcsufító foltot, jókora szűnyogot nyomtam agyon. Bárgyún meredek erre a vörös foltra. Eltelik valamennyi idő, és amikor megszólal a telefon, tudom, hogy nem a te hangodat fogom hallani: „Vologya meghalt”. Csak ennyi, csak ezt a két szót dadogja az ismeretlen hang. A jég magába zárt.

Vége.

Ádám Péter fordítása

LÁTTUK MÉG

szorongatott cukorkás-
zacskó is.

A hiteles környezet, a „felismerhető” felnőttek és az „ugyanolyan” gyerekek láttán a legifjabb nézők könnyűszerrel azonosulhatnak a szereplőkkel, beleélhetik magukat a helyzetükbe, majdnem annyira, mintha ők maguk is fellépnének a vászonra. Ebben a korban az ember még elképzelhetőnek tartja, hogy beszaladjon abba a világba, amit lát, hogy hirtelen otteremjen a vásznon. Később, felnőttként már csak odáig terjednek a kényelmes vágyak, hogy bárcsak az a látott világ körénk kerekedne valahogy.

Múlnak az évek, a szeleburdi család egykori szereplőit újak váltották fel, és sok minden más is változott. A *Hahó, öcsi!* idején talán elképzelhetetlen lett volna a *Szeleburdi vakáció* kalandjait elindító helyzet, miszerint egy „jóltsituált” magyar családnak nincs pénze nyaralásra. A felnőttek komolyabbak lettek, és valahogy butábbak is, meg tétovábbak. A gyerekek és az öregek kedvesek, érzékenyek, okosak maradtak, olyanok mint régen, ők job-

ban él is igazodnak ebben a világban. Megjelenik egy új különös generáció is a színen, a tizenhat-tizennyolc évesek. Képviselőik néhány pofonnal, rúgással és szitkozódással mutatkoznak be.

A nyolcvanas évek végének csodáját egy hajó testesíti meg. Nem papírhajó, nem is motoresónak, hanem a régi idők nagyszerű vitorlása, az elhagyott Ramona. A Duna partján veszteglő hajóról aztán kiderül, hogy ócska, korhadt roncs. Méltósága, varázsa és legendás története mégis azt sugallja, hogy lehet még belőle a vizek vándora, akár a dunai kék szalagot is elnyerheti. Temérdek munka és fáradság után bebizonyosodik, hogy ez a hajó nem száll el a szélben, de még a vízen sem.

Szükszül az idill köre, szaporodnak az ellenszenves jelenségek, egyre nehezebb a csodák dolga. Bizonyára Csilicsala bácsi is gondterhelten vakargatná a fejbűbját.

SCHREIBER LÁSZLÓ

Szeleburdi vakáció — magyar, 1987. Rendezte: Palásthy György. Írta: Bálint Ágnes. Kép: Illés György. Zene: Berkes Gábor. Hang: Arató János. Vágó: Losonczy Teri. Szereplők: Benedek Miklós (Faragó), Kics Mari (Faragóné), Puhár Ádám (Feri), Simonkovits Ákos (Laci), Darnyik Adrienn (Picur), Miklósy György (Nagyapa), Zolnay Zsuzsa (Nagy mama), Balázs Péter (Belvizi). Gyártó: Dialóg Filmstúdió.

Szeleburdi vakáció

SZELEBURDI VAKÁCIÓ

Palásthy György gyerekfilmjeiben valahogy úgy keveredik a hétköznapi valóság a kisebb-nagyobb csodákkal, ahogy a gyermeki képzelet is összemosza a nyitott és a behunyt szemmel látottakat. A gyerek módfelett hálás közönség, igazi mozinéző, aki számára valóban megszűnnek saját valóságának elemei, eltűnnek a széksorok, a mellette ülő szülők, még a kezében



VIDÉKI VASÁRNAP

Vajon ki nem vágyik egy igazi vidéki vasárnapra, melengető őszi napsütéssel, bukolikus kerttel, gőzölgő-illatozó ebéddel, jóleső semmittevéssel? Ugyan ki tudna ellenállni a plein air minden puha színeben tündöklő idillnek? — kiváltképp, ha az a századelő soha vissza nem térő boldogságát idézi. Bertrand Tavernier vidéki vasárnapja méltóság-teljesen nyugodt, a megszokások biztonságos rendjéhez, eleganciájához kötődő, s ha furcsa öregember hősét nem kísértené a halál, azt hihetnénk, a Paradicsomban járunk, mit sem sejtve eredendő bűnről, kiűzetésről.

Az impresszionisták ecsetjére méltó a töredezett pillanatok, a tűnékeny hangulatok és a csapongó érzelmek különös vibrálása. A depresszió és az eufória színei váltakoznak azon a — többtől talán nem különböző — vasárnapon, amely a maga hívalkodó eseménytelenségével nehezedik rá a film hőseire és nézőire. Ladmiral úr, a Pierre Bost-regény és a belőle készült film hőse egy festményről lépett le, s epikus figurává válva, sorssá kerékíti egyetlen képbe sűrített életét.

Ladmiral úr festő, az alkotás édes kínját minden nap átéli, de boldog izgalmal várja a vasárnapokat: ezek az ő hétköznapijai, ekkor látogatja meg a fia, vásott gyermekeivel és kicsit unott feleségével, s végre elmerülhet a lényegtelen apróságok tengerében. Élvezheti egy vidéki vasárnap egyszerű örömeit, s keresheti — akárcsak a rendező, Bertrand Tavernier — a művészet és az élet közötti átjárást.

KOLTAI ÁGNES

Vidéki vasárnap (Un Dimanche à la campagne) — francia, 1984. Rendezte: Bertrand Tavernier. Írta: Pierre Bost novellájából / Bertrand Tavernier. Kép: Bruno de Keyser. Zene: Louis Ducreux, Marc Perrone. Szereplők: Louis Ducreux (Ladmiral úr), Sabine Azéma (Irène) Michel Aumont (Edouard), Genevieve Mnich (Marie-Thérèse), Monique Chaumette (Mércédés). Gyártó: Sara Films — Films A2 — Little Bear. *Feliratos.*

A BOLYGÓ NEVE: HALÁL

Ez a sci-finek álcázott rémfilm aljasul profi munka. Dramaturgiája és látványeffektusai olyan biztonsággal hatolnak el tudatalatunk archetipusos félelmeihez, mint ahogy a filmbéli szörny juttatja lárváit az élő ember belsejébe. Nemcsak az állatvilágból ismert ugyanis — például a fűkészarazsak szaporodási módjaként — a gazda-organizmust elpusztító élősködő, de az emberi komplexusok egyik legiszonyatosabbjaként: a testükbe fészkel

mint ma. 2. A legaberráltabb nők előtt nyitva áll majd a tengerészgyalogospálya is. 3. Ezek a buta és aberrált emberek majd arra lesznek jók, hogy mindenféle gonosz sárkánnyal fel-etessük őket, kvázi-áldozati ajándékként. Aztán ebben a filmben már nem macska szerepel Mit-sem-sejtő Ártatlan Lényként, hanem egy ennivalóan pisze, Nyuszi nevű kislány, ami azért elég elcsépelet fogás, és ráadásul

A bolygó neve: Halál



nemkívánt terhesség, rákos daganat, vagy a belülről uraló Gonosz képében konkretizált szorongásként is. A filmbéli Gonosz — a Szuperszörny — egyébként már régi ismerősünk *A nyolcadik utas: a halál* című filmből, melynek e mostani „halálos” film a folytatása. S — mint minden folytatás, úgy ez is — megpróbál „rátenni mégegy lapáttal”, ami néha sikerül, de többnyire nem. A film — „kalandosságát” színesítendő — némi akciófilm-imitációt is bevett egy tucatnyi tengerészgyalogos segítségével, de a néző szempontjából ez mindössze annyi tanulsággal szolgál, hogy: 1. A huszonegyedik században az emberek talán még primitívebbek lesznek,

egyáltalán nem növeli a feszültséget, mert míg a macskáért aggódhatunk, addig Nyusziról azonnal tudható, hogy bármi történhet, ő maximum csak egy kicsit macszatosabb lesz, de amúgy a hajaszála sem fog görbülni. Végül: egy szörny helyett most több tucatnyival kell hőseinknek szembenéznie, ami ugyancsak nem okoz a filmben minőségi változást.

Ami azonban ismét csak megdöbbenő: ahogy a szörny „ki van találva”! Először is: alakja szinte sohasem érzékelhető teljes egészében, ami nagyban képes fokozni a néző rettenetét, hisz éppen az ismeretlen, a Valami, az Alaktalan az, amitől az ember legjobban fél. Másodsor: lárvá-

állapotainak alakváltásai révén egyszerre képes hasonlítani szinte az összes olyan lényre, melyet pszichénk automatikusan az Alvilággal hoz összefüggésbe, s ezért iszonyodik tőle: pókra, polipra, gyíkra, skorpióra és a mitológiák sárkányára. Ráadásul teste fémszerűen elpusztíthatatlannak látszik, s iszonyúan univerzális ragadozó-szája ragacos nyálat és pusztító mérget fecskendez.

A Szent Antal megkísértését ábrázoló képek keveréké-ly-szörnyei mindenestre gyenge amatőrök lehetnek csak mellette. Korunk úgy látszik lényegesen többet tud a „minden megtörténhet”-érzéséről, a Káosz-jellemezte démonikusról, a tüzzel-füsttel-gőzzel sziszegő fém-Pokolról. És csak erről. Ez ebben a filmben a legiszonyosabb.

SZEMADÁM GYÖRGY

A bolygó neve: Halál (Aliens) — amerikai, 1986. Rendezte: James Cameron. Írta: James Cameron, David Gilen, Walter Hill. Kép: Adrian Biddle. Zene: James Horner. Szereplők: Sigourney Weaver (Ripley), Carrie Henn (Newt), Michael Biehn (Hicks), Paul Reiser (Burke), Jenette Goldstein (Vasquez), Lance Henriksen (Bishop), Bill Paxton (Hudson). Gyártó: Brandywine — 20th Century Fox. Szinkronizált.

ÉLETHALÁLHARC

Nehéz csend üli meg a világot a katasztrófa után megmaradt sivár romokon: zajok hallatszanak csupán, kiveszett az emberi hang. Luc Besson filmjének szöveg nélküli, fekete-fehér képkockái annyira erőteljesek, hogy szinte elhiszük: színek sincsenek már.

A fiatal, elsőfilmes rendező szándékosan homályban hagyja, hogy nukleáris vagy másfajta pusztítás tarolta-e le a városokat, maradt-e a földkerekségen lehetőség az élet folytatására valahol, vagy sem. Az emberi leépülés drámája foglalkoztatja. Kétszeresen is gyümölcsöző ötlet, hogy a katasztrófa túlélői szavukat veszítik. A közösségből végérvényesen kiszakadt ember nemcsak társait veszíti el,

hanem a nyelvet is, az *Élethalálharcban* felhangzó ösenberi vagy inkább félállati makogás, ha tudományosan feltétlenül nem is, művésziileg mindenképpen hiteles katasztrófa utáni stigma. És ami a kényserű némaságból egyenesen következik: itt mindent a képekkel kell elmondani.

A reménység elvesztésének elégiája ez a film. A főhős nem tekint többé nőhai családjá seynképére; ha tudná, se volna már kedve elolvasni utolsó megmaradt könyvét; hol ebből, hol abból a gépből fogy ki az energia. És ami ebben a filmben a legtragikusabb: elpusztul az öreg orvos, aki féltve őrzött műszereivel, használati tárgyaival, vörösborával és asztalkendőjével a civilizáció folytonosságát immár egyedül képviselte, akinek a barlangrajzokhoz hasonló falfirkái egy új kultúra kezdetét jelezhetnék volna, aki még a beszéd képességének fokozatos visszaszerzésére is kísérletet tesz, s aki — már-már istenként — új Ádámot és Évát teremtené a főhős és a romos kórház egyik cellájában rejtgetett lány segítségével. De ezek már nem olyan idők, hogy a „nagy művet” be lehetne fejezni.

Mindenki harcol mindenki ellen, egy ólálkodó megerőszakolja és megöli a lányt. Hősünk az élethalálharcban brutális vetélytársa fölé kerül, bizakodásra, fellélegzésre azonban ez sem ad okot. A győztes visszakerül oda, ahonnan a film kezdetén elmenekült, s ahol az első képkockákon egy felfújható babán elégitette ki vágyait. Most — egy újabb leszámolás eredményeképpen, igazi nő mellé feketet. S sikerrel a kudarc teljesül ki, a film eredeti címe szorint ugyanis, ez az „utolsó harc”. A „nemzö középíg” jutva érezhető át igazán, hogy nincs tovább: mindenkire halál vár, s nem lesz több halandó.

VIDA JÁNOS KVINTUS

Élethalálharc (Le Dernier Combat) — francia, 1983. Rendezte: Luc Besson. Írta: Luc Besson és Pierre Jolivet. Kép: Carlo Varini. Zene: Eric Serra. Szereplők: Pierre Jolivet (Az ifjú), Jean Bouise (Az öreg doktor), Jean Reno (A szemüveges), Fritz Wepper (A bandavezér). Gyártó: Les Films du Loup. Szöveg nélküli.

A KÍMÉLETLEN

Ártatlanság vagy szerencse — nem teremtenek sorsot. Korunk olvasatában aligha van érthetőtlenebb ember a büntetlen Roccónál. A hajdani Visconti-hős, Alain Delon színész-élete a példa rá, hogy a világot másképp is lehet látni: az egykori Rocco, aki húsz éve még a magátólértétődő jóság megtestesülése, ma a Bosszú Angyala a maga rendezte, írta filmekben. Egy ösztönös, mai Raszkolnyikov, aki tudja, hogy a jóság nem képes erőteljes tiltakozásra egy elfogadhatatlan világgal szemben. Jacques Darnay, „a kéméletlen”, szándékosan tér le az egyenes útról (ékszerrablás miatt tölti le börtönbüntetését). Morális torzulása nem pusztán személyiségének csorbulása, inkább szembefordulás a világ elfogadhatatlan berendezkedésével. Darnay csak a felszínen szabályozott életvitelből szakad ki, így nincs hová visszatérnie. Szabadulása után felmérheti, hogy egy olyan világban, ahol még a betyárbecsület is korrumpálódik: „a büntelenség vétek”. A civilizált társadalom könyörtelen gyűlölete és cinizmusa itt teljesen hétköznapi; az elszigetelt és hajszolt Darnay kénytelen színlelt, majd természetes fatalizmussal felvenni a harcot a zsákmány reményében nyomába szegődő rendőrséggel és volt büntőrsaival szemben.

Alain Delon utóbb készült filmjei kivétel nélkül variációk a bűn témájára — egy jelentős művész tét nélkül játékai. Ezek a Delon-formálta új hősök csak megszőkésből élnek tovább a széteső világban, de belül már halottak.

TAMÁS AMARYLLIS

A kéméletlen (Le Battant) — francia, 1983. Rendezte: Alain Delon. Írta: André Caroff regénye nyomán Christopher Frank. Kép: Jean Tournier. Zene: Christian Dorisse. Szereplők: Alain Delon (Jacques Darnay), Francois Périer, Andréa Ferreol, Anne Parillaud. Gyártó: Adel Productions — T Films *Feliratos.*

A kéméletlen

ÜDVÖZÍTŐ KEGYELEM

Képzeld el azt, hogy a római pápa — ráunván az egyházi hívságokra és tökéletes elszigeteltségére — egy mellékajton át kísétál a Vatikánból és elvegyül az „egyszerű nép” körében. Ez a régesrégő mese, az „álruhás uralkodó” (vagyis a rossz tanácsadóit kijátszva, népéhez visszataláló „jó király”) mítosza elevenedik meg XIV. Leó alakjában. Ilyen pápa nincs is. De lehetne. Hiszen a szegénység kihívása felerősítette a katolicizmus ferences hagyományait.

A filmben nem „XIV. Leó”, hanem a szegények kitaláltak. Azok, mert a film azt a látszatot kelti, mintha balsorsukat kizárólag annak köszönhetnék, hogy lusták, potyalesők, rosszindulatúak. Így van ez a kis déolasz hegyfaluban is, mígnem a rangrejtve odaérkező pápa „csodát” nem tesz. Türelem, jóakarát és szép emberi szó segítségével lassan maga mellé állítja a falu ellenséges és dologtalan népét, megízlelteti velük a munka örömet, és a szeretet édességét. Ennyi? Az idea szép, de alighanem „kevés az üdvösséghez”. A rendezőnek azonban a jelek szerint nincsenek kétségei a gyógyító hatékonyaságát illetően. Ahelyett, hogy érvek és ellenérvek ütköztetésével igyekezze meggyőzni minket, inkább rádúpláz a hepiendre: az innár pápai mivoltában megmutakozó



jótevő és a megváltottak boldogságtól páras szemmel ismerik fel egymást a Szent Péter téri nagymisén. Hiába a jószándék, a példázat hamis és hatástalan: a hívők számára túl profán, a hitetleneknek túllontúl kettelteljes.

NAGY ZSOLT

Üdvözítő kegyelem (Saving Grace) — angol, 1986. Rendezte: Robert M. Young. Írta: Celia Gittelson regénye nyomán David S. Ward. Kép: Reynaldo Villalobos. Szereplők: Tom Conti (XIV. Leó pápa), Fernando Rey (Biondi kardinális), Erland Josephson (Monsignore Ghezzi), Donald Hewlett (Monsignore McGee), Giancarlo Giannini (Abalardi). Gyártó: Embassy — Columbia. *Szinkronizált.*

VILÁGAUTÓ

A film első kockáit látva — szűrős tekintetű, marcona férfi sportkocsijával száguldozik az utcákon a fejvesztve menekülő járókelők között — joggal gondolhatja a néző, hogy autósodákról, a gázpedált megszállottan nyomkodó, motorizált héroszokról szóló, rutinizgalmakkal kecsgetető opusz következik. Kurta negyedóra is alig telik el azonban, és máris búcsút kell mondanunk ebbéli várakozásunknak.

Változik a helyszín: amatőr autóversenyzői érényeket csillogtató főszereplőket a munka frontján látjuk viszont. Diszkrét discozene ritmusára éppen egy új szuperautó kísérleteinek fáradtságos aprómunkájába merülve tesz-vesz. A meglepetések sora ezzel azonban még korántsem ér véget. A kalandfilmes betétekkel dústott szöföld termelési história — hála a forgatókönyvírói leleményességnek — többször is meglepő fordulatot vesz.

Ralph Korda nevű hő-sünknek ugyanis rengeteg gondja akad. Nem elég, hogy gigászi erőfeszítéssel megalkotja a világautonak becézett, formatervezett, elektromos meghajtású csodajárművet, de ráadásul még ipari kémekkel, környezetvédő punkokkal és a találmányt katonai célra felhasználni akaró hadiipari mogulokkal is meg kell küzdenie. A nőfaló, biztos kormányfogású és fejlett igazságérzettel rendelkező mér-

nők figurájának sajnos van egy apró szépséghibája: túl tökéletesre sikeredett ahhoz, hogy példakép lehessen.

Michael Verhoeven rendező filmje bosszantóan zavaros, elkapkodott munka. Akár a lezser nagyvonalúsággal innen-onnan átgondolatlanul összehordott témákat, akár a közhelyes dialógusokat idézzük emlékezetünkbe, nehezen tudnánk válaszolni arra az egyszerű kérdésre: vajon kinek is készült?

GÁTI PÉTER

Világautó (Killing Cars) — NSZK, 1985. Írta és rendezte: Michael Verhoeven. Kép: Jacques Steyn. Zene: Michael Landau. Szereplők: Jürgen Prochnow (Ralph Korda), Senta Berger (Marie), Agnes Soral (Violet), Daniel Gélin (Kellermann), Stefan Meinke (Niki), Bernhard Wicki (Van der Mühle). Gyártó: Futura Film. *Szinkronizált.*

AZ UTOLSÓ CSILLAGHARCOS

Hogyan lesz egy szegény, jölelkű és nyílt tekintetű amerikai fiatalember a békés Rylos bolygó megmentője? Miért érdemes szabad időnként játékautomaták gombjában nyomogatásával tölteni? Választ kaphat, aki végigüti ezt a Flash Gordon-képregényes stílusában fogant írmesét.

Hogy mivégre kell a tünékeny, egyszeri álmoknak kézzelfogható és maradandó alakot öltetniük a celluloid-szalagon, azt talán nem volna ildomos éppen ezen a filmen számon kérni. Azt viszont igen, miért, hogy rendezője egy untig ismert álmodik. Az annyiszor megmosolygott és megszidott „szegény” fantik repülő kávéfőzői, nekihevült kenyérpírtói helyett itt ugyan csillogó-villogó gépesodák suhannak, hite-lük azonban jöttányival sem több.

SCHREIBER LÁSZLÓ

Az utolsó csillagharcos (The Last Starfighter) — amerikai, 1984. Rendezte: Nick Castle. Írta: Jonathan Betuel. Kép: King Baggot. Zene: Craig Safan. Szereplők: Lance Guest (Alex Rogan), Robert Preston (Centauri), Dan O'Herlihy (Grig), Catherine Mary Stuart (Maggie), Norman Snow (Xur). Gyártó: Lorimer — Universal. *Szinkronizált.*

TORINO

Kiküldött munkatársunk beszámolója



ROSSZKEDVŰEK A SRÁCOK

A Fiatal Filmesek Nemzetközi Fesztiválja, amely már ötödik évadját élte meg Torinóban, sajátos helyet foglal el az olasz — és a nemzetközi — filmfesztiválok tarka palettáján. A hagyományos itáliai kulturális centrumokkal — Róma, Velence stb. — versenyre kelve, szinte szükségszerű volt, hogy a modern ipari-gazdasági hatalmat koncentráló északi nagyvárosok is kivívják a maguk helyét, tekintélyét az audiovizuális média birodalmában. S ha Milánó elsősorban az immár hagyományos filmperzsavásásával, meg a magán-televíziózás nagymoguljává növekedett Berlusconi-impérium egyre növekvő hatalmával, gyorsan bővülő filmgyártási tevékenységével törte meg a nagyományosan kialakult Róma-központúságot az olasz mozgóképiparban és -kultúrában; nem kívánt észrevétlen maradni a szintén

gol Film és Televíziós Főiskola volt növendékei munkásságának.

Huszonéves filmesek közérzet-jelentései Nyugat- és Kelet-Európán kívül Hongkongból, Japánból, Tajvanról, a Fülöp-szigetektől, Kínából, Afrikából és persze Észak- és Latin-Amerikából: milyen összképet mutat ez a sokszínű kaleidoszkóp? Sommásan fogalmazva: mintha mindenütt rosszul éreznék magukat a srácok.

Mint például a kínai Chen Kaige *Katonai díszszemle* című — nagydíjjal kitüntetett — filmjének hősei. (A pekingi születésű ifjú rendező apja is filmrendező volt; neki, mint értelmiségi származéknak a „Nagy Kulturális Forradalom” idején félbe kellett szakítania középiskolai tanulmányait, s évekre egy távoli gumiültetvényre vezényelték, majd sorkatonai szolgálatot teljesített, mielőtt visszatérhetett Pekingbe, ahol elvégezte a filmfőiskolát.) A *Katonai díszszemle*



Hou Xiao-xian:
A Nilus leánya

tekintélyes ipari—pénzügyi hatalmat összpontosító „FIAT-város”, Torinó sem.

Az ismert kritikus, filmtörténész, egyetemi tanár Gianni Rondolino igazgatásával létrehozta hát a Fiatal Filmesek Nemzetközi Fesztiválját, amely alig fél évtized alatt már-már gigantikus méretűvé növekedett. Csúpn a hivatalos versenyben 32 film szerepelt, az öt kontinens 22 országából; versenyen kívül 18 alkotás; a „Nyílt tér” szekcióban pedig több mint 350 videó-alkotást mutattak be, 18 országból. Önálló, retrospektív szekcióban vonultatták föl a 60-as évek szovjet filmtermésének legrepresentatívabb alkotásait (25 filmet Danyelijától Paradzsanovon át Tarkovszkijig; — az *Andrej Rubljovot* első ízben a nemrég rekonstruált, eredeti, 205 perces változatában); s külön információs szekciót szenteltek Niger filmgyártásának, illetve az An-

annak a több mint tízezernyi fiatal férfúnak és nőnek a története, akik nyolc hónapon át, naponta kényszerülnek szinte emberfeletti fizikai és pszichikai megterhelések elviselésére, hogy a dísztribün előtt talán majd ők is ott menetelhessenek az október 1-i gigantikus parádén. Pompásan egyénített figurák; az embertelen nyomás következtében kialakuló, elfojtott belső feszültségek; jellemtorzulások és -megszilárdulások érzékeny ábrázolata teszi emlékezetessé Chen Kaige alkotását, amely az európai néző emlékezetében — távolról — Sidney Lumet *A domb* című, 1965-ös filmjének élményét idézi föl.

Kazahsztán pusztáin játszódik az

Alma Ata-i stúdióban készült — Törinóban különdíjat nyert — *A műkedvelők* című szovjet film (rendező: Szergej Bodrov). Fiatalok műkedvelő rock-együttese portyázik egy roska-tag autóbusszon; szeretnék eljátszani lelkükből leledzett kedvenc dalaikat „a népek”: a kolhozparasztoknak. Szívszorítóan mulatságos kalandozásaik, kudarcos „fellepéseik” során egy öregek szociális otthonában jutnak — képletes — pódiumhoz a kopár udvaron; s bár a többé-kevésbé nagyothalló gondozottak eleinte nem igen tudnak mit kezdeni a számukra teljességgel szokatlan rockzenével, mégis örülnek, mert egyhangú nap-

jaikat megszínesíti valami esemény. A muzsikáló-bolondozó srácokra pedig különleges hatást gyakorol megismerkedésük egy megtört özvegy-asszonnyal: hozzájuk hasonló életkorú, egyetlen fiát gyászolja, aki Afganisztánban esett el... A műkedvelő zenészek rozoga autóbussza továbbdöcög a sivár tájban, de már nem ugyanazok a gondtalanul vidám srácok zötykölődnek rajta, akik néhány órával azelőtt voltak.

Rosszkedvű az a fiatal lengyel házaspár is, aki Natalia Koryncka *Egy mínusz egy* című, 16 perces, lodzi diploma-filmjének szereplője. (A rövid-és középhosszú filmek kategóriájának különdíját nyerte.) Az ifjú férj állandóan éjszakai műszakban dolgozik, a feleség nappal; gyakorlatilag csak percekre, félórákra találkoznak a hajnali és az esti rohanások közepette, s családi életük szinte nem egyéb üzenő-cetliváltások monoton sorozatánál...

Szergej Bodrov:
A műkedvelők

Chen Kaige:
Katonai díszszemle



Álmaiban, filléres képregényekből újjáteremtett fantáziálásában lel csak némi örömet a tajvani Hou Xiao-xian *A Nilus leánya* című — különdíjas — filmjének hősnője. Anyja rákban meghalt, apja otthonuktól távol rendőrként szolgál, s amikor nagyritkán hazajön, féktelen veszekedésekbe bonyolódik fiával, a kislány lázadózó, majd bűnözővé züllő nagykamasz bátyjával. A lány törekeny vállain imbolyog a foszladozó családi élet minden terhe; nappal felszolgáló egy gyorsétteremben, esti iskolába jár; éjjel mos, főz, takarít; ám a tragédiát nem képes megakadályozni: fivére holtan marad az úttesten egy rablási kísérlet következtében. A Nilus leánya” című ponyva-históriából szőtt álmoképeket szertefoszlattja a kitalált melodramánál sokkal kegyetlenebb valóság.

A legjobb nő alakítás díját a zsűri is, a tőle függetlenül szavazó közönség is Myriam Davidnek, a francia Virginie Thevenet *Játék a tűzzel* című filmje főszereplőjének ítélte. (A rendező, Virginie Thevenet neve nem véletlenül cseng ismerősen: színésznőként láthattuk Truffaut, Eustache, Rohmer és mások filmjeiben. Ez a második rendezése.) Eric és Elisa, a párizsi kamasz-testvérpár váratlanul árván marad a nagy lakásban: anyjuk meghal; apjuk már rég elhagyta családját, s tartásdíj, rendszeres anyagi támogatás helyett nagyritkán megvendégeli őket egy-egy óriási adag tejszínhabos fagyalattal... A lány és a fiú szertelenül, vidáman-kétségbeesetten keresi identitását, helyét a hirtelen rájuk szakadt felnőtt-világban, s közben óhatatlanul eltévelyednek a szexualitás, s az érzelmi élet labirintusaiban. A film bevalottan „hommage à Jean Cocteau”: a *Vásott kölykök* szabad, kötetlen újrafogalmazása.

Inkább keletkezési helye — Szicília —, mint művészi értékei miatt érdemel említést Francesco Calogero *Az érintés gyengédsége* című első filmje. Messina eddig nem szerepelt az olasz filmgyártás térképén; Calogero Super 8-as amatőrfilmek és kísérleti videók után ezzel a nagyjátékfilmmel debütált. A szakmáját megszállott hivatástudattal gyakorló ifjú messinai nyomdai korrektor története — aki szenvedélyesen vadássza a sajtóhibákat; s ezt a tökéletességre törekvést a szerzői szándék szimbolikus jelentőséggel kívánja felruházni —, groteszk fordulatokban bővelkedő, kesernyés hangulatú, de nem túl meggyőző filmmé kerekedik. Giorgio, a peches ifjú szicíliai korrektor rosszkedvű; — akárcsak megannyi más nemzedéktársa az öt földrész legkülönbébb pontján, akiket a törinói vásznról megismerhettünk a Fiatal Filmművészek Nemzetközi Fesztiválján.

ZSUGÁN ISTVÁN

RIO DE JANEIRO

Kiküldött munkatársunk beszámolója

COMPETIÇÃO OFICIAL DE FILMES DE LONGA-METRAGEM



A lig titkoltan Cannes vagy leg-
alább Velence latin-amerikai
párját igyekeznek a szervezők lét-
rehozni a tavaly negyedszer meg-
rendezett „FestRio”-val. A riói feszt-
ivál máris mammut-jellegű: száll-
loda- és vetítőközpontját sátrakban
ott táborozó lovasrendőrök, motori-
zált rohambrigádok őrzik, a közeli
dombokon fegyveresek hasálnak, s a
városba — a szervezett programokon
kívül — csak „saját felelősségre” le-
het kiszökni. A néző és kritikus esz-
tétikai elmélyülését kissé zavarja
a nyers társadalmi valóság ilyen köz-
vetlen szorítása, de a fegyverek fig-
yelmes árnyékában, távol az élő
várostól legalább minden figyelmét
a programnak szentelheti.

Rio de Janeiróban nem csupán
filmfesztivál zajlik: három külön-
böző verseny, külön zsűriekkel, egy-
mástól függetlenül. Mozifilm, tévé-
és videófesztivál. (A televíziós vetél-
kedés egyik díjnyertese a magyar
Alpári történet, El Eini Sonja munkája
lett.) De a „mozifilm”-részlegben a
versenyen kívül is jónéhány zsűfolt
különprogram kínálkozott. A teljes-
ség igénye nélkül: angol, amerikai,
szovjet film-panoráma; a legújabb
brazil törekvések; „női szemmel”;
s végül „A világ legjobbjai” címen
az elmúlt év fesztivál-nyertesei, köz-
tük Pialat, Godard, a Taviani-testvé-
rek, Boorman filmjei. Ne feledjük,
hogy „bent”, a város néhány mozijá-
ban ezzel párhuzamosan rendkívül
gazdag archív-filmsorozat pergett,
Méliès-től a közelmúltig tallózva,
„A filmmúzeum kincsesládája” néven.

A mellék-programokból, a hely
szellemének megfelelően, de régebbi
elfogultságom folytán is a brazilt vá-
lasztva, figyelemre méltó jelenséget
fedezhettem föl. Több új alkotás is
vissza-visszaidézi az 1964-es jobb-
oldali katonai puccs napjait. S vissza-
idézik, alig leplezett önéletrajzi szem-
mel, a rendezők kamaszkorát, amely-
ben az első szerelem mindennél izgal-
masabb drámája összefonódik egy or-
szág, egy társadalom komor tragédiá-
jával. Ilyen volt Diegues és Jabor
asszisztensének, Paulo Sérgio de
Almeidának *Banana Split* című mun-
kája, melyben egy érettségiző osztály
petropoliszi nyaralásának, házibulijai-
nak és a fiúk tragikomikus féltékeny-
ségi szcénáinak közepébe „robban”
az államszűz, véget vetve a kamasz-
kornak, a gyereklétnek. A brazil film
legjobbjai a „cinema novo” idejében
is érdekesen rímelték a kelet-európai
törekvésekre. A *Banana split*, vagy
Francisco Ramalho *Besame mucho!*
című (a hatvanas évek híres slágerét
titulusul választó) filmje persze igény-
telenebb, kevésbé mély művek, mint
a *Megáll az idő*, az *Emlékszel Dolly
Bellre?* vagy akár a *Yesterday*. Mégis
rokonszenvesen ismerősek.

Különös hatású folklór-mese-le-
genda az *Ele, o Boto*, Walter Lima jr.
munkája. Ez a film, bár épp e stílus
rétegeket nem tudta egybeötvözni,

tele van rengeteg rész-értékkel, tehet-
séggel, a látvány, a humor, a sejtel-
messég várszával. A „Boto”, az
emberhal új és új tengerparti lányt
csábít el, újabb és újabb emberhalak
tűnnek fel, folyik ellenük a hajtó-
vadászat, de a *boto*, mint legendája —
elpusztíthatatlan. (A film kitérő
operatőrje Pedro Farkas névre hall-
gat.)

A különprogramban vetített brazil
filmek többsége jobb volt, mint a
versenyben szereplő: — Ana Carolina
Sonho de valsa (Keringőálom) című
munkája a latin-amerikai intellek-
tuális sugallatú, elvont filmnyelvvel,
„mély” gondolatokkal kísérletező
filmtípusának volt sikerületlen min-
tapéldánya. Ha Argentínában vagy
Braziliában egy regény vagy film
„intellektuális” akkor — ha nem
Borges-i képességű alkotóról van szó
— nagyon, csakazértis az lesz, az ön-
paródia szintjén.

S mivel itt már a versenyprogram-
hoz értünk, folytassuk is (félíg) ezzel.
Azért csak félíg, mert mint szokás,
a verseny nyitó- és zárófilmje nem
indul a versenyben. Rióban a nyitó-
film Louis Malle velencei nagydíjas
műve, a *Viszontlátásra, gyerekek*,
a záróelőadás pedig Bertolucci filmje,
Az utolsó császár volt. Malle-ről hadd
mondjunk el még annyit, hogy hibát-
lanul beszél a steril neokonzervatív
filmnyelvet (melyről nyilván, mások-
kal együtt hiszi, hogy „korszerű”), de
gyerekkori emlékeit nem fűti semmi
„személyesség”.

A kellemetlen csalódások kínos iz-
galommal lepelt meg néhány tehetsé-
gesnek hitt rendező. Jacques Deray
például a francia irodalom és mozi
egyik kötelező alap-műfaját, a melo-
drámát választotta. Nastassja Kinski,
a vadócan szép fodrászlány csak azért
pártol ifjú szerelmétől Michel Picco-
lihoz, a főorvos úrhoz, nehogy ez az
ifjú — kinek persze főnöke a főorvos
— megakadjon karrierjében. A lányt
nagy bánatában azután rák támadja
meg, s a giccs courts-mahleri végzete
ellen már hiába fog össze az idős
orvostanár a fiatal orvostanonccal.
Deray-nek gengszerfilm-humora volt
a *Borsalínóban*, fegyelmezett, fölé-
nyes feszültségteremtőként szerzett
elismerést a *Zsarutörténettel*, s most
az ómódi giccs, lám, kifogott rajta.
A film címe: *Szerelmi betegség*.

Sokkal nagyobb sajnálattal, rossz-
kedvű ámulattal néztem végig
Michael Radford *White mischief* (Baj-
keverő fehérek) című munkáját.
A *Máskor, máshol* és az 1984 rende-
zője most, úgy látszik, azt akarta bi-
zonyítani széles e világon minden
producernek és nézőnek, hogy milyen
„profi” biztonsággal, milyen szakmai
felkészültséggel tud filmet csinálni,
épp úgy, ahogy konzervatív mozibó-
dulatukban minden kis és nagy Hol-
lywoodban megkövetelik és elvárják.
Az 1940-ben kenyai angol telepések
közt játszódó szerelmi dráma olyan,

mintha Ford Madox Ford vagy Forsyth írta volna, s olyan, mintha egy „Konzervatív Rendeltfilm Főosztály” jeles tanulója vinné vászonra. Csillagos ötös! Sajátos, hogy midőn a *Máskor, máshol* még nem Fülényes Profi akart lenni, hanem olyan kezdő, aki töltőtollként használja a kamerát, akkor halk kis remekművet alkotott. A „profiság” többet árt a filmművészetnek, mint a televízió.

Az Egyesült Államok két rokonfilmmel mutatkozott be. A nagyobb igényű volt a rosszabb. Ezt Ariane Lyne, a *Flashdance* rendezője készítette, *Végzetes vonzalom* címmel. Házaságtöréses szerelmi tragédia, örületbe zuhanó féltékeny nővel, fel-

hotázókat. Ez is mozi: Oscar-díjra jelölték. A *Kis nagy ember* óta nem igen hallunk Arthur Penn-ről. Ő is lélektani horrorral jelentkezett, csak hogy semmiféle komolykodó vagy más filmben kívánczoló társadalomrajz meg lélektani ábrázolás nagyigényű vágya nem kísértette meg. Jeles Hitchcock-utánérzés a *Halál télen*, mesteri „fekete humorral”: aki itt borzongva nevetett a gyilkosságokon, az nem a film és a rendező szándéka ellenére nevetett.

Mint talán várni is lehetett, dokumentáris stílusú valóságábrázolást kelet-európai filmek kínáltak. Erdőss Pál *Gondviselése* (melynek férfi főszereplője, Döbrenyi Dénes színészi dí-

meretlen, marokkói születésű izraeli rendező-színész, Zeev Revah *Buba* című filmje rendkívüli erejével, dinamizmusával, bizonyos agresszivitásával nyugtázott le. Buba, (akit a rendező maga játszott és játékával mindvégig esélyes volt a színész-díjra) az 1973-as arab—izraeli háborúban súlyosan megsebesült, szellemileg fogyatékosnak hitt egykori katona. A város szélén él egy lakókocsiban, benzinkutasként dolgozik. A film másik hőse Rachel, egy fiatal csavargó lány, aki breakdance-táncos akar lenni, s egy tehetségkutató versenyen sikert is arat. Buba gyűlöli a világot, Rachel se nagyon szereti. Furcsa, gyermeketeg barátság szövődik köztük, s a lány hatására Buba mintha ismét élni kezdene. Van egy feledtetetlen, bravúros táncjelenetük. Ekkor azonban bűnözők jelennek meg, szétvernek, meggyaláznak mindent... A *Buba*, főként, ahol maga a főhős van jelen, valami elementáris, brutális erőt sugároz, de a film nyers világába a vérrel, sárral vegyülő poézis is utat talált. Magam, másokkal együtt díj-áradatra számítottam, végül, kicsit jóvátéve mellőzését, csak a filmkritikusok, a FIPRESCI díjat kapta meg.

Nem minden fesztiválon történik így, de Rióban legalább az egyértelműen legjobb film kapta a nagydíjat, az „Arany Tukanót”. Rendezője, Percy Adlon már nem ismeretlen, Herzog és Fassbinder munkatársa volt. A *Távol Rosenheimtől* ötödik filmje.

A *Távol Rosenheimtől* egy isten háta mögötti útszéli vendégfogadóban játszódik, valahol Texas államban. Az országúton nagydarab, szőke, zergekalapú asszony közeledt, guruló kofferrel. A vendégfogadó néger tulajdonosnője és mihaszna alkalmazottjai hűledezve bámulják a jelenést... Ezek az első képsorok már meghatározzák a film hangulatát. Ez is a magány, a barátság, az otthontalanság és otthonkeresés filmje, mint a *Buba*. A kövér szőke asszony Bajorországból esőppent ide, s mivel menekül saját életétől, hát itt ragad. A néger tulajdonosnő is élete mélypontján van. Gonoszságot mímél, s közben megszereti a rosenheimi jövevényt. A film kettejük tragikomikus, érzelmeket palástoló kapcsolatát mondja el. A lepusztult kocsmából híres vendéglő lesz, a bajor nő megtapsolt bűvész, a kocsmárosné mesterszakács, de mindez alig fontos. A mesés történet zajos paravánja mögött humorral áthatott kamardráma rejlik. Ez a humor olyan gazdag, olyan halk, olyan árnyékos, hogy mindent elhíthet velünk. Még azt is, hogy *máshol* is lehet élni, távol Rosenheimtől.



Percy Adlon:
Távol Rosenheimtől

jat kapott), és a magyar moziban sem ismeretlen Goran Paskaljević *Védőangyal* című munkája. A *Védőangyal* hőse felzaklató téma nyomába ered: a Vajdaság cigány-településeiről egyre több cigánygyerek kerül Olaszországba: irtózatos nyomorban álló szüleiktől vásárolják meg őket kereskedők. A film naiv újságírója segíteni akar, naivsága azonban tragédiába torkollik. Segíteni nem tud, s holttestét trágyadombra hajtják. Paskaljević mintha kicsit szürkén és ügyetlenül mesélne, de így is hiteles és őszinte.

A fesztivál két kimagaslóan legjobb filmjéhez érve, szóljunk előbb az igazi meglepetésről. A teljesen is-

tamadó hullával, keses gyilkossággal. Lyne belezsúfolna társadalomrajzot, lélektani elemzést is, végül elvesz még a bűnügyi (vagy horror-izgalom is). A közönség egy része lahótázott, a másik része könnyezve szidta a ha-

VIDEO

MEGMOZDULT AZ ÁLLÓVÍZ

1975-ben Moszkvában bulldózerrel verték szét az avantgardista képzőművészek kiállítását. Bizonyára vannak közöttünk, akik még őrzik az eseményről tudósító újságkivágásokat, hiszen megsárgulni sem volt idejük. És köztünk vannak még azok is, akik most is úgy gondolják, mint akkor, hogy a bulldózereket a megfelelő helyen vetették be.

Egy évvel később Leningrádban került sor hasonló jellegű kiállításra. A kiállításon résztvevő művészek sorsa a későbbiekben különféleképpen alakult. Volt, aki külföldre távozott. Volt, aki fogát összeszorítva dolgozott tovább abban a művészi modor-

ban, amelyet a maga számára egyedül lehetségesnek tartott. De olyan is volt, aki megpróbált lépést tartani az idővel, helyesebben (ugyanis, mint újabban kiderítettük, az idő akkoriban megállt) megpróbált úgy tenni, mintha mozogna, miközben mozdulatlanul egyhelyben állt.

Éppen egy ilyen emberről szól Vlagyimir Bortko *Aki egyszer hazudott* című filmje, melyet Arkagyin Inyinnel közösen írt forgatókönyv alapján a Lenfilm filmstúdióban készített. E film hőse is azt az utat választja, mely látszólag a legkönnyebb, valójában azonban nagyon is gyötrelmes.

Még mielőtt rátérnék magára a filmre, szeretném megosztani az olvasóval egy megfigyelésemet. Nem különös, hogy éppen abban a korszakban, amikor az idő megállt, jelent meg annyi film, olykor pedig még a filmcímekben is a rohanás, a mozgás motívuma? *Őszi maraton*, *Haramiáda avagy egyhelyben futás*, *Repülések dombon és ébren...* Ezekben és más filmekben is — például az ugyancsak Bortko rendezte (sajnos, erősen megcsonkított) *Szöke nő a sarkon túl* Alla Szurikova *Maradok őszinte tisztelettel az ön...* című filmekben — újra meg újra a rohanás, a nyüzsgés témája jelent meg, a nyüzsgés, amelybe nyakig merülnek a hősök. A film, anélkül, hogy tudatában lett volna, ahogyan mi most tudatosítjuk, már nagyon pontosan adta vissza egy korszak lényegét. Az állóvíz, ha kicsit közelebről vesszük szemügyre, tele van mozgással, állandóan mindenféle apró-cseprő dolog kavarg benne és első pillantásra úgy tűnhet, hogy sokkal több élet van itt, mint a gyorsfolyású áradatban.

Az *Aki egyszer hazudott* főhőse — Alekszandr Krjukov, festő — szinte csak megismétli az imént felsorolt filmek hőseinek sorsát. Az ő napjai is úgy épülnek föl, hogy állandóan úton van a városban, hol itt, hol ott bukkann fel: háromkor a barátjával kell találkoznia, ötkor a barátnője várja, de közben még be kell ugrania valakinek az egyéni kiállítására, amolyan „pofavizitre”, hogy tudja: „ott volt, látta, nagyon tetszett”, aztán ott van még az értekezlet, ahol meg kell találnia a módját, hogy elmondja az odaillesz beszédet, és közben még be kell néznie az ismerős pszichiáterhez is: valami nincs rendben az idegeivel... A magánélete elég zavaros: a fia, az egyedüli lény, aki közel áll hozzá, zenelobond nagyanyjával él, egyre jobban eltávolodva szüleitől, a munkahelyi vagy termelési problémák (melyek esetünkben a zsíros megrendelést jelentik) menet közben, legtöbbször a fehér asztal mellett oldódnak meg...

Am van egy lényeges vonás, amely az *Aki egyszer hazudott* című filmet megkülönbözteti a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején készült hasonló témájú filmekről. A különbség az, hogy megváltozott a személyes névmás.

A korábbi filmek szerzői és — ebből következően — nézői ugyanis így vagy úgy harmadik személyben gondolkodtak a hősökről — ŐK. A csirkefogók, az ügyeskedők, akik személyes összeköttetéseikkel bármit meg tudtak szerezni — könyvet, nélkülözhe-

1975: Bulldózerekkel gázolnak le egy képkiallítás



tetlen gyógyszer, jobb kórházi elhelyezést, férjet a lányuknak, jó állást szeretőjüknek — mindig ŐK voltak ... A hősök fölötti ironia révén a filmek lehetővé tették számukra a menekvést, elhatárolhattuk magunkat a hősöktől.

Az *Aki egyszer hazudott* című film szerzői ezzel szemben azt mondják, hogy az ŐK — MI vagyunk és ragaszkodnak ehhez a névmáshoz.

Azt az állapotot, amelybe a film hőse kerül, mikor a bulldózer festményére tapos, orvosi nyelven a klinikai halál állapotának mondják (és ezt a rövid, fekete-fehérben felvett jelenetet Jurij Beljajev, a festőművészt alakító színész pontosan így is játssza el). Mindannyian átéltünk akkoriban ehhez hasonló állapotokat és nemcsak magánéleti bonyodalmak kapcsán.

Az egyetlen dolog, amiben határozottan más véleményen vagyunk, mint a film alkotói, az a cím. A főszereplő ugyanis hem hazudik. *Őszintén* próbál olyanná válni, amilyennek azok akarják látni őt, akik tegnap még bulldózereket vezényeltek ki vásznai ellen. *Őszintén* festi képeit, melyek tetszenek neki — a kommisszárokat, de már nem a negyvenes-ötvenes évek földhözragadt fotográfikus realizmusának szellemében, hanem elvontabban, glóriával fejük körül — kicsit kommisszárok, kicsit szentek is ... *Őszintén* mondja beszédeit is élet és művészet kapcsolatáról, *Őszintén* mondja pontosan azt, amit várnak tőle. *Őszintén* hívja el otthonába fia születésnapjára azt az ismerőst is, akitől a zsíros megrendelés sorsa függ (a születésnap nem kitalált, igazi) és *Őszinte* törődéssel „legetteti” az illetőt a megrakott asztalon, mint a horgász, akinek nagy hal akadt a horgára és most mind közelebb húzza magához, vigyázva, nehogy elszakadjon a zsinór. Egyszóval megpróbál *Őszintén* játszani, *Őszintén* részt venni azokban a játékokban, melyeket a korszak és az emberek erőszakolnak rá (az emberek, akiket — megint csak teljesen *Őszintén* — megvet).

S ez az a pont, ahol szégyellni kezdjük magunkat. Nem a hős miatt, hanem azért, mert ezekben a játékokban — így vagy úgy — többségünkben mi magunk is részt vettünk. E játékok működési mechanizmusát a film ragyogóan mutatja be — gúny és mindenféle karikatúrisztikus túlzás nélkül, ám ugyanakkor a hisztérikus, könnyes meakulpázást is elkerülve, józan keserűséggel, amelyre ma akkora szükségünk van, s amelyre holnap szükségünk lehet.

Végezetül még egy megjegyzés. A filmben megtalálható a bűnbánat, a vezeklés motívuma, de ezt egyáltalán nem akarja mindenkire ráerőltetni. S ez is a film erényei közé tartozik. Hiszen az *Aki egyszer hazudott* című filmben más hősökkel is találkozunk. Az idős festőművésznővel, aki mezei virágokat rajzol gyönyörö-

rúen akkor, amikor az senkinek sem kell. A harcias kritikussnő, aki önmagától megittasultan idézgeti saját cikkeit, melyekben, mint képzeli, mindenről mindent régesrég megmondott már. S ott van a másik festő is, aki egy jottányit sem enged művészetéből, s ilyenek is voltak közöttünk, nem is kevesen. A MI névmásban sok sors fér el és minden nézőnek szíve joga, hogy Alekszandr Krjukov festőművész sorsát ne vegye magára.

MOSZKOVSZKIJE NOVOSZTYI,
1987. december 27.

(Szilágyi Ákos)

MITŐL MENŐ ARNOLD?

Az Arnold általában olyan név, amit csak az illető anyja képes szeretni, ez esetben viselőjének már nem jelent akadályt. Mióta Arnold Schwarzenegger a tornateremből a mozivászonzonra került, elképesztő deltáival, izmaival a vitathatatlan „macho” férfiaság világát képviseli. Okos karrierépítéssel Schwarzenegger izomemberből filmsztárrá küzdötte fel magát. Pályafutása során legalább 30 millió dollárt fektetett be különböző vállalkozásokba, és elosztatta azt a mítoszt, hogy ha valakinek nagy a bicepsz, annak csak csekély méretű agyveleje lehet.

Arnold tudja, mit akar, és a legtöbbször azt is, hogyan érheti el.

Arnold Schwarzenegger



Noha eddig még két összefüggő mondatot sem mondott el soha a vásznon, ma ő Hollywood egyik legjobban fizetett sztárja. Utolsó filmje, *A futó ember* óriási sikere után a producerek szinte sorbaálltak, hogy melyikük kaparintsa meg magának leghamarabb az osztrák származású filmszilágót, aki — miközben nyilvánosan méltatta Ronald Reagan eszméit — benősült Amerika egyik leghíresebb liberális családjába. Nem rossz fogás egy olyan fickó számára, aki tizenkilenc éve egy szál sportszatyóval érkezett meg az Egyesült Államokba. A cinizmus és az egyre kisebb zsebkönyvek korában a 180 cm magas, 110 kiló súlyú vállalkozó az „amerikai álom” életnagyságúnál nagyobb modellje lett. „Bebizonyította, hogy ebben az országban mindent megtehetsz, amit csak akarsz” — mondta James Cameron, a *Halálosztó* rendezője. „Ez az akaratérő diadala egy olyan világban, ahol az embereknek nincs elég erejük ahhoz, hogy megváltoztassák az életüket.” Mostanában Arnold még szélesebben mosolyog, mint szokott: *A futó ember* 10,5 millió dollárt hozott az első héten, és kiütötte a sikerlistát eddig vezető *Végzetes mutatványt* az első helyről. (Az előző Schwarzenegger-film, a *Fosztogató* 107 millió dollárt hozott. A Színháztulajdonosok Nemzeti Szövetsége az Oscar-díjas Diane Keatonnal együtt őt ítélte a tavalyi év sztárjának. A pletyka szerint a most készülő *Vörös hőség* című zsarufilmjében első ízben mutathatja meg valódi színészi képességeit.

Arnold szerepköre talán fordított arányban áll mellszélességével, de a

filmvászonon tagadhatatlanul vonzó. És ezt nem csupán tökéletesen felépített testének és finom vonású arcának köszönheti. Eltérően más, jól megteremtett filmhősöktől, akik vagy buták, vagy túl én-centrikusak ahhoz, hogy felülemelkedjenek állati vágyaikon, Arnoldnak sajátos bája és jó humorérzéke van. A Schwarzenegger-filmeknél a közönség mindig érzi, hogy a sztár nem veszi egészen komolyan a dolgot.

Egy Graz melletti kis faluban ténédzserként kezdett súlyemeléssel foglalkozni azért, hogy a helyi futballcsapatot erősítse. A body-building azonban gyorsan szenvedélyévé vált. Korán kelt, bemelegítésül futott, fekvőtámaszokat csinált, és a tanítás után rohant a tornaterembe. Kedvenc hőse Reg Park volt, az a Mr. Universe, aki néhány Herkules-film sztárja volt, és sikeres tornateremhálózatot hozott létre Dél-Afrikában. „Ő testesítette meg mindazt, ami lenni szerettem volna — bajnok volt, izom-filmek sztárja és nagy üzletember — mondja nevetve Arnold —, a szüleim mindezt furcsának találták. A többi fiúnak a falain szexképek voltak kitéve, az enyémen egy fickó, amint befeszít.” Megnyerte az első body-building versenyt, amire benevezett, és ezzel az ifjúsági kategóriában elnyerte a Mr. Európa címet. „Minden body-building újság lehozott” — emlékszik vissza. „Abban a kis világban egycsapásra híres lettem.”

„Osztrák Tölgy” néven ötször nyerte el a Mr. Universe címet és hét ízben a hivatásos Mr. Olympia címet. „Energikus voltam és ambiciózus”, mondja, „nem volt más hely, ahová mehettem volna, csak Amerika”. Joe Weider body-building menedzser segítségével Dél-Kaliforniában telepedett le. Dolgozott, építette a testét és továbbra is a nagy címek elérésére tört. Noha a body-building világában híres volt, itt egy édeskés, elszigetelt, alacsonyrangú szubkultúra foglya lett.

Amíg Arnold fel nem bukkant, Charles Atlas óta egyetlen body-builder neve sem volt világszerte ismert. Schwarzenegger számára a sikert egy meglepő bestseller, az 1974-ben megjelent *Felpumpált vas* hozta meg, amelynek szövegét Charles Gaines, fotóit George Butler készítette. A könyv és a Butler-Gaines film-dokumentáció — ami két évvel később jelent meg — eloszlott bizonyos mítoszokat a body-buildinggel kapcsolatban. A közönség az izzadságot, a fájdalmat és a fárasztó gyakorlatokat láthatta, meg azt, hogy ez nem olyan sportág, amelyet önimádó homokosok uralnak. És mindenekelőtt láthatta Arnoldot. Magabiztossága, karizmatikus egyénisége, ami a body-building bróit lenyűgözte, a közönséget is magával ragadta. A mozinézők egy díjnyertes izomembert láthattak, aki talpraesett volt, nyílt,



Schwarzenegger a Conan című filmben

vidám — és aki művészi módon használta a pszichológiai stratégiákat ellenfeleivel szemben. És kétségkívül bizonyos sex-appealje is volt. A filmben Arnold elmagyarazza, milyen érzés valójában az izmok felpumpálása. „Olyan érzés, mintha valakit felfújnak levegővel” — mondja ártatlan, széles mosollyal. „Fantasztikus érzés — a mennyben érzem magam.”

Az önhirdetés olyan természetessé vált Schwarzenegger számára, mint az izmok megfeszítése, és a *Felpumpált vas* könyv- és filmváltozatának útját egyformán egyengette. Mint body-builder még mindig különlegességnek számított. Egy ismert rádióriporter — akit nyilvánvalóan visszautasított — újjával megbökte a karját. „Ő — mondta megnyugodva — ez puha!” Az újságírók, akik látták, hogyan kerekedik felül a báj arroganciáján, Muhammed Alihoz hasonlították. Egy party, amelyen Jacqueline Onassis is megjelent, bekerült a lapok pletykarovatába. A legfontosabb, sajtóval kapcsolatos esemény, amely a végső lökést megadta,

az volt, amikor a New York-i Whitney Múzeumban a művészeti szakemberek az ideális férfitestről rendezett beszélgetésre Arnoldot hívták meg — bemutatóra. Hatalmas tömeg vette körül a múzeumot. Időközben a body-building az érdeklődés középpontjába került, mint az egészségre való törekvés (fitness) egyik jó eszköze. Filmszínészek kezdték felkeresni Schwarzeneggert, hogy tanácsot kérjenek tőle az erősítéshez.

Amikor Schwarzenegger Hollywoodba költözött, három hátránnyal kellett szembenéznie: akcentusával, izmaival és nyelvtörő nevével. A body-buildingben alkalmazott elveket és célkitűzéseket követve, öt-éves tervet dolgozott ki a filmvászon meghódítására. „Tudtam, hogy amennyiben elég türelmem van, befuthatok — mondta. — Csak tőlem függött, hogy be tudom bizonyítani, van bennem valami. Ha pedig hatni tudok másokra, akkor ez a hatás erős lesz, mivel egyedi jelenség vagyok. Milliók között is.”

Arnold színészi képességei kedvező kritikát kaptak, miután a volt body-builder szerepelt Bob Rafelson 1976-ban készült *Maradj éhes* című filmjében. Kisebb tévé- és filmszerepeket kapott, mígnem egy szép napon

Steven Spielberg azt ajánlotta Ed Pressman producernek, hogy Schwarzenegger kapja meg a *Conan, a barbár* főszerepét. A kritika lehúzta a filmet — és Schwarzenegger sziklakemény alakítását —, de a vállalkozás 100 millió dollár haszonnal zárult. (A folytatása 80 millióval.)

Mivel óvatosan választja meg szerepeit, Arnold egyre jobban beleszól, hogy milyenek legyenek azok a filmek, amelyekben játszik. A kirombanóan népszerű *Halálosztóban* — amely 100 millió dollárt hozott a konyhára — meggyőzően alakít egy csendes, beijedt embert. „A *Kommandó*ban — mondja — megpróbáltam levetni a kemény fickó álarcát, ezért a filmbe belekerült néhány együgyű jelenet egy kislánnyal, amelyben Arnold fagyaltot eszik és egy ózgidát dédelget. Annak érdekében, hogy ne csak a tinédzser-korosztályt, hanem az idősebbeket és a nőket is megnyerjék a közönségnek, új szövegírókat szerződtetett, akiknek az volt a feladatuk, hogy rövid, ironikus bemondásokat találjanak ki a filmhez. A film 100 millió dollárt hozott — vagyis minden amerikai fiatal áldozott egy dollárt a Schwarzenegger-jelenségre. *Nyers üzlet* című filmje révén végre sikert aratott a kritikusok körében is. Főként alakításának emberi melegségét és humorát dicsérték. „Ráadásul végig háromrészes öltönyben játszottam a filmben” — mondja. Mostanában mint afféle sztár, aki felfedezte magának Sztanyiszlavszkijt, Arnold kényes arra, hogy inget viseljen.

Nyolcvévi udvarlása és nemrégiben kötött házassága — a Kennedy-rokonsághoz tartozó Maria Shriverrel sokat segített neki a Schwarzenegger-imago fényének növelésében. Egy kívülálló számára viszonyuk talán különösnek tűnik, de Shriver, aki jelenleg az NBC-televízió vasárnapi *Today* című műsorának munkatársa, nem kertel, amikor arról kérdezik, milyen is a férje valójában. „Az emberek mindig azt mondják nekem, hogy magasabb, kisebb, érzékenyebb, ügyesebb, beszédesebb, nyiltabb, okosabb, mint ahogy azt ők hitték”, mondja. Arnold még nem került szorosabb kapcsolatba a zárt Kennedy-klánnal. „Más a családi háttérük, de a rokonaim megértik, hogy tőlük függetlenül akarok élni”, mondja, s hozzáteszi, hogy az a tény, hogy a nyugati parton él, megóvjá őt a túl gyakori rokonlátogatásoktól.

Schwarzenegger, aki 1983-ban kapta meg az amerikai állampolgárságot, lojális republikánus, aki közreműködött Reagan elnök választási kampányában. Ugyanakkor kitart amellett, hogy a politika nem ártott a Kennedy-családhoz fűződő viszonyának. Kurt Waldheimhez fűződő kapcsolata még ellentmondásosabb. A Waldheimre vonatkozó kérdések elől mindig kitér — a volt ENSZ-főtitkár jelenleg nem léphet az

Egyesült Államok területére (állítólagos második világháború alatti viselt dolgai miatt). Igaz, nem tagadja, hogy az osztrák elnököt meghívta 1986-ban tartott esküvőjére a Kennedy-család házába, de az is igaz, hogy Waldheim nem tett eleget a meghívásnak.

Arnold több szempontból is hamisítatlan amerikaivá vált. Az énközpontú hetvenes évtizedben célja az önmegvalósítás volt. De mire koncentrált most, a nyolcvanas években? A gazdagságra. A negyvenéves sztár tágas Santa Monica-i irodájából intézi üzleti ügyeit. A helyiség antik tölgyfával, perzsaaszönyegekkel, Andy Warhol-vásznakkal és egy nagy amerikai zászlóval van berendezve. Arnoldnak, aki még mindig végigdolgozik minden napot, az idén várhatólag több mint 18 millió dollár bevétele lesz. De úgy látszik, egyre zsugoribb. „A pénz nemcsak megszerezni kell — mondja —, hanem meg kell tanulni okosan elkölteni, nem pedig hülyeségekre, ahogy azt az emberek általában teszik.” Hosszútávon Arnold üzletembernek tekinti magát, de egyelőre még színészi képességeit teszi próbára. Új filmjében, a *Vörös hőségben* szovjet nyomozót alakít, aki egy orosz kábítószer-csempész kiadása ügyében érkezik Chicagóba. Míg Schwarzenegger mindig szóról szóra megtanulja a szövegét, a film másik sztárja, Joe Belushi a rögtönzéseiről híres. „Nagyon meg voltam lepve — mondja Belushi — Arnold gondolt egyet és beszállt a rögtönzésbe.” Walter Hill rendező azt mondja Arnold tehetségéről szólva, hogy „képes egy pillantással kifejezni a dolgokat. Csak Clint Eastwood és John Wayne tudott egy jellemet így, csupán néhány szempillantással ábrázolni. Arnoldnak erre csodálatosan alkalmas az arca. Nem képzett színész, de elhitei velünk, hogy — ő Arnold.”

Hollywoodban ma mindenki hisz Arnoldban. Ivan Reitman, számos vígjáték rendezője is szeretne vele dolgozni. Az Universal azt fontolgatja, hogy forgat vele egy börtönfilmet. A Warner egy forgatókönyvön dolgozik a számára *Rock-örmester* címmel, a Fox a *Kommandó II.*-t szeretné leforgatni vele. Arnoldnak, aki *A futó ember*ért öt és fél millió dollárt kapott, a következő filmjéért tízmilliót ajánlottak. „Tudja, az ember bajban van, ha Arnold nem veszi fel a telefont” — nevet egy producer. George Butler Fred Astaire-hez és Bruce Leehez hasonlítja. Cameron szerint ideje lenne egy kalandos svindlinek az életében. Ugyanakkor Arnold rágyújthat hatalmas szivarjára és sztár lehet a saját mesés életében. Nem valószínű, hogy találna olyan, eljátszásra érdemes karaktert, aki nála színesebb.

NEWSWEEK, 1987.
23. szám

(Nagy Zsolt)

A RÓMAI LÁNY — MÁSODSZOR

Újra megfilmesítik Alberto Moravia egyik legjobb regényét, az 1947-ben írt *La Romanát*. A rendező Giuseppe Patroni Griffi, a címszereplő Francesca Dellera.

— *Mit gondol, kedves Moravia úr, minek köszönhető, hogy újra Önhöz fordul a film?*

— Talán én vagyok a „legfilmesebb” európai író. Mégpedig azért, mert könyveim regénybe öltöztetett drámák. A dráma mindig helyzeteket és szereplőket követel. Olasz regényíró társaim sok műve regénybe burkolt lírai költemény. Nekem viszont van érzésem a drámához, s ez fontos a filmkészítésben.

— *Amikor 1954-ben Luigi Zampa megfilmesítette A római lányt, akkor Giorgio Bassanival és Ennio Flaianóval együtt dolgozott a forgatókönyvön.*

— Csak belekezdtem, aztán abba hagytam; rájöttem, hogy ha a rendező valóban eredeti tehetség, akkor változtatni akar a regényen. A változtatásokra pedig én vagyok a legkevésbé alkalmas, hiszen ha másként akartam volna megírni a regényt, akkor másként írtam volna meg.

— *Minek tulajdonítja A római lány sikerét?*

— Talán annak, hogy saját élményeim építettem bele, s már több elnézéssel tudtam kezelni a számomra ellenszenves szereplőket is. Nem vagyok elméleti ember, az én ellen- és rokonszenves személyes tapasztalatokon alapulnak. A római lány én vagyok, miként Bovaryné maga Flaubert. A *római lány* azokból a tapasztalataimból született, melyeket az olasz fasizmus bukása után szereztem, amikor botor módon Rómában maradtam, s a németek elfoglalták a várost, nekem pedig a feleségemmel, Elsa Morantéval egy istállóban kellett bujkálnom, éhezünk, fáztunk, állandó életveszélyben forogtunk. Mégis csupa reményesség voltam, tudtam, hogy megússzuk. Innen a regény élményanyaga.

— *Szereti Rómát?*

— Nekem Róma díslet, háttér. Ez furcsának hat olyasvalakinek a szájából, aki *A római lányt* írta, de én csak kereteknek használtam fel azt, ami a kezem ügyébe akadt: a lélektani dráma bárhol játszódhatott volna. *A római lány* azért játszódik Rómában, mert itt élek, de éppúgy lehetne a cselekmény színtere London vagy Párizs.

— *Hogyan él itt, Rómában?*

— Mint egy nyaralóvendég. Római születésű vagyok, de sem az apám, sem az anyám nem volt idevalósi. Apám velencei, otthon velencei nyelvjárásban beszélünk, anyám a Marche vidékéről való, szláv szár-



Alberto Moravia

mazású. De Marsanich a lányneve. Egyszóval, minden vagyok, csak nem római. Gyerekkoromban előbb beszéltem franciául, mint angolul. Se alsóbb iskolákba, se egyetemre nem jártam. Két nevelőnő, egy francia meg egy angol tanított. Húszéves koromban kezdtem ismerkedni Rómával. Akkoriban nagyon szép volt a város, de alig láttam belőle valamit. Cortina d'Ampezzóban éltem. Rómából csak a Sebastiani negyedet ismertem, ma Parioli a neve. De jobbra csak egy szoba volt az étletterem, a csonttuberkulózis miatt ki se mozdulhattam.

— *S utána? Nehezen barátkozott meg a rómaiakkal?*

— Hát... ezt megírtam egy tanulmányban. *Róma ellen* a címe. Nos, nem éppen a szellemiek városa, inkább materialista (ami fura, tekintve, hogy a kereszténység székhelye). Nagyon kevésbé főváros: sem nagy eszméramlatoknak, sem nagy személyiségeknek nem ad otthont. Allóvíz. S az utóbbi években csak romlott a helyzet. Az óriási forgalom miatt szinte lakhatatlanná vált. De a har-

mincas évek közepén, abban az időben, amikor *A római lány* játszódik, még nagyon szép volt. A háború után tették tönkre a kereszténydemokrata polgármesterek az építkezési örökségükkel. A világ legrondább lakónegyedeit erőszakolták Rómára. Aztán még tovább rontották a helyzetet azzal, hogy egyetlen nagy garázst csináltak belőle.

És Giuseppe Patroni Griffi ebben a tétől talpig megváltozott városban forgatja most A római lányt. Megkértük a rendezőt, beszéljen a színészekről.

— A címszereplő Francesca Dellera számára — Tinto Brass *Capriccio*-jában játszott szerep után — ez tulajdonképpen debütálás. Most igazi lehetőséget kapott, valódi figurát kelt életre. Az anyát Gina Lollobrigida alakítja: játéka reveláció, nem hittem volna, hogy ilyen remek lesz. Rendkívüli alkalom ez, hogy nagy formában térhessen vissza a filmhez. A lány belülgéys szeretőjét az amerikai színiiskola harmadik nemzedékének kiválósága, Tony Lo Bianco vállalta el. A vőlegényt egy ökolvívoringben találtam; Giuseppe Pianviti életerős, szép fiú, jó választásnak bizonyult. A cselekvés pillanatában csödöt mondó entellektüel-forradalmárt Pierre Cosso játssza. A kisebb szerepekre római színészeket kerestem, ragaszkodtam a couleur locale-hoz.

— *Tehát Róma nemcsak háttér, díszlet, keret lesz?*

— Nem. Eleven, lüktető város.

Francesca Dellera
A római lány új filmváltozatában

SETTE GIORNI ILLUSTRATI
DEL CORRIERE DELLA SERA, 1987
11. szám

(Székely Éva)

EGY EMBER, AKI NEVETTET

Négy nevető arc a Kabos Gyuláról szóló könyv címlapján. Nem is négy, csak három. A negyediken inkább Mona Lisa-i mosoly. Megfordítom a könyvet: ott is négy Kabos-arc. Egyik sem nevet. Csodálkozó, fürkésző, szomorú és rezignált tekintet.

A szellemes borító közhelyek kimondására csábít. Íme, Victor Hugo nevető embere, aki belül csupa fájdalom. Rigoletto, a bohóc: másokat mulattat, s közben megszakad a szíve.

A közhelyekben az a paradox, hogy igazak. Kabos Gyula megrendelte Boross Elemértől az *Egy ember, aki folyton nevet* című jelenetet, hogy megmutathassa a nevetés mögött rejtőző valódi emberi arcot. A kis darab tragikus csúcspontján a gyermekét gyászoló apa zokogása sem tudja letörölni a vonásaira kövesedett vigyort. Kabos valószínűleg színészetének alapvető elmentmondását érezte meg ebben a melodramai szituációban. Pályája során többször is előfordult, hogy drámai szerepben lépett a közönség elé, és a nézők végignevették a jelenetet. Nem biztos, hogy valóban mulatságos volt. Nevettek rajta, mert megsokták, hogy nevetett. Magyar színésztragedia; nem a legutolsó e nemből. Egy ember, aki nevet. Egy ember, aki nevetett.

A Magyar Filmintézet kiadásában — születésének századik évfordulója alkalmából — megjelent kötet vezérmotívuma az a gondolat, hogy Kabos Gyula tulajdonképpen drámai színész szeretett volna lenni. A színháztörténész, a filmesztéta, a hírlapíró és néhány színészkollega példákat is idéz. Többnyire ugyanazokat. Két vígszínházi alakítást — Lopahint a *Cseresznyéskert*ből és Marmeladovot a *Bűn és bűnhődés*ből —, illetve az egyetlen, „jobb minőségű” *Lovagias ügy* kivételével tucatfilmekben játszott szerepek rejtett emberábrázoló gesztusait. Következtetéseikben már eltérnek a visszaemlékezők. Keleti László, az egykori kitűnő karakterszínész például a sors nagy igazságtalanságának tartja, hogy Kabos nem játszhatott Molière-t, s így nem mutathatta meg klasszikus vígjátéki szerepekre temett tehetségét. Amikor Csehovot és Dosztojevszkijt játszott — mondja Keleti —, „kiderült róla, hogy nemcsak komikus, hanem drámai színészként is a legtöbbet tudja nyújtani”. Gyárfás Miklós más véleményen van. Szerinte a kis semmisségek — rövid tréfák, pikáns francia bohózatok, amerikai zenés vígjátékok, érzelmes operettek és kabaréjelenetek — többet tartottak meg Kabosból, mint Marmeladov és Lopahin: „Csehov nagy feladványát csak úgy tudta megoldani, ahogy egy épkézláb színészhez illik”, de „a semmi kis tréfák, suta szójátékok könnyű költői fényt kaptak filozofikus egyéniségétől, huncut pillogásától, csücsöri beszédmódjától, ártatlan tekintetétől”. Feleki László elismeri ugyan, hogy Kabos „az elviselhetetlen szemétből is tudott néha aranyat varázsolni”, de prófétai átokkal sújtja „az egykori viccipárosok sületlen szövegeit, italbolt színvonalú erlötött csattanóit”, amelyeket Kabosnak kellett türelni a színvonalra felemelnie, holott „méltó tolmácsolója lehetett volna egy Karinthy Frigyesnek, Swiftnek, Csehovnak”. Peti Sándor szerint viszont Kabos Karinthyt is átírta — a pontatlan címmel idézett *Énekórát* —, mert nem tartotta elég jónak.



Hol az igazság? Nehéz megmondani. A drámai szerepet alakító Kabosról utólag csaknem lehetetlen hiteles véleményt alkotni. Annál kevésbé, mert róla sem készülték szerepelemzések. Végre már le kellene számolni a „régis nagy színikritikusok” hamis mítoszával. Cenner Mihály, aki a kötet első írásában összefoglalja Kabos színpadi pályafutását, elmondja, hogy személyesen faggatta Kárpáti Aurélt „egy-egy alakítás mikéntjéről, s maga a nagy kritikus is azt válaszolta, hogy egykori kritikái alapján képtelenség lenne rekonstruálni az előadást vagy csak egyes szereplők alakítását. Ő is csak jelzőket használt, a leíró kritika igen ritka volt”. Eltekintve attól, hogy nem tudom, ebben az esetben mitől „nagy kritikus” Kárpáti Aurél, vallomása legalább őszinte

— és ellenőrizhető. Kortárs színészeinknek bizonyára fogalmuk sincs a két háború közötti színikritikáról, különben nem hivatkoznak annyiszor egy-egy jól ismert névre — a mai bírálókkal szemben. Elhinnék-e vajon, hogy Molnár Liliomáról írt hosszú cikkében Kosztolányi összesen két jelzőt juttat Varsányi Irénnek? „Mély és fájdalmas lírája.” Ennyi. A többi szereplő nevét le sem írja. Persze Kosztolányit Kosztolányi miatt olvassuk, mert kritikusként is író volt. Kárpáti viszont — mint Cenner akaratlanul leleplező idézetgyűjteményéből kiderül — két különböző alkalommal is elsütötte azt a lapos közhelyet, hogy Kabos „egy-egy tekintete, félbemaradt mozdulata az orosz színjátszás legnagyobbjaira emlékeztet”.

Más a helyzet a filmszerepekkel, amelyeket megőrzött a celluloidszalag, újra és újra „elbámulhatók”, elemzhetők, értékelhetők. Az olvasót azonban meglepetés fogja érni, ha azt várja, hogy most majd az alakítások részletes mimográfiáját kapja. Még a sokat emlegetett *Lovagias ügy*ről és a minden tekintetben szakavatott Nemeskürty István tollából is a legtöbb, amire számíthatunk: cselekménybe ágyazott, hangulatos leírás, általános karakterrajz, néhány finom jelző. S nem a kitűnő szerzőkben a hiba. Kabos filmszerepeit aligha lehet elemezni. Nemeskürty találó megállapítása szerint a szerepek tulajdonképpen nem is léteznek, a forgatókönyvbe elég befűni néhány viccet és melléjük jegyezni: „Kabos szerepe”. Nem a szerepeknek van karakterük, hanem Kabosnak. Az ő sleinil figurája jelenik meg filmről filmre egy-egy apró változtatással; ugyanaz a dadogó hadarás, ugyanazok a gesztusok váltják ki az átlényegülés csodája folytán azt a délibábos káprázatot, hogy filmszerepeinek összeragasztásával „a harmincas évek magyar polgáremberének tudós felméréseknél pontosabb szociográfiáját kapnánk”.

Kabos személyisége nem választható el a húszas-harmincas évek magyar filmgyártásának szellemi olcsóságától és tartalmi igénytelenségétől. Ezt súlyosabb paradoxonnak ér-

zem pályáján, mint azt, hogy nem lehetett „drámai színész”. Az Erdélyi Z. Ágnes szerkesztésében megjelent könyv feltétlen érdeke, hogy közvetíti ezt a paradoxont. A képhez éppúgy hozzátartoznak a Veress József összegyűjtötte Kabos-vecsek, mint a színész saját írásai. Ezek is, azok is magát a korszakot árnyalják, amelyről a színház- és filmművészet szakmai elmélyültség és társadalmi elkötelezettség híján, nem tudott mást az utókorra hagyni, mint anekdotákat. Mindamellert megrendítőek az Amerikában született Kabos-írások; csakugyan a könnyeit elrejtő clown szívszorítóan erőszakolt vidám-ságáról árulkodnak.

Néhány apróbb szerkesztési hibát könnyen el lehetett volna kerülni. Legalább négyezer tudjuk meg, hogy Kabos Gyula 1931 és 1938 között negyvenöt filmben játszott; egyik alkalommal két, egymást követő oldalon. Néhány idézet és megfogalmazás is — például, hogy két halál között választhatott: az egyik a New York-i infarktus egy ócska színpadon, a másik a gázkamra — kétszer fordul elő; a régebben publikált s most újra közölt dolgozatok szerzői nyilván ugyanabból a forrásból merítettek. Nem egészen érthető, hogy Nemeskürty István Kabos filmművészetét elemző írása miért a filmográfiai adatok után, mintegy függelékként kapott helyet a kötetben. Kérdés, mi volt a szerkesztők célja a korabeli színművek részleteinek közlésével; ha az, hogy bebizonyítsa: illusztris szerzőknek — Tersánszky Józsi Jenőnek, Zilahy Lajosnak, Hunyady Sándornak, Molnár Ferencnek — is voltak gyöngébb pillanataik, ezt kétségkívül elérte. Végül is az egész kötet azt a bánatos tényt erősíti meg, hogy Kabos Gyulának egész életében nem volt mit játszania. S mégis milyen szépen tudott írni róla először Kosztolányi, aztán Gyárfás Miklós, Galsai Pongrác és Karcsai Kulcsár István is. . .

(Kabos Gyula, 1887—1941; Magyar Filmintézet, 1987)

KOLTAI TAMÁS

KRÓNIKA

1985-ben a Magyar Filmintézet akkori igazgatója, Nemeskürty István kezdeményezésére megkezdődtek a magyar filmtörténet megírásának előmunkálatai. A végleges koncepció kialakítása után munkacsoportok jöttek létre a magyar film 1945 és 1985 közötti történetének feldolgozására. Ezzel a munkával párhuzamosan 1986 novemberében az Intézet különböző osztályainak munkatársai csoportot alakítottak a közép- és kelet-európai országok filmművészetének összehasonlító tanulmányozására — mindvégig kitekintéssel a többi európai ország filmgyártására is.

1988. február 25—26-án az Intézet munkatársai filmtörténeti kutatásaik részeredményeit ismertették egy szűkebb szakmai közönség előtt. A kétnapos tanácskozás programjában az 1938—39, valamint az 1945—48 közötti években készült híradó- és dokumentumfilmekből összeállítást vetítettek. Gertler Viktor *Hazugság nélkül* (1945) című filmjét Balogh Gyöngyi és Hirsch Tibor előadása követte. Hagyományok az 1945 és 1948 közötti magyar filmekben címmel. A második napon Szóts István mondott bevezetőt az *Ének a búzamezőkről* (1947) és a *Kövek, várak, emberek* (1955) című filmjei előtt. Szóts István pályájáról Fazekas Eszter és Pintér Judit tartottak előadást.

A Magyar Filmintézet fontosnak tartja, hogy a keletkezésükkor különböző okok miatt feledésre ítélt jelentős műveket az eltelt évtizedek ellenére a köztudat részévé tegye.

Marx József előadása Radványi Géza rendező pályájáról szólt.

A közép- és kelet-európai országok filmjeiről folytatott kerekasztal-beszélgetéssel zárult a második nap programja. Az e térségbe tartozó országok politikátörténeti és kulturális hagyományainak elemzéséből kiindulva keresték az azonosságokat és eltéréseket, a legfőbb tendenciákat a filmek tematikájában és az ábrázolási módokban.

Az előadások egy része — más írásokkal együtt — a Filmkultúra 1988. áprilisszámában fog megjelenni.

Magyar Filmintézet

CONTENTS

Miklós Szabó: On Latest Historical Documentary Films	2
Bálint András Kovács: Why the AVO Officers, (Hungarian Secret Police) (<i>Recapturing history</i>) Film Festival '88 has proved that the intension for uncovering our recent past is still very much alive in Hungarian films. Miklós Szabó analyzes the latest documentary films presenting the lawlessness of the Fifties. In his essay Bálint András Kovács is dealing with the different approaches to the Rákosi era as shown in the films of the Sixties and Eighties. As the author puts it our contemporary films are not historical analyses but rather symbolizing the feeling that there is no way out.	6
Miklós Almqvist: Hunting Scenes in the Highlands of Hungary. (<i>A Thorn under the Finger Nail</i> , dir. Sándor Sára)	12
Attila Ágh: The Real Big Affairs. (<i>Our Little affairs</i> , dir. József Magyar)	14
Tamás Koltai: A Little Night-club on the Broadway of Pest (<i>Miss Arizona</i> , dir. Pál Sándor)	16
Ágnes Koltai: Jenő Rejtő is with Us (<i>Interview with György Szomjas</i>) György Szomjas's latest film <i>Mr. Univers</i> is an ironic, bitter and also intellectual "road-movie" about the conflicts of dream and reality and our American-myth and East-European thinking.	18
Ilona Kovács: A Gondola Shaped Ash-tray (<i>Ernst Lubitsch's film comedies</i>)	22
Francois Truffaut: Lubitsch was a Prince	24
Zsolt Nagy: Clockwork Santa Claus (<i>Brasil</i>)	30
Tibor Hirsch: Fools or Simply Naked? (<i>Spielberg's Colours of Purple</i>)	32
Novel of a film: Bulgakov and the <i>Dead Souls</i> In the 1930s Mihail Bulgakov similarly together famous Soviet writers had a contract with the Moscow Film Studio. The cooperation between contemporary film production and literature, as the documents published in this issue prove, was impossible in Bulgakov's case, too.	35
Marina Vlady: On Vladimir Visotskij (3.)	40
WE ALSO SAW (Films of the Month)	49
FESTIVAL: István Zaugán: Moody Kids (<i>Torino</i>)	52
Gergely Bikácsy: Somewhere else (<i>Rio de Janeiro</i>)	54
FROM HERE AND THERE	56
BOOKS Tamás Koltai: A Man Who Makes Us Laugh (Gyula Kabos)	63
ON THE COVER: Marlene Dietrich	
ON THE BACK: Hanna Schygulla	

E számunk tervezőszerkesztője:
Vasvári István

Emil Jannings és Ernst Lubitsch A hazafi forgatásán

Cikkünk a 22. oldalon



FILM MILAG

